

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Казанский государственный архитектурно-строительный университет»

На правах рукописи



Михайлова Александрина Сергеевна

**ДИЗАЙН В МИРОВОЙ ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ
(ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ)**

Диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения
по специальности 17.00.06 – Техническая эстетика и дизайн

Научный консультант:
доктор искусствоведения, профессор,
Назаров Юрий Владимирович

Москва — 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ.....	6
ГЛАВА 1. ДИЗАЙН В ИСТОРИИ ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ.....	24
1.1. Проектно-художественная культура и ее составные элементы	24
1.1.1. Понятие проектно-художественной культуры	24
1.1.2. Дизайн как ведущий элемент проектно-художественной культуры	33
1.2. Эволюция понятия «Дизайн». Расширение временных и предметных границ дизайна	41
1.2.1. Дизайн как проектный замысел (XV-XVIII вв.)	41
1.2.2. Дизайн как проектно-художественная деятельность в области пред- метного и графического формообразования (XIX – первая пол. XX вв.).....	42
1.2.3. Дизайн как универсальное проектно-художественное средство организации жизнедеятельности	46
1.3. Предметные и временные границы дизайна	51
1.3.1. Временные границы возникновения дизайна	51
1.3.2. Эволюция временных и предметных границ в процессе исторического развития дизайна.	53
1.3.3. Параметры временных и предметных границ на современном этапе развития дизайна	567
1.4. Особенности развития дизайна в рамках проектно-художественной культуры.....	58
1.4.1. Доиндустриальный период: дизайн как компоновочная деятельность	58
1.4.2. Индустриальный период: дизайн как проектно-художественная деятельность	65
1.4.3. Постиндустриальный период: дизайн как междисциплинарная проектная деятельность	74
Выводы по главе 1	81

ГЛАВА 2. СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ И ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИСТОРИИ ДИЗАЙНА.....	856
2.1. Существующий инструментарий описания истории дизайна.....	85
2.1.1. Художественно-стилевые признаки.....	87
2.1.2. Иконический объект дизайна (дизайн-икона).....	102
2.1.3. Области дизайна.....	111
2.1.4. Дизайн-нации.....	116
2.2. Научно-методологические подходы к описанию истории дизайна.....	138
2.2.1. Хронологический подход.....	138
2.2.2. Феноменологический подход.....	149
2.2.3. Интегративный подход.....	155
2.3. Место истории дизайна в общей истории мировой проектно-художественной культуры.....	158
2.3.1. Особенности истории дизайна.....	158
2.3.2. Многокомпонентность истории дизайна.....	162
2.3.3. Современные (новейшие) взгляды на историю дизайна.....	164
Выводы по главе 2.....	170
ГЛАВА 3. МЕТОДЫ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ.....	174
3.1. Полилинейное представление исторических процессов.....	174
3.1.1. Отход от линейного представления истории.....	174
3.1.2. Нелинейное представление исторических процессов.....	177
3.1.3. Развитие полилинейного представления исторических процессов.....	179
3.2. Когнитивный подход – альтернатива в описании исторических процессов .	184
3.2.1. Предпосылки к появлению и развитию когнитивной истории.....	184
3.2.2. Когнитивный подход как современный инструмент изучения истории.....	186
3.2.3. Когнитивный подход в изучении и описании истории дизайна.....	188

3.3. Использование системного подхода, синергетики, синархии и синектики в описании истории дизайна	193
3.3.1. Системный подход как инструмент изучения истории дизайна.....	193
3.3.2. Синергетика, синархия и синектика в описании исторических процессов	196
3.3.3. Системный и синергетический подходы в описании истории дизайна	205
Выводы по главе 3	210
ГЛАВА 4. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЭВОЛЮЦИИ ДИЗАЙНА (ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ СИСТЕМНЫЕ ПРИНЦИПЫ)	214
4.1. Дизайн и его профили (линии, направления, специализации).....	214
4.1.1. Факторообразующие линии в развитии дизайна	215
4.1.2. Формообразующие линии дизайна	222
4.1.3. Описание истории дизайна по типологическому признаку (специализации) в дизайне	226
4.1.4. Описание истории дизайна по художественно-стилистическому признаку	231
4.2. Структурные элементы историко-теоретической модели эволюции дизайна	235
4.2.1. Основы системного представления истории дизайна	235
4.2.2. Инварианты эволюции дизайна.....	238
4.2.3. Историко-теоретическая модель эволюции дизайна (системная модель)	241
4.3. Национальные модели описания истории дизайна	243
4.3.1. Особенности развития дизайна в разных странах	243
4.3.2. Национальный аспект в описании истории дизайна.....	245
4.3.3. Развитие национального компонента в истории дизайна.....	248
4.3.4. Модели развития дизайна для различных стран.....	252

4.4. Принципы системного представления истории дизайна	264
4.4.1. Феноменологический принцип.....	264
4.4.2. Историко-географический принцип.....	267
4.4.3. Феноменально-географический принцип.....	272
4.4.4. Принцип взаимосвязанных дизайн-профилей	273
4.4.5. Принцип многоуровневой матрицы	275
Выводы по главе 4.....	277
ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ	284
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	290
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	292
Публикации, научные, проектные, научно-методические работы автора по теме диссертационного исследования	305
Приложение А. Иллюстративные таблицы к диссертации.....	320
Приложение Б. Дипломные работы по теме диссертации, выполненные под руководством автора	400
Приложение С.	421

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Начиная с конца XX в. дизайн называют самым влиятельным видом проектно-художественной культуры. Продолжая свое развитие в условиях современного постиндустриального общества, дизайн далеко выходит за рамки традиционного представления о нём как о проектной деятельности, ориентированной на индустриальное формообразование. С позиции общей истории проектной культуры, дизайн – относительно молодой, но при этом очень динамичный и активно развивающийся вид проектно-художественной деятельности. Сегодня он охватывает практически все сферы человеческого бытия, весь спектр форм его предметного и пространственного окружения. История и современное развитие этого феноменального явления в мировой проектно-художественной культуре нуждается в своем научном исследовании, в теоретическом осмыслении с позиций, современного знания и понимания исторических процессов. Только комплексный многоаспектный подход к изучению истории дизайна как целостного процесса способен привести к глубокому пониманию всего механизма сложного взаимодействия как составляющих сферы дизайна между собой, так и с другими видами проектной и художественной деятельности в формировании единого целостного представления о проектно-художественной культуре цивилизации. Актуальность настоящего диссертационного исследования проявляется в следующих аспектах:

1. Необходимость в целостной картине истории дизайна, объединяющей концепции его разнообразных профилей (направлений дизайнерской деятельности). Последние, как и история дизайна в различных странах, до сегодняшнего дня рассматриваются, как правило, обособленно, вследствие чего и их история представляется искусствоведами и теоретиками дизайна несвязанно, как самостоятельные явления.

2. Существующие представления исторических процессов, происходящих в различных дизайн-профилях, носят линейный характер, что по современным меркам архаично и уже противоречит современному нелинейному характеру мировоззрения постиндустриального общества.

3. Получающие все большее распространение новые технологии изучения и представления исторических процессов раскрывают кардинально новые возможности современного представления истории дизайна.

4. В отечественном искусствоведении не всегда оправданно идет ориентация, а часто и копирование, на зарубежные трактовки истории дизайна, в которых не всегда объективно и в полной мере представлена отечественная история дизайна, ее роль и влияние на мировую проектно-художественную культуру.

Научно-теоретическая база исследования

Диссертационное исследование носит междисциплинарный характер и включает в себя широкий спектр вопросов, касающихся истории, теории и методологии дизайна, пластических искусств и архитектуры, а также философии техники, социологии и культурологии. В связи с этим научно-теоретическую базу исследования составили несколько групп источников из разных областей знания.

Целенаправленные исследования в области индустриального формообразования стали появляться к концу XIX – началу XX вв. – это трактаты первых теоретиков и практиков дизайна: Готфрида Земпера, Уильяма Морриса, Адольфа Лоса, Фрэнка Ллойда Райта, Петера Беренса и их последователей — Ле Корбюзье, Вальтера Гропиуса, Миса ван дер Роэ. Значительный вклад в становление теоретических учений в области истории и теории индустриального дизайна сделан профессиональными периодическими изданиями, выходившими изначально в Англии («Journal of Design and Manufactures» (1849), «Pan» (1895)), Германии («Decorative Kunst» (1897), «Kunst und Handwerk» (1898), «Jugend» (1896), «Der Dada» (1916)), а впоследствии подхваченные в Италии («Il futurismo» (1922), «Domus» (1926)), Голландии («De Stijl» (1917)), скандинавских странах («Form» (1906), «Skønvirke (1914)») и России («Мир искусства» (1899), «Золотое руно» (1906)). К концу XX века появился целый ряд исследований, в которых делалась попытка комплексного рассмотрения дизайна в динамике его развития.

Целостный взгляд на историю дизайна начал складываться к 60-ым гг. XX века и утверждается с появлением первых специализированных исследований в

области развития индустриального формообразования (Г. Дрейфус, Д. Нельсон, Р. Лоуи, Т. Мальдонадо)¹. Значительную роль здесь сыграли открывшиеся к этому времени в ряде европейских стран музеи дизайна, разделы дизайна в музеях современного искусства², а еще ранее — политехнические музеи. В их собраниях были представлены наиболее значимые образцы промышленного производства XVII-XX вв. Эти экспонаты стали своеобразной материальной базой для последующих углубленных исследований в области истории индустриального формообразования³.

К концу XX века появился целый ряд исследований, в которых делалась попытка комплексного рассмотрения дизайна в его развитии⁴. На рубеж XX–XXI вв. пришелся пик выпуска изданий по истории дизайна⁵.

¹ Этому способствовали издания М. Battersby «The Decorative Twenties» (1969), «Architect and Designer» (1966) а также К. Wangberg-Ericsson и N. Pevsner «Pioneers of Modern Design» (1960) и др.

² После второй мировой войны стали появляться и музеи дизайна (Лондон, Хельсинки и др.). На сегодняшний момент открыто более 100 музеев, галерей и собраний дизайна, из них «музеями дизайна» именуется: Музей дизайна – архив Баухауз (Дессау), Национальный музей дизайна в Нью-Йорке, Музей дизайна в Лондоне, Музей дизайна Витра (Вайль на Рейне), Датский центр дизайна, Музей дизайна в Цюрихе, Музей дизайна в Копенгагене, Музей дизайна в Хельсинки и т. д.

³ Вопросами развития декоративно-прикладного искусства и дизайна занимались Шарлотта и Петер Филл (Charlotte & Peter Fiell). По общей истории дизайна широко известны исследования Кэтрин МакКарделл (Katrin McCardell), Пенни Спарк (Penny Sparke). Выявление значимых объектов в дизайне мы видим в работах Кристины Сиверс (Christine Sievers), Николауса Шредер (Nikolaus Schreder) и Рейера Краса (Reyer Kras). Индустриальное формообразование отдельных стран представляли в своих работах Берндт Польстер (Berndt Polster, дизайн Скандинавии), Пенни Спарк (дизайн Великобритании), Тим Элснер (Tim Elsner, дизайн США), Ганс Винглер (Hans Wingler, дизайн Германии). В их трудах хронологически выстроен ряд событий в области дизайна конкретной страны и представлены лучшие дизайнеры, иконические объекты, появившиеся на свет в этой стране. Работы Фолькера Арбуса (Volker Arbus), Лакшми Бхаскаран посвящены современному этапу истории дизайна.

⁴ Одним из первых историю дизайна изложил В. Верчеллони (V. Vercelloni) в своих книгах «Das Abenteuer des Design», «Way of life» (1985–87). Известны исследования директора исторического музея Альберта и Виктории Саймона Джервиса (Simon Jervis) «The Penguin Dictionary of Design and Designers» (1984), а также труды К. Манга (K. Mang), Б. Бурдека (B. Burdek), Ф. Хайнца (F. Heinz), Э. Люси-Смита (E. Lucy-Smit).

⁵ Это серии иллюстрированных обзоров крупных издательств и отдельные публикации по дизайну Германии, Скандинавии, США, Италии, Великобритании и др. стран, внесших наиболее значительный вклад в историю мирового дизайна, издание «Иконы дизайна 20 века» Рейера Краса (Reyer Kras) и «Дизайн 20 века» Кэтрин МакКарделл (Katrin McCardell).

В основу современной картины развития мирового дизайна легли труды таких западных исследователей, как Т. Хауффе (T. Hauffe), Б. Бюрдека (B. Biirdek), Д. Райцмана (D. Raizman), Дж. М. Вудхэма (J. M. Woodham), М. Тамбини (M. Tambini), У. Абондрот (U. Abendroth), Ш. Филл и П. Филл (C&P. Fiell), К. МакКарделл (K. McCardell), П. Спарк (P. Sparke), К. Сиверс (C. Sievers), Н. Шредер (N. Schreder) и Р. Краса (R. Kras), Ф. Арбуса (V. Arbus), Л. Бхаскарана (L. Bhaskaran). Эта картина была дополнена работами отечественных исследователей: В. Аронова, Г. Вершинина, Н. Воронова, В. Глазычева, И. Голомштока, А. Лаврентьева, С. Михайлова, Ю. Назарова, Ю. Шатина, В. Рунге, Н. Ковешниковой, Е. Корягина, В. Кошаева, Н. Сокольниковой, Н. Соловьева, Н. Сложеникиной, А. Упине, Э. Цыганковой и др.

Вопросы проектно-художественной культуры разрабатывались в трудах Ю. Борева, В. Глазычева, Ю. Горюновой, А. Дижур, М. Кагана, Н. Казаковой, Н. Ковешниковой, М. Моисеенко, А. Иконникова, В. Пузанова, В. Паперного, Т. Пойдиной, В. Сидоренко, В. Тасалова и др.

Индустриальное формообразование отдельных стран представляли в своих работах зарубежные исследователи Б. Польштер (B. Polster), Г. Винглер (H. Wingler) – дизайн Германии и Великобритании, Т. Элснер (T. Elsner) – дизайн США, К. Нойманн (C. Neumann), П. Анотнелла (P. Antonella) – дизайн Италии, П. Спарк (P. Sparke), Д. Кациоло (D. Cacciolo), Т. Элснер (T. Elsner), Дж. Косман (J. Kossmann) – дизайн Скандинавии), Д. Кациоло (D. Cacciolo), Н. Поллок (N. Pollock), П. Дж. Грэхем (P. J. Graham) – дизайн Японии. В их трудах хронологически выстроен ряд событий в области дизайна конкретной страны и представлены лучшие дизайнеры, иконические объекты, появившиеся там на свет.

История российского дизайна рассматривалась в трудах Н. Адаскина, Н. Воронова, М. Гизе, Э. Глинтерник, А. Грашина, О. Дружининой, Л. Жадовой, К. Кантора, А. Лаврентьева, Е. Любимовой, С. Михайлова, Л. Монаховой, Ю. Назарова, А. Саньковой, А. Семенова, Е. Сидориной, Ю. Соловьева, О. Хан-Магомедова, в сборниках ВНИИТЭ и в многочисленных статьях журналов «Техническая эстетика», «Декоративное искусство», «Дизайн ревю» и др.

При рассмотрении истории дизайна как комплексного историко-культурологического направления рассматривались также работы Н. Александрова, Р. Бэнхема, В. Берента, Р. Бучанана, Е. Заевой-Бурдонской, Л. Зеленова, Дж. Джонса, М. Калиничевой, В. Кошаева, М. Коськова, Г. Лола, Т. Мальдонадо, Л. Мамфорда, В. Марголина, У. Морриса, Д. Нельсона, Г. Рида, Р. Розенталя, В. Саакова, Л. Салливена, И. Смекалова, Э. Соттсасса, В. Папанека, Н. Певзнера, А. Пигальской, В. Пигулевского, Т. Портновой, Л. Фрейверт, Л. Холмянского, О. Чепуровой, В. Чижикова, Ч. Эшфорда и др.

С целью детальной проработки эволюционной модели дизайна просходило также обращение к работам, посвященным развитию отдельных дизайн-направлений.

Вопросы истории графического дизайна достаточно хорошо раскрыты в работах Дж. Баланс, Т. Белько, Н. Бесчастнова, М. Бочарова, Ю. Герчука, Э. Глинтерник, Ю. Гордона, Й. Дрюкер, Ю. Назарова, Дж. Клиффорда, Д. Кошкина, Ф. Мегга, С. Муртазиной, Дж. Мюллера, Р. Овчинниковой, В. Пигулевского, С. Серова, В. Сумарокова, И. Стор, Э. Туэмлоу, С. Хеллера, Р. Холлиса, С. Эскилсона, и пр.

История интерьера раскрывается в трудах Н. Адаловой, А. Барташевича, В. Дажина, Дж. Пайла, М. Майстровской, Д. Матюниной, А. Панкратовой, Н. Соловьева, В. Турчина, Ф. Шляхова и т.д.

Дизайн городской среды рассматривался в работах М. Бархина, М. Белова, А. Бурова, Н. Воронова, А. Гутнова, Н. Дембич, А. Ефимова, А. Иконникова, М. Кагана, К. Кантора, М. Федорова, С. Хан-Магомедова, М. Коника, С. Михайлова, В. Шимко и т.д.

Вопросы формообразования в области дизайна одежды и его истории раскрываются в трудах Г. Бастова, Т. Белько, Т. Бердниковой, А. Васильева, О. Гербеновой, Д. Ермиловой, Л. Кибаловой, Т. Козловой, Н. Коробцовой, М. Ламаровой, Т. Макаровой, М. Максименко, К. Михалевой, Е. Николаевой, В. Поповой, С. Поповой, Г. Петушковой, В. Хамматовой и т.д.

По теории и методологии дизайна в диссертационном исследовании автор также опирался на труды Д. Азрикана, В. Аронова, Л. Безмоздина, Н. Воронова, Э. Григорьева, В. Глазычева, А. Грашина, О. Генисаретского, Д. Дондуря, Т. Дридзе, Л. Жадовой, А. Иконникова, К. Кантора, Л. Кузьмичева, М. Коськова, Г. Курьеровой, А. Лаврентьева, В. Маркузона, Г. Минервина, Н. Нестеренко, Л. Переверзева, А. Раппапорта, Е. Розенблюма, В. Рунге, В. Розина, Г. Сомова, В. Сидоренко, Ю. Соловьева, В. Тасалова, С. Хан-Магомедова, В. Шимко, Ю. Шатиной, Г. Щедровицкого, Д. Щелкунова и др.

Проблемы философии в предметном формообразовании и дизайне поднимаются в исследованиях Л. Анцуповой, Т. Быстровой, В. Давидовича, Г. Драча, Ю. Жданова, Г. Лола, Т. Матяш, Н. Мосоровой, Е. Несмеянова, В. Пигулевского, В. Яковлева и др.

Социокультурные проблемы дизайна стали предметом исследования М. Кагана, Л. Когана, И. Лисовец, С. Михайлова, Ю. Назарова, В. Пигулевского и др.

Дизайн как вид искусства рассматривался известными представителями эстетической теории Т. Адорно, А. Банфи, Ю. Боревым, М. Каганом, В. Уваровым, В. Сидоренко и др.

Важным аспектом в исследовательской работе стало изучение проблемы формообразования в искусстве и архитектуре, раскрытой в трудах исследователей А. Иконникова, М. Кагана, А. Лосева, Г. Сомова, А. Раппопорта, и проблемы стилеобразования, рассматриваемой в работах В. Барышевой, Л. Бергера, В. Власова, Н. Дембич, Е. Заевой-Бурдонской, Е. Кириченко, К. Кон-Винера, Т. Макаровой, Д. Сарабьянова и др.

Возможности и проявления национального аспекта в дизайне исследовались Е. Абаимовой, Ж. Гассио-Талабом, Е. Жердевым, Т. Журавской, Г. Курьеровой, А. Лаврентьевым, С. Михайловым, М. Тимофеевой, Л. Хуснутдиновой.

Изучение синектики и ее использования в историко-теоретических направлениях велось по трудам Г. Бастова, А. Бондаренко, А. Елькина, Н. Кокшаровой, А. Новикова, Д. Скоковой, Т. Челноковой, А. Чуланкиной.

Постулаты синергии и архитектуры и дизайне рассматривались в работах М. Дуцева, Е. Крашенинниковой, С. Норенкова, П. Флоренского, В.Шмакова.

Общие вопросы теории искусства, эстетики и семиотики изучались в трудах Т. Бытачевской, В. Кошаева, Ю. Калайковой, С. Махлиной, Т. Образцовой, В. Сидоренко, Д. Смирновой, О. Хоменко, А. Панкратовой.

Основой для применения синергетического подхода к историко-культурологическим дисциплинам, в частности, истории искусства, архитектуры и дизайна, стали работы О. Астафьевой, Т. Григорьевой, И. Евина, С. Курдюмова, Е. Князевой, М. Кагана, Б. Пойзнера.

Инновационные взгляды на исторические процессы и периодизации исторических процессов рассмотрены также в работах Л. Бородкина, Е. Гущиной, О. Медушевской, Н. Осипова, Ю. Павленко, И. Пригожина, М. Сапронова и др.

Объект исследования

История дизайна как сложносоставной и многоаспектный процесс формо- и стилеобразования в различных направлениях (специализациях) дизайна во взаимодействии с другими видами проектно-художественной культуры.

Предмет исследования

Научные принципы, методы и формы систематизации и описания (представления) истории дизайна, включая формообразование и художественное стилеобразование графических, предметных и средовых объектов, а также среды в целом, включая самые разнообразные формы ее существования⁶.

Цель исследования

Разработать историко-теоретическую модель процесса развития дизайна как многоаспектного вида проектно-художественной деятельности в контексте обще-

⁶ Современная окружающая человека предметная и пространственная среда по своей сути является многокомпонентной синтетической субстанцией, включая киборгдизайн, виртуальный, организационный, ландшафтный дизайн и пр.

мировой истории проектно-художественной культуры с учетом современного мировоззрения и новейших форм представления исторических процессов.

Основные задачи исследования

1. Выявить место дизайна в контексте истории общей мировой проектно-художественной культуры и особенности его развития на современном этапе;
2. Провести анализ существующих подходов представления истории дизайна и моделей его исторического развития;
3. Разработать принципы построения историко-теоретической модели развития дизайна с учетом новейших тенденций в области системного представления развивающихся во времени сложных многоаспектных процессов;
4. Раскрыть особенности использования историко-теоретической модели в изучении и описании исторического развития дизайна как многоаспектного и сложносоставного вида деятельности в контексте общемировой проектно-художественной культуры.

Гипотеза исследования

До момента проведения данного исследования историческое развитие дизайна представлялась как ряд достаточно автономных и малосвязанных между собой направлений (профилей, специализаций) дизайна со своими хронологически выстроенными объектными, предметными и событийными рядами.

Гипотеза диссертационного исследования основывается на **мультивзгляде на историю дизайна, способном объединить все эти локальные направления исторического развития дизайна в единую многокомпонентную, полилинейно развивающуюся, иерархически и хронологически выстроенную систему – историю дизайна.**

Такое целостное и системное представление исторического развития дизайна в виде многокомпонентной историко-теоретической модели с полилинейной структурой строения призвано раскрыть всю сложность и многоаспектность дизайнерской деятельности и представить происходящие в ней

процессы в историческом развитии с пониманием их места и роли в общей проектно-художественной культуре.

Основополагающими для гипотезы диссертационного исследования стали следующие утверждения.

Многокомпонентность дизайна и его истории. Многокомпонентность дизайна, как области общей проектно-художественной культуры – одна из существенных его особенностей. В выдвинутой в диссертации концепции эволюции дизайна («историко-теоретической модели»), история дизайна рассматривается как единый полилинейный процесс, состоящий из относительно самостоятельных направлений (линий) дизайна, увязанных в единую проектно-художественную систему с общими для них признаками (художественно-стилевыми, формально-композиционными и пр.) и тенденциями развития. При этом каждая из этих линий истории дизайна имеет свои особенности эволюции. Концептуальная историко-теоретическая модель полилинейного исторического развития дизайна отражает специфику дизайна как сложносоставного вида проектно-художественной деятельности и особенности его развития на современном постиндустриальном этапе развития общества.

Сложная иерархическая структура и высокая динамика художественно-стилевого развития в истории дизайна. В истории дизайна прослеживается высокая динамика его художественно-стилевого развития, проявляющаяся во множестве художественно-стилевых течений, носящих зачастую локальный характер и отличающихся своей относительной недолговечностью. При этом в художественном стилеобразовании дизайна выделяются различные иерархические уровни: исторические художественные стили, крупные художественно-стилевые направления, художественно-стилевые течения, локальные художественные стили и творческие методы. Последние в дизайне вследствие его специфики находят особое распространение.

Ключевые события и направления (линии) в дизайне как основа представления его истории. В настоящее время получают все большее развитие новые технологии визуализации и программной реализации комплексного подхода к исто-

рико-культурологическим дисциплинам, раскрывающие сложность и многомерность происходящих исторических процессов. История дизайна представляется при этом как ряд хронологически выстроенных кульминационных событий в формообразовании (в отличие от распространенного до настоящего времени подекадного изложения событий). В полилинейном (мультимедийном) взгляде на описание истории дизайна отправной точкой для прорисовки отдельной линии дизайна выступает ключевой аспект, которым, например, может быть фактор, влияющий на формообразование в дизайне, формообразующий критерий, место-временные условия создания объекта и т.д. Ключевые аспекты или теги полагают взаимное существование выявленных линий, но не исключение их, что позволяет получить области наложения и пересечения информационных полей эволюции различных линий дизайна и рассмотреть один и тот же объект с разных сторон.

Методология и методы исследования

Методология исследования строится на основе системного и синергетического подходов, позволяющих исследовать явления в их взаимосвязи, рассматривать теорию и историю дизайна в широком социокультурном контексте, в сложных иерархических взаимосвязях, что способствует преодолению односторонности и абсолютизации в понимании процесса эволюции дизайна. Для этого используются следующие научные подходы:

- историко-генетический метод, позволивший провести пофакторный анализ и рассмотреть развитие различных линий дизайна во взаимосвязях между собой и с другими видами проектно-художественной деятельности. Также данный метод предоставил инструмент, с помощью которого «иконические объекты» дизайна и художественно-стилевые течения («дизайн-стили») были выстроены в определенной хронологической последовательности;
- метод обобщения отечественного и зарубежного опыта, включая сравнительный анализ примеров, способствовавший выявлению современных тенденций в области представления исторических дисциплин и истории дизайна;

- методы синхронного и асинхронного анализа применялись для изучения различных историко-теоретических взглядов на сам дизайн и на отдельные этапы его развития;
- метод натурных исследований музейных коллекций промышленного дизайна в разных странах мира (Германия, Швейцария, Италия, Австрия, Испания, Португалия, Словакия), позволивший собрать для последующей систематизации и анализа материал по отдельным объектам и линиям истории дизайна;
- методы формализации и логического моделирования использовались в процессе формулирования принципов и при построении концептуальной историко-теоретической модели эволюции дизайна.

Научная новизна работы

1. В диссертационной работе впервые для описания процесса исторического развития дизайна использован синергетический подход как средство создания целостной картины истории дизайна, позволивший сохранять и развивать все многообразие его специализаций и направлений (линий), при этом рассматривающий последние в единой взаимосвязи.

2. Представлена историко-теоретическая модель-концепция полилинейного исторического развития дизайна, базирующаяся на мульти взгляде на исторические процессы, где дизайн впервые рассматривается как целостное многокомпонентное явление в истории проектно-художественной культуры, состоящее из относительно автономных направлений (линий) дизайна в их взаимосвязи и диалектическом развитии. Структурными элементами системного представления истории дизайна в историко-теоретической модели-концепции стали: знаковые (иконические) объекты в дизайне, дизайн-персоналии, дизайн-школы, дизайн-стили, дизайн-нации.

Историко-теоретическая модель-концепция полилинейного развития дизайна имеет трехуровневую локализацию:

- *первый уровень* – общая модель полилинейного исторического развития дизайна, объединяющая все виды дизайна в эволюционные линии и выстраиваемая

на основе междисциплинарного синергетического подхода, представляемая в соотнесении с социально-экономическим и художественно-культурным развитием общества;

— *второй уровень* – локализованная по профильному (видовому) признаку модель полилинейной истории дизайна (по отдельным эволюционным линиям), отправной точкой в прорисовке каждой из которых при этом выступают различные факторы: формообразующий фактор (общественно-политический, социально-экономический, социокультурный, научно-технический, специализированный, авторский, художественно-стилевой, национальный), место-временные условия и пр.;

— *третий уровень* – локализованная по территориальному признаку модель полилинейной истории дизайна отдельных субъектов (дизайн-наций), отражающая особенности становление и развития дизайна в различных странах: спиралевидная модель (Япония), волнообразная модель (Скандинавские страны), разветвленная модель (Италия), древовидная (разветвленная) модель (США), прямолинейная модель (Германия, СССР, Великобритания).

Историко-теоретическая модель-концепция на всех уровнях локализации включает три основные историко-временные стадии развития дизайна: доиндустриальную, индустриальную и постиндустриальную.

3. Выявлены и систематизированы основные признаки формообразования и художественно-стилевые направления и течения, особенности и предпосылки становления и развития дизайна индустриальной (индустриального дизайна) и постиндустриальной (постиндустриального дизайна) стадий. В основу первого легла методология абстрактного композиционного моделирования, возникшая на рубеже XIX–XX вв. и получившая свое становление и развитие в первых школах дизайна. Второй базируется на принципе эргоцентризма как доктрине формообразования постиндустриального дизайна. При этом в условиях постиндустриального дизайна выявлена тенденция к увеличению разнообразия и локализации художественно-стилевых течений, а также усилению независимости художественного стилеобразования от больших исторических стилей.

4. Научную новизну представляют также выявленные в диссертационном исследовании основные группы факторов, влияющие на развитие формообразования в дизайне в процессе его исторического развития (общественно-политический, социально-экономический, социокультурный, научно-технический, специализированный, авторский, художественно-стилевой, национальный), и разработанные принципы системного представления истории дизайна: «феноменологический принцип», «историко-географический принцип», «феноменально-географический принцип». К существующему феноменально-географическому принципу были также добавлены «принцип взаимосвязанных дизайн-профилей» и «принцип многоуровневой матрицы».

5. Разработанные на основе авторского полилинейного подхода и представленные в форме комплексных графических моделей развития дизайна в различных регионах (странах) подходы позволяют наглядно продемонстрировать особенности его становления и взаимодействия с местными национальными ремесленными традициями в формообразовании. Полилинейный подход к истории дизайна в диссертации позволил сформировать ряд эволюционных линий в дизайне, собранных в шесть основных групп:

- *факторообразующие* (линия технических открытий, линия философских течений, линия теоретических представлений, линия экономических влияний, линия политических событий);
- *формообразующие* (синтетически компоновочная линия, популярная линия (иконический объект, тип 1 – популярные), профессиональная линия (иконический объект, тип 2 – профессиональные), функциональная, стайлинговая, конструктивная);
- *специализированные* (предметный дизайн, графический дизайн, дизайн архитектурной среды (дас), дизайн одежды, фитодизайн, ландшафтный дизайн, фуд-дизайн и т.д.);
- *авторские* (персоналии, школы, фирмы и бренды);
- *художественно-стилевые* (линия функционализма, линия биоморфизма, линия органического дизайна и т.д.);

— *национальные* (японский дизайн, скандинавский дизайн, русский дизайн, дизайн Германии, дизайн США и т.д.).

Теоретическая значимость исследования

Диссертационное исследование в теоретическом аспекте может представлять интерес для искусствоведов, историков и теоретиков дизайна, архитектуры и пластических искусств. Его теоретическая значимость заключается в получении качественно новых теоретических и научных знаний в процессе обобщения существующего опыта, описания процесса эволюции дизайна, выявления новейших тенденций в области представления сложных исторических процессов, выводящих современное искусствоведение, историю и теорию дизайна на качественно новый уровень знания. Представленная в диссертации историко-теоретическая модель-концепция эволюции дизайна отражает и раскрывает особенности современного дизайна как сложного и многоаспектного явления в истории проектно-художественной культуры. Она направлена на формирование целостного и теоретически обоснованного взгляда на проблему описания эволюционных процессов в дизайне и формулирование новой концепции его системного представления в общей истории мировой проектно-художественной культуры на основе инновационного синергетического (полилинейного) подхода.

В работе был тщательно рассмотрен существующий понятийный аппарат историко-культурологического исследования и введены новые профессиональные понятия: иконический объект в дизайне, дизайн-нация, системная модель истории дизайна, инвариант истории дизайна. Все это стало основой для формулирования принципов системного описания истории дизайна и авторской его периодизации как истории кульминационных (пиковых) событий в формообразовании: феноменальный принцип, историко-географический принцип, феноменально-географический принцип, принцип взаимосвязанных дизайн-профилей, принцип многоуровневой матрицы.

В работе также были разработаны формализованные графические модели развития дизайна в различных странах, демонстрирующие различные уровни его

интеграции с традиционными местными промыслами и ремеслами, а также определяющие место дизайна отдельной страны в общей эволюции мирового дизайна.

Диссертационная работа в целом отражает новый научный подход в изучении исторических процессов, происходящих в отдельных областях дизайна в соотнесении с развитием общей проектно-художественной культуры.

Практическая значимость исследования

Результаты диссертационного исследования имеют практическую значимость как для реальной практики дизайна, в том числе и проектной, так и для дизайн-образования.

Реальная практика дизайна. Построенная комплексная историко-теоретическая модель-концепция истории дизайна может вместе с принципами описания процесса развития дизайна быть использована в работе искусствоведов и теоретиков дизайна при художественно-стилевой идентификации и классификации объектов дизайна для выявления их прототипов и прогнозов развития.

Собранный и систематизированный в диссертационном исследовании материал наряду с научными принципами и моделями описания исторического развития дизайна может быть использован при написании монографий по истории дизайна, при организации тематических выставок и музейных экспозиций. Разработанные на основе анализа прогрессивного отечественного и зарубежного опыта принципы помогут многоаспектно рассматривать подбираемые экспонаты и давать им расширенное сопроводительное описание.

Материалы исследования предоставляют широкую возможность для создания многокомпонентных серий учебников, учебных фильмов, мультимедийных презентаций, серийных изданий с охватом сразу нескольких областей дизайна в их взаимосвязи и временной последовательности.

Учебный процесс подготовки и переподготовки дизайнеров. Полученная в результате проведенного исследования историко-теоретическая модель описания генезиса индустриального дизайна, направленная на формирование целостного представления об истории формообразования в дизайне доиндустриального, индустриального и постиндустриального периодов, может стать основой для учеб-

но-методических и научно-методических работ и построения обучающих программ и курсов на различных уровнях подготовки обучающихся в вузе, подготовки аспирантов, использована в программе курсов повышения профессиональной квалификации. Данная модель позволит в значительной степени оптимизировать процесс изучения и представления истории дизайна как для специалистов, так и для студентов.

Внедрение научных результатов исследования

Теоретические положения диссертации нашли отражение и внедрение в учебном процессе в КГАСУ и в других российских вузах, а также:

- в госбюджетной НИР № 11.031-06КГАСУ «Историко-теоретические курсы в системе подготовки архитектора-дизайнера» (2001-2011);
- в грантах президента РФ, полученных в рамках программы Союза дизайнеров России по разработке теоретических изысканий в области дизайна в 2005, 2007, 2010 и 2012 гг.;
- в гранте РГНФ по теме: «Учебник нового типа для дизайнерских специальностей» 2014 г.;
- в гранте АЛГАРЬШ – 2018 «Симбиоз традиций и современных решений в формировании комфортной городской среды на примере Австрии»;
- в учебных пособиях «История дизайна. Краткий курс» (в соавторстве с С. М. Михайловым) – диплом лауреата на Национальном конкурсе российского дизайна «Виктория» (2004), «Основы дизайна» (в соавторстве с С. М. Михайловым) – диплом МООСАО на международном смотре-конкурсе выпускных квалификационных работ по архитектуре и дизайну (2009).
- в диссертационных исследованиях аспирантов, руководимых автором диссертации (2009): «Дизайн-теории XX века» (Мирсяяпова И. И.), «Эволюция национального компонента в дизайне XX века» (Хуснутдинова Л. Р.), «Особенности современной городской скульптуры» (Ибрагимова А. Ф.), «Эволюция природной компоненты в дизайне архитектурной среды» (Шарипова А. Р.);

— в виде авторских лекционных курсов, которые читались на кафедрах ДАС и Дизайна в КГАСУ, в Институте Бизнеса и Дизайна в Москве, в креативном пространстве «ШТАБ» в Казани, а также на курсах повышения квалификации «Дизайн-класс» при КГАСУ: «История дизайна», «Мастера пластической культуры XX века», «Стили в дизайне XX века», «Дизайн и современный образ жизни», «Дизайн и мировая художественная культура» для направления 07.03.03 «Проектирование интерьера» и «Проектирование городской среды», «История графического дизайна», «Современные стилевые направления в графическом дизайне», «Мастера графического дизайна» для направления 54.03.01 «Дизайн»;

— в выпускных квалификационных работах по направлению «Дизайн архитектурной среды»: под руководством автора диссертации в КГАСУ в настоящий момент ведётся подготовка аспирантов в области истории и теории дизайна, подготовлено более 50 выпускных дипломных работ специалистов, бакалавров и магистров, в том числе по теоретической направленности, из которых 13 отмечено наградами международных смотров-конкурсов ВКР по архитектуре и дизайну (дипломы МООСАО I степени, дипломы Союза Архитекторов России, дипломы Союза Дизайнеров России), общероссийских фестивалей дизайна (2009–2021).

Апробация работы

Основные результаты исследований доложены на 37 международных и общероссийских научных конференциях, совещаниях, форумах в 2000–2021 гг. По теме диссертации опубликовано 10 учебных пособий и монографий, 79 статей в профессиональной печати (**в том числе 26 в изданиях списка ВАК, 5 SCOPUS и 1 WoS**). Общее количество публикаций – 145.

На защиту выносятся

1. Принципы системного описания истории дизайна и его авторская периодизация, представляющая историю кульминационных (пиковых) событий в формообразовании: феноменальный принцип, историко-географический принцип, феноменально-географический принцип, принцип взаимосвязанных дизайн-

профилей, принцип многоуровневой матрицы. Данные принципы совместно участвуют в построении моделей истории дизайна разного уровня.

2. Историко-теоретическая трёхуровневая модель, представляющая развитие дизайна как многоаспектного вида проектно-художественной деятельности в контексте общемировой истории проектно-художественной культуры с учетом современного мировоззрения и новейших форм изложения исторических процессов.

Первый уровень (модель первого уровня) – системная модель исторического развития дизайна как многоаспектной и развивающейся во времени области проектно-художественной деятельности.

Второй уровень (модель второго уровня) – полилинейная модель истории дизайна, объединяющая существующие виды дизайна в эволюционные линии.

Третий уровень (модель третьего уровня) – локальная модель истории дизайна отдельных субъектов (дизайн-наций), отражающая особенности становление и развития дизайна в различных странах.

3. Концепция эволюционных линий в дизайне, лежащих в основе реализации полилинейного подхода к истории дизайна и собранных в шесть основных групп: факторообразующие, формообразующие, специализированные, авторские, художественно-стилевые и национальные.

Структура и объем диссертационной работы

Структура работы определена последовательностью решений поставленных задач и состоит из введения, четырех глав и заключения общим объемом 292 страницы текста; библиографии, содержащей 221 наименований; список публикаций, научно-исследовательских и концептуальных работ соискателя; а также графического приложения, содержащего таблицы и иллюстративный материал.

ГЛАВА 1. ДИЗАЙН В ИСТОРИИ ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

1.1. Проектно-художественная культура и ее составные элементы

1.1.1. Понятие проектно-художественной культуры

Начиная с конца XX в. дизайн называют одним из самых влиятельных видов проектно-художественной культуры. Продолжая свое развитие в условиях современного постиндустриального общества, дизайн далеко выходит за рамки традиционного представления о нём как о составной части общей проектно-художественной культуры, ориентированной на индустриальное формообразование. С позиции общей истории проектно-художественной культуры, дизайн – относительно молодой, но при этом очень динамичный и активно развивающийся вид проектно-художественной сферы, охватывающий сегодня практически все сферы человеческой деятельности, весь спектр форм предметного и пространственного окружения человека.

Понятие проектной культуры существует достаточно давно: оно вошло в научный оборот в 1970-е годы и активно используется во втором десятилетии XXI века. Представленное исследование не посягает на формулирование какой-то новой трактовки данного понятия: это уже осуществили виднейшие теоретики и методологи дизайна – скорее наоборот, мы отдаем должное самоотверженности и значимости труда этих исследователей. Тем не менее, представляется необходимым проследить развитие этого определения для данного исследования. Также рассмотрение понятий проектной культуры и дизайна, определение современного взгляда на них позволяют сформулировать основные идеи данного исследования о полилинейном развитии истории дизайна.

Исследованием различных аспектов проектной культуры занимались виднейшие теоретики и методологи дизайна В. М. Розин, К. М. Кантор, О. И. Генисаретский, Г. П. Щедровицкий, В. Л. Глазычев, В. Ф. Сидоренко, В. Р. Аронов и др. В последние десятилетия появились труды таких авторов как Н. А. Ковешникова, И. А. Розенсон, Т. Ю. Быстрова, С. М. Михайлов,

М. С. Кухта, А. В. Ефимов, в которых проектной культуре также уделяется пристальное внимание.

Из совокупности норм и средств, образующих профессиональную культуру проектной деятельности (В. М. Розин), из комплексного опыта материальной культуры и массива знаний, навыков и ценностей, воплощенных в искусстве планирования, изобретения, формообразования и исполнения (Л. Б. Арчер) понятие «проектная культура» трансформировалось в эстетико-художественную категорию, характеризующуюся сочетанием различных аспектов проектной деятельности во всем многообразии их взаимосвязей (Н. А. Ковешникова). Очень подробно процесс становления проектной культуры рассмотрен О. И. Генисаретским. На начальном этапе становления термина одним из важнейших аспектов был социокультурный и гуманитарный аспект проектного процесса. В работах того времени, рассматривающих парадигму проектной культуры, отмечается выпадение из формируемого понятия проектной культуры художественно-эстетического аспекта.

Наряду с наукой (естественно-научная культура) и искусством (художественная культура) проектная культура получила наименование «третьей культуры» или «Дизайн с большой буквы» (Б. Арчер). Именно здесь проектная и художественная культура соприкасаются и сливаются в термин проектно-художественной культуры. Ее феномен заключается в поиске и моделировании нового образа культуры, способного преобразовывать различные знания и навыки в формы человеческой деятельности, а также в том, что проектирование становится естественной чертой человеческого сознания, распространяясь практически на все формы человеческого существования, ознаменовывая собой особый тип мышления, связанный не только с процессом профессионального проектирования.

Проектная культура – это высший уровень сферы дизайна, надстраивающийся над текущим проектным процессом преобразования и/или воссоздания среды, над такими его составляющими, как проектирующие сообщества, проектное хозяйство, проектируемые части среды и, разумеется, над инфраструктурой

дизайна, то есть функциональными службами, обеспечивающими нормальное осуществление проектного процесса. С другой стороны, проектная культура распространяется чуть ли не на всю человеческую деятельность, приобретая статус её исторически доминирующей формы. В таком случае становится актуальным утверждение о том, что «всякий трудовой процесс конституируется проектом, специфической формой сознания, не сводимой ни к логическим, ни к эмоциональным, ни к субъективным, ни к объективным его формам, но совмещает в себе черты и тех и других и более всего опирается на способность продуктивного воображения». Согласно первому варианту определения, происходит включение институализированной проектной деятельности в сферу культуры, согласно же второму – проект и проектирование само возводится до уровня культурной формы любой деятельности.

Разговор о проектной культуре всегда имеет смысл, поскольку разные стороны проектного процесса реагируют на состояние и потребности общества, проектный процесс давно стал реальностью производства, социальной жизни и культуры. Совершенствование системы художественно-конструкторских работ, развитие методологии дизайн-программирования и науки о дизайне привело к тому, что дизайн стал достоянием каждого человека, шаблонизация и универсальность методов дизайна способствует эстетизации разных направлений человеческой деятельности, методика дизайн-мышления активно используется в бизнесе и наоборот.

Сегодня проектная культура часто упоминается при анализе различных аспектов теории и практики дизайна и предстает как целостная структура, каждый элемент которой может рассматриваться как отдельный элемент более широкой системы – проектной деятельностью в целом. Действительно, в настоящее время все чаще можно найти подтверждение тому, что проектная культура становится ключевым понятием междисциплинарного аппарата, и получает все большее распространение в современной науке в связи с усилением мировоззренческой и технологической сторон целого ряда профессий в области культуроведения, искусства, архитектуры, дизайна, а также социально-культурной, социально-

педагогической и культурологической направленности. Особенно отчетливо это проявляется со сменой парадигмы постиндустриального общества, ведущей силой которого становится творчество, в чьей основе находится эстетический человек с целостной картиной мировоззрения.

Многоаспектность современной проектной культуры затрагивает эстетическую, гуманистическую, коммуникативную, познавательную, воспитательную и многие другие функции, закономерно отражает разнообразие ценностных составляющих:

- экологической (ценностно-значимые образы проектируемых объектов);
- образно-жизненной (сюжеты средового поведения, стили жизни различных сообществ в отношении среды);
- аксиологической (мыслимые, чувствуемые, осязаемые ценности и достижимые ценностные состояния творческого сознания, необходимые для личностной реализации проектного процесса);
- концептуальной (многообразие творческих концепций в совокупности вместе с выраженными в них ценностными, образно-жизненными и средовыми ориентациями субъектов проектирования);
- культурно-политической (связи проектирования с социальной, экономической, культурной и политической линиями развития общества).

Ценностно-значимые образы являются ключевой составляющей проектируемой предметной среды, причём вне зависимости от того, возникли ли они сами собой, в ходе исторического развития среды, или были встроены в неё согласно воле проектировщиков. К ним относятся и образы, наблюдаемые в среде, и образы, замышляемые и как-то документируемые проектировщиками – в обоих случаях принципиально важным остается их средовая соотнесённость или иначе принадлежность среде. Сегодня она тесно переплетается с понятием экологичности и становится экологической составляющей проектной культуры, дополняясь также контекстом устойчивости, интегрируемости – синтезом и/или симбиозом объектов в предметно-пространственной среде.

Творческие концепции являются содержанием креативного сознания и проектной системы/программы, отражая также ценностную направленность субъектов проектирования. Используемые в практике современного дизайна методы проектирования, эвристики и поэтики, семиотики и семантики – это концептуальная составляющая проектной культуры. В качестве примера подобных концепций можно привести особые направления современного постиндустриального дизайна такие, как эмоциональный дизайн, сервис-дизайн, социальное проектирование, кансай-инжиниринг и т.п.

В третью группу составляющих проектной культуры входят мыслимые, чувствуемые, осязаемые ценности данной проектной культуры и достижимые в ней значимые состояния творческого сознания, необходимые для личностной реализации проектного процесса. Это аксиологическая составляющая проектной культуры⁷, которая активно поддерживалась теоретическими концепциями 60-х годов XX века, а также исследованиями в направлении философского и социологического дискурса проектной методологии и психологии дизайна в 80–90-х гг. прошлого столетия. По мнению Т. В. Пойдиной, в середине 1980-х годов проектная культура становится одним из важнейших типологических признаков культуры, смысловым центром новой концептуализации в теории дизайна [1].

Проблема изучения и направленного развития проектной культуры выдвинулась на передний план технической эстетики в связи с исследованием взаимосвязей образа жизни и предметной среды. В. Л. Глазычев полагал, что основанием для развертывания проектной концепции дизайна является утверждение о функционировании дизайна как механизма в контексте двух профессиональных деятельности – художественного проектирования и художественного конструирования [2]. Чем глубже наше понимание социально-экологических, этнокультурных и духовно-практических аспектов в дизайне, тем сильнее потребность в более свободном владении проектно-концептуальным осознанием этих функций и связанных с ними ценностей. Иными словами, ориентация дизайна на процесс со-

⁷ Аксиологическая концепция культуры — подход к изучению культуры, в рамках которого культура рассматривается как система базовых ценностей общества.

вершенствования образа жизни требует большего социального и гуманистического, психологического осмысления проектной культуры.

Кроме того, понятие проектной культуры вошло в лексикон междисциплинарного научного аппарата и получило распространение в современной науке в связи с усилением мировоззренческой, технологической составляющей целого ряда профессий социально-культурной, социально-педагогической и культурологической направленности [3]. Находя применение в контексте различных наук, этот термин наполняется соответствующим характеру исследований смыслом. Однако при этом базовой основой выступает осмысление феномена проектной культуры как универсальной категории современного мышления, представление о проектировании как универсальном типе деятельности.

Будучи таким многоаспектным феноменом, современная проектно-художественная культура находится под пристальным вниманием искусствоведов. Н. И. Барсукова рассматривает полистилистическую особенность культуры постмодернизма, подчеркивая, что одна из важнейших особенностей современной проектной культуры заключается в сочетании разных аспектов художественного видения мира и способов эмоционального воздействия, в том числе и ассоциативных [4]. Безусловно, с автором можно согласиться, что такая полистилистичность проявляется достаточно ярко и многогранно: и в активном использовании классического наследия, и в свободном применении многочисленных видов художественной техники, и в сочетании различных художественных приемов.

Обозначенная полиаспектность данного феномена затрагивает развитие проектной культуры, в связи с чем появляются отдельные исследования, затрагивающие разнообразные стороны развития проектной культуры. Например, С. Дворецкий, Н. Пучков и Е. Муратова отмечают, что современному проектированию присуща тенденция, определяющая его нацеленность не столько на сам разрабатываемый объект, сколько на происходящие в ходе его освоение и использование изменений в сфере производства, сбыта и потребления. Таким образом, сферой их интересов становится инженерная сторона проектной культуры, переход от проектирования отдельных технических объектов к созданию и поддержке

всех этапов функционирования социотехнических систем. В своем исследовании они абсолютно логично указывают на постоянное совершенствование методов, средств и организационных форм проектной деятельности, что проявляется в системном подходе к проектированию, применении методов математического моделирования и оптимизации, искусственного интеллекта, в широком использовании возможностей компьютерного инжиниринга [5]. В этом мы можем увидеть проявление синтеза проектной культуры XX–XXI вв. и цифровых технологий, раскрывающих еще большее поле деятельности для современных дизайнеров.

Теоретики дизайна М. М. Калиничева и М. В. Решетова, продолжая исследование проектной культуры в лучших традициях научной школы ВНИИТЭ, исследуют другую сторону проектной деятельности, а именно соотношение креационного и креативного в проектной культуре дизайна. Они отмечают, что креативность во многом является имманентной составляющей, что творческий компонент часто воспринимается обобщенно (и даже поверхностно), и как все то, что отличается необычностью и новизной, в условиях убыстряющихся темпов жизни снимает или упраздняет мировоззренческие культурные парадигмы [6]. Подобный взгляд подкрепляется утверждением о том, что дизайн является весьма динамичным элементом культуры, активно изменяется под влиянием моды и рынка и находится в состоянии постоянного поиска. Кроме того, активно участвуя в современной межкультурной коммуникации, дизайн в то же время пребывает на пике синтеза искусств, что актуализирует параллельное использование важнейших для проектной культуры понятий креационности и креативности.

С. А. Власов и И. Р. Назарова поднимают вопрос синкретизма проектной культуры. По их мнению, нерасчленённость проектной культуры может быть обеспечена только за счет многообразия и разнообразия составляющих ее элементов, к которым следует отнести, например, региональный дизайн (итальянский, скандинавский, японский и др.), помогающий противостоять унификации и стандартизации формообразования промышленных изделий в условиях глобализации. Поддержка культурного разнообразия общества, несмотря на процессы глобали-

зации, также становится важнейшей составной частью промышленного дизайна [7].

В западном искусствознании можно найти любопытные примеры широкого понимания проектной культуры, а также рассмотрения ее как части еще более крупной области — проектного менеджмента, а точнее как одного из решающих факторов проектного менеджмента. В этом случае рассматривается не только процесс создания объекта, но и организация коммуникации между членами проектной группы, проведение брифов, создание дорожной карты проекта, его обновление и информационная поддержка. При таком понимании проектная культура становится нормой, убеждениями, ценностями и предположениями конкретной проектной команды, а понимание уникальных ее существенных аспектов является важной задачей: создание культуры безопасности, культуры общения заинтересованных сторон, учитывающей аспекты коммуникации и современную мультикультурность, внимание к инновационной стороне в разработках и психологическую атмосферу в проектной команде.

Подводя некоторый итог, можно сказать, что возник новый уровень взаимосвязи эстетики и проектной культуры. Особенно этот момент ощущается в последние десятилетия. Поэтому более правомерным сегодня мы считаем называть данную область проектно-художественной культурой, с одной стороны расширяя данный феномен, а с другой стороны, максимально его конкретизируя. Таким образом, в работе дизайн рассматривается не только как часть проектной культуры, но гораздо шире, как часть проектно-художественной культуры, чем подчеркивается его понимание как особого вида именно проектно-художественной деятельности.

В своей работе дизайнер пользуется всем арсеналом проектных средств: от технического конструирования, компоновки — до композиционного формообразования, стилеобразования; от функционального анализа — до создания организационных, концептуальных моделей предметной среды. Однако все эти средства подчинены выявлению общекультурного, художественно-образного понимания дизайнером всего комплекса проблем предметного мира и коммуникационной

сферы. Разработка этой «второй природы» базируется на ряде принципиальных методов – функциональном анализе, компоновке, создании пространственной или графической композиционной структуры, стилизации и т.д. Основная цель дизайна — удовлетворение разнообразных потребностей человека, включая необходимость в культурной идентификации, а также эффективная организация предметной и информационной среды жизнедеятельности на основе использования художественно-образных моделей. Это работа специалиста с морфологией объекта, и потому процессы формообразования здесь принципиальны. В форме воплощается понимание дизайнером всего круга стоящих перед ним задач: и утилитарных, и социокультурных, и художественных, и технологических. Через форму дизайнер общается с потребителем (понимая под формой не только оболочку или конструкцию материальных предметов, но и структуры, сценарии действия, те или иные правила и условия).

Связывая проектно-художественную культуру с дизайном и его генезисом, отметим, что история этого вида проектно-художественной деятельности взаимосвязана с развитием научно-технической и визуальной, художественной культуры, поэтому она, как в зеркале, отражает влияние новаций и изобретений в технике, инженерном и художественном творчестве. Дизайн – это одновременно и продукт культуры, и инструмент культурного строительства, и фактор, активно формирующий культуру. История дизайна, так же как и сам дизайн, имеет свои внутренние сферы и области. Отдельно пишется история моды и костюма, отдельно – история графического дизайна и рекламы, сепаратно протекает история интерьера и выставочного дизайна, автономно пишется история посуды и мебели, ткани и бытовых приборов. Однако во всех этих областях, несмотря на узкую специализацию и свою проблематику, есть нечто, что их объединяет, а именно проектный подход, проектная культура, визуальная культура, функциональные, технологические и художественные аспекты.

Историки дизайна часто обращаются к конкретным личностям, поскольку проектная культура в том числе развивается благодаря авторским творческим концепциям. В этой связи интересно высказывание Н. В. Егуповой, отмечающей,

что до сих пор жива традиция, заложенная Н. Певзнером, представлять историю как движение к модернизму, показывая в художественной эволюции дизайна роль тех или иных концепций формообразования, идущих от искусства. По ее мнению, искусство для дизайна играло роль своеобразного разведывательного отряда, осваивающего новые творческие технологии и приемы выразительности [8].

В настоящее время проектно-художественная культура является объектом внимания, а также субъектом влияния философов, искусствоведов, архитекторов, дизайнеров и художников, рассматривающих данную сферу как уникальный и необходимый симбиоз опыта формирования материальной культуры, в том числе в искусстве планирования, изобретения, создания и воплощения объекта проектирования. В постиндустриальный период своего развития общество испытывает перенасыщенность объектами массового производства, и проектно-художественная деятельность активно захватывает две важные сферы данного этапа развития цивилизации: интеллектуальную и творческую деятельности. Их креативные усилия направлены на определение смысловых и качественных свойств предметов и явлений, они ориентируются на семантику, эмоциональность, интерактивность, а также повышенные эстетические качества предметных форм. Наблюдая подобное интенсивное развитие и экспансию новой профессии, мы можем констатировать, что сегодня дизайн становится наряду с архитектурой одним из ведущих видов проектно-художественной деятельности.

1.1.2. Дизайн как ведущий элемент проектно-художественной культуры

Дизайн является условием и средством эффективного формирования проектно-художественной культуры. Как сфера создания эстетических свойств объектов искусственной среды, дизайн в настоящее время представляет из себя сложную, многоаспектную область проектно-художественной деятельности, имеющую множество видов и специализаций⁸. В теории и методологии дизайна

⁸ Анимационный дизайн, архитектурный дизайн, веб-дизайн, геймдизайн, графический дизайн, дизайн городской среды, дизайн интерьера, дизайн одежды, дизайн церемоний, звуковой дизайн, информационный дизайн, книжный дизайн, ландшафтный дизайн, параметрический дизайн, полиграфический дизайн, проектирование взаимодействия,

наиболее полно рассмотрен индустриальный дизайн как особый вид проектно-художественной деятельности в условиях массового индустриального производства, получивший в XX веке широкое распространение и популярность в самых различных жизненных областях. Дизайн и сегодня оказывает существенное влияние на проектно-художественную культуру: выделенные составляющие проектной культуры являются необходимыми критериями формообразования объектов дизайна, дизайн из проектной деятельности вырос в настоящее время в инструмент формирования образа жизни, в дизайне совмещаются ценности массового сознания со своеобразием индивидуального видения дизайнера. Как ведущий элемент проектно-художественной культуры, дизайн является синтетической деятельностью (синтез науки, техники, искусств и ремесел), постоянно актуализируется, ориентируясь на современность, и претерпевает динамичное развитие.

Появившись на рубеже XIX и XX вв., индустриальный дизайн чуть более чем за столетнюю историю своего развития превратился в одну из самых влиятельных областей проектно-художественной культуры. Сегодня дизайн активно влияет на формообразование в архитектуре, скульптуре и декоративно-прикладном искусстве. Это и «стиль высоких технологий», принесший в зодчество кардинально новые принципы формообразования, и ломающая наши представления об архитектонике суперграфика на фасадах современных зданий, это новая эстетика, присутствующая в скульптурных композициях и на городском транспорте, это и авангардные течения в изобразительном и пластическом искусствах. При этом, сравнивая динамику взаимоотношений архитектуры и дизайна с момента возникновения последнего по сей день, можно прийти к существенному выводу. В эпоху промышленных революций, на заре своего становления дизайн заимствовал декоративные элементы из архитектуры и, главным образом, из «классического стиля» XVII века. В конце XX века мы наблюдаем обратную картину: законодателем моды в архитектурном формообразовании, начиная с хайтека, становится дизайн — совершенно нетрадиционные для зодчества материа-

лы, построенные не по архитектурным канонам формы. Серийно произведенные объекты в одном стилевом ключе так называемого предметного наполнения городской среды (уличная мебель и оборудование, визуальные коммуникации) сегодня зачастую формируют свой «локальный стиль» архитектурного ансамбля в целом, наподобие фирменного стиля в дизайне. Индуктивные принципы дизайн-проектирования, идущие «от человека», сегодня переходят и в проектирование архитектурных сооружений.

В дизайне так же появился целый ряд новых синтетических творческих течений под общим названием «арт-дизайн», иначе это направление известно под названием «usable artwork» («годные к практическому использованию произведения искусства»). Здесь через индивидуализированную художественную деятельность дизайнер может конкретизировать своего потребителя (учитываются социальные группы по возрастным, национальным и субкультурным разделениям), а через производство единичных экземпляров – находить своего единственного покупателя.

Сегодня дизайн активно влияет и взаимодействует не только с искусством и архитектурой, но и охватывает все новые и новые сферы человеческой деятельности. На смену традиционным мастерам салонов красоты идут «дизайнеры причесок» и дизайнеры-визажисты, привычного художника-модельера сменяет «дизайнер одежды». Все чаще и чаще мы встречаем такие названия как: «фитодизайн», «фотодизайн», «веб-дизайн», «дизайн рекламы», «телевизионный дизайн», «хардварь-дизайн». Повсеместное распространение дизайна, по мнению британского дизайнера Джаспера Моррисона, затрагивает каждый аспект повседневной жизни. Поэтому он полагает, что дизайн нужно рассматривать не как особый процесс производства, но и как метод, используемый для любой ситуации, чтобы улучшить ее с точки зрения эстетики, функциональности и коммерции [9]. Дизайн становится не только универсальным средством проектирования, но и своеобразной жизненной философией, на основе которой формируется вся окружающая человека предметно-пространственная среда и стиль его собственного существования (Таблица А1).

Современное дизайнерское проектирование, является интегрированным процессом с привлечением широкого круга специалистов, и дизайнерские команды зачастую состоят из эргономистов, психологов, социологов и биомехаников, а также инженеров самых различных направлений. В средовом дизайне при разработке фрагментов исторической части города к этому коллективу смежников могут также добавиться историки, краеведы, архитекторы-реставраторы, археологи и др. При таком числе привлекаемых к решению проектной задачи специалистов дизайн зачастую берет на себя связующие функции своеобразного коммуникативного моста – средства для межпрофессионального общения [10].

Сегодня число профессиональных дизайнеров растет, в то время как численность населения в Европе снижается. Дизайнер стал более доступен не только из-за роста процентного соотношения числа специалистов к количеству населения, но и благодаря тому, что, являясь подвижной субстанцией, его «язык» становится «умным», соответствуя самому требовательному потребителю [11]. Стоящая перед дизайнером задача организации контакта потребителя с изделием многогранна, она проявляется и в маркировке деталей изделий, обеспечивающей быструю и точную его сборку и подготовку к работе; и в визуальных коммуникациях, обеспечивающих удобство в пользовании, особенно технически сложных изделий; и в предупредительной информации об опасных свойствах (острых краях, углах, движущихся с большой скоростью элементах). Сегодня, купив бытовой прибор, мы, зачастую благодаря продуманному «дизайн-интерфейсу», можем сразу же им пользоваться, не прибегая к пояснительным инструкциям.

В Соединенных штатах Америки еще в 1930-е гг. сформировался так называемый «американский образ жизни», когда продукт деятельности дизайнера-профессионала стал доступным большинству американцев, и в каждой американской семье появлялись потребительские товары: автомобили, холодильники, радиоприемники, бытовые электроприборы. По утверждению Дэвида Рисмана, желаемым продуктом всей производственной деятельности – как материальной, так и духовной – в системе современного капиталистического социального механизма

является не вещь, не новая машина и не новый источник информации, а человеческая личность [11].

Подобной точки зрения придерживается доктор философии Н. Мосорова. В своей работе «Философия дизайна: социально-антропологические проблемы» она пытается расширить социальный смысл дизайнерской деятельности, повышая тем самым ценность дизайна в современном обществе. Обладая высокой социальной и политической значимостью, современный дизайн, по ее мнению, становится инструментом в руках политических деятелей и руководителей различного ранга. Хрестоматийным примером здесь могут служить США периода всемирного экономического кризиса, где дизайн стал инструментом государственного управления и борьбы с критической ситуацией. Дизайн превращается в своеобразный носитель социальных изменений, и именно ему во многом обязан своими достижениями современный социальный прогресс. Сегодня дизайн можно рассматривать также как своеобразный инструмент формирования взаимоотношений индивидуума и общества. «Дизайнерская форма с высокой эффективностью может вовлекать человека и общество как в проявления социального добра, так и в проявления социального зла, в проявления гуманистического и деструктивного аспектов человеческой деятельности» [12].

Объект дизайна, создаваемый ранее по формуле «функциональность – технологичность – мода», схожей формуле Витрувия «Полезность – прочность – красота», дополняется и такими составляющими, как проектирование социального события, конструирование стиля и образа жизни, синтезирование новых культурных, моральных и социальных ценностей. С одной стороны, начиная терять свою обособленность и самостоятельность, с другой стороны, как цемент в бетоне, связывая все составляющие в единое целое, дизайн словно берет на себя функции своеобразной общественной инфраструктуры, выходя за рамки сугубо проектно-художественной деятельности.

Предметы, окружающие нас, все более лаконичны и цельны: они все меньше нуждаются в излишках декора – как не нуждаются в них люди, ищущие лишь домашнего покоя и гармонии. Многие объекты сегодня тяготеют к природным,

обтекаемым формам, как нельзя лучше отвечая человеческой психологии. Подобную идею поддерживает в своем исследовании и Ю. А. Горюнова. По ее мнению, дизайн и материальная культура сегодня вместе образуют основу предметно-пространственного окружения, так называемую «вторую природу», которую создает вокруг себя человек. Это организованный каркас, обладающий композиционными и конструктивными и пространственными характеристиками, внутри которого разворачивается человеческая культурная деятельность. Дизайн является «вещным наполнением» этого каркаса – бесконечно многообразная система предметов и их комплексов, служащих определенным процессам деятельности. Вещи конкретизируют характер окружения, делают его, благодаря своей относительной подвижности, достаточно гибким для того, чтобы оно могло отвечать изменчивым потребностям жизни, культурного воспроизводства и отдыха. Это не какая-то специальная экспансия дизайна в окружение человека, а абсолютно естественный процесс. Формы предметно-пространственного окружения несут информацию, помогающую не только устойчиво поддерживать общественно-устоявшиеся типы культуры, но и развивать их, закреплять сложившиеся традиции. В этих формах могут быть воплощены образы, несущие большие культурологические, социальные и нравственные идеи своего времени, отражающие идеальные представления людей об окружающем мире. Закономерная упорядоченность предметных форм должна удовлетворять и присущую человеку эстетическую потребность, овеществляя черты бытующего в культуре эстетического идеала. Исследователь дизайна интерьера Н. К. Соловьев, называя предметно-пространственную среду интерьером, выделяет его функциональную и эстетическую организацию, включая в нее все внешние и внутренние атрибуты, «даже быт, привычки, поведение, предметы обихода людей, для которых он создавался». Предметная среда обладает огромной силой обратного воздействия на людей, формируя определенные отношения к миру вещей и, посредством вещей, — отношения людей друг к другу. Дизайн в процессе своего развития превратился в одно из действенных средств формирования этих ценностных отношений, которые под воздействием сложной системы факторов могут приобретать как гумани-

стическую, так и антигуманную направленность. Помимо истинной потребительской ценности, как уже упоминалось, вещи могут приобретать и нередко приобретают значение престижной ценности, символа социально-статусных отношений в обществе [13].

Синтез современных технологий и тяготение к обтекаемым формам приводят к пониманию дизайна как эмоциональной оболочки человека, оберегающей субъекта от негативного влияния внешнего мира. Получившее признание во всем мире творчество американского дизайнера Карима Рашида может служить примером сознательного «заселения» дизайнером обитаемого пространства предметами, способными чувствовать и вступать в резонанс с нашими эмоциями, создавать нечто, подобное «новой природе», находить витальность синтетики, выражать окружающую среду, идеально подходящую для современного потребителя. Развитие микроэлектроники привело к исчезновению многих бытовых устройств и переосмыслению функции в традиционном понимании этих терминов. Дизайн в информационном обществе связан не столько с предметными формами, сколько заботится об организации зачастую неосознанных процессов и информации. Помимо миниатюризации изделий и даже их визуального исчезновения цифровая эпоха ознаменовала начало тотального слияния компьютера и человека и создания киберчеловека. Микросхемы, вводимые в структуру организма индивида, должны обладать особо продуманной эргономичностью – дизайн становится объектом деятельности специалистов инженерных специальностей, а также биологов, медиков и эргономистов.

1.2. Эволюция понятия «Дизайн». Расширение временных и предметных границ дизайна

1.2.1. Дизайн как проектный замысел (XV-XVIII вв.)

Эволюция понятия «дизайн» отражает развитие представлений человечества о проектной деятельности в целом, обозначает уровень художественного и культурного развития цивилизации, указывает на ценностные ориентиры, а также подчеркивает степень технического и технологического развития общества, его проектной культуры, включая инструментарий проектных средств, приемов и методов (Таблица А3). Этимология данного понятия последовательно демонстрирует становление основных компонентов проектной деятельности. Общепринято полагать, что это слово берет свое начало с эпохи Ренессанса, при переходе в итальянский язык из латыни, и уже здесь наблюдается многоаспектность его трактовки. Например, происхождение слова «дизайн» связывают с латинским глаголом «designare» (делать наброски, рисовать, представлять, обозначать) или с латинским существительным «signum» (метка, знак, символ, печать, картина, сигнал). Кроме того, «signum» ещё обозначает «вырезанную марку, истукана» и в качестве прасосновы – латинский глагол «secare» (резать, вырезать, кроить). Или с итальянским «disegno» как «изобретение, стремление к цели, лежащие в основе работы идеи», а также с «design intero», которое трактуется как «цельный план, идея, рожденная у художника и внушенная ему богом». Так или иначе в этот период активно развивается художественная культура и в творческой деятельности главенствует идея произведения, его задумка, а со становлением методики рисования и рисунок или эскиз, визуализация задуманной идеи, что на данном этапе и демонстрирует нам трактовка понятия «дизайн».

В XVI веке также отмечено первое упоминание слова «дизайн» на английском языке, и его трактовка сравнима с итальянской. Оксфордский словарь прослеживает хронологию возникновения современного понятия «дизайн»: 1548 г. — «цель, интенция», 1593 г. — «план в уме того, что будет сделано», 1638 г. —

«план строительства», 1697 г. — «сделать предварительный набросок для конструирования чего-либо» [14]. Заметно, что с течением времени значение слова «дизайн» меняется от «замысла в уме, намерения» к «материализованной в проекте-эскизе конструкторской идее». К XVII веку формулируется более поздняя трактовка термина «дизайн» (с англ., design) XVII века и она уже представляется нам как «план строительства, чертеж, крок, набросок для конструирования чего-либо». К этому времени в Англии уже происходит аграрная реформа и появляются активные технологические изменения, приведшие в итоге к ранней промышленной революции.

Также нужно принять во внимание французское слово «dessin» происходит от «designare» (рисунок, образец, план, главным образом на ткани). Эта словоформа была зафиксирована во французской лексике в конце XVII в. Немецкий язык заимствовал это выражение в начале XIX в., но в устаревшей форме «dessein». Различие между «dessin» (рисунок, образец) и «dessein» (намерение, цель) фиксируется во французском языке лишь в конце XVIII в. Начинает зарождаться связь дизайна с философским «Dasein» (букв. «бытие») [15].

Обращаясь к источникам XV–XVIII вв., можно отметить, что спектр вопросов, поднимаемых исследователями XV–XVIII вв., весьма широк и демонстрирует взаимосвязь предметного формообразования с различными областями человеческой деятельности по мере их развития и применения:

- становление графической культуры и проектной графики (Жоффруа Тори «О шрифтах» (1529));
- наука, техника и изобретения (труды по комбинаторике о соединении человека и машины «Театр автоматов», «Театры машин» в эпоху Возрождения, а также кодексы Леонардо да Винчи, Готфрида Лейбница «Об искусстве комбинаторики» (1666), «Театриум Махинарум» Андрея Нартова (1720));
- эстетические трактаты, в том числе раскрывающие взаимосвязь искусства и ремесла («Трактат о природе человека» Дэвида Юма (1740), «Размышления о природе и принципах чувств» Арчибальда Алисона (1790), «О влиянии живописи на художественную промышленность» Эмиля Экмерид-Давида (1805)).

Исторически понятие «дизайн» аккумулировало в себе еще несколько значений: «to invent» — «изобретать или мысленно формулировать идею или существенные черты чего-либо», «to intend» — «намереваться, устремляться к какой-либо цели (отсюда — интенция)», «to appoint» — «назначать, определять, указывать» [16]. Если рассматривать более полный реестр вариантов перевода слова «дизайн» на русский язык с английского, то перед нами предстают также «замысел; план; цель; намерение; проект; планирование; чертёж; эскиз; конструкция; расчёт; рисунок; узор; композиция (картины и т. и.); умысел; схема; образец; конструирование; проектирование)» [17].

Начиная с XIX в. под «дизайном» начинает подразумеваться не только объект, но и процесс его создания, деятельность по его разработке и производству. Становится правомерным упоминать дизайн как проектный замысел: он обрастает необходимой терминологией и методологией проектирования, реализации проектного замысла. Проектный замысел предполагает выполнение многочисленных, взаимосвязанных действий, и в теоретических работах в направлении предметного формообразования можно обнаружить упоминания о проблемах, способах решения и средствах реализации объектов предметного формообразования. В узком, профессиональном понимании «дизайн» означает проектно-художественную деятельность по разработке промышленных изделий с высокими потребительскими и эстетическими качествами, деятельность по организации комфортной для человека предметной среды — жилой, производственной, социально-культурной.

1.2.2. Дизайн как проектно-художественная деятельность в области предметного и графического формообразования (XIX – первая пол. XX вв.)

С середины XIX века дизайн получает развитие как проектно-художественная деятельность, он связан с индустриальным производством, испытывавшем потребности в новой профессии. Этому также способствовали: возникновение синтеза искусства и ремесла (английское движение XIX в. «за связь искусств и ремесел»), активная художественная и промышленная деятельность (немецкий Веркбунд, деятельность Петера Беренса в компании АЭГ и американ-

ской автомобильной фирмы «Форд»). Индустриальный дизайн превращается в комплексную проектно-художественную деятельность, ориентированную на массовое индустриальное производство (Таблица А4).

Здесь этимология дизайна от определений декоративного характера: «узор, орнамент, декор, украшение, убранство» – переходит непосредственно к проектно-графическим трактовкам: собственно «проект, чертеж, конструкция». Постепенно в разных языках возникают такие обозначения как «техническая эстетика», «промышленное искусство», «художественное конструирование» (в русском), «Formgebung» (придание формы) и «Formgestaltung» (образование формы) (в немецком), «wzornictwo przemyslowe» (в польском) и т.д.

В 1969 году на Генеральной ассамблее ИКСИД (ICSID, «International Council of Societies of Industrial Design» — Международный совет организаций промышленного дизайна) в качестве основного международного термина был принят термин «industrial design» (в профессиональном сокращении — «design»), как наиболее емкий по своей смысловой структуре. Там же было принято предложенное Томасом Мальдонадо определение индустриального дизайна: «Дизайн — это творческая деятельность, целью которой является определение формальных качеств промышленных изделий. Эти качества включают в себя внешний облик изделия, но, главным образом, те структурные и функциональные взаимосвязи, которые превращают изделие в единое целое как с точки зрения потребителя, так и с точки зрения изготовителя. Дизайн стремится охватить все аспекты окружающей человека среды, которая обусловлена промышленным производством». Данное определение подразумевало прежде всего индустриальный дизайн и по словам самого же Томаса Мальдонадо обладало определенными недостатками, в частности, оставалось непонятным, что больше влияет на формообразование промышленных изделий – художественный замысел дизайнера, технический прогресс, изменение функции вещи, конкурентная борьба между производителями и пр. [18]. Специалисты ВНИИТЭ (Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики, позднее — Всероссийский) дали определение дизайну как комплексной междисциплинарной проектно-художественной деятельности, интегри-

рующей естественнонаучные, технические, гуманитарные знания, инженерное и художественное мышление, направленной на формирование на промышленной основе предметного мира в чрезвычайно обширной «зоне контакта» его с человеком во всех без исключения сферах жизнедеятельности.

Центральной проблемой дизайна является создание культурно- и антропосообразного предметного мира, эстетически оцениваемого как гармоничный, целостный. Отсюда особая важность для дизайна — это использование наряду с инженерно-техническими и естественно-научными знаниями средств гуманитарных дисциплин — философии, культурологии, социологии, психологии, семиотики и др. Все эти знания интегрируются в акте проектно-художественного моделирования предметного мира, опирающегося на образное, художественное мышление [19].

В 1975 году на 9 Конгрессе ИКСИД в Москве Нижегородская школа дизайна предложила свою концепцию, которая заключалась в следующем:

1. Дизайн — это теория и практика художественного конструирования технических систем;
2. Художественное конструирование — это творческая деятельность по созданию технических систем индустриальным способом в соответствии с художественными и утилитарными закономерностями;
3. Глубинная природа дизайна — эстетическая, а эстетическое есть единство прекрасного и безобразного;
4. Учет меры предмета в творчестве дизайнера приводит к формированию инженерного и экологического принципов дизайна, а учет меры человека — к формированию социологического, эргономического и экономического принципов. Интеграция их осуществляется за счет эстетического принципа дизайна [20].

Социологический принцип обозначает учет структуры и динамики общественных потребностей с целью создания полезных продуктов. Инженерный принцип отвечает за учет технических, конструктивных и технологических закономерностей с целью создания функционально совершенных изделий. Эргономический — обеспечивает учет анатомических, физиологических и психологических

характеристик потребителя с целью создания удобных изделий, экономический — учет затрат живого и овеществленного труда для создания рентабельных, экономически целесообразных предметов. Экологический принцип позволяет учитывать особенности абиотических и биотических систем при создании экологически чистых, природоохранных изделий. И, наконец, объединяющий, эстетический принцип призван для учета композиционных закономерностей с целью создания прекрасных, эстетически выразительных изделий [20].

Стоит отметить, что эволюция понятия «дизайн» во многом отражает динамику социального и технического развития общества, и именно промышленные революции привели к высокому уровню разделения труда и появлению обособленной профессии «проектировщик индустриальных изделий», а также к появлению индустриального дизайна как самостоятельного вида профессиональной деятельности, связанного с формообразованием предметов в условиях развитого промышленного производства. В настоящее время можно выделить как минимум пять различных аспектов рассмотрения индустриального дизайна (Таблица А5). Среди них:

1. дизайн как компоновочная деятельность, призванная получить предмет с функционально новым качеством (такая деятельность граничит с научными открытиями, техническими изобретениями, инженерным творчеством);
2. дизайн как композиционная деятельность, направленная на получение новой художественно-осмысленной формы (она граничит с искусством, творческой деятельностью художника);
3. дизайн как эргономическая деятельность, преследующая цель создания удобной в эксплуатации формы предметов и комфортной для различных функциональных процессов окружающей человека среды;
4. дизайн как ценностная категория (знак качества) — своеобразный инструмент оценки художественно-пластических, функционально-эксплуатационных качеств изделий, а также в определенной мере и статуса самого потребителя;
5. дизайн как общефилософская и мировоззренческая категория, определяющая взгляды и стиль жизни современного человека [21].

1.2.3. Дизайн как универсальное проектно-художественное средство организации жизнедеятельности

В настоящее время понятие «дизайн», определенно, расширило свои границы. В 2001 году в Сеуле была предпринята попытка сформулировать универсальное определение дизайна, раскрывающее его цели, задачи и роль в современной культуре и обществе. В формулировке данного определения участвовало более 70 дизайнеров, архитекторов, философов, социологов, ученых и представителей деловых кругов. В результате появилось новое развернутое определение: «Дизайн является творческой деятельностью, направленной на создание многогранных качеств объектов, процессов, услуг и их систем в течение всего жизненного цикла. Поэтому дизайн является центральным фактором гуманизации инновационных технологий и решающим фактором культурного и экономического обмена» [22].

Также на конференции в Сеуле в 2001 году были определены основные задачи профессии: «Дизайн стремится раскрыть и оценить структурные, организационные, функциональные, выразительные и экономические отношения, обеспечивая:

- укрепление глобальной устойчивости и охраны окружающей среды (глобальная этика);
- предоставление индивидуальных и коллективных льгот и свобод для всего человеческого сообщества;
- учет интересов конечных потребителей, производителей и представителей рыночных отношений (социальная этика);
- поддержка культурного разнообразия, несмотря на глобализацию мира (культурная этика);
- придание товарам, услугам и системам таких форм, которые наиболее выразительны (семиология) и согласованы (эстетика) со степенью их сложности» [23].

Действительно, из профессиональной службы, занимающейся непосредственно созданием и развитием концепций и методик проектирования с целью оптимизации функций, стоимости и внешнего облика изделий и их систем, одинаково ориентированной на интересы потребителей и производителей, дизайн

вырос в неотъемлемую часть мировой художественной культуры. [18] Теперь он стремится охватить все аспекты формирования окружающей человека предметной и пространственной среды, которая обусловлена промышленным производством. Дизайн активно влияет на формообразование в архитектуре, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве, охватывая все новые и новые сферы человеческой деятельности — он значительно расширил свои предметные границы, далеко выйдя за пределы лишь проектно-художественной деятельности, становясь все больше ценностной, мировоззренческой и общефилософской категорией, средством межпрофессиональной коммуникации (Таблица А6).

Таким образом, аккумулируя выше сказанное, можно сделать вывод, что в процессе своего развития трактовка понятия «дизайн» от нематериальной «задумки, идеи» вновь подошла к нематериальным (надпредметным) областям, и под дизайном в настоящее время можно понимать универсальное проектно-художественное средство организации жизнедеятельности.

Дизайн чутко реагирует на желания современного потребителя: ориентация на потребности является ключевой особенностью современного дизайна, соответствуя тенденции индивидуализации процесса потребления. Дизайн в современном обществе признан одной из форм массовой коммуникации, действующей в сфере потребления и регулирующей покупательскую активность. В качестве важнейшего общественного запроса современного пользователя рассматривается потребность в экологически безопасном мире.

Несмотря на существенные изменения за последние сто лет целей, задач и методов дизайна, содержание самого процесса проектирования осталось неизменным. Работа над любым дизайн-проектом начинается с предпроектных исследований (предпроектного анализа), определения целей и основных задач, которые необходимо решить в процессе проектирования, создания дизайн-концепции. За этот период в дизайне возникло значительное количество проектных приемов, которые современный разработчик может использовать вне зависимости от времени их появления: модернизация уже существующих вещей, разработка принципиально нового изделия на основе постановки новой задачи или выбора инноваци-

онного технологического принципа, применения современных материалов с необычными свойствами, которые позволяющих придавать изделиям новые функции. Все эти задачи существовали и в 1920-е гг., существуют они и поныне.

От ответа на сугубо функциональные потребности дизайн перешел к многообразным нуждам человека и общества, в том числе таким как материальные, духовные и эмоциональные, которые специалист воплощает в предметные формы и образы. Некоторые теоретики дизайна даже определяют дизайн как «опредмечивание материальных человеческих потребностей», «овеществление» ценностей духовных» [24]. Действительно, сегодня дизайн охватывает целый спектр потребностей современного человека, среди которых чаще всего экспертами выделяются социально-экономические, функциональные и культурологические аспекты. Социологические проблемы включают в себя спектр социальных отношений и тенденций общественного развития, социальную функцию изделия и назначение предметной среды, дизайн и социальные проблемы досуга, вещь как средство коммуникации. Решая социально-экономические задачи, дизайн становится средством оптимизации отношений между сферами производства и потребления. Методологические проблемы подразумевают системные и структурные исследования общественных потребностей и их выражение в форме и функциях продуктов промышленности. Например, одна из важнейших общественных потребностей современности – экологическая. Включение в ценностный контекст современной проектной культуры экологических проблем обусловлено тем, что вещь является носителем ценностей и символом образа жизни, выполняя в какой-то степени воспитательные функции, предметная среда также формирует определенные ценностные ориентации. Дизайн всегда был лидером, он тесно связан с эпохой потребления, ответственен за предметный фетишизм и вещизм. Преодоление экологического кризиса требует фундаментального изменения образа мышления и переосмысления ценностей, в том числе отказа от «вещизма», столь характерного для эпохи «общества потребления». Дизайн, ставший невольным виновником культа «вещизма», «мусорного кризиса» (большую часть бытового мусора составляют упаковки товаров), должен способствовать достижению целей, связан-

ных с экологизацией потребления [24]. И поэтому снова в качестве предводителя дизайн способствует экологизации; возникает вторичный дизайн, раф-энд-реди, (rough-and-ready) мусорный дизайн, новые технологии циклического дизайна и зероуейст (zero waste), предпочтение получают продукты дизайна не одноразового или короткого использования, а качественные, соответствующие традиционным моделям пользования изделия, какими они виделись на заре формирования концепции дизайна. И снова дизайн ориентируется на удовлетворение «органических потребностей» человека, без внедренного морального и стилевого устаревания облика, грамотный, качественный и долговечный дизайн. Сокращение избыточного количества продуктов, переход к экологически безвредным материалам и технологиям, сдвиг к экологически правильному потреблению, рециркуляция отходов (чрезвычайно популярно в последнее десятилетие и даже модно направление «recycling», «redesign»), экологическая «пропаганда» (экологическая реклама) — насущные задачи экологически ориентированного дизайна.

Другой аспект экологизации дизайна связан с его участием в решении комплекса проблем, связанных с экологией культуры и экологией человека. Тенденция к гуманизации дизайна воплотилась в культурологическом и средовом подходах, рассматривающих дизайн как результат развития культуры предшествующих эпох и ориентирующих профессию не только на постоянную модернизацию предметно-пространственной среды, но и на сохранение и воссоздание традиций, регионального и национального своеобразия среды (проблема этнокультурной идентичности) [25]. От глобального и универсального направления дизайн разворачивается в сторону уникальных персонализированных и национальных форм, поскольку потребности в культурной преемственности, этнической идентификации, культурном разнообразии среды признаются важнейшими нуждами человека, на которые и должен ориентироваться дизайн. Сохранение и развитие культурного разнообразия является актуальной задачей для современного дизайна еще и потому, что он сам стал одной из причин «средового отчуждения» (когда функционализм стал «интернациональным стилем» в архитектуре и дизайне). Современный дизайн должен учитывать региональные особенности среды (климатиче-

скую и природную специфику региона, национальные и культурные традиции), стремиться к возрождению традиционных типов формообразования и использованию материалов, а также разрабатывать продукты на основе диалога между различными культурными традициями, способствующего обогащению предметной среды новыми качествами [26].

Начальная концепция «дизайн — для человека» означает сегодня и гуманизацию среды, и проблему экологии человека и человеческих отношений. Ориентация на гуманизацию бытия современного человека получила название «экология человека», которая изучает проблемы адаптации человека в среде, защиты физического и нравственного здоровья, создания гармоничного общества и формирования всесторонне развитой творческой личности [25]. Человек рассматривается как главный объект экологических изменений, главный фактор эволюции биосферы. Субъект постиндустриального общества, «экогенной цивилизации» должен быть свободен в проявлении «органичных потребностей»: необходимости в любви, дружбе, общении, игре, самореализации (самоосуществлении), творческом развитии своих способностей. Кризис «культуры потребления» привел к раскрепощению нереализованных творческих способностей человека, ставшего в XX в. объектом тотальной манипуляции. Дизайн обладает возможностями способствовать удовлетворению духовных запросов личности, раскрытию творческих возможностей индивида. На формирование парадигмы средового дизайна большое влияние оказали новые представления об образе человека. Кроме традиционной идеи «*homo sapiens*» (человек разумный) появились концепции «*homo sensus*» (человек чувствующий), «*homo faber*» (человек делающий), «*homo ludens*» (человек играющий) [27]. Поэтому современный продукт дизайна должен быть не только функциональным, но и чувственно воспринимаемым, побуждать пользователя к игре и продолжению творчества, апеллировать к его чувству юмора, вызывать иронию.

Все вышеперечисленное подчеркивает особую важность дизайна как универсального проектно-художественного средства организации жизнедеятельности человека и общества, ознаменовывает новую проектную действительность.

1.3. Предметные и временные границы дизайна

1.3.1. Временные границы возникновения дизайна

Вопрос временных и предметных границ индустриального дизайна актуален в силу нескольких аспектов, рассматриваемых ниже. Во-первых, необходимо учитывать неоднозначность терминологии и наличие нескольких близких по смыслу понятий, а именно «дизайн», «индустриальный дизайн» и «индустриальное формообразование». Под «индустриальным формообразованием» понимается процесс создания формы, связанный с деятельностью художника, конструктора, дизайнера в соответствии с общими ценностными установками культуры и теми или иными требованиями, имеющими отношение к эстетической выразительности будущего объекта, его функции, конструкции и используемых материалов, для последующего производства с использованием индустриальных технологий. При этом не оговаривается существование проектной деятельности специалиста, разрабатывающего будущее изделие, а значит, понятие «индустриальное формообразование» шире, нежели понятие «индустриальный дизайн» и также включает в себя первичные инженерные поиски индустриальных форм (Таблица А7).

В. Л. Глазычев в книге «О дизайне» считает результатом деятельности дизайна в целом, дизайна как системы, потребительскую ценность продукции и предлагает следующее определение дизайна: «Дизайн — форма организованности (служба) художественно-проектной деятельности, производящая потребительскую ценность продуктов материального и духовного массового потребления». По мнению исследователя теории и истории дизайна Е. Б. Корягина, это определение не только полнее охватывает практику дизайна, но и позволяет выделить его особенности в ряду других видов художественной деятельности: в сфере дизайна (сейчас это очевидно для всех) оказываются продукты не только материального, но и духовного потребления. В. Л. Глазычев особенностью дизайна считает не «массовое производство», а «массовое потребление», что позволяет, во-первых, развести по характеру продукцию дизайна и изделия декоративно-прикладного искусства, а, во-вторых, именно к дизайну с полным основанием от-

нести, скажем, видеоклип, пусть в единственном экземпляре или в малом количестве являющийся продуктом массового потребления. По определению, принятому ИКСИД, такую причастность объяснить было бы трудно. Другую пограничную зону рассматривал в своих трудах Н. В. Воронов, определяя общие точки пересечения искусства с дизайном в проектировании образа изделия. Н. В. Воронов разделяет эти сферы, вводя необходимые компоненты открытия, изобретения и конструирования в дизайн. Дизайн по Воронову — это союз пользы и красоты, в котором главенствует функция и утилитарность.

В данном исследовании прежде всего рассматривается история индустриального дизайна, то есть проектно-художественного вида деятельности, возникшего и развивающегося в условиях промышленно развитого производства. Конкретизация термина «индустриальный дизайн», сделанная в п.1.2, и определение предметных границ индустриального дизайна позволили конкретизировать временные границы данной деятельности. Первый временной предел обозначен 1920-и годами, когда в первых школах дизайна был заложен метод абстрактного композиционного моделирования предметных форм. Именно здесь начал формироваться тот привычный для сегодняшнего промышленного производства набор стадий проектирования: от эскиза, чертежей, подбора материалов и рабочей модели к готовому продукту, его упаковке и рекламе. Второй временной отрезок — 1980-е гг. — был выявлен в процессе исследования как переходный период общества и дизайна в новую стадию развития — постиндустриальную, с иными особенностями производства товаров потребления и процессом антиглобализации, в какой-то мере противоречащим развитию и укрупнению мировой индустрии.

Во-вторых, зададимся вопросом: какое именно направление дизайнерской деятельности имеется в виду — промышленный дизайн, дизайн одежды, дизайн интерьера, графический дизайн, дизайн городской среды и т.д.? Объектом исследования усредненно в каждом из направлений будет материальный объект (или система объектов), но, безусловно, появятся важные уточнения в терминах, раскрывающие историю каждого направления профессии; вместе с этим будут определяться и временные границы. Но даже внутри любого из направлений суще-

ствуют разнообразные идеи о его возникновении. Например, при условии что термин «графический дизайн» возникает в 1922 году, есть идеи, что он берет свое начало: 1. от книгопечатания – XVI в.; 2. от первой периодики – начала XVIII в.; 3. от выпуска первой официальной публикации печатного дизайна, провозгласившей отделение графического дизайна от изобразительного искусства – XIX в. [28].

В-третьих, осложняют конкретизацию временных и предметных границ предпосылки и прообразы дизайна, обозначающие важные вехи в развитии дизайна, но далеко не всегда являющиеся его истинным началом, не обладая для этого всеми необходимыми характеристиками. Для кого-то дизайн начинается с появления эргономических исследований, с первых компоновочных конструктивных узлов и соединения разнокатегориальных элементов [29], для кого-то является детищем исключительно индустриальной революции, а значит, возникает лишь в XIX в.

В-четвертых, на конкретизацию временных и предметных границ дизайна также влияет субъективность их трактовки, зависящая от авторского видения историка дизайна. Данный факт делает историю дизайна во всех смыслах многообразной и авторской, именно поэтому в высказываниях современных искусствоведов можно встретить своеобразную маркировку авторских историй историко-культурологических направлений, в том числе дизайна, например, «по Хауффу», «по Филлам», «по Воронову», «по Аронову», «по Лаврентьеву», «по Рунге», «по Михайлову» и т.д.

1.3.2. Эволюция временных и предметных границ дизайна.

По мере развития дизайна перед ним с течением времени постоянно ставились различные задачи. Они расширяются и усложняются, охватывая все больше областей, кроме формообразования продукции. Приемы в дизайне становятся все сложнее. Как и в других видах искусства и в архитектуре, историки, теоретики, критики и практики дизайна все больше посвящают себя специальным областям и отдельным проблемам этого сложного и многообразного вида современной про-

ектно-художественной деятельности. Такой активный интерес к истории дизайна создал почву для многообразия точек зрения и взглядов на ее начало. В предыдущем параграфе (1.3.1.) уже прозвучала мысль о том, что временные и предметные границы дизайна в настоящее время дефинируются по-разному, в зависимости от точки зрения на понятие «дизайн». Рассмотрим данную эволюцию на примере индустриального формообразования. К началу XXI в. сформировалось как минимум шесть основных концепций, отличающиеся по времени, и смыслом, наделяемым в дизайне:

1. Дизайн как компоновочная деятельность берет отсчет от создания примитивных орудий первобытного человека, где он впервые столкнулся с понятиями удобства орудий труда, вопросами повышения производительности, компоновки предметов, обретения первых навыков эргономики изделий. Любопытно, что эта концепция как раз базируется на появлении первых прототипов в истории дизайна, на важность которых обращает внимание Никита Васильевич Воронов [29]. В таком случае здесь употребимо значение дизайна в качестве образца, цели проектирования (правда, уже реализованной в модели, поскольку Н. В. Воронов говорит о формировании именно материального объекта). Дизайн зарождается в процессе изготовления орудий труда первобытного человека, впервые столкнувшегося с необходимостью соединения функции, конструкции, формы и техники обработки материала.

2. Дизайн как связь искусств и ремесел или художественной деятельности. Дизайн отражает взаимодействие изобразительного искусства и традиционных художественных ремесел. Теория Джона Рёскина и Уильяма Морриса, основателя в XIX веке известного английского общества «Движение искусств и ремесел», когда были сформулированы основные положения теории и творческие принципы дизайна, повлиявшие на школы и направления более поздних лет. Благодаря Уильяму Моррису произошло знакомство с проектным замыслом в дизайне, уникальным процессом создания изделия – это выдающийся момент в эволюции дизайна и взаимосвязь его с искусством приобретает сегодня особенное звучание.

3. Дизайн как художественно-промышленная деятельность: начало XX века, когда художники заняли ведущие посты в ряде отраслей промышленности и получили возможность формировать фирменный стиль предприятий и влиять на политику выпуска изделий, устройств, автомобилей, радиоаппаратуры (деятельность Петера Беренса в компании АЭГ и американской автомобильной фирмы «Форд»). В этом случае понятие «дизайн» уже включает в себя и проектный замысел, и его качественную проработку, связывая с интенсивным развитием индустриального производства, объективно нуждавшимся в возникновении новой профессии. Здесь же можно выделить подтеорию, рассматривающую дизайн как «промышленное искусство» (инжиниринг); представители новой профессии занимают ведущие должности в ряде отраслей промышленного производства (стафф-дизайнеры) и получают возможности формировать фирменный стиль продукции предприятий и влиять на их коммерческую политику.

4. Дизайн как проектно-художественная деятельность специалиста относится к появлению первых школ и методик преподавания дизайна. (ВХУТЕМАС в СССР (1920), Баухауз в Германии (1919)). Эта теория подчеркивает становление в первых школах дизайна универсального проектного метода дизайнера и передачу его через систему знаний от мастера к ученику, формируя специалиста нового типа.

5. Становление дизайна как профессии начинается с еще более позднего времени — с выхода США из великого экономического кризиса, когда происходит формирование системы дизайна, включающей в себя собственно практику дизайна, подготовку дизайнерских кадров и сложение определенных организационных форм. Историю дизайна как системы в таком случае предлагается отсчитывать с 1927 года, когда Уолтер Дорвин Тиг создает первое дизайнерское бюро. Дизайн — не искусство, а эстетический фактор, являющийся лишь одним из многих, на которые должен ориентироваться дизайнер. Здесь также важна концепция Томаса Мальдонадо — создателя антикоммерческой концепции дизайна и руководителя Ульмской школы дизайна. Согласно этой концепции, искусство и коммер-

ция несовместимы, а предмет потребления никогда не станет художественным произведением.

6. В настоящее время все чаще говорится о том, что дизайн не является ни художественным творчеством, ни инженерным конструированием, а представляет собой особую профессиональную деятельность, связанную с формированием нового типа творческой личности, способной к перспективному концептуальному мышлению (нон-дизайн, концептуальный дизайн, системный дизайн).

Многообразие взглядов на возникновение дизайна представляет различные варианты рассмотрения эволюции дизайна, демонстрируя многоаспектность этого процесса, а также и его полилинейность, обнаруживаемую при рассмотрении выделенных аспектов в одной системе и выделении взаимосвязи данных линий развития дизайна.

1.3.3. Параметры временных и предметных границ на современном этапе развития дизайна

Расширение временных и предметных границ дизайна происходит в тесной взаимосвязи с научно-техническими, общественно-политическими, социально-экономическими и художественно-культурными изменениями. Развитие информационных технологий в конце XX века ознаменовало новый скачок научно-технического прогресса, значительно расширив горизонты интеллектуальных возможностей человека. Электронно-вычислительная техника, став высокоэффективным, компактным, простым в обращении и относительно дешевым видом оборудования, полностью изменила весь уклад жизни человека постиндустриальной цивилизации. Этот процесс не мог не отразиться и на дизайне.

Постиндустриализм в дизайне привел к проектированию и производству объектов вне индустриального направления. До 1960-х годов в дизайнерском формообразовании тон задавали методы массового производства, разработанные ещё приверженцами фордизма. С течением времени западный рынок становился все более насыщенным товарами и менее склонным к массовому производству. Все отчетливее проявлялось стремление к удовлетворению индивидуальных по-

требностей конкретного человека. Оставаясь в целом приверженцем массовости, дизайн при этом все более и более становится направленным на индивидуума [31]. Тем самым обозначился переход индустриального дизайна в новое качество — производство предметов потребления вне индустриального направления с использованием ультрасовременных информационных технологий, превалированием в объектах проектирования эмоциональной и эргономической составляющих, высоким уровнем индивидуализации объектов дизайна. Кроме того дизайн постиндустриального общества значительно расширил свои предметные границы, далеко выйдя за пределы лишь проектно-художественной деятельности, становясь все больше ценностной, оснащаясь мировоззренческими и общефилософскими компонентами, превращаясь в средство межпрофессиональной коммуникации. «Постиндустриальное общество характеризуется радикальным ускорением технического прогресса, снижением роли материального производства, повышенным развитием сектора услуг и информации, изменением мотивов человеческой деятельности, появлением нового типа вовлекаемых в производство ресурсов - информационных, предполагающее возникновение класса интеллектуального» [32].

Большие скорости развития современного мира, ставшие возможными благодаря развитию технологий, предъявляют соответствующие требования к вещам, окружающим человека. Они должны быть транспортабельными, легкими, компактными, удобными в работе и высокопроизводительными, привлекательными и стильными, являясь одним из важнейших элементов имиджа современного потребителя. Фраза «все свое ношу с собой» благодаря миниатюризации становится осуществимой практически. Тенденция миниатюризации охватила весь современный предметный дизайн, таким образом провоцируя глобальные преобразования в мире. После функционального дизайна, характерного для индустриального общества, миниатюризация сменила традиционные представления о дизайне: отказ от тесного взаимодействия и соответствия формы и функции, необходимый поиск новой доктрины формообразования, созвучной ценностям постиндустриального общества. В век микроэлектроники перед дизайнерами ставятся совершенно иные

задачи. Одной из них является помощь потребителю в осмыслении объекта, облегчение пользования этим объектом. Дизайнер занимается формообразованием, главным образом, внешней оболочкой предмета, т.е. стайлингом. Центральной задачей становится формирование дружественного интерфейса между изделием и человеком. Дизайн начинает все больше относиться не столько к предметным формам, сколько к организации неосознанных процессов и информации [33].

Перечисленные явления стали в том числе и демонстрацией изменения отношения производителей и потребителей к дизайну, вскрыли новые потребности и технические возможности в производстве конца XX века. Несмотря на по-прежнему значительный объем массового индустриального производства, отчетливо стали проявляться новые векторы в стилистике выпускаемых изделий, в особенностях формообразования, в плотном использовании компьютерных технологий, в проектировании изделий, возникли совершенно новые способы производства продуктов дизайна.

1.4. Особенности развития дизайна в эпоху проектно-художественной культуры

1.4.1. Доиндустриальный период: дизайн как компоновочная деятельность

Вопрос периодизации в истории дизайна является одним из основополагающих, на него опираются многие авторские концепции, предлагая свое видение характера и последовательности периодов. Наиболее популярные среди них: построение периодизации по декадам, по ключевым событиям, по выделению методики формообразования, по характеру производства и т.д.

Для удобства рассмотрения процесса развития дизайна в истории проектно-художественной культуры и в контексте мировой истории в данной работе выделены три основных периода, отмеченные превалированием различных типов производства: доиндустриальный, индустриальный и постиндустриальный, обладающие наиболее значимыми особенностями (Таблица А8). С одной стороны, такое

деление удачно коррелируется, во-первых, с поднятой в п.1.2, темой становления понятия «дизайн», и, во-вторых, с различными аспектами становления дизайна как разнообразной (компоновочной, композиционной, проектно-художественной) деятельности.

Данный подход коррелируется и с волновой теорией развития человечества Элвина Тоффлера, выделяющего три волны развития: аграрная, индустриальная и постиндустриальная, что позволяет рассматривать развитие дизайна в общекультурологическом контексте. Основой ключевых изменений (по Элвину Тоффлеру) становится рывок в науке и технике, приводящий к глубинным сдвигам в жизни общества; волны «накатывают» плавно, поэтому на планете одновременно существуют все три стадии. Подобное явление можно наблюдать также и в дизайне. Ниже приводятся краткие характеристики выделенных периодов.

В доиндустриальном эпоху дизайн выступает больше как компоновочная деятельность, свое начало она берет от создания вещей первобытного человека, впервые столкнувшегося с понятиями удобства орудий труда, с вопросами повышения производительности, компоновки предметов, с первыми намеками на эргономику предметов (Таблица А9).

Индустриальный период – дизайн как проектно-художественная деятельность, в конце XIX — начале XX вв. поддержанная абстрактным методом моделирования предметных форм, появлением первых школ дизайна и нарастающим объемом массового производства.

Постиндустриальный дизайн в конце XX — начале XXI вв. представил дизайн как информационно-художественную деятельность, ознаменовал его переход в новое качество: производство предметов потребления вне индустриального направления с использованием ультрасовременных информационных технологий, превалированием в объектах проектирования эмоциональной, эргономической и инженерной составляющих, с высоким уровнем индивидуализации объектов дизайна (Таблица А10).

Доиндустриальное общество, также называемое традиционным или аграрным, прежде всего характеризуется преобладанием добывающих видов хозяй-

ственной деятельности: земледелие, рыболовство, добыча полезных ископаемых и развитием соответствующих технологий и инструментов. Это наиболее продолжительная из всех трёх стадий эпоха, и её история насчитывает тысячи лет. В наше время на данной стадии развития до сих пор находится большинство стран Африки, Латинской Америки и Юго-Восточной Азии. В доиндустриальном обществе основным производителем является не человек, а природа (Таблица А11).

Развитие доиндустриального дизайна существенно зависит от прогресса науки и техники. Предметное формообразование представляется больше компоновочной деятельностью, суть которой сводится к структуризации и расположению отдельных элементов в целостном объекте. Свое начало дизайн как компоновочная деятельность берет в первобытнообщинном строе, когда перед «*homo sapiens*» впервые встают вопросы эффективности деятельности, компоновки предметов, что приводит к первым изобретениям и созданию орудий труда. Доиндустриальный период развития заканчивается с появлением первых мануфактур и развитием научно-технической революции конца XIX в., ознаменовавшей переход к массовому, индустриальному производству. Важнейшие события доиндустриального периода развития дизайна можно представить следующим образом:

1. Появление первых орудий труда. Предметное окружение субъекта берет свое начало на заре человечества, в каменном веке, когда первобытный человек изготовил первые орудия для труда, защиты и добычи пищи: ручное рубило, скребло. Свои первые орудия труда первобытный человек изготавливал из камня, вулканического стекла, кости, дерева. В качестве сырья зачастую использовался кремний, обладающий большой твердостью, хорошо раскалывающийся на тонкие пластины с режущими краями. Рубила имели острые и волнистые края, пригодные для разрывания, скребления, и удлиненный конец, удобный для толкающих и колющих действий. Со временем человек научился изготавливать рубила разного типа для различных видов ручных работ. Затем стал создавать и более сложные «составные» орудия труда, состоящие из нескольких элементов: топоры, мотыги, копья. Определенным толчком к совершенствованию орудий труда стало освое-

ние процесса сверления. Создание сложных составных предметов является первым прообразом современной компоновочной деятельности, решения вопросов эргономики, составляющих основу нынешнего дизайна.

Орудия первобытного человека были далеки от совершенства, но с их помощью индивид встал на путь своего развития, дорогу открытий и изобретений, позволившей создавать более совершенные орудия труда, предметы обихода, украшения, именуемые сегодня одним словом – «дизайн».

2. Разделение труда. Обособление ремесла. Огромное влияние на развитие техники оказало общественное разделение труда и появление ремесел как обособленного вида деятельности. Начиная с XVI века происходит укрупнение ремесленного производства посредством кооперации цехов в мануфактуры (от лат. *manus* – «рука» и *factura* – «изготовление»). Это позволило расширить разделение труда внутри предприятия, что способствовало значительному росту производительности труда и при использовании простых орудий производства обеспечило рост доходов рабочих и уменьшение себестоимости изделий.

3. Промышленная революция и массовое производство. Промышленная революция конца XVIII – начала XIX вв. привела к замене мануфактурного и ремесленного производства крупной машинной индустрией, способствовала появлению нового, по сути дела, технического мира, массового производства наукоемкой техники, разнообразных дешевых и высококачественных товаров.

Промышленная революция, произошедшая во многих передовых государствах Европы в XVII – XVIII вв., принесла с собой кардинально новые технологии машинного производства и массового тиражирования изделий, потребовавших дальнейшего разделения труда в производстве, в том числе и выделения в обособленную профессию «проектировщика индустриальных изделий». При этом осознание обществом происходящих перемен отставало от столь стремительного прогресса в технике и производстве. К этим переменам не был готов ни потребитель, ни «художник промышленных форм», а отчасти и сам производитель.

4. Промышленные выставки XIX в. На переходе от мануфактурного производства к машинному, при расширении торговли и с образованием общенацио-

нальных рынков начинает возрастать роль специализированных выставок. С 60-х годов XVIII века берут начало общенациональные выставки торгово-промышленного характера. Первые подобные выставки прошли в Лондоне (1761, 1767), Париже (1763), Дрездене (1765), Берлине (1786), Мюнхене (1788), Санкт-Петербурге (1828) и в других городах Европы. Вместе с чисто коммерческой направленностью такие выставки демонстрировали новейшие технические достижения.

Первые образцы промышленно изготовленных изделий были несовершенными, уступали качеством продукции мануфактурного и ремесленного производств, где были накоплены многовековые традиции и секреты, передаваемые из поколения в поколение. Обнаружилась их эстетическая несовместимость изготовленных машинным способом изделий с окружающей средой, непривычность их форм и тиражный шаблон.

5. Первые стилистические направления в дизайне. Стилистические направления в индустриальном формообразовании конца XIX в. Для удобства в тексте диссертации используется понятие «стиль».

Инженерный стиль. Практика раннего дизайна была весьма примитивной. Функциональностью и экономичностью производимой продукции занимались инженеры, дизайнеры же отвечали лишь за ее эстетический облик. Опытный образец зачастую представлял собой «функциональную модель» и, являясь как бы промежуточной стадией, подразумевал последующую работу художника-дизайнера. Для таких кустарно изготовленных опытных экземпляров характерны некоторая брутальность и угловатость форм. Однако в таких рукотворных «инженерных» формах, не всегда логичных с позиций машинных технологий, есть своя привлекательность, «красота правды», особая простота и некоторая наивность. Это рациональное «инженерное» направление в формообразовании на рубеже XIX-XX вв. было подхвачено художниками и дизайнерами, превратившись в творческий метод «функционализм», оказавший решающее влияние на все формообразование в дизайне XX века. На непрофессиональном уровне «инженерный стиль» существует до сих пор.

Архитектурный стиль использовался на начальном этапе индустриального формообразования для крупных, тяжеловесных, под стать архитектурным формам, к ним относились: механизмы, мебель и транспортные средства. Облик данных изделий зачастую отмечен наличием ордерных систем, трехчастным построением композиции, начиная с массивных баз и пьедесталов и заканчивая ажурными карнизами, полками, капителями и прочими архитектурными элементами. Такой стиль, подходящий для монументальных статичных архитектурных объемов, однако не всегда отвечал условиям эксплуатации механических станков и транспортных средств, являвшихся динамичными элементами предметной среды. Созданный на стройной системе композиционных приемов и канонов «архитектурный стиль» повлиял на общехудожественную подготовку инженеров и дизайнеров, однако механическое копирование монументальных архитектурных форм в индустриальном формообразовании оказалось бесперспективным.

Художественный китч. Украшение индустриально выпускаемых изделий было особенно распространенным на начальной стадии промышленного формообразования для продукции массового потребления, здесь вопросы коммерциализации внешнего вида изделий играли особое значение.

Приглашаемые на предприятия художники в целях повышения эстетических качеств выпускаемых изделий, не понимая сути индустриального формообразования, занимались стайлингом продукции. В большинстве случаев вследствие стереотипного мышления как разработчиков, так и потребителей, в виду отсутствия аналогов стайлинг сводился к примитивному украшательству, имитации трудоемкого ручного труда. Тиражируемые аляповатые изделия были не только неприглядны с эстетической точки зрения, но и приводили в итоге к неоправданному удорожанию продукции.

6. Первые трактаты о дизайне.

Практическая эстетика Земпера. Г. Земпер показал, что наука, технический прогресс предоставляют в распоряжение художественной практики такие материалы и способы их обработки, которые еще не освоены эстетически. Временные сроки, необходимые для эстетического освоения нововведений, в процес-

се исторического развития постоянно сокращаются. Это происходит благодаря все большим разрешающим возможностям техники и возрастающему художественному опыту, накапливаемому с развитием искусства. Однако капиталистическая конкуренция стремится использовать все достижения техники чуть ли не моментально, и у современности не остается времени, чтобы освоиться с названными ей благодеяниями и стать хозяином положения [34].

Идеи Джона Рёскина. Рёскин не признавал засилия продукции массового производства и призывал вернуться к ремесленным технологиям. Этому способствовал романтический взгляд Рёскина на средневековье. Учёный отрицал как совершенно надуманное разделение искусства на так называемое «чистое» и «декоративное», ссылаясь на то, что великое творение Микеланджело в Сикстинской капелле является по сути декоративной росписью. С возрождением ремесел Рёскин надеялся обрести альтернативу фабричному производству, а также получить возможность повысить эстетическую ценность обычных предметов быта [35]. Он призывал ремесленников и архитекторов вернуться к природным формам, отрицая ценности викторианской культуры и предвосхищая таким образом работы архитекторов «ар нуво» — Уильяма Орта, Гектора Гимара и Антонио Гауди [35].

7. Художественно-стилевое направление «Ар Нуво» (или «новый стиль») получило распространение в Европе в конце XIX — начале XX вв. Его лидеры отказались от перегруженной декором эклектики в пользу простых, лаконичных и стильных форм. Они искали красоту в самой форме предмета, его силуэте, в сочетании применяемых материалов, их текстуре и фактуре. Отчасти это было созвучно новым веяниям авангардного искусства. Стилевое направление «Ар Нуво» стало шагом к появлению функционального дизайна и зарождению модернистских стиливых течений в архитектуре. Одной из наиболее ярких особенностей стиля считается стремление архитекторов и художников к созданию единого художественно-стилевого ансамбля, в котором все элементы, начиная от убранства интерьеров и заканчивая мебелью и даже наборами канцелярских предметов и посудой, увязывались между собой в единое художественное целое. Принцип художественного единства всех элементов предметно-пространственной

среды придавал каждому проекту поразительную целостность и художественную завершенность. Поиск новых художественных средств, отказ от традиционных декоративных украшений, а также происходящие в то время научные и технические открытия, указали художникам путь к новым инженерно-конструктивным решениям, технологиям обработки материалов и производства изделий. Цвет, фактура и текстура материала, визуализация через напряженные линии работы конструкций – стали предметом любования художников нового стиля, средством художественной выразительности в формообразовании изделий [36]. Отчасти, это уже был ответ на вопрос об эстетической выразительности формообразования изделий в условиях индустриального производства (Таблица А12).

1.4.2. Индустриальный период: дизайн как проектно-художественная деятельность

Переход к эпохе индустриального общества происходил на базе развития крупного машинного производства. Начало индустриализации можно датировать серединой XVIII века, отмеченной промышленным переворотом в Великобритании — переходом от мануфактурного к машинному производству. Сроки и темпы индустриализации в различных странах были неодинаковы (например, Великобритания превратилась в индустриальную страну к середине XIX века, а Франция — в начале 20-х гг. XX века). В России индустриализация успешно развивалась с конца XIX — начала XX веков, а с установлением Советской власти (с конца 1920-х гг.) индустриализация осуществлялась форсировано.

Индустриальный период основан на механизированном (индустриальном) товарном производстве и знаменует развитие индустриального общества с начала XX века. Развитие ускорилось, и наиболее широкое распространение концепция индустриального общества получила в 50 — 60-х гг. XX века. В индустриальном обществе все силы направлены на развитие промышленного производства для производства необходимых обществу товаров. В это время в разных сферах деятельности человека (в производстве, услугах, обучении, единицах измерения, ценах и т.д.) активно развивается стандартизация, специализация (в разделении тру-

да), синхронизация (труда во времени, обучения во времени, отдыха и т.д.). Происходит концентрация (населения, трудовой деятельности, энергии, экономики, образования и т.д.), максимизация (гигантомания в архитектуре, плановых показателей и т.д.), централизация (экономики, например, создание Центрального банка, управления государством) [41]. Такие преобразования способствовали развитию предметного формообразования и становлению дизайна как проектно-художественной деятельности. Именно в этот период существования индустриального общества с появлением первых школ и методик преподавания дизайна (ВХУТЕМАС в СССР (1920), Баухауз в Германии (1919)), происходит становление универсального проектного метода дизайнера, начинает свой отсчет индустриальный дизайн. Формируется особая проектная методика предметного формообразования, предусматривающая абстрактное проектное моделирование. В 1927 г. американский дизайнер Уолтер Тиг создает первое дизайнерское бюро. Чуть позднее, со времени выхода США из великого экономического кризиса происходит формирование системы дизайна, включающей в себя собственно практику дизайна, подготовку дизайнерских кадров и сложение определенных организационных форм. Вплоть до появления постмодернистических взглядов массовое производство и соответствующая ему постановка дизайнерских задач активно нарастает, что способствует процессу глобализации. Кроме того появляются крупнейшие транснациональные корпорации, развивается техника, используемая в производстве, что вызвало потребность в квалифицированных кадрах и увеличило ценность научного знания (Таблица А13).

К важнейшим событиям индустриального периода развития дизайна можно отнести:

1. Появление девиза «форма следует за функцией». В индустриальный период происходит формирование известного постулата функционального направления в дизайне и ведущего принципа индустриального дизайна. Он утверждает, что форма здания или объекта должны в первую очередь быть связаны с его предполагаемой функцией или целью. Девиз «форма (когда-либо) следует за функцией» стал боевым лозунгом модернистских архитекторов после 1930-х го-

дов. Данное кредо предполагало, что декоративные элементы, которые архитекторы называют «орнаментом», были излишними в современных зданиях.

Для дизайна эта фраза стала еще более значимой, превратилась в смысл самого дизайна, ибо функция стала одним из важнейших элементов дизайна. На протяжении практически всего XX века считалось, что без выполнения какой-либо функции дизайна не существует. Таким образом, если в дизайн-объект не заложена функция, то он таковым и не является.

Девиз «форма (когда-либо) следует за функцией» превратился в кредо для всего функционального направления в дизайне: американский функционализм, модернизм, органический дизайн, нефункционализм, хай-тек, минимализм, контемпораризм (Таблица А14).

2. Художественный авангард. Здесь следует вспомнить зародившиеся во Франции – кубизм, в Италии — футуризм, в Голландии — неопластицизм, в России — супрематизм, абстракционизм и конструктивизм. Основанные на абстрагировании от реальных объектов эти творческие методы вооружили проектировщиков индустриальных изделий принципиально новым подходом к формообразованию — методом абстрактного композиционного моделирования. Согласно этому постулату индустриально создаваемая форма больше не украшалась декором, чуждым идеологии промышленного производства, а моделировалась по законам композиции. При этом ее художественная выразительность достигалась за счет создания ритмических рядов, контрастных и нюансных соотношений составляющих ее элементов, цветофактуры применяемых материалов, привлекательности в форме изделия филигранно выполненных функциональных деталей и технологических стыков. Кроме того, авангардные художественные течения своим стремлением к беспредметности подготовили зрителя, а вместе с тем и будущего потребителя индустриального дизайна к восприятию абстрагированных форм, лишенных орнамента и декора. Целенаправленное формирование вкусов потребителя явилось важной составляющей процесса становления и распространения индустриального дизайна. Отказ в индустриальном формообразовании от излишнего декорирования формы в пользу ее «функционального» совершенства, распростра-

нение нового искусства, основанного на абстракции, существенно повлияли на изменение вкусов потребителя, а в итоге и на трансформацию ценностных категорий в обществе.

3. Первые школы дизайна. Именно с появлением первых архитектурно-художественных школ и подготовкой дипломированных специалистов ряд исследователей связывает становление дизайна как профессии. В первых школах дизайна — германском Баухаузе и советском ВХУТЕМАСе — произошло окончательное формирование «метода абстрактного композиционного моделирования» — универсального проектного инструмента дизайнера промышленных форм, представляющего собой стройную систему учебных заданий и упражнений. Одним из важных принципов преподавательской деятельности в первых школах дизайна было очищение художественного образа от лишних декоративных элементов до простейших: формировалась «азбука композиционной грамоты» [37]. На примере формообразования из простых геометрических форм закладывались универсальные приемы и средства художественной выразительности проектируемого дизайн-объекта.

4. Формирование универсального проектного метода абстрактного моделирования предметных форм. Часть упражнений и заданий как в Баухаузе, так и во ВХУТЕМАСе сводилась к абстрагированию от реальности до создания геометрических композиций из простейших форм. В процессе подобного отхода от предметного изображения преподавателями был определен курс на использование «первоэлементов»: линии, геометрической формы, цвета, фактуры, движения и взаимодействия простых форм. В упражнениях анализировалась и абстрагировалась живая натура, в том числе предметная, в них решались не только композиционные задачи на основе абстрактных форм — добавлялись задачи взаимодействия форм, цвета, текстуры и фактуры материалов. В целом, в методике преподавания в Баухаузе и во ВХУТЕМАСе можно выделить два направления: «от конкретного к абстрактному» (когда реальный объект в процессе аналитических действий абстрагируется до простых выразительных форм), и противоположного «от абстрактного к конкретному» (проектирование реального объекта, при котором

происходит пошаговая конкретизация начальной графической или объемной абстрактной композиции).

Трудно переоценить значение Баухауза и ВХУТЕМАСа в истории дизайна и художественной культуры в целом. Пришедший в эти вузы в качестве педагогов авангардные художники, скульпторы и архитекторы, экспериментируя, разрабатывая и внедряя новые проектные методы, искали новые формы обучения этим приемам и в ходе учебного процесса вырабатывали их. С одной стороны, здесь создавалась новая методика обучения студентов в вузе, отличная от прежней, академической системы преподавания, отвечающая требованиям современности и способная гибко реагировать на ее изменения. С другой стороны, Баухауз и ВХУТЕМАС стали теми центрами, где формировался новый профессиональный язык, вобравший в себя все новаторские тенденции искусства начала XX века, отвечавший требованиям своего времени и соответствовавший набирающему все большую силу промышленному способу производства. Дату рождения уникального проектного языка, основанного на абстрактном композиционном моделировании, можно принять за точку отсчета в истории индустриального дизайна – особого вида проектно-художественной деятельности в условиях индустриальных технологий массового производства.

5. Выделение дизайна в отдельную профессию и вид сервисной услуги. К концу 1930-х гг. промышленный дизайн в США превратился в полноценную профессию. Среди заказчиков ведущих дизайнерских фирм числились такие промышленные гиганты, как «Истмен Кодак», «Белл лабораториз», «Дженерал моторе», «Сире и Робак», «Хувер», «Тексако» др. Компании не только заключали контракты с независимыми дизайнерами-консультантами на разработку определенного продукта, но и начали создавать у себя постоянные дизайнерские бюро. Причем эта практика постепенно расширялась [19].

Хотя в основе новой профессии дизайнера лежало стремление к коммерческой выгоде, идеал деятельности состоял в том, чтобы придать индустриальному веку внешнюю упорядоченность и социальную гармонию. Многие мастера дизайна в США считали необходимым бороться за профессиональный дизайн, за разви-

тие общественного вкуса; они полагали, что влияние дизайнера на общество значительно и в том случае, если он аргументированно отказывается работать при неприемлемых для него условиях. Одна из задач дизайнера – убедить заказчика в том, что продукция с его участием будет рентабельной и высококачественной [38].

6. Государственная поддержка дизайна и дизайн-программы. Одной из особенностей развития дизайна после Второй мировой войны было массовое появление различных административно-научно-пропагандистских структур, призванных содействовать его внедрению в производство. Государственная власть, заинтересованная в развитии национальной промышленности и торговли, очень быстро поняла значение дизайна в этом процессе. Наглядным примером служил предвоенный опыт Соединенных Штатов. Но этот опыт говорил о том, что дизайн-разработка любого вида продукции требует первоначального вложения средств и ведет к некоторому увеличению себестоимости изделий. От частных компаний и фирм в послевоенных условиях ослабленной конкуренции и повышенного покупательского спроса было трудно ожидать существенных инвестиций в дизайн. Развитие и внедрение дизайна в производство стало стратегической задачей, рассчитанной на перспективу. Все это и привело к мысли о том, что дизайну надо оказывать государственную поддержку, заинтересовывать фирмы в использовании его преимуществ. И наиболее приемлемый путь для этого – пропаганда дизайна и оказание научной, консультативной, юридической, рекламной помощи предприятиям в использовании методов дизайна [39].

Таким примером может являться Британский Совет по технической эстетике (1944), Совет по технической эстетике во Франции (1951), Совет по формообразованию в Западной Германии (1951), Государственный австрийский институт формообразования — в Австрии (1957), ВНИИТЭ в России (1961).

В это время вводится достаточно интересный метод — «дизайн- программа», включавший в себя помимо проектирования изделий и управление проектной деятельностью. Он был направлен на постановку проблем и формулирование целей значительного социально-культурного масштаба и сложности, реализация

которых связана с длительными сроками, большими затратами, межведомственной кооперацией и ориентированной в конечном счете на формирование крупных многопредметных комплексов, целостных с точки зрения их социально-культурного функционирования [40].

7. Активное развитие профилей дизайна. Процесс специализации рабочей деятельности затронул также и дизайн. Индустриальный период обозначил развитие не только индустриального дизайна, но и выделил в предметном формообразовании взаимосвязанные профили: графического дизайна и рекламы, дизайна одежды, дизайна архитектурной среды (интерьера и городского дизайна). Впоследствии специализаций становится больше, и помимо общего инструментария они обрastaют своей методикой формообразования и собственной терминологией. Например, «прет-а-порте» и «от кутюр» в дизайне одежды, отразившие художественную и функциональную стороны профиля. Или упомянутый выше метод «дизайн-программ» в конце 1970-х гг. был перенесен и в дизайн городской среды. Для целого ряда городов архитекторами, художниками и дизайнерами создавались специальные проекты комплексного архитектурно-художественного оформления, которые включали в себя наряду с проектной документацией градостроительного характера разработку комплектов уличной мебели и оборудования, созданных в едином стилистическом ключе с учетом архитектурно-художественных особенностей того или иного населенного пункта.

8. Формирование дуалистичной направленности дизайна. Социальная направленность и стайлинг. Социальная направленность в дизайне начала проявляться еще в 1920-х годах в проектах первых школ дизайна и продолжилась в таких социальных разработках, как программа жилищного строительства Эрнста Мая во Франкфурте, комплект мебели для малогабаритных помещений Фердинанда Краммера, «Франкфуртская кухня» Маргареты Шютте-Лихотцки, строительство образцового поселка «Вайсенхоф» Миса ван дер Роэ в Штутгарте, где средствами дизайна решались утилитарные потребности человека. При этом, простые аскетичные формы, использовавшиеся в начале 30-х гг. прежде всего для реализации функции в дизайне, стали получать широкое распространение, символи-

зируя новые прогрессивные отношения нарождающейся индустриальной эпохи, статус и пристрастия интеллектуальной элиты общества.

Помимо функционального дизайна популярность также набирал стайлинг. В это время было положено начало двум направлениям: элитарности и демократичности. Первый сознательно культивировал элитарность, подчеркивал, что моральный долг дизайнеров — способствовать эстетическому развитию публики. Но законодатели вкуса, такие как Нью-Йоркский музей современного искусства, признавали только элитарный дизайн. Представители другого направления придерживались более демократических взглядов и стремились дать публике то, что она, скорее всего, желала получить и что определялось коммерческим успехом.

Современные теоретики дизайна, считая дизайн и стайлинг противоположностями (первый занимается «внешними свойствами» изделий, последний — решением функциональных задач, выявляя сущность продукта), подчеркивают, что в истории промышленного формообразования существует своеобразный круговорот: дизайн (рационализм) выходит на передний план во время упадка экономики, стайлинг (антирационализм) — в период ее роста.

Большинство предметов массового потребления у различных фирм-изготовителей к началу 1980-х гг. были уже технически схожими, имели приблизительно одинаковые цены при относительно равном качестве. Дизайн оставался зачастую последним средством производителей в борьбе с конкурентами. Дизайн охватывал продукцию все большего числа предприятий, становясь естественной составной частью их фирменного стиля: оформление продукции, носитель имиджа. Фирмы не только принимали определенную дизайн-политику, но и зачастую использовали в качестве рекламы уже существовавшие популярные дизайн-продукты. Они готовы были выпускать разнообразные по цвету, косые и кривые формы, подписанные именем известного дизайнера, лишь бы увеличить спрос. При этом, чтобы удовлетворить различные вкусовые запросы необходим был стайлинг: индивидуализация внешней формы и разнообразие отделки при неизменном техническом содержании.

9. Процесс глобализации и становление общества потребления. Глобализация является характерной чертой процессов изменения структуры мирового хозяйства, понимаемого как совокупность национальных хозяйств, связанных друг с другом системой международного разделения труда, экономических и политических отношений, путём их непосредственного включения в мировой рынок и тесного переплетения экономики на основе транснационализации и регионализации. Основным следствием этого явления стало мировое разделение труда, миграция (и, как правило, концентрация в масштабах всей планеты) капитала, рабочей силы, производственных ресурсов, стандартизация законодательства, экономических и технологических процессов, а также сближение и слияние культур разных стран. Это объективный процесс, который носит системный характер, то есть охватывает все сферы жизни общества. В результате глобализации мир становится более связанным и более зависимым от всех его субъектов. Разумеется, этот процесс проник во все сферы человеческой деятельности и в том числе оказал влияние на дизайн. С одной стороны, это явление позволило проникнуть объектам дизайна практически во все уголки планеты, реализуя потребности населения и способствуя росту общества потребления. Прогрессивные идеи дизайна, попадая в страны третьего мира, способствовали повышению в них уровня жизни, делая блага цивилизации более доступными. Кроме того, для известных фирм появлялась хорошая возможность, располагая производством в какой-то отдельной стране изучать особенности местного потребления и тем самым адаптировать многие товары для этого конкретного государства. С другой стороны, из-за процесса глобализации дизайн оказался также и в «отрицательной обратной связи» с художественной традицией, культурой, обществом, стал индифферентен к потребностям отдельно взятого потребителя (Таблица А15).

1.4.3. Постиндустриальный период: дизайн как междисциплинарная проектная деятельность

Переход к новому, постиндустриальному типу общества происходил в последней трети XX века, однако термин «постиндустриальное общество» существует с 1950-х годов, а концепция постиндустриального общества была сформирована ещё в 1973 г. американским социологом Даниэлом Беллом. С конца 1960-х термин наполняется новым содержанием: возрастает престиж образования, появляется целый слой квалифицированных специалистов, менеджеров, людей умственного труда. Тоффлер называет также эту стадию «супериндустриальной», что, возможно, более соответствует действительности. Этап перехода от индустриального к постиндустриальному периоду характерен тем, что массовое производство еще не ослабило свои обороты, но вектор смещается в сторону мелко-серийного, демассифицированного выпуска продукции «на заказ», в направлении «умных» технологий и развития производства для себя. Общество уже обеспечено продовольствием и необходимыми товарами, и на первый план выдвигаются различные услуги, в основном связанные с накоплением и распространением знаний. В результате научно-технической революции произошло превращение науки в непосредственную производительную силу, ставшую главным фактором развития и самосохранения общества. Вместе с тем у человека появляется больше свободного времени, а, следовательно, и возможностей для творчества и самореализации. Синхронно технические разработки становятся все более наукоёмкими, теоретические знания приобретают наибольшее значение. Распространение полезного знания обеспечивает сверхразвитая сеть коммуникаций [41].

Прогресс информационных технологий в конце XX века ознаменовал новый скачок науки и техники, значительно расширив горизонты интеллектуальных возможностей человека. Электронно-вычислительные устройства, став высокотехнологичными, компактными, простыми в обращении и относительно дешевыми, полностью изменили весь уклад жизни человека постиндустриальной цивилизации. Эти сдвиги не могли не отразиться и на дизайне (Таблица А16).

Постиндустриальное общество наделяет современный дизайн своими особенностями: стирается граница между дизайном, искусством и ремеслами, спектр применения дизайна неуклонно расширяется, изменяется и методика формообразования, добавляя к традиционному абстрактному моделированию объектов инновационный параметрический подход.

Дитя промышленной революции, тесно связанный с производственными технологиями, индустриальный дизайн с переходом общества в постиндустриальную стадию также претерпевает качественные изменения, и сам становится постиндустриальным. С одной стороны, происходит своего рода растворение дизайна в смежных областях проектно-художественной деятельности, с другой стороны, он сам их «поглощает», диктуя принципы организации пространства в архитектуре, через рекламу и маркетинг формируя социальные процессы. Будучи своеобразным коммуникационным мостом между специалистами разных профессий, собравшимися с общей целью созидания нового продукта, дизайн теряет свою автономность как средство решения самостоятельной проектной задачи в ряду схожих. Дизайн, с одной стороны, начинает играть обслуживающую и связующую роль, а, с другой стороны, превращается в своеобразный фактор, влияющий на изменение социального статуса и психологического состояния человека.

Формирующаяся сеть виртуальных миров, стремительно происходящая миниатюризация предметного мира – всё это признаки того, что дизайн становится бестелесным, невидимым, скрывается за корпусами компьютеров и мониторов, растворяется в одежде человека и, наконец, оказывается вживленным в тело, сливается с пользователем, преобразуясь в его дополнение, так называемый plugin.

Постиндустриальная философия (доктрина) проявила себя в дизайне, в проектировании и производстве объектов вне индустриального направления. Появляются новые теории, раскрывающие современные взгляды на предметное и средовое формообразование (эргоцентризм С. М. Михайлова) [42]. Стоит отметить, что дизайн в современном постиндустриальном обществе таким образом становится не только видом проектно-художественной деятельности, но и средством

внутри и межпрофессионального общения, инструментом оценки художественно-эстетических и функционально-эксплуатационных качеств изделия и даже превращается в философскую категорию, определяющую мировоззрение и стиль жизни современного человека.

Анализ существующей ситуации вскрыл ряд наметившихся тенденций в развитии современного дизайна в условиях постиндустриального общества, отражающих его технический уровень, социально-экономические особенности и культурные идеалы. Эти сдвиги также отражают изменение постулата «форма следует за функцией» на девизы: «форма не следует за функцией», «форма следует за эмоцией», «форма следует за эргономикой», «форма следует за формой», «форма предмета следует за индивидуальностью потребителя» и т.д.

Отметим важнейшие события постиндустриального периода, связанные с развитием дизайна.

1. Стремление к индивидуализации внешнего вида предметов потребления. Отказ от массовых тиражей в пользу выпуска ограниченных серий, расширение модельного ряда изделий, широкое внедрение рестайлинга и тюнинга, использование принципов мобильности и вариабельности. Новую взаимосвязь формы и функции можно выразить фразой «форма предмета следует за индивидуальностью потребителя».

2. Миниатюризация предметов. Явление миниатюризации охватило весь предметный дизайн современного мира, таким образом, провоцируя глобальные преобразования в данном профиле. После функционального дизайна периода индустриального общества миниатюризация приводит к смене традиционного представления о дизайне и вслед за этим к отказу от тесного взаимодействия и соответствия формы и функции, от необходимого поиска новой доктрины формообразования, соответствующей особенностям постиндустриального общества. Миниатюризация изделий проявила себя в компактности, ультрамобильности, многофункциональности современных устройств, создавших основу так называемого «бестелесного дизайна», когда «форма предмета следует за эргономикой» и все менее зависит от его основной функции.

3. Развитие дизайна виртуальной среды. Появление интернета и активное его внедрение в жизнь обычного человека способствовали интенсивному массовому использованию виртуального пространства, развитию кибердизайна и проектированию объектов внутри глобальной информационной сети. Развитие микроэлектроники привело к неожиданному феномену — исчезновению предметов и функции в традиционном понимании. Эти, одни из самых важных компонентов формообразования становятся незримыми: «форма предмета начинает терять свою материальность».

4. Искусственный интеллект предметов («умные вещи»). Окружающие человека предметы все больше превращаются из послушных «слуг» в «партнеров», угадывая настроение потребителя или подстраиваясь под окружающие условия. Кроме того, значительно увеличилась доля разработок в области искусственного интеллекта и робототехники. Данный класс изделий зачастую компенсирует нехватку общения или выступает в качестве умных помощников, предугадывающих желания, эмоции и потребности потребителей. Таким образом, «форма предмета начинает следовать за эмоцией человека».

5. Интерактивность, мобильность и трансформируемость. Еще одна группа ярких особенностей объектов постиндустриального дизайна — реагирование предмета на поведение человека, включая не только изменения его эмоционального состояния, а также перемены в окружающей обстановке. В результате форма предмета теряет свою жесткую predeterminedенность и предсказуемость, превращаясь в более гибкую «оболочку-хамелеон».

6. Появление нового направления постиндустриального дизайна — дизайна города (городской дизайн), призванный обеспечить масштабную, информационно насыщенную, функционально и психологически комфортную предметно-пространственную среду для человека. Как самостоятельный вид проектно-художественной деятельности дизайн городской среды сформировался во второй половине XX века как особый вид синтеза дизайна с архитектурой, градостроительством, монументально-декоративным искусством, став своего рода феноменом двадцатого столетия. Он имеет свой обособленный объект проектной дея-

тельности и обладает собственным арсеналом исследовательских и проектных методов.

7. Появление нового метода проектирования и прототипирования изделий – параметрического моделирования предметных форм. Это новое направление претендует на присутствие в любых масштабах: от интерьера до градостроительства. И чем крупнее масштаб, тем сильнее выражена лучшая способность параметризма к артикуляции программной сложности. Технические приемы, такие как использование анимации, симуляции, и инструменты формообразования, в равной степени как и параметрическое моделирование и программирование, сформировали новое общественное движение с радикально новыми целями и ценностями.

8. Формирование эклектичных синтетических стилистик. В последние десятилетия наблюдается тенденция в когломерации стилистик и творческих методов, в вычленении некоторых основных направлений из существующих до этого небольших стилистических трендов. Таким стало, например, направление «комн-темпораризма», объединившего в себе органический дизайн и функционализм, или «фьюжн», достигший апогея в постмодернистском стилистическом плюрализме.

9. Усиление экологического аспекта в дизайне. Уже более 20 лет вопрос экологичного производства и безотходного потребления является одним из основных факторов, влияющих на формообразование в современном дизайне. Появились концепции устойчивого дизайна, редизайна, раф-энд-реди и ресайкл-дизайна.

10. Расширение предметных границ, выход за пределы лишь проектно-художественной деятельности: дизайн становится все больше ценностной, мировоззренческой и общефилософской категорией, средством межпрофессиональной коммуникации. Под дизайном все чаще начинает пониматься эстетическая и социологическая концепция современного образа жизни, мудрое, творческое решение человеческих проблем (В. Папанек) [43].

11. Постиндустриальный дизайн принес с собой и новые формы синтеза с различными видами проектно-художественной деятельности: архитектурой, гра-

достроительством, скульптурой и декоративно-прикладным искусством, нашедшим выражение в появлении таких новых художественно-стилевых течений, как «хай-тек», «арт-дизайн», «эл-арт», «кинетическое искусство», а также в рамках системы «человек-предмет», кардинально изменившейся существовавшие до сих пор традиционные формы тактильно-визуального контакта человека с предметом: такой синтез происходит на различных уровнях: интеллектуальном, психоэмоциональном, биомеханическом [44].

12. Повышение роли эргономики, инженерных, психологических составляющих в современной дизайн-разработке изделий.

Помимо уменьшения габаритов изделий вплоть до их визуального исчезновения, миниатюризация ознаменовала начало эпохи тотального слияния компьютера и человека и создания киберчеловека. Чипы и микросхемы, имплантируемые в организм человека, должны обладать особо продуманной эргономичностью. Новые поколения компьютеров могут быть вплетены не только в ткани одежды, но и совмещены с нашими мышечными волокнами. О подобных «растворившихся» в одежде или в человеческом теле устройствах можно будет забыть сразу после их «инсталляции», как мы забываем о шнурках через секунду после того, как завязываем их. Дизайн становится продуктом деятельности инженеров, биологов, медиков и эргономистов, а само изделие становится невидимым человеческому глазу, скрываясь под покровом кожи; происходит развитие биомеханического дизайна и киборг-дизайна. В этом случае уместно говорить о «синтезе предметной формы и человека».

По мнению доктора искусствоведения, профессора С. М. Михайлова, современное постиндустриальное общество выдвинуло доктрину «Нового Ренессанса», поставив во главу угла человеческий фактор, связывая свое развитие с повышением качества жизни человека, с духовным ростом индивида, с новым типом взаимоотношений с природой. В постиндустриальном дизайне особое место отводится эргономике, призванной обеспечить максимально удобные для человека предметы и комфортную среду. При этом эргономика значительно расширяет свои как объектные, так и предметные границы [42]. С. М. Михайлов предложил

«эргоцентрическую модель предметного формообразования» в постиндустриальном дизайне, в основе которой лежит система «человек-предмет». Проектная модель представляет собой ряд иерархических уровней взаимосвязанных и взаимопроникающих друг в друга предметных и пространственных «оболочек человека», обеспечивающих ему комфортные условия для функциональных процессов жизнедеятельности:

— «биомеханический уровень» «диффузного» контакта человека с предметом, включающим взаимопроникновение друг в друга (медицинские протезы, киборг-дизайн);

— «уровень непрерывного тактильного контакта» составляет одежда и аксессуары, в которые облачается человек, (и как особая их форма – экзоскелет), с которыми он непосредственно соприкасается, и они обеспечивают удобство и комфорт человеческому телу и движениям;

— «уровень кратковременного сенсорного контакта и моторики» — предметное окружение человека, здесь субъект также вступает в непосредственный контакт с предметом (кратковременный сенсорный контакт), но он также во многом определяется моторикой, связанной с выполнением определенных функциональных действий;

— «уровень зрительного контакта» — предметно-пространственное окружение, с которым человек вступает в визуальную связь, его организация во многом определяется особенностями психофизиологии человеческого восприятия.

Пограничными областями «эргоцентрической модели» являются архитектурное пространство (верхняя граница) и область биогенного синтеза (нижняя граница).

Рассматривая предметно-пространственную среду как своеобразную систему оболочек, охватывающих человека, эргоцентрическая проектная модель декларирует принципиально новый системный подход к организации пространства на микроуровне (человек-предмет), с использованием иных, кардинально отличных от архитектурных, проектных принципов, основанных на философии постиндустриального дизайна.

Выводы по главе 1

1. Будучи на сегодняшний день одним из самых молодых видов проектно-художественной деятельности дизайн, охватывая практически все сферы человеческой деятельности, весь спектр форм предметного и пространственного окружения человека, становится драйвером современной проектно-художественной культуры.

Представляя собой сложный и многоаспектный вид проектно-художественной деятельности, особую форму художественного и технического синтеза, дизайн сегодня оказывает существенное влияние на формообразование в архитектуре, пластическом, ландшафтном, декоративно-прикладном и градостроительном искусствах, активно экспериментирует в пограничных областях («арт-дизайн», «usable artwork», «суперграфика» и пр.), значительно расширяет сферы своего влияния и становится междисциплинарным явлением и особой философией, на основе которой формируется вся окружающая человека предметно-пространственная среда и стиль его собственной жизни.

2. В результате исследования трудов отечественных и зарубежных искусствоведов в области этимологии понятия «дизайн» удалось проследить динамику развития трактования данного термина: от итальянского «disegno» эпохи Ренессанса, обозначавшего «изобретать, стремление к цели, лежащие в основе работы идеи», английского «design» XVII века — «план строительства, набросок, крок, чертеж для конструирования чего-либо», до узкопрофессионального понятия, связанного с «творческой» (ИКСИД, 1959), «комплексной междисциплинарной проектно-художественной» (ВНИИТЭ, 1980-е) деятельностью, направленной на формирование на промышленной основе предметного мира человека, а также до общечеловеческой и мировоззренческой категории в современном постиндустриальном обществе.

В принятых трактовках понятия дизайн можно выделить пять наиболее распространенных групп;

— дизайн как компоновочная деятельность, призванная получить предмет, обладающий функционально новыми качествами;

- дизайн как композиционная деятельность, направленная на получение предмета с новыми художественно-пластическими свойствами;
- дизайн как эргономическая деятельность, преследующая цель создания максимально удобной для человека формы предмета и его высококомфортного окружения;
- дизайн как особый знак качества — своеобразный инструмент оценки художественно-эстетических, функционально-эксплуатационных качеств изделий, а также, в определенной мере, и статуса потребителя;
- дизайн как мировоззрение и стиль жизни, определяющие социальное поведение современного человека.

Если первые три трактовки рассматривают дизайн преимущественно как проектную деятельность, то две последние представляют собой ценностную и мировоззренческую категории.

3. Эволюция понятия «дизайн» отражает развитие общественных представлений о проектной деятельности в целом, демонстрируют уровень художественно-культурного, технического и технологического развития общества, выявляют особенности ценностных ориентиров и проектной культуры социума, включая инструментарий проектных средств, приемов и методов, а также свидетельствуют о расширении предметных и временных границ дизайна.

При соотнесении эволюции предметных и временных границ дизайна с волновой теорией Элвина Тоффлера были выделены три основных периода в контексте мировой истории проектно-художественной культуры, где преобладали разные типы производства:

- доиндустриальный период (XV-XVIII вв.). Дизайн трактовался как изобретение, идея, проектный замысел, в основе его формообразования преобладала компоновочная деятельность, направленная на создание уникальных объектов;
- индустриальный период (XIX - до конца XX вв). Дизайн в это время трактовался как комплексная проектно-художественная деятельность в области предметного, предметно-пространственного и графического формообразования на базе индустриального способа производства (массовое тиражирование). Основу ме-

тодологии индустриального дизайна как обособленного вида проектно-художественной деятельности составляли эргономическое проектирование, методы фирменных стилей и абстрактного композиционного моделирования формы; — постиндустриальный период (с конца XX в.). Дизайн в постиндустриальной формации рассматривается как универсальное междисциплинарное проектно-художественное средство, общеценностная и мировоззренческая категория организации жизнедеятельности человека и общества. В его основе - индивидуализация и демассификация производства, персонификация и постиндустриальные технологии.

4. Многообразие определений предмета и метода дизайн-проектирования, его разновидностей, направлений и региональных школ естественным образом порождает разнообразные концепции его происхождения и исторического развития.

Многообразие взглядов на возникновение дизайна дает нам различные варианты построения эволюции дизайна, демонстрирует многоаспектность этого процесса, а также выявляет его полилинейность при рассмотрении развития выделенных аспектов в одной системе с выделением взаимосвязи обозначенных линий развития дизайна.

В процессе сравнительного анализа были выявлены основные особенности исторического развития дизайна в общей истории мировой проектно-художественной культуры, среди них:

- относительная быстротечность явлений в дизайне и относительная недолговечность многих его произведений как в материальном, так и в моральном отношении, ориентация в условиях массового производства на актуальную моду;
- тесная взаимосвязь с историей архитектуры, графического, ландшафтного и пластического искусства, в особенности в «пограничных» областях их синтеза (архитектурный, ландшафтный и графический дизайн, арт-дизайн и пр.);
- высокая неравномерность (событийная плотность во времени) происходящих в процессе исторического развития явлений (возникновения иконических дизайн-объектов);

- скорость реагирования формо- и стилеобразования в дизайне на происходящие события, включая научно-технические открытия, изменения социально-экономической, общественно-политической и прочих ситуаций;
- поливекторное развитие направлений и специализаций дизайна в общей истории проектно-художественной культуры, подразумевающее многокомпонентность истории дизайна;
- локальность развития множества художественно-стилистических течений в дизайне, подразумевающая не только территориальный аспект, но и временной, а также и более узкую специализацию.

ГЛАВА 2. СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ И ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИСТОРИИ ДИЗАЙНА

2.1. Существующий инструментарий описания истории дизайна

За чуть более чем столетнюю историю своего существования дизайн превратился в самостоятельный вид проектно-художественной деятельности со своим научно-исследовательским аппаратом и особым арсеналом проектно-художественных средств. История дизайна сегодня это такой же полноценный раздел технической эстетики, какими в искусствоведении являются история искусств и история архитектуры. При этом сам дизайн – один из самых молодых, но стремительно развивающихся видов проектно-художественной деятельности. У дизайна появились свои «идолы» — классические образцы и памятники, определяющие исторические вехи его развития. Для них построены специальные музеи современного искусства и дизайна. Возникли отделы дизайна в музеях искусств, а на выставке «documenta 8» 1987 года, пожалуй, самой значимой художественной выставке в мире, была впервые представлена секция дизайна. Прилив публикаций и радостные ретроспективы предшествовавших эпох сделали 80-е годы «ударным направлением» в истории дизайна [38]. Все эти многочисленные выставки дизайна сформировали в сознании людей представления о дизайне как равноправной части массовой культуры. Получившие всемирную известность такие произведения дизайна, как мебель Ле Корбюзье, Марселя Бройера, Чарльза Рени Макинтоша и Геррита Ритвельда, посуда Джозефа Хофмана, Карла Боты, Филиппа Старка, воспроизводятся и по сей день, становясь престижным украшением интерьеров офисов и дорогих салонов. Как и музыка, театр, кино и другие виды искусства, дизайн все чаще становится предметом спонсирования, обретая почитателей конкретных дизайнеров, лимитированные коллекции, коллаборации и краутфандинговые формы.

В процессе эволюции проектной культуры, дизайн как зеркало этой эпохи постоянно решал различные задачи. Они расширились и усложнились, охватывая

все шире смежные сферы, параллельно усложнялись и приемы дизайнерского проектирования. Как и в других видах искусства и в архитектуре, историки, теоретики, критики и практики дизайна все больше погружаются в сердцевину разнообразных вопросов профессии, посвящают себя изучению отдельных проблем этого сложного и многообразного вида современной проектно-художественной деятельности. История архитектуры пишется благодаря дошедшим до сегодняшнего дня памятникам архитектуры или по фотографиям и гравюрам утраченных объектов, чертежам и рисункам-фантазиям неосуществленных проектов. История искусств воссоздается на основе музейных коллекций, собраниям галерей и музеев изобразительных искусств, экспозициям выставок передвижного искусства и т.д. С историей дизайна, атрибутирующей окружающие нас товары широкого потребления, дело обстоит несколько сложнее. Знакомство с авторскими работами по истории мирового дизайна, выполненными зарубежными и отечественными исследователями, позволяет сделать вывод о многообразии подходов к периодизации истории дизайна, а также выявить их общие черты и некоторые закономерности в классификационном подходе. В поле исследования оказалось свыше 20 авторских периодизаций, среди авторов которых С. М. Михайлов, Ю. В. Назаров, Н. В. Воронов, В. Р. Аронов, А. Н. Лаврентьев, В. Ф. Рунге, Е. Н. Ковешникова, Ш. и П. Филл, Т. Хауффе, К. МакДермотт, В. Верчеллони, Дж. Волкер, А. Форти, Дж. Хескетт, В. Марголин, Н. Певснер, Г. Берч, П. Спарк, Ф. Альбрус, У. Абендрот, Д. Лиидер, Т. Хайдер, Б. Мундт и др.

Анализ трудов упомянутых авторов показал, что для всех безусловно общим является рассмотрение хронологических циклов истории дизайна, в основном, по декадам. Кроме того, задействованы следующие структуры периодизации: по авторам, по странам, по стилевым направлениям, по событиям в области дизайна, по шедеврам дизайнерской деятельности, по этапам развития общества, по музеям дизайна, по школам дизайна, по дизайн-фирмам, по дизайн-теориям. Каждая из этих структур является основой для построения формализованных графических схем описания истории дизайна. При этом необходимо отметить, что большинство моделей, описывающих историю мирового дизайна, строится на ос-

нове выдающихся произведений, обозначивших определенные этапы развития индустриального формообразования, а также на базе художественно-стилевых направлений дизайна.

2.1.1. Художественно-стилевые признаки

Исследование художественно-стилистических направлений – один из самых распространённых подходов к описанию истории дизайна. Понятие «стиль» в изобразительном искусстве чаще всего трактуется как единство морфологических особенностей, отличающее творческую манеру отдельного мастера, национальную или этническую художественную традицию, искусство эпохи, цивилизации и т.д. То есть стиль – это совокупность устойчивых признаков формы, проявлений художественного характера, отражающих дух места и времени. Понятие «стиль» в искусствознании близко понятиям творческого метода, художественного направления, течения, школы или манеры [45]. Стиль — это наиболее общая категория художественного мышления, характерная для определенного этапа исторического развития и настолько универсальная, что всю историю мирового искусства можно рассматривать как историю художественных стилей. Все они связаны с историей, их содержание определяется внутренней логикой развития определенных способов видения, понимания свойств пространства и времени, в которых живет и действует конкретный человек в данных исторических, географических и социальных условиях. Именно стиль выражает суть и уникальность самого феномена художественного творчества в единстве всех его компонентов: содержания и формы, изображения и выражения, личности и эпохи. Поэтому можно согласиться с тем, что художественный стиль является основополагающей категорией искусствознания, данное понятие чаще всего используют и при формировании общей картины развития предметного формообразования.

По мнению крупнейших специалистов в области стилеформирования (В. Власов, Г. Вёльфлин, А. Лосев), все стили находятся в постоянном движении, изменении и развитии, и потому в каждом отдельном случае неизбежно можно

столкнуться со стилями не вполне сложившимися, динамичными, неуловимо меняющимися и, следовательно, внутренне неоднородными, противоречивыми, многозначными, эклектичными, равно как и картина, которую они в итоге формируют. Причем это утверждение касается стилей разного калибра: от крупных течений до малых, индивидуальных и даже отдельных произведений искусства. Данная теоретическая позиция отмечает гибкую структуру стиля, зависящую от разнообразных факторов, в том числе и от приёмов формообразования.

Далее можно приступить непосредственно к рассмотрению дефиниции стиля, к стилистическим элементам. Стиль определяется не художественными формами, а самим способом формообразования, связями отдельных элементов формы между собой — такими элементами являются (семантическое) содержание, форма, идея, тема, сюжет (нарратив), пространственное построение, колорит, техника выполнения, приемы и материалы [46]. Стиль объединяет закономерности формообразования с конкретными методическими и техническими приемами обработки материала на основе какого-либо одного общего принципа: формовычитания или формосложения, тектоничности или атектоничности, графичности или живописности, статичности или динамичности, пространственности или плоскостности. Именно поэтому стиль в любом случае обязательно представляет собой синтез элементов, в результате которого формируется целостность всех компонентов художественного произведения. У стиля есть вполне конкретные признаки, или «носители» — по сути ими являются формальные элементы композиции: пространство, объем, плоскость, цвет, линия, фактура, время, движение и т.д.

Традиционное искусствознание утверждает, что подлинно художественный стиль обладает непреходящей ценностью, он не устаревает и всегда актуален — именно этим объясняется постоянное возвращение к художественным стилям прошлого, это своеобразная потребность в подпитывании и вдохновении уже апробированными сочетаниями форм, их тонкой, классической эстетикой и поэтикой. Кроме того, стили, сложившиеся в определенную историческую эпоху,

не исчезают бесследно — они развиваются и трансформируются, превращаясь в новые версии, участвуют в общем художественном развитии, преобразуются и возрождаются на следующем этапе в ином качестве. Исторический художественный стиль рождается как ответ на эстетические запросы и условия конкретной эпохи, но не имеет жесткой связи с общим содержанием периодов развития искусства: идеалы стиля и потребности исторической эпохи могут не совпадать. Потому в рамках одного временного периода одновременно в разных государствах могут существовать различные стилевые направления. Исследователь стиля В. Власов в своём труде «Стиль в искусстве» утверждает, что вопреки распространенным представлениям о прямолинейном и непрерывном поступательном развитии художественных стилей, в общей исторической картине какой-либо культуры может существовать только один стиль — стиль этой культуры. Стоит отметить, что в таком случае мы можем наблюдать удивительную многогранность проявлений данного стиля. Восприятие исторической картины развития художественных стилей осложняется и тем, что «всеобъемлющая определенность стиля» не распространяется на все типы культур, вспомнить, к примеру, разнообразные виды направления «ар-нуво», когда внутри не только граничащих друг с другом стран, но и внутри одной страны концепция ар-нуво претерпевала изменения: от цветочных форм к более раскрепощенным линейным формам. Вышесказанное подчеркивает возможность многоаспектного и наряду с линейным также нелинейного и полилинейного подхода к описанию истории дизайна по художественно-стилистическим признакам.

Глубинный смысл исторического развития художественных стилей заключается не в смене одних форм другими, а в непрерывном перерастании тектонических и конструктивных закономерностей формообразования в атектонические и деструктивные. Именно это, вероятно, дало основание Г. Вёльфлину и Э. Кон-Винеру выделить три стадии формального развития каждого исторического стиля: «конструктивную», «деструктивную» (декоративную) и «орнаментальную», соответствующих триаде: рождение,

расцвет, упадок, или сходных с архаикой, классикой и вырождением. Это утверждение дает ключ к пониманию развития художественного стиля и с течением времени формирования его многогранности. Все исторические циклы этого замкнутого круга рождений и перерождений раскрывают механизм периодически меняющихся способов решения художественных задач. Всякий раз за конструктивным стилем следует декоративный, который, в свою очередь, сменяется орнаментальным, но затем снова вытесняется конструктивным, выросшем уже на иных культурно-исторических традициях [21]. Это явление наблюдается и на локальном уровне, например, в орнаменте, или на более обобщенном уровне художественно-стилевых течений. Данная концепция не противоречит существующей практике передачи опыта от художника к художнику, наоборот, она способствует тому, что в итоге художественное творчество становится все многообразнее, историчнее, интеллектуальнее, наполняется живым чувством человеческого прошлого. Поэтому историческое развитие художественных стилей представляется как некая волнообразная или даже спиралевидная конструкция (как вариант, линия), постоянно колеблющаяся между конструктивными и деструктивными полюсами.

Как уже было сказано выше, в одну и ту же историческую эпоху или в отдельный период, даже при условии наличия крупного художественно-стилевого направления, сосуществуют разные художественные стили и стилистические течения, школы, творческие методы отдельных мастеров, стили эпохи. Исторические и национальные художественные стили неразрывно связаны с развитием творческой личности художника, поэтому можно констатировать существование стиля отдельного мастера, а «стили эпохи», в свою очередь, есть результат творческой активности многих индивидуальностей. Произведения мастеров зачастую выходят за рамки «исторического стиля» и становятся наиболее ярким выражением феномена стиля, при этом их становится сложно идентифицировать с конкретным стилевым направлением. В связи с этим возникает необходимость выявления стилей авторов, как например, «стиль Леонардо», «стиль Мондриана», «стиль Лоуи» и т.д., подразумевая яркие и

неповторимые в своей оригинальности проявления Ренессанса, неопластицизма и стримлайна.

Еще один интересный факт связан с территориальным и материально-технологическим аспектами. Так, в исторически сложившихся центрах традиционных ремесел многообразные способы и приемы обработки материалов доводились до такого качества, что технология переходит в область эстетики, а с эстетика поднимается до уровня художественности. Их методики становятся узнаваемыми, и потому определения «итальянская майолика», «венецанское стекло», «городецкая роспись» или «дымковская игрушка», представляют собой, по существу, названия оригинальных художественных стилей, особое звучание приобретают эти исторические ремесленные традиции в обрамлении индустриального формообразования, с которым они также тесно связаны.

Таким образом, рассматривая внутреннюю структуру понятия «стиль», Власов выделяет уровни: исторического художественного стиля, историко-регионального стиля или стилистического течения, индивидуального стиля того или иного мастера и, наконец, «стиля техники», непосредственно переходящего в манеру. Опираясь на утверждения В. Власова можно смело констатировать как объект данного исследования многоаспектную иерархическую структуру стилей в искусстве, в архитектуре и в дизайне.

Историческая динамика смены художественных стилей определяется взаимодействием двух основных движущих сил: традиции и инновации. Традиции, как правило, имеют региональный, этнический характер, инновации — психологический, личностный. Творческое изобретение, открытие в искусстве — дело рук одного художника, хотя и готовится многими поколениями. Все творческие инновации закономерно созревают внутри исторических художественных стилей, а внешнее сходство форм и приемов может быть объяснено только логикой единых закономерностей формообразования. Развитие стилей предполагает постоянное и весьма разнообразное соединение в них элитарного и массового, коллективного и индивидуального, закономерного и случайного, существенного и второстепенного.

Стилизация — еще одно важное и показательное понятие в дизайне, и его нужно отличать от стиля. Чаще всего стилизация не имеет подлинно творческого характера и предполагает наличие готового образца для подражания — темы, формы, элементов уже созданного ранее стиля. Такая стилизация может носить внешний, поверхностный характер, когда эксплуатируется тема, искусственно изъятая из общего исторического контекста художественного стиля, но творческое проникновение может быть и более глубоким. Художественная стилизация, даже самая талантливая всегда несет в себе черты вторичности, искусственности: «сухость», «жесткость» формы. Неостиль — это обобщенное название всех вторичных стилей, исторических стилизаций, искусственных воссозданий исторических стилей прошлого в последующие эпохи как результат ретроспективного художественного мышления. В дизайне рядом с понятием стилизация существуют также персонализация\персонификация [47], моддинг [48] и стайлинг [49].

На бытовом, массовом, нехудожественном уровне сознания потребность в смене форм называется модой. В современном дизайне — эстетическом, но не художественном виде творческой деятельности, — возникло понятие «фирменный стиль». Однако это не художественный стиль, а всего лишь персонификация моды, разновидность спекулятивной эстетики, «стиля жизни», определяемого факторами коммерческой выгоды, чисто внешней эффектности, психологией новизны, т.е. предмета цивилизации, а не культуры. Художественные стили следует отличать от школ в искусстве. Прежде всего, стиль шире школы, он имеет наднациональный и надрегиональный характер, так как основывается на общих принципах формообразования, свойственных определенной стадии развития того или иного архетипа художественного мышления. Поэтому в рамках исторического художественного стиля обычно существует несколько школ: региональных, национальных, определяемых обычно по центрам художественного производства, или индивидуальных, атрибутируемых по ведущим мастерам. Но, с другой стороны, деятельность художественных школ

протяжённее во времени и, как правило, в течение своего существования «переживает» смену нескольких исторических стилей.

Дизайн-стили – это локальные явления в общем процессе художественно-пластического формообразования в условиях индустриальных технологий. Дизайн-стили, как правило, имеют временные рамки. Корреспондируясь с большими историческими художественными стилями в искусстве и архитектуре, индустриальное формообразование XX века обладает и своим рядом художественно-стилевых направлений и течений, зачастую в силу своей специфики не имеющих прямых аналогов в архитектуре и в изобразительном искусстве. Среди них можно выделить течение в постмодерне «редизайн», стиливые течения «Оливетти», «Браун», «Мемфис», а также такие явления в индустриальном дизайне, как рестайлинг и тюнинг.

Стилеобразование в дизайне имеет свои особенности. Одной из них является быстротечность стиливых течений в дизайне в сравнении с искусством и архитектурой. Десятилетиями в современном дизайне костюма устанавливалась сезонная цикличность смены художественно-эстетических предпочтений. Не намного отстает от этого стайлинг изделий массового потребления.

В отличие от пластических искусств, и в особенности от архитектуры, процесс стилеобразования в дизайне более динамичен и характеризуется относительной непродолжительностью существования и более локальной направленностью. Во многом это объясняется относительной быстротой разработки и производства, а также запрограммированной недолговечностью многих объектов дизайна. Сегодня все большее распространение находит тенденция производства изделий одноразового использования. Определенную роль здесь также играет ориентация дизайна на актуальную моду и ее сезонную цикличность, растущую динамику смены эстетических взглядов и предпочтений общества, развития новых материалов и технологий.

Другая специфическая особенность стилеобразования в дизайне заключается в широком распространении метода «фирменных стилей». В отличие от традиционного исторического художественного стиля, фирменный стиль

(«визуальная корпоративная идентификация») создается определенным автором (или группой авторов), существует вне временных и территориальных границ и носит ярко выраженный индивидуальный характер. Если исторические архитектурные стили (готика, ренессанс) существовали веками, или по крайней мере десятилетиями (рококо, модерн), то только за вторую половину XX века в дизайне сменилось несколько стилевых направлений: функционализм, поп-арт, постмодерн, хай-тек, минимализм, экодизайн и др. Таким образом, стилеобразование в дизайне более субъективно и происходит под действием толчка, импульса, а главенствующий фактор может появиться из любой области нашей жизни [50].

Рассмотрим отдельные виды дизайн-стилей в индустриальном формообразовании XX века. Группировка ключевых (иконических) объектов дизайна по определенным признакам становится основой исследования и описания художественно-стилевых направлений и течений в истории индустриального дизайна. Ключевые объекты дизайна при их группировке по формальным признакам становятся предметом изучения и средством описания дизайн-стилей. Причем это описание может происходить на различных иерархических уровнях: стиль мастера дизайна; школа дизайна или творческое объединение, фирма; художественно-стилевое течение. Формальные признаки объединения ключевых дизайн-объектов в группы по признаку «дизайн-стилей» могут быть различны. Это и цветофактурные качества, характер конструктивных решений, принципы построения общей формы и ее детализации и пр. Необходимое условие — их узнаваемость. Стилиевые признаки, по которым группируются дизайн-иконы, различны для мастеров дизайна, дизайн-школ, фирм и творческих объединений (Таблица А17).

Стиль мастера. Принадлежит определенному мастеру, дизайн-иконы становятся демонстрацией его проектных методов. При этом формотворчество мастера может находиться как в рамках одного художественно-стилевого течения, так и одновременно принадлежать нескольким. Важным здесь является общность формально-стилевых признаков произведений мастера, говорящих об «авторском

почерке» или стиле. В стиле автора принципы и приемы формообразования зачастую выражаются интуитивно, носят в значительной мере спонтанный характер. На протяжении всего творчества автор может менять свои стилистические предпочтения (под влиянием конъюнктуры рынка, моды и пр.), порой достаточно резко. Мало кто из авторов ставит задачу сделать свой стиль (в отличие от корпорации), скорее в меру своих творческих возможностей под влиянием (фирм, заказчика, школы и пр.) дизайнер стремится создать шедевр. Поэтому авторский стиль (или почерк), как правило, выявляется и атрибутируется извне – искусствоведами, критиками, общественностью, потребителями (Таблица А18).

Среди личностей в дизайне, оставивших яркий след в истории формообразования, можно выделить Михаэла Тонета и его знаменитую мебель из гнутой древесины. Таким же выдающимся дизайнером являлся Чарльз Рени Макинтош, до сих пор почитаемым далеко за пределами Глазго, создавшим в начале XX века уникальное направление стиля модерн — «конструктивный орнамент». Характерными чертами этого дизайн-стиля являются завышенные утонченные пропорции форм, использование спинок-ширм в стульях, перфорированных поверхностей, темного крашеного и белого дерева, цветной инкрустации в виде абстрактных фигур людей и цветочных орнаментов.

В багаже Казимира Малевича было много различных экспериментальных поисков, но для линии дизайна интерес представляет именно срединный период его творчества, связанный с экспериментами в области плоскостного, объемного и пространственного формообразования, поэтому вполне обоснованно при словах «стиль Малевича» перед глазами в первую очередь всплывают его композиции — супремы и архитектонки. Белое трансцендентальное, простые геометрические фигуры, локальные цветовые композиции и поиски ритма, динамики, контраста фигур и объемов — это и есть формальные признаки, выявляющие общность работ Казимира Малевича определенного периода и дающие представление о его стиле — супрематизме.

Сегодня можно говорить также о собственном стиле таких звезд мирового дизайна, как Филипп Старк, Рон Арад, Карим Рашид, Норман Фостер, Заха Хадид, работы которых не только вошли в историю мирового дизайна, но узнаваемым стал их авторский почерк.

В творчестве многих мастеров мы видим постоянные инновационные эксперименты. Творческие группировки зачастую усиливают креативный потенциал мастера. Оказывают на него влияние и концепции формообразования школы, к которой он может принадлежать, фирмы, с которыми он сотрудничает. При этом творчество мастера может стать составной частью стиля школы или фирмы, а также входить в определенное художественно-стилевое течение и активно влиять на него.

Стиль дизайн-школы. Выдающиеся проекты и их реализация, выполненные в стенах одной дизайн-школы, дают нам право предполагать о существовании ключевых дизайн-объектов конкретной школы дизайна. Стиль мастера дизайна, стиль дизайн-школы, стиль фирмы и стиль творческого объединения являются локальными дизайн-стилями и существуют, как правило, вне временного признака. Для школ дизайна художественно-стилевые признаки носят более объектно-визуализированный характер. Таким был Баухауз и работавшие в нем Марсель Бройер, Тео ван Дусбург, Иоганнес Иттен, Марианна Брандт. Примером отечественной школы дизайна является Экспериментальная художественная студия СХ СССР в Сенеже, которая была создана в конце 1960-х годов [51]. Студия являлась «большим организмом», внутри которого осуществлялась активная работа и творческое общение. Отличительной чертой работы «Сенежской студии» было и то, что помимо прямой проектно-технической работы, в ней создавались живописные и прикладные произведения, что, несомненно, давало импульсы к открытию новых горизонтов в промышленном искусстве [52]. Таким образом, стиль школы – это ряд устойчивых приёмов формообразования, философски осмысленные ценностные категории и методически подкрепленные принципы проектирования. И если стиль фирмы

считается коммерческим, то в стиле школы имеет более важное значение накопление опыта и традиций, а также их распространение (Таблица А19).

В стиль фирмы или творческого объединения, как уже было отмечено, могут входить как дизайн-стили мастеров, так и отдельные иконические объекты. Такой дизайн-стиль рассматривается во времени как хронологический событийный ряд и представляет собой локальную историю дизайна: дизайн-события группируются по формальным признакам с учетом хронологии, то есть с учетом временного признака.

Стиль дизайн-фирмы или фирменный стиль. Под «фирменным стилем» в индустриальном дизайне понимается стилевое единство содержательных форм всех элементов фирмы — от среды до продукции [53]. Фирменный стиль представляет собой совокупность графических, цветовых, стилистических и композиционных приемов и элементов, специально и комплексно спроектированных для фирмы с целью создания определенного и постоянного запоминающегося зрительного образа всего, что связано с предприятием, его деятельностью и продукцией. В отличие от традиционного исторического стиля, существующего длительное время на определенной и обширной территории, охватывающего различные виды искусства и культуры (готика существовала более трех веков на территории Западной и Восточной Европы), фирменный стиль создается конкретным автором (или группой авторов), существует вне временных и вне территориальных границ (фирменный стиль «кока-колы» распространен по всему миру) и носит ярко выраженный индивидуальный характер. Ряд исследователей вообще не относит фирменные стили к художественным стилям, называя их «персонификацией моды», разновидностью искусственной эстетики, определяемой факторами коммерческой выгоды, чисто внешней эффективности, т.е. предмета цивилизации, а не культуры [54]. Не отрицая лежащей в основе фирменных стилей, как и дизайна в целом, конъюнктуры рынка, следует отметить, что разработка фирменных стилей стала сегодня одним из методов дизайнерской деятельности, вышедшим далеко за

рамки традиционного понимания фирменного стиля как средства продвижения корпоративной продукции на рынке.

Одним из первых прообразов современных фирменных стилей считают айдентику электротехнического концерна «АЭГ» Петера Беренса (1907-1910). Визуальным первоэлементом фирменного стиля «АЭГ» стал сердечник от электромотора, с которого начала свой путь вся визуальная «кристаллическая решетка». Беренс не стремился создать совершенно новую, привлекательную форму. Он как бы подгонял все выпускающиеся изделия под уже существующие, проверенные геометрические формы, допуская лишь незначительные добавления, которые воспринимались как знак мастера. Фирменный стиль компании «АЭГ» П. Беренс рассматривал не столько в узком смысле внешних признаков корпоративной идентификации, сколько как специальную концепцию фирменной политики, как новый стиль мышления во всех аспектах организационной деятельности и прежде всего как стиль поведения компании на рынке. Именно в этом смысле ее следует назвать первой концепцией и программой фирменного стиля (Таблица А19).

Стиль творческой группы. Примером локального дизайн-стиля творческого объединения является, например, айдентика голландской группы «Де Стейл», оказавшая влияние на все формообразование XX века. Характерными для него являются абстрактные композиции на плоскости, состоящие из прямоугольников и квадратов, закрасенных в красный, серый, голубой и желтый цвета, разделенных черным контуром. В основу подобных композиций положен принцип «динамического равновесия» [55]. Сегодня сформулированная «Де Стейл» визуальная концепция пользуется невероятным спросом в среде дизайнеров всех направлений и считается одной из самых узнаваемых и экстравагантных форм эстетики XX века, что доказывается выпускаемой продукцией крупнейших производителей с заимствованием узнаваемых геометрических форм, затрагивая не только графический, но и предметный дизайн, дизайн архитектурной среды, дизайн одежды, моушн-дизайн и т.д. (Таблица А20)

Другой пример – работы творческой группы «Алхимия», основанной в 1976 г. в Милане итальянским архитектором и дизайнером Алессандро Гуерриеро. Вначале это была просто галерея для демонстрации экспериментального дизайна. Позже эта затея превратилась во влиятельную студию, с которой сотрудничали Этторе Соттсасс (Ettore Sottsass), Алессандро Мендини, Андреа Бранци (Andrea Branzi), Паола Навоне, Микеле де Лукки (Michele De Lucchi) и др. Вместе с тем в Германии, Испании, Франции, Великобритании новый дизайн имел свои отличительные черты и пути развития [51].

«Стиль Оливетти», одного из крупнейших производителей конторского оборудования в мире, не отличался приверженностью к каким-либо определенным пластическим формам и приемам в оформлении, не обладал формальным единством продукции, а выражал собой стремление сделать любую продукцию обязательно красивой, все должно быть привлекательным, первосортным, включая даже деловую корреспонденцию, исходящую от фирмы [51]. «Стиль Оливетти», как отмечает В. Глазычев — это особое орудие, которое позволяет фирме готовить, воспитывать потребителя для своей продукции, удовлетворяя реальные культурные запросы или льстя публике утверждением, что у нее есть реальные культурные запросы, а это, несомненно, самое интересное из того, что есть на фирме «Оливетти». [56]. Определенным антагонистом, исповедующим иные принципы, нежели компания «Оливетти», является корпорация «Браун» (Braun). Принцип «хорошей продукции», характерный для функционального стилевого направления, здесь идентифицируется через портрет потребителя: «Наши электроприборы должны быть бесшумными, тихими помощниками и слугами. Они должны незаметно исчезать, так же как хороший слуга, когда все уже сделано» [38]. «Стиль Браун» — это отсутствие декора, ярких цветовых пятен, имитации материалов. Это скромная колористическая гамма, построенная на тонких оттенках серого цвета, сочетания черного и белого. Это создание цельного образа самыми простыми и минимальными средствами. В формировании стиля компании четко проявился экономический фактор, именно поэтому «стиль Браун» — это «экономный» стиль. Продукция корпорации была

признана на международном уровне, получив высшую награду «Золотой циркуль» (Compasso del Ogo) на миланском Триеннале в 1957, 1960, 1962 гг.

«Браун-стиль» является максимально четко выраженным представлением о стиле как формально-стилистическом единстве, его источником является представление о «скромности потребителя», его финансовых возможностях, в том числе принцип гармонизации бытовых вещей с общим стилем интерьера. Потребитель «Браун-стиля» использует в своем быту разнородные предметы. Поэтому все они должны иметь единый характер, и каждое изделие должно проектироваться как элемент единой системы.

Примером творческого объединения в определенной степени может являться и Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ). В 1962 году после его основания началась разработка комплексных художественно-конструкторских программ (дизайн-программ или государственных стандартов, или ГОСТов). Создание ВНИИТЭ было следствием выхода Постановления Совета Министров СССР «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования». Говорить о конкретном стилевом подходе в работах ВНИИТЭ достаточно сложно, но все выпускаемые проекты дизайн-объектов отличались тщательной функциональной, конструктивной, эргономической и технологической проработкой, – удобство и надежность были главными критериями качества будущей продукции. Во ВНИИТЭ была сформирована уникальная методологическая база дизайн-проектирования.

Одни и те же иконические объекты в дизайне могут одновременно принадлежать и мастеру, и школе, и фирме. Примером такой многозначности являются работы мастеров, преподававших в Ульмской школе дизайна и работавших в фирме «Браун». Объединение иконических объектов в разные дизайн-стили происходит по отличающимся классификационными признакам. Для работ мастера дизайна важен авторский почерк, набор традиционных индивидуальных приемов построения дизайнерской формы. Для дизайн-фирмы

важна узнаваемость и в определенной мере традиции в формообразовании, поддержание своего имиджа, фирменная айдентика. Для дизайн-школы не важны принципы и каноны формообразования, но в определенном смысле имеют значения традиции школы (именно последние делают школу — школой). Дизайн-фирма по своей сути более динамична, подвержена значительному влиянию извне со стороны моды, конъюнктуры рынка — поэтому фирменные стили периодически пересматриваются, корректируются и обновляются. Кроме того, в отличие от школы, фирменные стили носят более индивидуальный характер (зачастую к этому фирма стремится сознательно), а значит и более локальный по художественной значимости. Дизайн-школа, напротив, вырабатывая свои приёмы, ориентируется на эстетические идеалы общества и в целом более философски подходит к проблеме формообразования.

Происходящие в настоящее время кардинальные перемены в художественном и проектном мышлении, неотъемлемой чертой которого является совмещение несовместимого, порой противоречивого, интонационно-стилистическая множественность художественного языка высветили в эстетике и искусствознании проблему стиля. Художественная ориентация, усиление внимания к образности формообразования вызвали к жизни принципиально новые приемы: опору на исторические стили прошлого, использование архитектурных деталей как отдельных элементов художественных стилей, сочетающихся с современными материалами и технологиями [57]. Кажущаяся в первом приближении простой и понятной тема художественного стиля раскрывается перед нами новыми гранями и демонстрирует потенциал для ее многоаспектного рассмотрения.

2.1.2. Иконический объект дизайна (дизайн-икона)

Понятие «иконический объект дизайна» или «дизайн-икона» в научный оборот введено автором данного исследования (2009 г.) как средство описания ряда произведений, существенных для истории дизайна. Под «иконическим объектом» (дизайн-иконой) понимается материализованный в предмете (предметном комплексе, средовом объекте) результат дизайнерского творчества, представляющий собой определенное новаторство в художественно-пластическом аспекте формообразования и ставший общепризнанным произведением (шедевром) дизайна, занявший определенное место в истории дизайна и повлиявший на его развитие. Такие иконические объекты (дизайн-иконы) в художественной культуре становятся своеобразной квинтэссенцией линии пластического формообразования различных объектов, отражая уровень технического и эстетического развития общества, вбирая в себя наиболее яркие и характерные черты художественно-стилевых течений в дизайне, авторского почерка и ориентируясь на инновационные технологии [21].

С конца XX века в западной популярной и профессиональной литературе для обозначения знаковых произведений в области дизайна стал использоваться термин *icon* — «икона дизайна» или «иконический объект в дизайне». Исследование показывает, что в настоящее время география использования термина оказывается весьма обширной. Учитывая специфику и особенности религиозного становления российского этноса, внедрение в русскоязычном пространстве подобного понятия для обозначения дизайнерских объектов, возведенных в статус «иконических», представляется возможным лишь как неделимое словосочетание «дизайн-икона». Внедрение данного понятия в профессиональный лексикон, с одной стороны, позволило корреспондироваться с зарубежной профессиональной терминологией, которая уже нашла широкое распространение среди специалистов-дизайнеров. С другой стороны, было учтено специфическое российское отношение к христианскому понятию «икона». Данный выбор относится к вопросам профессиональной этики и затрагивает

интересы не только искусствоведов и дизайнеров, но и культурологов и лингвистов.

Познакомимся с иконическим объектом дизайна как новаторством в художественно-пластическом формообразовании. Иконический объект дизайна является не только значимым социокультурным явлением, но и, безусловно, отражает новые тенденции в художественно-пластическом формообразовании. Будучи квинтэссенцией креативного формообразования, иконический объект вбирает в себя наиболее яркие и характерные черты художественно-стилевых течений в дизайне, авторского почерка, а будучи объектом современного производства, ориентирован на высокие, самые инновационные технологии. Например, иконические объекты дизайна периода американского кризиса 1930-х гг. демонстрируют значение эргономики в изделиях широкого потребления, а объекты стиля «ар нуво» ярко показывают органичность и имитационность «мимикрического» формообразования. История дизайна содержит много примеров того, что иконический объект является по сути новацией в одном из профилей дизайнерской деятельности. В стульях Марселя Бройера (Marcel Breuer) впервые стали использоваться стальные трубки как основа конструкции и приём формообразования дизайн-продукта, благодаря чему была достигнута большая вариабельность и сочетаемость объектов, что в последствии активно использовалось в «модернизме». Утонченный силуэт моделей одежды Поля Пуаре (фр. Paul Poiret), Кристобая Баленсиаги (баск. Cristobal Balenciaga Eizagirre) и Кристиана Диора (фр. Christian Dior) символизируют женственность образа костюма и до сих пор является эталоном для модельеров. А ткань «джерси», используемая Коко Шанель (фр. Gabrielle Bonheur «Coco» Chanel) в своем женском костюме-двойке и ткань «деним», популяризованная джинсами «Levis», обозначили использование новых материалов, зарекомендовавших себя с течением времени. Первый комплексный подход к фирменному стилю в айдентике компании AEG Петера Беренса (Peter Behrens), рекламные изобретения в проектах Раймонда Лоуи (англ. Raymond Loewy) для компаний «Лаки страйк» и «Кока кола» подтвердили, что образ жизни диктует средства и формы

проектирования, отражающиеся в иконических объектах как образцах художественно-пластического формообразования в условиях развитого промышленного производства (Таблица А21).

Можно обнаружить общность дизайн-икон и с лучшими произведениями архитектуры. Оба вида объектов рассматриваются как своеобразные памятники технических и проектных возможностей своего времени, становятся объектами поклонения не только для архитекторов и дизайнеров, но и для рядовых потребителей, ценящих удобство, комфорт и красоту. Иконические объекты и произведения архитектуры вместе могут представлять единый стилевой ансамбль, дополнять общую картину развития мировой проектно-художественной культуры на определенном этапе развития человечества. Так, при рассмотрении стула «Василий» Марселя Бройера вспоминаются интерьеры и внешний облик зданий, спроектированных мастерами Баухауза в функциональном стиле, а известная лампа Поля Хённингсена (Poul Henningsen) потребует в качестве своего окружения органичный интерьер, выполненный из натуральных материалов, свойственных скандинавской архитектуре.

Дизайн-икона может являться объектом индустриального формообразования, однако не каждый объект индустриального формообразования является иконическим. Исследователи истории дизайна наряду с большим количеством объектов, выпущенных миллионными тиражами, выделяют шедевры дизайнерской деятельности, которые ни разу не были запущены в производство (башня Татлина, точилка Раймонда Лоуи, бумажная мебель мастерской ТАФ). Обычный объект индустриального производства отличает от иконического единодушное признание его уникальности СМИ и критиками-искусствоведами. К этому следует добавить частоту цитируемости в других объектах дизайна, известность автора, а также совокупность факторов формообразования, превращающих данный объект в яркое явление мировой художественной культуры.

Сравнивая иконический объект дизайна с шедевром изобразительного искусства, можно отметить, что и тот и другой в конечном итоге получают

признание знатоков искусства, становятся экспонатами художественных музеев и галерей современного искусства. Многие дизайн-иконы являются объектами арт-дизайна и по своему характеру особенно близки к художественным произведениям. Особенно отчётливо этот факт стал проявляться с началом эпохи постмодернизма и переходом мирового сообщества в постиндустриальную стадию развития.

Иконический объект как событие в истории индустриального дизайна. Как показали исторические исследования отечественного и зарубежного дизайна, большинство принятых периодизаций базируются на дизайн-иконах как наиболее значимых предметных художественно-эстетических «событиях» в условиях индустриального формообразования. Формирование дизайн-иконы — это процесс сложный и достаточно продолжительный, в котором участвует несколько составляющих. Это, в первую очередь, потребитель, автор дизайн-объекта и фирма-производитель. Кроме того, на этот процесс влияют существующие технологии промышленного производства, фирма, по заказу которой работал автор, творческие объединения, идеология которых в той или иной степени были отражены в объекте, определенная школа дизайна, принципы которой были заложены в мировоззрение автора. Еще одним ключевым элементом, участвующим в формировании дизайн-иконы являются факторы, повлиявшие на формообразование объекта (социокультурные, общественно-политические, политико-экономические, уникального авторства), активное участие средств массовой информации и оценки искусствоведов и критиков, формирующих эстетическое мировоззрение общества. Термин «событие» по толковому словарю Ожегова — это «то, что произошло, то или иное значительное явление, факт общественной, личной жизни». Таким образом, можно рассматривать дизайн-икону как неординарное явление или событие в истории мирового дизайна, имеющее определенное культурное значение. Дизайн-икона как событие в истории мирового дизайна подразумевает инновационный подход в формообразовании и выделяется на общем фоне благодаря широкому признанию потребителей. Дизайн-икона презентуется многократно в СМИ и возводится в

ранг ярких, ключевых объектов в области предметного окружения человека. Сегодня многие объекты известных дизайнеров анонсируются СМИ еще задолго до их появления, представляются в периодических изданиях и в интернете, то есть вокруг изделия еще до выпуска создается ажиотаж. Равно как и после появления дизайн-продукта публикуются обзорные, критические и рекламные статьи, посвященные этой актуальной теме, в сети формируются обсуждения на форумах. Часто такие дизайн-объекты заведомо становятся популярными и создаются с определенной претензией на дизайн-иконы. К примеру, появления инновационного смартфона «Apple i-phone» ожидали миллионы потребителей по всему миру, когда до его выхода оставалось еще несколько месяцев, и делать выводы о качестве и функциональности объекта можно было только на основании презентационного ролика или по фотографиям. Появление этого смартфона стало долгожданным событием. В настоящее время благодаря активной рекламе и грамотному пиару информация о дизайн-объектах распространяется с высокой скоростью. «Событийность — понятие, введенное философией постмодернизма в контексте отказа от линейной версии прочтения исторического процесса. Данное понятие в своем содержании фиксирует историческую темпоральность, открытую для конфигурирования в качестве релятивно-плюральных причинно-следственных событийных рядов, развернутых из прошлого — через настоящее — в будущее» [58].

Виды иконических объектов в дизайне. Проведенное исследование позволило выделить 4 группы классификаций дизайн-иконов (Таблица А22).

1. Классификация иконических объектов в дизайне по временному признаку. Анализируя особенности и условия возникновения иконических объектов в дизайне, а также изучая формы их проявления, можно выявить определенные закономерности, позволяющие классифицировать такие объекты с целью более точного их описания. Среди уникальных объектов индустриального формообразования есть и неподвластные течению времени изделия: они как и ранее выпускаются массовыми тиражами. Продолжительность жизни произведения дизайна зависит от многих факторов. Главным из них, пожалуй,

является уровень научно-технического прогресса. В результате постоянно происходит замена существующего типологического ряда изделий технически более совершенными. На смену паровозу пришёл тепловоз, а за ним – электровоз; ручную швейную машинку и машинку с ножным приводом сменила электрическая машинка; ручную, а затем электрическую печатную машинку — персональный компьютер и ноутбук. Динамика развития водного транспорта: от колесного парохода конца XIX века к теплоходу, атомоходу, судам на подводных крыльях, плавсредствам на воздушной подушке и экранопланам второй половины XX столетия. При этом постоянное техническое совершенствование изделия приводит не только к регулярной модернизации его формы, но в итоге и к качественному скачку, требующему пересмотра продукта в целом. Влияние времени на иконические объекты в дизайне нельзя оценить однозначно. Некоторые объекты, получив мировое признание, занимают должное место в хронологических цепочках, отражающих развитие предметного мира, другие продолжают оставаться влиятельными объектами и активно формируют предметное окружение современного человека (Таблица А23).

Таким образом по временному признаку можно выделить следующие группы иконических объектов в дизайне:

- «дизайн-иконы своего времени», актуальные в свое время и ставшие музейными экспонатами;
- «дизайн-иконы вне времени», возникшие в прошлом и актуальные по сей день.

2. Классификация иконических дизайн-объектов по признаку эксклюзивности. Многие из иконических объектов дизайна, выпускавшиеся большими тиражами, в настоящее время стали свидетельством определенного статуса своего обладателя. Они производятся в ограниченном количестве и стоят намного дороже первоначальных экземпляров. Наряду с широко признанными объектами дизайна существует немало дизайн-продуктов, по тем или иным причинам не получивших широкого распространения, при этом высоко оцененных искусствоведами и специалистами в области теории и истории дизайна, оказавших существенное

влияние на формообразование и ставших определенными вехами в развитии профессии.

Приведенные примеры из мирового дизайнерского опыта показывают, что иконические дизайн-объекты, признанные профессиональным цехом или широкой общественностью, могут составлять миллионные тиражи и быть повсеместно распространенными; или, напротив, носить концептуальный характер и существовать в единичных экземплярах, являясь экспонатом выставки, музея или галереи дизайна (Таблица А24).

Некоторые дизайн-иконы, произведенные массовыми тиражами, становились символами своей эпохи, обозначая поворотные тенденции в определенных сферах дизайна. С течением времени значение приведенных выше иконических объектов угасало, и они становились музейными экспонатами, переходя в разряд раритетов. Таким образом, по признаку эксклюзивности можно выделить следующие группы иконических объектов:

- «массовые дизайн-иконы», произведенные массовым тиражом и востребованные широким кругом потребителей;
- «эксклюзивные дизайн-иконы», произведенные небольшими партиями для ограниченного круга потребителей;
- «концептуальные дизайн-иконы» – экспериментальные концепты, опытные экземпляры, уникальные изделия, изготовленные в единичных экземплярах;

3. Классификация иконических объектов в дизайне по распространенности. Объекты дизайна могут отличаться по популярности в зависимости от территориального фактора. Некоторые объекты получают мировое признание, становясь знаковыми для всего профессионального дизайнерского сообщества. Они впоследствии могут обрастать вариациями и репликами, при этом можно говорить о локальном значении иконических объектов в дизайне: созданные в конкретной стране, они сохраняют свою актуальность внутри определенных территориальных границ. Иконические объекты, не получившие мировой известности, но оказавшие влияние на развитие дизайна отдельно взятой страны,

то есть имеющие локальное значение, могли стать основой для появления нового объекта уже мирового образца (Таблица А25).

В этой классификации правомерно говорить о национальных и интернациональных, или локальных и общемировых дизайн-иконах. Таким образом, в данной классификации можно обозначить следующие группы:

— «локальные дизайн-иконы», получившие признание в отдельно взятой стране или регионе;

— «общемировые дизайн-иконы», получившие распространение в ряде стран;

4. Классификация иконических объектов по сенсационному признаку. Многие объекты создавались дизайнерами сразу с определенной претензией на «дизайн-икону». Их авторы — зачастую известные дизайнеры и архитекторы, имена которых являются своеобразным брендом и рекламой для продвижения продуктов. Такие изделия изначально проектировались как знаковые, с определенным идеологическим смыслом и были рассчитаны на небольшие серии для определенного круга потребителей. В концепции подобные изделия, как и произведения изобразительного искусства, обладают мощной образной составляющей, выдвигаемой на первый план, иногда даже в ущерб функциональности дизайн-продукта (Таблица А26).

Исследование выявило, что появление дизайн-икон нередко сопровождается сенсацией. Со скандалами появились купальные костюмы бикини. Стильная одежда под брендом «Нью Лук» (New Look) Кристиана Диора (Christian Dior) была сначала опротестована множеством недовольных потребителей. Ручка «Паркер» стала в свое время революцией быстрого письма, фантастические автомашины Нормана Бела Геддеса (Norman Bell Geddes) были для своего времени пугающе новаторскими. Жилые ландшафты Вернера Пантона (Verner Panton), впервые показанные на выставке «Визион-II», до сих пор поражают своей необычностью, а его стул «Cone Choir» был для своего времени настолько футуристичным и шокирующим, что однажды выставленный в Нью-Йорке, в витрине магазина фирмы-производителя, спровоцировал вызов полиции для восстановления дорожного движения на прилегающей улице.

Таким образом, в данной классификации можно обозначить следующие группы:

- «сенсационные дизайн-иконы», своим появлением создающие определенный ажиотаж и вызывающие бурную реакцию СМИ;
- «претенциозные дизайн-иконы», как правило создающиеся известными дизайнерами с претензией на «иконические объекты»;

Рассматривая появление иконических дизайн-объектов в качестве события, их можно объединить по некоторым общим формообразующим признаками в группы явлений. Дизайн-иконы обладают схожими особенностями, в определенной степени сопоставимыми со стилевыми признаками. Такая общность дизайн-икон, сгруппированная по формообразующим признакам, может рассматриваться как художественно-стилевое течение в дизайне. Как компонент этой общности и как объект, обладающий определенными материальными параметрами, дизайн-икона становится основой для исследования дизайн-стилей с помощью единых системных, исторических и сравнительных научных методов.

Как отмечают философы, событие в рамках бытия указывает на пересечение некой границы, на нарушение определенной установившейся структуры. То есть не всякое произошедшее-случившееся, а лишь то, что выходит за пределы устоявшегося «порядка вещей» получает статус события [59]. Дизайн-иконы как события также могут приобретать локальный характер, равно как и дизайн-стили. Формальные признаки дизайн-стилей рассматриваются рядом авторов на примере известных объектов. По их мнению, именно конкретные дизайн-иконы обладают характерными особенностями, отражающими стиль в дизайне. Выбор формальных признаков и методов описания зависит от воли автора исследования. На основе изучения истории дизайна и знакомства с принципами периодизации, используемых отечественными и зарубежными авторами, была выявлена закономерность построения хронологии на основе иконических объектов и стилей в дизайне и составлены формализованные графические схемы моделей описания истории мирового дизайна. Существующее многообразие видов описания истории дизайна объясняется субъективностью авторских концепций. Таким

образом, историю мирового дизайна можно представить как интерпретацию ряда значимых событий в области дизайна.

2.1.3. Области дизайна

В данном исследовании области дизайна также используются как отдельный инструмент описания истории профессии, благодаря чему появляется возможность сфокусировать внимание на разных направлениях дизайна и раскрыть их специфику. В первых школах дизайна – Баухаузе и ВХУТЕМАСе – изначально была принята классификация обучения по видам дизайна (определявшихся по материалу и технологии изготовления изделий: дерево, металлообработка, керамика и пр.) Научно-технический прогресс содействовал возникновению новых областей производства, и вместе с ними и дизайна (автомобиле- и самолетостроение), научные открытия и прорывные технологии привели к возникновению современных видов дизайна (эргодизайн, биомеханический дизайн, кибер-дизайн и пр.). Периоды их появления можно выстроить в определенной хронологической последовательности, используя их как средство описания истории дизайна и рассматривая как фактор научно-технического развития общества (Таблица А27).

Историк дизайна Томас Хауффе еще в 1995 году обозначал такие направления, как корпоративный дизайн, дизайн интерфейсов, промышленный дизайн, дизайн интерьера, общественный дизайн, дизайн моды, дизайн мебели, автомобильный дизайн, дизайн рекламы, концептуальный дизайн, компьютерный дизайн, информационный дизайн, дизайн упаковки, коммуникативный дизайн, авангардный дизайн, дизайн программного обеспечения, настольный дизайн, дизайн витрин, радикальный дизайн, медиадизайн, дизайн еды, антидизайн, редизайн, дизайн фильмов, звуковой дизайн, предметный дизайн, дизайн аппаратного обеспечения [60].

Своя классификация предложена также на русскоязычной википедии: анимационный дизайн, архитектурный дизайн, веб-дизайн, геймдизайн, графический дизайн, дизайн городской среды, дизайн интерьера, дизайн одежды,

дизайн церемоний, звуковой дизайн, информационный дизайн, книжный дизайн, ландшафтный дизайн, параметрический дизайн, полиграфический дизайн, проектирование взаимодействия, проектирование программного обеспечения, промышленный дизайн, световой дизайн, транспортный дизайн, футуродизайн, эко дизайн и т.д. [61]

Англоязычная википедия демонстрирует следующие профили дизайна: прикладное искусство, архитектурный дизайн, автомобильный дизайн, биологический дизайн (SynBio), картографический дизайн, дизайн конфигурации, дизайн коммуникаций, дизайн костюма, управление дизайном, инженерный дизайн, дизайн взаимодействия с пользователем, дизайн моды, фитодизайн, геймдизайн, графический дизайн, информационная архитектура (IA), информационный дизайн, промышленный дизайн, интерактивный дизайны, дизайн интерьера, ландшафтный дизайн, световой дизайн, модульный дизайн, моушндизайн, дидактический дизайн, образовательный дизайн, организационный дизайн, дизайн процесса, дизайн продукта, продакшн-дизайн, дизайн реквизита, сценический дизайн, сервисный дизайн, социальный дизайн, дизайн программного обеспечения, звуковой дизайн, пространственный дизайн, стратегический дизайн, системная архитектура, системный дизайн, системное моделирование, городской дизайн, дизайн пользовательского опыта, дизайн пользовательского интерфейса, вексиллография, веб-дизайн [62].

Немецкоязычная википедия тоже имеет свой список дизайн-областей: дизайн приложений, архитектура, автомобильный дизайн, транспортный дизайн, аксиоматический (системный) дизайн, корпоративный дизайн, дизайн баз данных, дизайн-менеджмент, цветовой дизайн, телевизионный и моушндизайн, фотодизайн, геймдизайн, графический дизайн, дизайн коммуникаций, тактильный дизайн, интерактивный дизайн, дизайн интерфейса, дизайн событий, световой дизайн, медиадизайн, дизайн моды, дизайн одежды, предметный (индустриальный) дизайн, дизайн общественных интересов, дизайн украшений, дизайн сервиса, звуковой дизайн, системный дизайн, текстильный дизайн, универсальный дизайн, ориентационный дизайн, веб дизайн [63].

Обзор позволяет заключить, что в разных странах существуют общие виды дизайна и свои уникальные профильные направления (иногда отличие может быть лингвистического характера). Кроме того, стоит также отметить, что в настоящее время с приходом принципиально новых технологий, появляются и принципиально новые направления дизайнерской деятельности: перерисовывается карта специалистов в области дизайна. По мнению футурологов, в последующие пять лет дизайн как профессия будет превращаться в гибридную индустрию, являющуюся синтезом инженерии и творчества на новом уровне. Новая генерация дизайнеров будет фокусироваться на человеке, применяя знания из науки, человеческих взаимоотношений, визуального искусства и программирования, таким образом решая очень сложные проблемы XXI века [64]. Вот некоторые предполагаемые дизайнерские профессии будущего:

Дизайнер расширенной реальности, технологии, позволяющей новой информации вживляться в физический мир, поэтому повысится спрос на специалистов, умеющих передавать интуитивный и внутренний опыт в форме, пригодной для разного рода индустрий (Гэвин Келли, соучредитель и директор Artefact).

Дизайнер-программист аватаров — потребители будут нуждаться в помощи для презентации своего образа в виртуальной реальности, в мобильных играх и в кино. Эта работа будет заключаться в создании лучшего образа знаменитости в вариантах low-poly и high polygon (Глен Мерфи, директор UX, Android, Chrome).

Главный дизайнер или Главный креативный директор — дизайн будет заключаться не в том, чтобы сделать конечный продукт привлекательным, а в том, чтобы изначально задумывать каждый элемент бизнеса разумно и комплексно (Ив Беар).

Дизайнер по дронам — многие компании, например, Amazon начали применять дроны-беспилотники в своем бизнесе, то очень скоро повысится спрос на дизайн всего сервиса для дронов (Гэвин Келли, соучредитель и директор Artefact).

Дизайн-дирижер — так же, как и у аналогичной профессии в музыке, у дирижера в дизайне главная функция – заставить «звучать» все компоненты креативного процесса на предприятии в унисон (Билл Бакстон, главный исследователь в Microsoft Research).

Директор по кибернетике будет отвечать за креативное видение и автономную реализацию персонализированных медиа-сервисов. Они будут обучать кибернетических арт-директоров особому визуальному языку бренда (Матиас Дуарте, материал-дизайнер в Google).

Проектировщик консьерж-сервиса. Ритейлеры будут использовать мощь big data на благо самых дорогих клиентов, гарантируя им более высокий уровень сервиса, чем обычным клиентам. Умные торговцы все больше будут действовать как авиакомпании или как банки в плане предоставления льготных кредитных карт. Консьерж будет определять уровень сервиса, ориентируясь на такие бренды, как American Express Centurion (Джон Эдсон, президент Lunar).

Дизайнер взаимодействий (UX) – за последние 30 лет экраны стали источником информации и взаимодействия потребителя, и они все еще требуют нашего пристального внимания, но теперь есть много программного обеспечения, которое редко проявляется на экране, или наоборот - его очень много на экране, который становится гранью виртуальной реальности и реального мира. Такие новые модели взаимодействия требуют нового дизайнера (Мэтт Шоенхолье, Teague).

Междисциплинарный специалист – «плавщик». Первоначально технология была как глыба льда – недоступная, сложная и требующая специалистов. Теперь технология «плавится», потом она превратится в жидкость и газ, пропитает все сферы нашей жизни и создаст междисциплинарные возможности. Подобная диффузия станет основой для будущих дизайнерских специальностей. Роль дизайнера будет ролью «плавщика» искусства, инжиниринга, науки и исследований. Умение критически мыслить, работая междисциплинарно, соединяя лучшее, что есть в разных сферах знаний – вот в чем будут состоять

работа «плавщика» (Астой Розуэй, главный исследователь-дизайнер в Microsoft Research).

Дизайнер человеческих органов — эксперт в биоинжиниринге и дизайне, он будет «вживлять» созданные органы и искусственные конечности человеческим существам. Они будут способны создать дизайн от начала до конца и внедрять процесс немедленного использования персонализированных органов, иметь глубокие познания в программном обеспечении и оборудовании, используемом в биоэлектронике (Гади Амит, учредитель New Deal Design).

Дизайнер разумных систем – этот дизайнер создает не отдельные предметы или услуги, он работает как часть большой и диверсифицированной сети специалистов, создающей постоянно развивающийся язык *lingua franca* эстетической продукции (Джон Руссо, исполнительный директор Artefact).

Дизайнер-проблемщик будет создавать услуги, вызывающие трансформирующую эмпатию или ведущие к такой постановке вопроса, исключаяющей полемику; такие дизайнеры придут из психологических организаций и будут фасилитаторами творческих дискуссий (Эшли Пауэлл, локейшн-директор, Ideo New York).

Дизайнер обучения машин. Работа такого дизайнера будет состоять в том, чтобы создавать модели данных и алгоритмы, позволяющие компаниям производить продукты искусственного разума. Такие продукты будут опережать нужды потребителей и удовлетворять их еще до того, как потребитель об этом попросит (Аарон Шапиро, CEO в Huge).

Программный директор — версия менеджера по продукции в дизайнерском агентстве, представляющая собой смесь менеджмента проектов, поиска клиентов и отдела по работе с клиентами (Дэйв Миллер, рекрутер в Artefact).

Дизайнер в Real-time 3-D. Виртуальная и расширенная реальность - в авангарде дизайна и технологий. Дизайн взаимодействия и дизайн игр соединятся, тогда любая дизайнерская команда будет способна создать полную услугу в этой сфере при условии наличия 3-D-дизайнера (Дэйв Миллер, рекрутер в Artefact).

Sim-дизайнер соединяет данные клиентов, модели поведения, статистические модели и создает симулированные модели людей, помогающих определить будущее поведение клиентов (Роб Гирлинг, соучредитель и директор Artefact).

Синтетический биолог/нанотехнологический дизайнер — через 5 лет синтетические биологи будут создавать дизайн лечения, соответствующий ДНК пациента. Эти средства будут созданы благодаря программному обеспечению и распечатаны на 3-D принтере (Карл Басс, CEO в Autodesk).

При изучении данного перечня можно сделать вполне очевидный вывод о междисциплинарном векторе развития дизайна в будущем, о его соединении с информационными и социо- и биоинженерными технологиями, в которых во многом привычное современное понимание дизайна модифицируется в сторону усиления значимости его проектно-инновационной составляющей.

Широкий список дизайн-областей вызывает неподдельный интерес к каждой из них. Безусловно, каждый профиль дизайна заслуживает своей истории, и общая картина взаимодействия сфер дизайна может получиться весьма интересной, с ответвлениями или пересечениями, обособленным (параллельным) развитием во временных периодах или даже с итоговым поглощением одной области дизайна другой.

2.1.4. Дизайн-нации

Ряд исследователей (С. М. Михайлов, А. Н. Лаврентьев, И. И. Куликов, А. Колехмайнен, А. Вейнола), отмечая особый вклад в развитие мирового дизайна или обозначая в определенный временной период центр развития мирового дизайна, выделяют целые страны и даже группы стран, называя их «нациями дизайна» или «дизайн-нациями» (авторский термин, 2009 г.). К ним можно отнести Италию, Германию, Великобританию, США, Японию, Францию, скандинавские страны, Россию⁹. Еще одним распространенным видом

⁹ С 2008 года ИКСИД (а точнее MAD) каждые два года путем конкурентного отбора назначает «Мировую столицу дизайна», обозначая тем самым особую роль (миссию) этого

представления истории дизайна является рассмотрение его эволюции по территориальному признаку, то есть по странам. Данный прием является достаточно распространенным, он позволяет локально рассмотреть становление и развитие дизайна, сфокусировавшись на отдельное государство или на национальный компонент со своими социокультурными предпочтениями. В таком случае выделяется ряд государств, внесших наиболее существенный вклад в общую «копилку» иконических дизайн-объектов общемирового уровня, и благодаря этому получивших статус «нации дизайна». Термин «нация дизайна» мы встречаем в книгах доктора искусствоведения С. М. Михайлова [34,35], а словосочетание «национальные модели дизайна» — в труде по истории дизайна доктора искусствоведения А. Н. Лаврентьева [65]. Однако точного определения этих явлений пока нет. Можно предположить, что нация дизайна — это страна с давними глубокими традициями формообразования, обширным творческим наследием в области дизайна, внесшая серьезный вклад в виде ключевых шедевров дизайнерской деятельности или принявшая активное участие в эволюционном процессе стилеобразования, успешно заявившая о себе на мировом рынке, представляющая талантливых, всемирно известных дизайнеров, обогатившая историю всемирно известными брендами [21]. Большинство современных изданий по истории дизайна выделяет несколько ключевых стран, наиболее важных для развития индустриального формообразования: Германия, Англия, США, Италия, Япония и скандинавские страны. А. Н. Лаврентьев в книге «История дизайна» посвящает отдельные главы дизайну в разных странах: «Скандинавский функционализм», «Дизайн США: искусство, наука, технология и коммерция», «Великобритания: дизайн на службе общества», «Германия – страна функционализма», «Дизайн на французский манер», «Итальянский дизайн как

города в мировом развитии дизайна (Мехико – 2018, Тайпей – 2016, Кейптаун – 2014, Хельсинки – 2012, Сеул – 2010, Турин – 2008). С 2006 года ЮНЕСКО назначает города дизайна, в списке которых уже Бандунг, Бильбао, Детройт, Гилонг, Грац, Хельсинки, Стамбул, Каунас, Кобе, Кортрижк, Монреаль, Нагойя, Пуэбла, Сан-Этьен, Сеул, Шенжень, Сингапур, Турин, Вухан.

национальный вид спорта», «Японский дизайн: традиционная и актуальная проектная культура», «Советский дизайн: мечты, эксперименты, реальность» [65].

Немецкий исследователь Бернхард Бюрдек (Bernhard E. Bürdek) в своем многократно переиздаваемом исследовании «Дизайн. Теория и практика» рассматривает следующие страны и части света: Великобритания, ФРГ, ГДР, Австрия, Швейцария, Италия, Испания, Франция, Нидерланды, Скандинавия, Дания, Швеция, Финляндия, Норвегия, Россия, Северная Америка, США, Канада, Южная Америка, Бразилия, Азия, Китай, Гонконг, Япония, Корея, Сингапур, Тайвань (2005) [66, 67]. У Н. А. Ковешниковой в учебнике «Дизайн: история и теория» особое внимание уделяется процессам становления и развития промышленного дизайна в странах Западной Европы, США, Японии и России в XX в. [68]. При этом стоит отметить, что нации дизайна не обязательно передают друг другу эстафету мирового дизайн-лидера. Иногда их вклад ограничивается каким-то наиболее ярким и очень существенным периодом (Россия, Германия), иногда сохраняется в течении длительного времени (Скандинавия, Япония) (Таблица А28).

Германия. Как нация, Германия всегда очень активно участвовала в жизни мирового сообщества, в том числе в развитии художественного формообразования. Лаконичный, деликатный, рациональный, функциональный, эффективный, минималистичный, высокотехнический, качественный — эти эпитеты ярко обозначают существенные особенности немецкого дизайна, ставшие его визитной карточкой. Немецкие художники и мыслители, как показывает нам мировая история, очень часто приносили новаторское в человеческую деятельность, будь то философия или музыка, архитектура или точные науки. Эта творческая диалектика проявлялась и развивалась в немецкой культуре постоянно. Так, немецкие архитекторы и дизайнеры сумели за великими историческими примерами найти потерянное человеческое измерение и сформировать синтез традиций и инноваций в новом контексте, сформулировав своими работами своеобразные столпы современного дизайна. [69]

Баухаус, известнейшая школа дизайна XX века стала колыбелью современного предметного формообразование и существенным компонентом в череде событий: от Немецкого Веркбунда, через «новую предметность (вещественность)» XX века – к ренессансу функционализма и до традиции радикального упрощения, отличающие немецкий дизайн и сегодня. Баухаус сгенерировал множество популярных лозунгов и содействовал появлению многочисленных дизайн-объектов, уже ставших классическими.

В эпоху революционного дизайна 1980-х годов на мировую арену вышла новая, креативная плеяда дизайнеров, что не обошло стороной и Германию. Таким образом объединились два авангардных потока и сформировался современный облик немецкого дизайна.

В истории мирового дизайна можно обозначить ключевые события, происходившие при участии немецких дизайнеров:

- «Практическая эстетика» Готфрида Земпера (нем. Gottfried Semper) — одно из ключевых изданий по теории формообразования начала прошлого века;
- формирование принципа предметности 1871-1918 гг.
- немецкий модерн (югендстиль), обладавший своим узнаваемым лицом;
- немецкий производственный союз «Немецкий Веркбунд» (нем. Deutscher Werkbund), концепция синтеза промышленности с художественным ремеслом;
- первый фирменный стиль компании «АЭГ» Петера Беренса;
- первая школа дизайна — Баухаус, заложившая основы стиля «функционализм» и универсального проектного языка дизайнера, основанного на методе абстрактного композиционного моделирования;
- дизайн Третьего рейха (тоталитарный дизайн);
- послевоенный неофункционализм — послевоенная практика функционального направления;
- Ульмская школа дизайна, усиление консьюм-ориентации в дизайне;
- фирма «Браун» и новый подход к разработке товаров для потребителей;
- понятие «Gute Form» (хорошая форма) и его 10 признаков, подробно раскрытых Дитером Рамсом (Dieter Rams);

— пародия и строгость в «новой немецкой волне» (1980-2000).

Все перечисленное подтверждает, что Германия стала мировым оплотом функционального дизайна – рационального, эргономичного и продуманного с практической точки зрения, не растеряв и сохранив знаменитое «немецкое качество».

Художественно-стилевые течения, развивавшиеся в Германии: модерн, абстракционизм, функционализм, ар деко, стримлайн, тоталитарный дизайн, неофункционализм, эргодизайн, постмодернизм.

Дизайн-школы Германии: Баухаус, Ульмская школа дизайна.

Известные бренды Германии: Adidas, AEG, Mercedes, Volkswagen, BMW, Opel, Porsche, Braun, Bosch, Puma, Nivea, Siemens, Henkel, Bayer, Haribo, Ritter Sport, Hugo Boss, Tchibo, Rosenthal, Lamy, Hansgrohe, Leica, Ritter Sport, Rotring, Stabilo, Vitra.

Мастера дизайна Германии: Петер Беренс (Peter Behrens), Герман Обрист (Hermann Obrist), Йозеф Хофманн (Josef Franz Maria Hoffmann), Герман Мутезиус (Hermann Muthesius), Вальтер Гропиус (Walter Adolph Georg Gropius), Марсель Бройер (Marcel Breuer), Марианна Брандт (Marianne Brandt), Мие ван дер Роэ (Ludwig Mies van der Rohe), Лили Райх (Lilly Reich), Петер Мали (Peter Mali), Вильгельм Вагенфельд (Wilhelm Wagenfeld), Гунта Штоцль (Gunta Stölzl), Рихард Римершмидт (Richard Riemerschmid), Александер Ноймастер (Alexander Neumeister), Отл Айхер (Otl Aicher), Инго Маурер (Ingo Maurer), Адриан Фрутигер (Adrian Johann Frutiger), Фердинанд Крамер (Ferdinand Kramer), Вальтер-Мария Керстинг (Walter Maria Kersting), Эгон Эйерманн (Egon Eiermann), Фердинанд Порше (Ferdinand Porsche), Рихард Саппер (Richard Sapper), Эрик Шпикерманн (Erik Spiekermann), Ханс Гугелот (Hans Gugelot), Макс Билл (Max Bill), Дитер Рамс (Dieter Rams), Вернер Айсслингер (Werner Aisslinger), Луиджи Колани (Luigi Colani), Константин Грчич (Konstantin Grcic), Стефан Диез (Stefan Diez), Jehs + Laub, Геза Хансен (Gesa Hansen), Карл Лагерфельд (Karl Otto Lagerfeld), Хуго Босс (Hugo Boss), Доротея Шумахер (Dorothee Schumacher), Штефан Веверка (Stefan Weverka) и т.д.

Дизайн-иконы Германии: автомобиль «Фольксваген-жук», шоколад «Риттерспорт», клубное кресло «Василий» (1925), Настольная лампа «Баухауз» (1924), Мерседес серии SL (1953), фотоаппарат «Leica M3» (1954), «Adidas Samba» (1950), часы «Siemens» (1955), бритва «Сикстант Браун» (1962), Радиоприемник «Т-1000» (1962), Модульная система «ADD Flototto», пиктограммы Олимпийских игр в Мюнхене (1972), Молочник «Розенталь» (1974), рапидограф «Rotring» (1981), перьевая ручка «Lamy», квадратный шоколад «Rittersport» (1974) и т.д. (Таблица А29)

США. Становление Соединенных штатов Америки как мультинационального и мультикультурного государства – уникальный в своем роде пример. Возникновение такого явления как американский образ жизни прекрасно демонстрируют произведения американского дизайна. Высокий технологический уровень выпускаемых в США промышленных и бытовых изделий, выпуск серийной продукция из новых экономичных материалов, фокус на рыночном факторе в развитии дизайна потребительских товаров, реклама и упаковка, акцент на внешний вид — вот одни из существенных черт американского дизайна.

Во многих изданиях по истории дизайна XX век называется веком Америки, и это не в последнюю очередь благодаря их выдающемуся стремлению к инновациям. Формированию особого образа американского дизайна способствовали изобретательский гений Томаса Эдисона, предпринимательский талант Генри Форда и творческий дар всемогущего Раймонда Лоуи. Соединенные Штаты Америки стремительно развивались в 20-х годах XX века в области предметного формообразования, и за короткий срок в этом направлении стали ведущей державой современности. Большая часть объектов, относящихся к новейшей истории, имеет трансатлантические корни. Берндт Польстер (Berndt Polster) и Тим Элснер (Tim Elsner) считают понятие «дизайн» американизмом и подчеркивают, что Америка сформировала своеобразный «копирайт». Считается, что именно благодаря американцам дизайн превратился в бизнес, и достижения

американского промышленного дизайна повлияли на другие отрасли — рекламу и брендинг продукта.

Американский дизайн прошел за сто лет своей истории особый путь: от конвейерного производства к стайлингу, формированию своего чуда индустриального дизайна, балансируя между экспериментальными формами (gas guzzler) и хорошим дизайном (good design) и наконец достиг состояние «дизайна безграничных возможностей». История американского дизайна щедра на уникальные особенности и события:

- Чикагская школа и ранний американский функционализм;
- органический дизайн и архитектура Фрэнка Ллойда Райта (Frank Lloyd Wright);
- американский стиль «вестерн»;
- явление фордизма;
- эксклюзивность дизайна Тиффани;
- направление шейкеров;
- второе рождение Баухауза в Новом Баухаузе;
- волна органического дизайна Чарльза и Рэй Имсов (Charles and Ray Eames) и Саариненов (Eliel and Eero Saarinen);
- потребительский дух дизайна;
- урбанистический дизайн (заправки, закусочные и пр.);
- художественно-стилевое течение «стримлайн»;
- эргономическая система Генри Дрейфуса (Henry Dreyfuss);
- стайлинг как направление в индустриальном дизайне;
- становление дизайна как консультационной деятельности;
- автомобильный стиль;
- молодежный субкультурный дизайн в духе «рок-н-ролл»;
- Голливуд, лакшери-дизайн, дизайн для «высокого общества»;
- мультикультурный дизайн.

Художественно-стилевые течения, развивавшиеся в США: модерн, функционализм органический дизайн, ар деко, стримлайн, постмодернизм.

Дизайн-школы США: Новый Баухаус в Чикаго, Кранбургская академия искусства.

Известные бренды США: Ralph Lauren, Tommy Hilfiger, GAP, Levi's, Timberland, Ray-Ban, Converse, Tom Ford, Calvin Klein, Nike, Sephora, MAC, Urban Decay, Michael Kors, Diesel, Polaroid, Apple, HP, Dell, Microsoft, Intel, AMD, Boeing, Chrysler, Coca Cola, Ford, General Motors, Harley-Davidson, IBM, Jeep, Kodak, Motorola, Parker, Polaroid, Tupperware, Xerox.

Мастера дизайна США: Генри Форд (Henry Ford), Луис Салливен (Louis Henry Sullivan), Фрэнк Ллойд Райт (Frank Lloyd Wright), Генри Дрейфус (Henry Dreyfuss), Раймонд Лоуи (Raymond Loewy), Норман Белл Геддес (Norman Bel Geddes), Харли Эрл (Harley Earl), Эмилио Эмбаш (Emilio Ambasz), Сол Басс (Saul Bass), Гарри Бертойя (Harry Bertoya), Дэвид Карсон (David Carson), Дональд Дескей (Donald Sidney Deskey), Чарльз и Рэй Имс (Charles and Ray Eames), Эдвард Фелла (Edward Fella), Ричард Бакминстер Фуллер (Richard Buckminster Fuller), Френк Гэри (Frank Owen Gehry), Мильтон Глейзер (Milton Glaser), Майкл Грейвс (Michael Graves), Эприл Грейман (April Greiman), Донна Каран (Donna Karan), Кельвин Кляйн (Calvin Richard Klein), Ральф Лорен (Ralph Lauren), Джордж Нельсон (George Nelson), Ричард Нейтра (Richard Joseph Neutra), Исами Ногучи (Isamu Noguchi), Элиот Нойес (Eliot Fette Noyes), Пол Ранд (Paul Rand), Карим Рашид (Karim Rashid), Ээро Сааринен (Eero Saarinen), Элиель Сааринен (Eliel Saarinen), Уолтер Дорвин Тиг (Walter Dorwin Teague), Луис Комфорт Тиффани (Louis Comfort Tiffany), Рассел Райт (Russel Wright), Роберт Вентури (Robert Venturi), Массимо и Лелла Виньели (Lella & Massimo Vignelli), Кем Вебер (Karl Emmanuel Martin (Kem) Weber) и т.д.

Дизайн-иконы США: джинсы «Levis», бутылка Coca Cola (1916), радио «Blue Moon» У. Тиг (1935), софа «Marshmallow» Дж. Нельсон (1956), музыкальный автомат, кукла «Барби» (1959), мотоцикл Harley-Davidson КН «Харлей-Девидсон» (1956), камера «Полароид» (1946), стул «RAR» Ч. и Р. Имс (1950), стул «Diamond» Гарри Бертойя (1952), Шевроле корвет Харли Эрла (1953),

кресло «Grandpa» Ф. Гэри (1980), чайник «Bird» М. Грейвс (1984), зажигалка «Zippo» (1933), Jeep Willys (1943), Polaroid SX70 (1972) и др. (Таблица А30) [70].

Италия. Дизайн и Италия для многих искусствоведов являются синонимами. Ни в какой другой стране не сконцентрировано так много дизайнеров и дизайнерских идей, а также такое количество фирм, десятилетиями придерживающихся своей концепции. Многогранный дизайнерский ландшафт Италии состоит из удивительного синтеза традиционного многовекового искусства с инновационными производственными и технологическими идеями в дизайне. Итальянский дизайн охватил все области художественно-проектной деятельности: от теории до разнообразной практики дизайна (мода, графика, предметный и средовой дизайн). Италия достаточно рано присоединилась к научно-технической революции, и уже в конце XIX в. появились такие магнаты как «Olivetti», «Pirelli», «Fiat», «Lancia», «Alfa Romeo». Также страна ярко проявила себя в эпоху стиля модерн, но наиболее заметные вехи в истории дизайна оставили объекты, созданные итальянскими мастерами, начиная со времени «экономического чуда», сочетавшегося с особым поэтическим шиком с «Bel Design». Смелые итальянские эксперименты с пластмассами (радикальный дизайн творческих групп «Алхимия» и «Мемфис», антидизайн) в 1960-70-е гг. стали признанным триумфом итальянского дизайна на мировой арене. Определенным знаком качества являются итальянские фирмы «Cassina», «Alessi», «Cappellini», «Moroso», «Zanotta», «Olivetti». Их продукция получила высочайшие оценки специалистов по всему миру, итальянские изделия стали особенно значимыми для истории дизайна. Издание «InterniGuide» называет 1000 итальянских фирм-производителей дизайнерской мебели и около 200 производителей осветительных дизайнерских приборов. Известная Миланская Триеннале – крупнейшая выставка не только мебели и фурнитуры, но и законодательница современных тенденций в дизайне интерьера и промышленном дизайне, а приз «Compasso d'Oro» является своеобразным Оскаром в мире дизайна.

К ярчайшим событиям итальянского дизайна можно отнести:

- итальянский футуризм в авангардных направлениях начала XX в.;
- либерти как особое лицо итальянского модерна;
- тоталитарный дизайн 1940-х;
- обтекаемые формы автомобильного дизайна;
- итальянское экономическое чудо;
- итальянская «радость эксперимента» (активное использование пластмассы, полипропилена и т. д. — новые безграничные возможности формообразования);
- итальянский «бель-дизайн» с особым подходом к проектированию (отношение к предметам как к произведениям искусства, одушевление создаваемых объектов и их персонализация через имена, синтез традиций и инноваций, ориентация на средний слой населения по покупательского способности и т.д.);
- семейственность итальянских фирм и предприятий, их гибкость и активное сотрудничество с известными архитекторами и дизайнерами.

Художественно-стилевые течения, развивавшиеся в Италии: либерти (модерн), футуризм, ар деко, тоталитарный дизайн, стримлайн, бель-дизайн, постмодерн, ре-дизайн, антидизайн, радикальный дизайн, футуродизайн, хай-тек, минимализм контемпораризм.

Дизайн-школы Италии: Domus Academy, Istituto Marangoni, IED (Istituto Europea di Design) — Европейский институт дизайна), Polimoda, IAAD (Accademia Italiana — Институт прикладного искусства и дизайна), ISIA (Istituto Superiore per le Industrie Artistiche), NABA (Nuova accademia di Belle Arti), SPD (Scuola Politecnica di Design).

Известные бренды Италии: Fiat, Olivetti, Cassina, Pininfarina, Zanotta, Kartell, Artemide, Alessi, Memphis, Dolce & Gabbana, Pirelli, Lavazza, Diesel, Pininfarina, Kappa, Piaggio, Moleskine, Indesit, Lamborghini, Ferrari, Maseratti, Alfa Romeo, Giorgio Armani.

Мастера дизайна Италии: Карло Бугатти (Carlo Bugatti), Джо Понти (Giò Ponti), Карло Моллино (Carlo Mollino), Пьеро Форназетти (Piero Fornasetti),

Акилле, Ливио и Джакомо Кастильони (Achille, Livio and Pier Giacomo Castiglioni), Марко Занузо (Marco Zanuso), Сержио Асти (Sergio Asti), Джо Коломбо (Joe Colombo), Энцо Мари (Enzo Mari), Вико Маджистретти (Vico Magistretti), Этторе Соттсасс (Ettore Sottsass), Джонатан де Пас (Jonathan de Pas), Донато Урбино (Donato D'Urbino), Паоло Ломацци (Paolo Lomazzo), Гаэтано Пеше (Gaetano Pesce), Марио Беллини (Mario Bellini), Алессандро Мендини (Alessandro Mendini), Микеле де Лукки (Michele De Lucchi), Матео Тун (Matteo Thun), Антонио Читтерио (Antonio Citterio), Андреа Бранци (Andrea Branzi), Марко Дзанузо (Marco Zanuso), Паоло Деганелло (v), Альберта Меда (Alberta Meda), Массимо Иоса Джини (Massimo Iosa Ghini), Денис Сантакьяра (Denis Santachiara), Феруччио Лавиани (Ferruccio Laviani), Стефано Джioваннони (Stefano Giovannoni), Паола Навоне (Paola Navone), Массимо Сколари (Massimo Scolari) и др.

Дизайн-иконы Италии: Vespa (1946), Brionvega (1964), полка «Carlton» Memphis (1981), стул-седло «Sella» (1983), Divisumma 18 (1972), Pratone (1971), Ducati 916 Biposto (1998), «I Feltri» Гаэтано Пеше (1987), кресло «Сакко» (1968), Ferrari 250 GT (1960), штопор «Anna G» (1964), кресло «Джо» (1970), Fiat 500 (1936), скамейка «Mariposa» Zanotta (1989), лампа «Ruspa», Martinelli Luce (1966), диван «New York Sunset», Cassina (1983), шкаф «Architettura», Fornasetti (1951), бутылка «Venini» (1950), Торшер «Агсо», Flos (1962), кресло «Elda», Comfort (1963), тарелки из коллекции «Тема и вариации», Fornasetti (1960), Alfa Romeo Brera (2005), лампа «Titania», Luceplan (1989), тумбочка «Cladius», Giorgetti (1995), Джо Коломбо «Дом будущего» (1969), люстра «Venini» (1946), Lamborghini Countach LP 400 (1973), кофе-машина, La Pavoni (1948), лампа «Atollo», Oluce (1977), Ferrari Testarossa (1984), лампа «Taraxacum 88S», Flos (1988), кофеварка «La Conica» и чайник «Il Conino», Alessi (1982) (1986), кресло «Spring», Giorgetti (1990), стул «Superleggera», Cassina (1957), кресло «Proust», Studio Alchimia, (1978), стул «Sof Sof», Driade (1971), контейнеры «Componibili» Kartell (1969), пишущая машинка «Valentine», Olivetti (1969) (Таблица А31) [71].

Скандинавия. Дания, Швеция, Финляндия, Норвегия, Исландия. За полвека скандинавский дизайн стал признанным феноменом. Северному дизайну не

свойственен типичный европейский радикализм, он стремится к равновесной позиции между эстетикой и функцией, традицией и экспериментом. Рациональный и внимательный к человеку, он в первую очередь заботится о психологическом комфорте и эргономике. Суровый климат вынуждает жителей северных стран проводить много времени в помещении, поэтому главной задачей регионального дизайна всегда было создание домашнего уюта. Для скандинавских дизайнеров, как и для мастеров из других стран, также характерен интерес к национальным традициям, внимание к использованию прикладного искусства в быту. В итоге именно в северном дизайне сложился удивительный и уникальный в своем роде симбиоз национального формообразования с массовым производством, покоривший весь мир: объекты, разработанные скандинавскими дизайнерами демонстрируют продуманный подход к формообразованию изделий, используемых в домашних условиях: они качественно сделаны, полезны, красивы, удобны, делают человека ближе к природе – неспроста многие искусствоведы называют их красивейшими вещами в мире [72]. Вещи для всех высокого качества и недорогие — вот этический принцип скандинавского дизайна. Промышленность – лишь средство реализации этого принципа [65].

К ярчайшим событиям и произведениям скандинавского дизайна можно отнести:

- принцип уюта, тепла и комфорта: хюгге (hygge) — в Дании, коселиг (koselig) — в Норвегии, мис (mys), фика (fika) и лагом (lagom) — в Швеции, калсарикянни (kalsarikyanni) и сису (sisu) — в Финляндии;
- частое и тонкое взаимодействие с природой, в том числе и образ жизни (friluftsliv);
- оригинальный скандинавский модерн;
- произведшие фурор выставки скандинавского дизайна в 1960-х;
- именно благодаря скандинавским мастерам проектно-художественная деятельность стала называться «дизайном»;

- яркое проявление скандинавского дизайна в дизайн-утопиях: жилые ландшафты Вернера Пантона (Verner Panton), космическая мебель Ээро Аарнио (Eero Aarnio) и пр.;
- Икеа — мебельный магазин самообслуживания, практически не имеющий конкурентов;
- Lego и нескончаемая легомания;
- социальная и демократичная направленность дизайна в скандинавских странах;
- своя трактовка понятия «хорошая форма»;
- рациональность, продуманность, оптимизация и многофункциональность;
- уникальный синтез скандинавского дизайна с японским в направлении япанди (сканди стиль + японский стиль);
- Хельсинки – столица мирового дизайна 2012 г.;
- экологичность скандинавского дизайна.

Художественно-стилевые течения, развивавшиеся в Скандинавских странах: северный классицизм, скандинавский модерн, органический дизайн, функционализм, модернизм, футуродизайн, скандинавский стиль (сканди).

Дизайн-школы в Скандинавских странах: Датская школа дизайна (Danmarks Designskole, DKDS), Королевская датская академия изящных искусств, Umea Institute of Design, Умео, Школа архитектуры и дизайна в Осло (Oslo School of Architecture and Design), КЕА – Копенгагенская школа дизайна и технологий (KEA – Copenhagen School of Design and Technology).

Известные бренды Скандинавских стран: Artek, Fiskars, ИКЕА, Electrolux, Ericsson, Hasselblad, Iittala, Marimekko, LEGO, SAAB, Tetra Pak, Royal Copenhagen, Stokke, Volvo, Nokia, Absolut, Arabia, Fritz Hansen, Nilfisk, Orrefors, PelicanDesign, Piironen, Stelton.

Мастера дизайна в Скандинавских странах: Ээро Аарнио (Eero Aarnio), Эрик Магнуссен (Erik Magnussen), Нанна Дитцель (Nanna Ditzel), Тимо Сарпанева (Timo Tarani Sarpaneva), Поль Хеннингсен (Poul Henningsen), Вернер Пантон (Verner Panton), Алвар Аалто (Hugo Alvar Henrik Aalto), Эрик Гюннар Асплунд

(Erik Gunnar Asplund), Густав Дален (Nils Gustaf Dalén), Кай Франк (Kaj Gabriel Franck), Фритц Хансен (Fritz Hansen), Арне Якобсен (Arne Jacobsen), Тапио Вирккала (Tapio Wirkkala), Кааре Клинт (Kaare Jensen Klint), Илкка Суппунен (Ilkka Suppanen), Антти Нурмесниemi (Antti Nurmesniemi), Пол Къярхолм (Poul Kjærholm), Юрио Куккапуро (Yrjö Kukkapuro), Сикстен Сасон (Sixten Sason), К.Мальмстен (K.Malmsten), С.Маркелиус (S.Markelius), В.Нильссон (V.Nilsson), Б.Матссон (B.Matsson), Йозеф Франк (Josef Frank), Ю.Канделль (Y.Kandel), Т.Бьерклунд (T.Bjerklund), М.Теселиус (M.Tesselius) Я.Йенсен (J.Jensen), Т.Нильсен (T.Nilsen), Нильс Хвасс (Niels Hvass), Ханс Вегнер (Hans Wegner), Томас Санделлс (Thomas Sandell), Аино Аалто (Aino Maria Marsio-Aalto), Кай Бойсен (Kay Bojesen), Тимо Салли (Timo Salli).

Дизайн-иконны Скандинавии: Лего (1958), Пол Къярхолм «Стул РК22™» (1951-1967), Тапио Вирккала ваза «Лисичка» (1948), Алвар Аалто. Кресло «Paimio 41» (1932), Пол Хеннингсен люстра «PH5Lamp» (1958), Ханс Вегнер стул «pp501» (1949), Кресло Ханс Вегнер (1947), Маки Marimekko (1964), Арне Якобсен кресло «Яйцо» (1956-1960), Тапио Вирккала вазы серии Volle, (1960-1969), стул Пантон (1967), стул «Муравей» (1952), стул «Экстрем» (1972), кресло «Gravity» Питер Опсвик (1982), набор «Норвежский лес» Андреас Энгесвик (2012), Питер Опсвик стул (1979), стул «Камердинер» Ханс Вегнер (1953), обезьянка Кай Бойсен (1951), стул «Конус» Вернер Пантон (1958), торшер Front Design (2005), кувшин и стаканы Аино Аалто (1933), кресло «Bubble» Эро Аарнио (1968), ваза «Savoy» Алвар Аалто (1936), вазы Хари Косккинен (1996) и т.д. (Таблица А32) [72].

Великобритания. Великобритания стала инициатором разнообразных процессов и течений, в итоге приведших к появлению дизайна. Поэтому Объединенное Королевство по праву постоянно находится в центре внимания специалистов и общественности. Что касается стиля, то Великобритания является тем государством, где авангард может быстро стать обыкновением. Он не провоцирует тысячи горожан и не становится камнем преткновения для аристократов, не шокирует католиков, а скорее, наоборот, сразу превращается в национальную стилевую парадигму. Такие экстремально противоречивые

направления, как лоу-тек и хай-тек, старое и новое, европейское и экзотическое, безвкусное и рафинированное могут сосуществовать вместе, образуя уникальный культурный синтез и отражая общественную силу британского визуального искусства. Этот лист можно продолжить и заполнить такими феноменами, как художники Independent Group (IG) 1950-х, архитектурные фантазии 1960-х, панк-революция 1970-х – наглядными примерами политико-эстетической революции.

- К ярчайшим событиям и явлениям дизайна Великобритании можно отнести:
- первую промышленную революцию, преобразившую методы производства и задавшую тон последующим преобразованиям в других европейских странах;
 - первую всемирную промышленную выставку и здание лондонского хрустального дворца — прообраз хай-тека;
 - идеи Джона Рёскина (John Ruskin), Уильяма Морриса (William Morris), воплощенные в движении «за связь искусств и ремесел»;
 - школу Глазго и конструктивный орнамент Чарльза Рени Макинтоша (Charles Rennie Mackintosh) (ар нуво);
 - «поп-арт», рок-музыку и «Битлз»;
 - английский «хороший дизайн» и государственную поддержку дизайна, создание первой в Европе общегосударственной дизайнерской структуры – Британского Совета по технической эстетике, ставшего своего рода образцом для создания подобных организаций в мире;
 - традиционный английский интерьер;
 - выпуски журнала Дизайн с 1949 г.;
 - выставку 1946 года «Хороший дизайн - хороший бизнес» с девизом «Британия это может»;
 - формирование первого дизайн-центра с постоянной выставкой (1956) и картотекой лучших изделий «Дизайн-индекс».

Художественно-стилевые течения, развивавшиеся в Великобритании: романтизм (неоготика), викторианский стиль, инженерный стиль, архитектурный стиль, художественный китч, конструктивный орнамент (ар нуво), функциона-

лизм, органический дизайн, постмодернизм, новая простота, хай-тек, био-тек, кон- темпораризм.

Дизайн-школы Великобритании: Королевский колледж искусств (Royal College of Art), University of hertfordshire, Oxford Brookes University, University of the Arts London, Central Saint Martins College of Art and Design, Camberwell College of Arts.

Известные бренды Великобритании: EasyJet, Rolls-Royce, Ahmad Tea, Aston Martin, Royal Mail, Unilever, Cadbury, Shazam, Jaguar, Vodafone, Land Rover, Triumph, Burberry, Michael Cors.

Мастера дизайна Великобритании: Уильям Моррис (William Morris), Чарльз Рени Макинтош (Charles Rennie Mackintosh), Мэри Куант (Mary Quant), Том Диксон (Tom Dixon), Алек Иссижонис (Alexander Arnold Constantine Issigonis), Рон Арад (Ron Arad), Норман Фостер (Norman Robert Foster), Дениел Вейл (Daniel Weil), Марк Ньюсон (Marc Newson), Росс Лавгроу (Ross Lovegrove), Вивьен Вествуд (Vivienne Westwood), Невил Броди (Neville Brody), Дэвид Меллор (David Mellor), Робин и Люсьен Дэй (Robin & Lucienne Day), Геральд Саммерс (Gerald Summers), Джаспер Моррисон (Jasper Morrison), Эрнст Рейс (Ernest Race), Петер Мурдок (George Peter Murdock), Веллс Коатс (Wells Coates), Родни Кинсман (Rodney Kinsman), Эдвард Джонстоне (Edward Johnston), Кристофер Дрессер (Christopher Dresser), Генри Коул (Henry Cole), Роджер Дин (Roger Dean), Пентаграм-студия (Pentagram Studio), Лаура Эшли (Laura Ashley), Фред Байер (Fred Baier), Ральф Балл (Ralph Ball), Кристиан Барман (Christian Barman), Джонатан Барнбрук (Jonathan Barnbrook), Роберт Бест (Robert Best), БИБА (Biba), Джулиан Браун (Джулиан Браун), Терренс Конран (Terence Conran), Джейн Диллон (Jane Dillon), Рой Флетвуд (Roy Fleetwood), Джон Гальяно (John Galliano), Эрик Гилл (Arthur Eric Rowton Gill), Кеннет Гранж (Kenneth Grange), Метью Хилтон (Matthew Hilton), Майкл Янг (Michael Young), Джеймс Ирвин (James Irwin), Бен Келли (Ben Kelly), Дэнни Лэйн (Denny Laine), Алекс Макдональд (Alex MacDonald), Александр Маккуин (Lee Alexander McQueen), Билл Моггридж (William Grant "Bill" Moggridge), Алекс Моултон (Alex Moulton), Кейт Мюррей (Kate Murray), Джейми

Рейд (Jamie Reid), Гордон Рассел (Gordon Russell), Петер Севилл (Peter Saville), Пол Смит (Paul Smith), Майкл Содеу (Michael Sodeau).

Дизайн-иконы Великобритании: керамика Веджвуд, книжная полка «Книжный червь» Рои Арад (1993), автомобиль «Мини» Алек Иссижонис (1959), кресло «Willow» Чарльз Макинтош (1904), Spectators текстиль Люсьен Дэй (1954), софа Lockheed Марк Ньюсон (1989), Thinking Man's Джаспер Моррисон (1988), Джеймс Дайсон DC02 (1995), стул «Poluprop» Робин Дэй (1962), Стул Polo для Hille (1975), Jaguar E-Type (1961), Петер Мурдок детский стул из гофрокартона (1963), Эдвард Джонстоне фирменный стиль Лондонского метро (1916), внедорожник «Лэндровер» (1998), Рои Арад стул «Tot Vac» (1999), Рои Арад кресло «Welltemered Chair», Джаспер Моррисон табурет «В» (2009), Дуглас Скотт лондонский автобус «Routemaster» (1959), Джеймс Ирвин Автобус Mercedes-Benz Ustra (1999), Уильям Моррис принт с маками (1880), Уильям Моррис Кресло из «сассекской» серии (1881), Джаспер Моррисон кресло «Thinking Man's Chair» (1986), Стул «Low Pad» (1999), Робин Дэй Шкаф с гибкой и многофункциональной системой хранения (1948), Эрнст Рейс садовая скамейка Antelope (1951), кресло Цапля (1955), Марк Ньюсон концепт-кар Ford 021C (1999), Марк Ньюсон кресло «Embryo Chair», Idee (1988), шезлонг «Locked Lounge» (1986), Росс Лавгроу стул «Кость»(Bone) (1994), Чарльз Рени Макинтош стул «Hill House», стул «Argyle», стул «Hillhouse», Норма Фостер система «Номос» (Таблица А33) [73].

Япония. Японский дизайн – феноменальное явление в мировой проектно-художественной культуре. Главная особенность японского дизайна в том, что он достаточно быстро преодолел стадию заимствований и, обратившись к ремесленным и художественным истокам традиционной японской культуры, обрёл уникальную, узнаваемую эстетику. Соединение традиции и инновации – одна из главных особенностей японского дизайна. Благодаря ей формируется восточная практика дизайн-обучения, ритуал передачи основ проектно-художественной культуры «от учителя ученику», прививается уважение к традиционной японской культуре, служащей неисчерпаемым источником

вдохновения для дизайнеров страны восходящего солнца. В Японии сложилась единственная в своем роде модель дизайна, развивавшаяся за счет восприятия идей и концепций извне. В дальнейшем происходила их трансформация, переработка и приспособление к собственным реалиям, при этом фундамент национальной модели – система японского мировоззрения и ее существенная часть – эстетические принципы, оставались неизменно традиционными в своей основе. Феномен заключается в том, что принципы национальной эстетической модели оказывали влияние не только собственно на японский дизайн, в некотором роде они определили общее развитие мировой проектно-художественной культуры и стали повсеместно популярны. Так постепенно сформировалась японская школа дизайна, её отличает: простота форм и линий, лаконичность, целесообразность, минимализм, выраженный в большом количестве свободного пространства, как нельзя лучше подходящие философии современного человека, ищущего отдыха в перегруженной информационно и эмоционально повседневной жизни [74].

К ярчайшим событиям и чертам дизайна Японии можно отнести:

- традиционализм, определяющий систему мировоззрения и лежащий в основе специфической японской эстетики и ее принципов дао, ками, югэн, сибуй, ваби, саби, макото, фуни;
- объединение молодых дизайнеров и архитекторов «Бунриха котику-кай» (под прямым влиянием Венского Сецессиона, приоритет функционализма перед академизмом и стилизацией);
- поддержку дизайна на государственном уровне: Ассоциация японских промышленных дизайнеров (1952), Международный комитет дизайна (1953), Ассоциация по развитию промышленного дизайна в Японии (1957);
- тонкое понимание природных возможностей обрабатываемых материалов, глубокое знание технологии и как итог высокая продуманность объекта проектирования по всем параметрам: с точки зрения материала, функциональности, удобства и эстетики;

- японское прочтение постмодерна с особым акцентом на деконструктивизм, персонализацию и абсурд;
- экологичность, органичность и психологичность японского дизайна: эко и эргодизайн – главные тенденции современного японского дизайна;
- эмоциональный дизайн и кансей-инжиниринг;
- ориентация на хай-тек, хай-энд, а позднее – на информационный и кибердизайн, робототехнику и футуродизайн.

Художественно-стилевые течения, развевавшиеся в Японии: органический дизайн, минимализм, брутализм, поп-арт, деконструктивизм, эмоциональный дизайн, ваби, япанди (япанордик);

Дизайн-школы Японии: Токийский образовательный институт искусств (1951), Токийская школа дизайна Кувасава (1954), Токийский образовательный центр визуальных искусств (1955), Yokohama Design College, Osaka University, Kobe Design University;

Известные японские бренды: Toyota, Nikon, Honda, Mazda, Sony, Toshiba, Sharp, Shiseido, JVC, Panasonic, Kawasaki, Suzuki, Daihatsu, Seiko, Casio, Uniclo, Fujifilm, Omron. Yamaha, Canon, Hello Kitty, Sanyo, Bridgestone, Fujitsu, Asahi, Hatamoto.

Мастера дизайна Японии: Каидзиро Натоми (Kaidziro Natomi), Ивао Явамаки (Iwaо Yavamaki), Мичико Явамаки (Mitsiko Yavamaki), Исаму Ногучи (Isamu Noguchi), Исаму Кенмоши (Isamu Kenmochi), Кендзи Экуган (Kenji Ekuan), Казухиде Такахама (Kazuhide Takahama), Широ Курамата (Shiro Kuramata), Масанори Умеда (Masanori Umeda), Жуно Сакакура (Juno Sakakura), Казухиде Такахама (Kazuhide Takahama), Рейко Танабе (Reiko Tanabe), Шизо Тойошита (Shiso Toyoshita), Шигеру Учида (Shigeru Uchida), Рей Кавакубо (Rei Kawakubo), Тетсоро Оя (Tetsoro Oia), Канджи Хонгу (Kanji Hongu), Кацуо Кавасаки (Kazuo Kawasaki), Кансай Ямамото (Kansai Yamamoto), Иссей Мияки (Issey Miyake), Йошиока Токуджин (Tokujin Yoshioka), Наото Фукасава (Naoto Fukasawa), Оки Сато (Oki Sato), Фумне Шибата (Fumie Shibata), Шимиши Симикава (Shimishi Simikawa), Такеши Накагава (Takeshi Nakagawa), Шпаки Мурата (Shpraki Murata),

Тошиюки Кита (Toshiyuki Kita), Джуния Ватанабе (Junya Watanabe), Казухиде Такахама (Kazuhide Takahama), Масаюки Курокава (Masayuki Kurokawa), Масаки Морита (Masaki Morita), Коиши Окамото (Koishi Okamoto), Сори Янаги (Sori Yanagi), Масахиро Мори (Masahiro Mori), Саджики Гензо (Sadziki Genzo), Юсаки Какекура (Yusaku Kakekura).

Дизайн-иконы Японии: Исаму Ногучи и Исаму Кентоши «Интерьер комнаты для переговоров» (1954), Сори Янаги «Стул-бабочка» (1957), Масахиро Мори бутылочка для соевого соуса (1956), TOSHIBA рисоварка (1958), Кендзи Экуан бутылочка для соевого соуса (1961) Исаму Ногучи лампа из серии «Akari» (1951), Исаму Кентоши кресло «Kashiwado» (1961), Исаму Ногучи настольная лампа из серии «Akari» (1951), Джуния Сакакура стул (1951), Саджики Гензо кресло (1971), Nikon Юсаки Какекура (1959), SONY Портативный телевизор (1959), JVC Радиоприемник (1966), PANASONIC Радио модель P-72 (1969), JVC телевизор с динамиками (1970), Широ Куромата «Revolving Cabinet» (1970), Широ Куромата «дань Питу Мондриану» (1980), Широ Куромата кресло «Мисс Бланше» (1988), Широ Куромата «посвящение Джозефу Хофману» (1985), Широ Куромата «интерьер ресторана Nishinuma в Токио» (1989), Широ Куромата шкаф «Progetti Compiuti» (1970), Масамори Умеда кресло «Роза» (1990), Шизо Тойошита телевизор (1986), Шизо Тойошита. Набор столовых приборов (1990), Масанори Умеда ваза «Oginoso» (1983), Масанори Умеда место для сидения и лежания (1980), Масанори Умеда «Ginza Robot cabine» (1982), Тошиюки Кита кресло «Armchair» (1980), Тошиюки Кита кресло «AK1 BIKI SANTA» (2000), Тошиюки Кита кресло с наушниками (1991), Иссей Мияке платье «Летающая тарелка» (1994), Иссей Мияке платье «Оригами» (1998), SONY Walkman - портативный плеер (1979), Йошиока Току джин кресло «Токуо» (1999), Наото Фукосава увлажнитель «Plus Minus Zero» (2003), Наото Фукосава «Muji» настенный CD проигрыватель (1999), Такеши Накагава деревянные роботы (2007) (Таблица А34) [75].

СССР. Советские дизайнеры, работая в определённой политико-экономической ситуации, стремились создавать долговечные и качественные

вещи «вне времени». Ассортиментная политика руководства страны и принципы модульного проектирования позволяли создавать унифицированные модели, адаптированные к различным социально-бытовым и культурным условиям. Такой разумный, «экологичный» подход стал «визитной карточкой» советской системы дизайна. Изделия массового производства часто воспринимались как основа для дальнейшего творчества – многие из них продавались в виде «полуфабрикатов», требовавших самостоятельной сборки или пошива – так создавались эксклюзивные образцы «народного» дизайна.

Уникальность советской модели дизайн-проектирования определялась разрывом между гуманистическими (human-oriented) концепциями дизайна, созданными сильной научно-методической школой ВНИИТЭ, и технологической инертностью производства, не имевшего экономического стимула для развития в рамках плановой экономики. Социалистическая идеология ставила дизайн «на службу обществу». Функциональный, аналитический подход к дизайну и эргономические разработки специалистов ВНИИТЭ способствовали созданию товаров, удовлетворяющих основные запросы потребителя [76].

Сегодня многие российские и зарубежные дизайнеры обращаются к дизайн-наследию советской эпохи, изучают и переосмысляют его творческий багаж.

К ярчайшим событиям и явлениям дизайна в СССР можно отнести:

- социалистическую идеологию;
- дизайн как часть государственной политики. В 1962 году был создан Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ);
- выпуски журнала «Техническая эстетика», освещавшего вопросы теории и практики дизайна в СССР и за рубежом;
- государственную аттестацию товаров на «Знак качества». Продукты массового потребления становятся доступными широким слоям населения;
- проектирование сложных систем, ВНИИТЭ внедряет метод дизайн-программ;

- синтез проектных искусств, воплощенный на практике в насыщении общественных пространств произведениями монументального и декоративного искусства;
- типизацию и типологизацию, принцип модульного конструирования для оснащения жилой среды мебелью;
- аскетичность, минималистичность, честность, функциональность и интуитивную понятность советского дизайнера [77].

Художественно-стилевые течения, развивавшиеся в СССР: русский модерн, ар деко, модернизм, конструктивизм, супрематизм, производственное искусство, стримлайн, функционализм, постмодернизм, хай-тек, эргодизайн.

Дизайн-школы в СССР: ВХУТЕМАС, ВХУТЕИН, Экспериментальная студия Союза художников СССР в Сенеже.

Известные бренды в СССР: VEF Radiotehnika RRR, 2 мяча, Салют, Чайка, Спидола, Урал, Заря, Zenit, Зоркий, Иж, Искра, Вятка-автомат, Весна, Ракета, Ригонда, Сириус, Юпитер, Красная Москва, Электроника, Арсенал, Рекорд, Юность.

Мастера дизайна в СССР: Владимир Шухов, Александр Родченко, Варвара Степанова, Александра Экстер, Любовь Попова, Владимир Татлин, Дмитрий Азрикан, Светлана Мирзоян, Юрий Долматовский, Юрий Соловьев, Лев Кузьмичев, Юрий Назаров, Владимир Арсентьев, Владимир Кричевский, Владимир Чайка, Михаил Оленев, Вера Мухина, Владимир Рунге, Александр Лаврентьев, Игорь Зайцев, Марк Коник, Марк Демидовцев, Вячеслав Зайцев, Надежда Макарова, Фекла Гореленкова, Варвара Каринская, Алла Левашова, Вера Аралова, Александр Игманд, Алексей Колотушкин, М. Колотушкина, Игорь Лысенко, Марина Михеева, Елена Рузова, Валентин Кобылинский, Мирон Лукьянов, Адам Дамский, Адольф Ирбитте, Андрей Крюков, Олег Коротков, Сергей Коршиков, Игорь Лобанов, Евгений Маслов, Александр Матвеев, Евгений Мишин, Максим Назаров, Владимир Пирожков, Владимир Савинкин, Александр Секираш, Артемий Лебедев, Эдуард Забуга, Александр Ермолаев, Вячеслав Колейчук, Булат Галеев, Юрий Случевский.

Дизайн-иконы СССР: Фотоаппараты «Зенит», часы «Слава», «Полет», «Луч», «Ракета», радиоприемники VEF, холодильники «ЗиЛ», автомобили «Москвич» и «Лада», белый сервис Малевича (1965), Рабочий клуб (1925), прозодежда (1923), светильник Абрама Дамского (1940), Такси будущего, ВНИИТЭ (1964), фотоаппарат «Зенит Е» (1965), компьютер «Сфинкс» Д. Азрикан, А. Колотушкин, М. Колотушкина, И. Лысенко, М. Михеева, Е. Рузова (1987), русский автомат АК-47 (1957), обертка шоколада «Аленка», Мотоцикл «Урал-3 М66», РАФ-977 (1960), БелАЗ-540 (1965) и т.д. (Таблица А35)

2.2. Научно-методологические подходы к описанию истории дизайна

2.2.1. Хронологический подход

Хронологический подход является одним из наиболее распространенных методов исторического исследования в силу его простоты и последовательности изложения. Данный подход базируется на том, что весь исторический процесс представляется как чередование событий (факты, события, явления, объекты), выстроенных в определенной временной последовательности, то есть в хронологическом порядке. Сейчас в чистом виде этот метод используется реже, главным образом он востребован при составлении исторической хронологии, при реконструкции цепочки событий, в большинстве случаев определенным образом связанных между собой.

Более широкое распространение в рамках хронологического метода получил проблемно-хронологический подход. Он предполагает расчленение широкой темы на целый ряд локальных исторических событий, где каждое рассматривается в строгой хронологической последовательности. К числу несомненных достоинств данного метода стоит отнести соблюдение принципа исторической преемственности в описании различных явлений прошлого, вырастающих из предшествующих событий, и по мере своего развития трансформируются в иные формы. Применение хронологического, равно как и

проблемно-хронологического метода, позволяет мысленно выстроить единую историческую перспективу. Также проблемно-хронологический метод позволяет рассмотреть качественные изменения в развитии изучаемого явления [78].

При использовании хронологического подхода ученые-историки предупреждают об опасности подмены поиска новых сведений описанием известных фактов, кроме того, упоминая, что он не очень удобен при рассмотрении узких проблем исторического развития [78]. Эти методологические особенности привели к тому, что в настоящее время, несмотря на широкое применение в научных исследованиях, проблемно-хронологический метод перестает быть инструментом изучения истории, оставаясь, тем не менее, одним из приёмов систематического изложения материала.

Хронологический подход позволяет провести периодизацию истории: это особый вид систематизации, заключающийся в условном делении непрерывного исторического процесса на определённые временные периоды, следующие один за другим. Эти периоды имеют те или иные отличительные особенности, определяющиеся в зависимости от избранного основания (критерия) периодизации. Наиболее известные варианты хронологического подхода: формационный (поэтапное развитие через общественно-экономические формации); цивилизационный (история в контексте локальной или мировой общечеловеческой цивилизации); мир-системный подходы (эволюция систем обществ, а не отдельных социумов); теории модернизации (внутренние факторы развития любой конкретной страны, исходя из установки, что «традиционные» страны могут быть привлечены к развитию таким же образом, как и более развитые) и неэволюционный (где история общества рассматривается как совокупность замкнутых систем, развивающихся в разных направлениях).

В плане графической фиксации результатов хронологического подхода самым простым способом изображения хронологии является хронологическая линейка или временная шкала, представляющая собой длинную полосу с указанием дат, расставленных параллельно ей, в сочетании с сопровождающими их событиями. Хронология может также иметь вид списка или приобретать более

сложные формы с использованием элементов графического дизайна (инфографики, фотографии, иллюстраций и пр.).

Хронологические шкалы могут использовать любую подходящую систему, представляющую время, соответствующую предмету и демонстрируемым данным; чаще используется линейная шкала, в которой интервал равен заданному количеству времени. Данная временная шкала зависит от событий, размещенных на ней. График эволюции может быть показан в течение достаточно длительного времени, в то время как сами события могут быть достаточно краткосрочны. Где имеют значение большие или малые временные интервалы, помимо линейных хронологических шкал также используются логарифмические временные шкалы.

Временные шкалы особенно полезны для изучения истории, поскольку они наглядно фиксируют изменения, происходящие в определенный период. Хронологический подход подходит для демонстрации исторических процессов в динамике, для раскрытия особенностей их развития, например, в виде графика. Также хронология полезна для представления биографий. Сохраняя линейную структуру хронологии и дополняя ее разнообразными сведениями, можно получить достаточно целостную и насыщенную историческую картину. При этом, безусловно, необходимо выстроить информацию в определенной последовательности, правильно расставляя акценты и не забывая про основную задачу – демонстрацию хронологии событий.

Еще одной формой демонстрации хронологии является группировка событий в определенные периоды (периодизация), что позволяет точнее сфокусироваться на определенном периоде и выявить его особенности. Периодизация также помогает поддерживать иерархию информации и группировку событий и объектов по необходимым критериям.

Современные средства графического дизайна, а также разработанные шаблоны делают временные линейки красочными и стильными. Зачастую их форма также подвергается трансформации, изменяясь в диапазоне от прямой линии – до спирали и волны. Это всего лишь изменение формы временного

графика ради изящества подачи, при этом сама демонстрация хронологии не меняется.

Хронологический подход в той или иной степени использует большинство исследователей истории дизайна. Применяя его, многие авторы предлагают свои персональные версии периодизации, ниже публикуются некоторые примеры.

В книге «Дизайн. Всемирная история» под общей редакцией Элизабет Уилхьюд можно найти следующую периодизацию [79]:

- Возникновение дизайна 1700 – 1905;
- Век машин 1905 – 1945;
- Индивидуальность и соответствие 1945 – 1960;
- Дизайн и качество жизни 1960 – 1980;
- Противоречия и сложность 1980 – 1995;
- Цифровая эра 1995 – по н.в.

Томас Хауффе создал свою версию периодизации истории дизайна:

- Индустриальная революция 1830 – 1880;
- Движение реформ 1815 – 1914;
- Путь к модернизму 1890 – 1914;
- Революция и авангард 1915 – 1933;
- Роскошь и сила 1925 – 1945;
- Экономическое чудо 1945 – 1960;
- Хорошая форма и красивый дизайн 1954 – 1968;
- Экспериментизация и антидизайн 1960 – 1975;
- Постмодернизм 1968 – по н.в.

Стоит отметить, что у Томаса Хауффе некоторые периоды со смещением накладываются друг на друга, и представлены непоследовательно [60]. Переиздание 2016-го года отличается лишь добавлением блока «Дизайн сегодня» [80]. Издание «История дизайна» 2014 года уже содержит новую концепцию [81]:

- От ремесла к массовому производству (индустриализация и городская общественность);
- Борьба веры (городские реформы между искусством, ремеслом и промышленностью);
- Путь к модернизму (раннее промышленное производство, форма и функция);
- Революция и авангард (искусство и дизайн на пути к индустриальному обществу);
- Прогресс и роскошь (элита, массовое общество и культура потребления);
- Дизайн после мировой войны (общественная система и жизненный стиль);
- Функционализм и поп-арт (между обществом благосостояния и критикой потребления);
- От модерна к постмодерну (плюрализм стиля жизни вдохновляет дизайном);
- Цифровизация и потребительские тренды (путь дизайна в XXI веке).

У Шарлотты и Петера Филла в изданиях «История дизайна» (рус, 2014) и «История дизайна: от палеозоя до настоящего времени» (англ., 2020) можно встретить иную версию [82]:

- Истоки дизайна;
- Дизайн и ремесла от средневековья до XVIII в.;
- Век разума и промышленная революция;
- Практика оружейников и новая система рационализации производства;
- Новая индустриальная эпоха и великая выставка;
- Ветер перемен;
- Новое искусство;
- Ар нуво;
- Теория – в практику от художественных изделий к промышленным товарам;
- Американская система и фордизм;
- Редуктивизм, экспрессионизм и рационализм;

- Ар деко и интерпретация модернизма;
- Великая депрессия и модернизм;
- Дизайн для войны;
- Американская мечта и хороший дизайн;
- Восстановление и дух оптимизма;
- Поп-дизайн и контркультура;
- Рационализм против ремесел;
- Постмодернизм и интернационализм;
- Универсальные решения против творческой индивидуальности.

Джонатан М. Вудхэм в «Дизайн XX века» предлагает следующую авторскую периодизацию [83]:

- На пути к XX веку;
- Дизайн и модернизм;
- Коммерция, потребительство и дизайн;
- Дизайн и национальная идентичность;
- Вторая мировая война: реконструкция и изобилие;
- Мультинациональные корпорации и глобальные продукты;
- Дизайн-промоушен, профессия и менеджмент;
- Взрыв к постмодернизму: смена ценностей;
- Ностальгия, наследие и дизайн;
- Дизайн и социальная ответственность.

Дэвид Райцман в одноименном издании предлагает разбить историю современного дизайна на более укрупненные временные периоды [84]:

- Спрос, предложение и дизайн (1700-1800);
- Расширение и вкус (1801 – 1865);
- Искусство, ремесла и машины – индустриализация: надежды и страхи (1866 – 1914);
- После Первой мировой войны: искусство, промышленность и утопии (1918 – 1944);

- Гуманизм и роскошь: интернациональный модернизм и массовая культура после Второй мировой войны (1945 – 1960);
- Прогресс, протест и плюрализм (1961 – 2010).

Джордж Хайзингер Маркус представляет достаточно развернутую периодизацию [85]:

- Дизайн и декорирование;
- Дизайн и промышленность (1750 – 1860);
- Жизнь, искусство и дизайн (1860 – 1910);
- Дизайн и форма;
- Рождение современного дизайна (1900 – 1940);
- Дизайн и европейское направление модернистов (1910 – 1930);
- Европейский модернизм (1920 – 1940);
- Индустриальный дизайн (1930 – 1940);
- Современный дизайн для всех (1940 – 1965);
- Революционный постмодернистский дизайн (1960 – 1985);
- Дизайн и потребитель (1980 – 2000);
- Ответственный дизайн (1970 – н.в.);
- Дизайн в цифровую эпоху (2000 – н.в.).

Авторские взгляды на периодизацию мы встречаем и у отечественных авторов, например, у А. Н. Лаврентьева [65]:

- От канона – к началам проектирования;
- Промышленная революция: конструирование, массовое производство и эстетика машин;
- Европа и стиль модерн: «короткое замыкание»;
- «Баухауз»: прообраз дизайнерской школы;
- Московский ВХУТЕМАС – школа конструктивизма;
- Советский дизайн и выставка 1925 г. в Париже;
- От ар деко до аэростия;

— Советский дизайн 1930-х гг.;

С. М. Михайлов в двухтомнике «История дизайна» предлагает следующую периодизацию [34], [38]:

- Из истории техники, великих открытий и изобретений;
- Конец XIX века. Зарождение новой философии формообразования;
- Новый художественный стиль в Европе на рубеже XIX-XX веков;
- Первые школы дизайна 1920 – 1930-е гг.;
- Предвоенный дизайн 1930 – 1940-х годов;
- Массовый дизайн 1950 – 1960-х годов;
- Поиски эксперименты в дизайне 1960 – 1970-х гг.;
- Дизайн постиндустриального общества.

У В. Ф. Рунге в двухтомнике «История дизайна, науки и техники» детально представил развернутую структуру с перемежающимися периодами общего развития истории дизайна с тематическими узкоспециальными достижениями [86], [87]:

- Дезинтеграция воссоздания предметного мира. Машинный переворот. Первая Всемирная промышленная выставка;
- Научно-технический прогресс XIX века, открытия и изобретения;
- Зарождение прототеорий дизайна. Первые этапы интеграции искусства и техники;
- Особенности возникновения предпосылок протодизайна в России. Рекламная графика (плакат);
- Начало промышленного дизайна как профессиональной деятельности в XX веке. Веркбунд, П. Беренс в АЭГ, Баухауз;
- Дизайн визуальных коммуникаций среды. Графический фирменный стиль;
- Художественный авангард в России. Супрематизм. Конструктивизм. Производственное искусство;

- ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Советский отдел на Международной выставке в Париже, 1925. Стилеобразующие принципы ар деко. Становление коммерческого дизайна в США;
- Довоенный дизайн в Советском Союзе. Московский метрополитен как комплексный объект проектирования;
- Дизайн осветительных приборов. Ретроспектива и тенденции формообразования;
- Отечественный автодизайн 1930 – 1950-х годов. Творчество дизайнера Ю. А. Долматовского;
- Подъем экономики США и американский дизайн после Второй мировой войны;
- Послевоенный дизайн Западной Европы. Великобритания. Франция;
- Технические достижения и дизайн второй половины XX века;
- Итальянский дизайн. «Реальное» и концептуальное направления;
- Стиль «Оливетти»;
- Дизайн Скандинавских стран;
- Дизайн Федеративной Республики Германии (ФРГ);
- Дизайн Японии. Традиции и современность;
- Советский дизайн. Теоретические концепции отечественного дизайна, их связь с практикой (1960 – 1980-е годы);
- Дизайн социалистических стран Восточной Европы;
- Течения и направления в дизайне второй половины XX века, их взаимосвязь с социально-культурными явлениями в обществе;
- Отечественный дизайн конца XX века.

У Э. Цыганковой в издании «У истоков дизайна» приводится иная периодизация [88]:

- Машину конструирует художник (XIV-XVI вв.);
- О машинах, науке и ремесле (XVII в. - первая треть XVIII в.);

- Великий переворот, или множество «рук» машины (30-е годы XVIII в. – середина XIX в.);
- Архитектурный наряд машины (XIX в.);
- Эстетический идеал машинного века (конец XIX в. – 20-е годы XX в.).

Н. С. Сложеникина отмечает в исследовании «Основные этапы истории российского и зарубежного дизайна» [89]:

- Русский авангард 1910-х годов как одна из ступеней становления дизайна в России;
- Развитие советского дизайна в контексте агитационно-массового искусства 1917 – 1932 годов. Конструктивизм;
- Первые школы дизайна. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН;
- Предвоенный дизайн в СССР;
- Концепции советского дизайна 1960-х годов. Формирование теоретической базы художественного конструирования;
- Специфика советско-российского дизайна 1970 – 1990-х годов;
- Становление дизайна во второй половине XIX – первой половине XX в. в Европе;
- Баухауз (1919). Основные этапы деятельности Баухауза, его влияние и значение для формирования дизайна;
- Начало коммерческого дизайна в США. Стайлинг;
- Дизайн в Европе в 1950 – 1980-е годы;
- Дизайн в Америке в 1960 – 1980-е годы.

Периодизация Н. А. Ковешниковой [68]:

- Предметный мир доиндустриальных цивилизаций. Зарождение дизайна как новой универсальной творческой профессии;
- Промышленный переворот XIX в. Примитивность форм промышленной продукции;
- Промышленные выставки XIX в. и их вклад в развитие дизайна;

- Первые теории дизайна: Дж. Рёскин. Г. Земпер. Ф. Рёло;
- Уильям Моррис: теория и практика;
- Модерн;
- Мастера модерна: А. Ван де Вельде и Ч. Р. Макинтош;
- Россия в международных промышленных выставках. Проблемы художественно-промышленного образования в России XIX – начала XX в.;
- Конструктивизм;
- Немецкий Веркбунд - первый союз промышленников и художников;
- Петер Беренс - первый промышленный дизайнер;
- Баухауз и его вклад в развитие мирового дизайна;
- Производственное искусство в Советской России: теория и практика;
- Реформы художественного образования в Советской России. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН;
- Развитие дизайна в XX в.;
- Становление промышленного дизайна в США. Пионеры американского дизайна;
- Раймонд Лоуи - пионер коммерческого дизайна;
- Дизайн в США в послевоенные годы;
- Дизайн в странах Западной Европы во второй половине XX в.;
- Феномен японского дизайна;
- Современное искусство и дизайн. Поп-арт и хай тек;
- Современные формы организации дизайнерской деятельности;
- Дизайн-образование в странах Западной Европы, Японии и США;
- Дизайн в Советском Союзе в 1960 – 1980-х гг.;
- Некоторые проблемы современного этапа развития дизайна.

Следует отметить, что протяженные интервалы, представленные с использованием хронологического подхода, могут состоять из более коротких временных промежутков и включать в себя значительно больше событий. Для более целостного восприятия истории дизайна такое укрупнение представляется важным и ключевым инструментом, активно используемым исследователями в

формировании иерархии периодов и событий. Например, под общим названием «постмодерн» скрывается куда больше событий и явлений. Кроме того, в данный хронологический период попадает целый ряд других локальных явлений: оп-арт, поп-арт, дизайн-утопии, радикальный дизайн, антидизайн, хай-тек и т.д. Такое укрупнение позволяет исследователю в намеченном историческом периоде сосредоточиться на более глобальных проблемах дизайна, обобщенно сопоставлять характеристику источников, уточнять их датировку, определять степень репрезентативности и степень верификации данных, постоянно иметь в виду ключевые и общие причины исторических событий, явлений, тенденций и процессов. И далее, опускаясь на уровень локальных периодов, устанавливать их конкретные сущности, характеристики, результаты, определять последствия событий, уточнять влияние их на другие временные промежутки, то есть устанавливать их место в общей истории. Однако углубление в данном контексте не менее важно, поскольку оно раскрывает особенности каждого из составляющих компонентов и, в конечном счете, формирует яркую, уникальную, многокомпонентную, эклектичную целостность постмодерна (Таблица А36).

Еще одно существенное достоинство хронологического метода заключается в том, что он используется для анализа всех исторических явлений, и с его помощью можно сопоставлять социальные, экономические, политические, историко-демографические, военные, культурные, религиозные, историко-антропологические и многие другие аспекты, что делает процесс исследования гораздо удобнее.

2.2.2. Феноменологический подход

В культуре XX века возникли феномены, выразившие особенности и неповторимость развития эпохи. Именно таким явлением стал дизайн. Возникнув из соображений рациональности и потребностей человека, дизайн достаточно быстро развился в гораздо более обширное явление общекультурного, философского и мировоззренческого характера, его границы расширились, включив не только прагматические функции, но и эстетические, социокультурные. Дизайн стал отражать сам способ и форму существования человека, общества,

культуры и субкультур, став квинтэссенцией и технических идей, форм производства, эпохи потребления, формирования высококомфортной предметно-пространственной среды человека, затрагивая подчас экзистенциальные вопросы. «Дизайн в XX веке стал глобальным феноменом, охватывающим самые разные сферы: от архитектуры и мебельного производства до графики. Язык дизайна стал универсальным коммуникативным и экспрессивным средством, позволяющим сделать свой выбор в мире неограниченных возможностей [90].

Дизайн выступает своего рода формой массовой культуры предметного мира. Но, отделившись по факторам серийности и функциональности от декоративно-прикладного искусства и художественной деятельности, дизайн сумел выразить и реализовать в условиях современной культуры гуманистическую ориентацию искусства и раскрыть свою человекотворческую миссию, вписываясь в новую ситуацию человеческого существования [91].

По мнению многих искусствоведов и культурологов, дизайн является своеобразным феноменом XX века, то есть достаточно необычным явлением, который трудно постичь [61]. Для рассмотрения такого своеобразного явления исследователи прибегают к феноменологии, рассматривающей конкретный опыт. Специалисты пытаются описать дизайн по возможности с минимальными искажениями или толкованиями. Понятие «феноменологическая теория» представляет собой научную формулировку закономерностей, определяющих взаимосвязь между различными наблюдениями явлений (феноменов) в соответствии с фундаментальной теорией, но непосредственно из этой теории не следующих. Данная теория описывает только наблюдаемые свойства объектов и не рассматривает их внутренние механизмы (хотя это, безусловно, также могло быть предметом исследования), например, рассматриваются переходы из одного состояния в другое без детального рассмотрения механизма этих переходов. Такие связи входных и выходных состояний называют эффектами или явлениями (в англоязычной литературе – феноменами) [92].

Как показало исследование трудов зарубежных и отечественных авторов сегодня история дизайна в основном трактуется в соответствии с

феноменологическим принципом. Описание истории по феноменологическому признаку можно рассматривать как начальную фазу научной работы, затрагивающую только наиболее существенные явления без углубленного и всестороннего исследования вопроса. Достоверным примером служат экспонаты музеев, которые представляют собой именно феноменальные объекты – произведения дизайна (иконические объекты) самого высшего порядка. Выстроенные в определенной временной последовательности они становятся инструментом описания истории. Таким образом реализуется основной метод феноменологии «к самим вещам», что означает преодоление предрассудков и предвзятых мнений, освобождение от привычных установок и навязываемых предпосылок, остранение от методологических шаблонов и клише и обращение к первичному, изначальному опыту сознания, в котором вещи предстают не как предметы уже имеющихся теорий, точек зрения, установок, не как нечто, на что мы смотрим глазами других, но как нечто, что само раскрывается перед нами в первичном опыте. Такие объекты восхищают нас своим существованием и уникальностью появления вне зависимости от процессов их создания (это интересный, но вторичный в данном контексте вопрос).

Подтверждение феноменального становления дизайна наблюдается во многих работах искусствоведов. Это и работа «Феномен дизайна в культуре социума Горюновой Ю. А., в которой автор констатирует возникновение дизайна как феномена в культуре XX века: «Возникнув из прагматических потребностей развития рынка товаров массового спроса, дизайн достаточно быстро становится общекультурным фактором, меняющим не только мир вещей, но и сам способ социокультурного существования человека. Порожденный массовым обществом, развивающейся постиндустриальной цивилизацией, дизайн становится феноменом, в котором сочетаются массовое потребление и эстетическая выразительность вещи и среды обитания человека, развивающийся в новых обстоятельствах рынок и культура» [93]. По мнению автора, дизайн выступает своего рода массовой культурой предметного мира, сумевшей выразить и реализовать в условиях современной культуры гуманистическую ориентацию

искусства и раскрыть свою человекотворческую миссию, вписываясь в новую ситуацию человеческого существования.

Феноменологический подход часто трактуется как описательный, фактологический, ориентированный на непосредственно наблюдаемые особенности и свойства изучаемого объекта, явления или процесса. Другой исследователь, Шевелев А. Н., анализируя потенциал феноменологического метода в историко-педагогических исследованиях, выделил несколько подходов, например, социокультурный (социально-исторический, культурологический) подход, паритетный (многофакторный) и приоритетный (генерализирующий) подход, системно-структурный (условная остановка исторического времени, анализ ситуации, поиск системообразующего фактора), историко-генетический (поиск констант и изменений на материале длительного хронологического периода), макроисторический: а) проблемно-актуализирующий (значимое сегодня); б) аксиологический (моделирование ценностей); в) цивилизационный и парадигмальный (моделирование долговременных характеристик исторического процесса); г) релевантный (значимые явления прошлого, определявшие будущее развитие), микроисторический: а) антропологический; б) регионалистский (уникальные территориально-этнические черты); в) феноменологический [94].

В истории дизайна феноменологический подход используется в исследованиях авторов, сотрудничающих с музеями, например, Кэтрин МакДермотт [95]. В ее издании «Дизайн XX века» все значимые произведения подразделены на категории, соответствующие различным дизайнерским видам деятельности и в каждом из них представлены наиболее яркие объекты и явления изучаемой области. Например, в сфере моды представлены первые сенсационные реформаторское платье, брючный костюм Коко Шанель, Барберри, пальто «Егерь», платье Поля Пуарэ, куртка американского летчика, джинсы, «Нью-Лук» Кристиана Диора, стиль Жаклин Кеннеди, культура хиппи, японская мода, китайская революция, костюм Джорджио Армани, андрогиния, стиль Мадонны, футболки со слоганами, ткань с фотооттисками, Джон Гальяно, Вивьен Вествуд,

синтетическая ткань, Александр МакКуин. Явления, представленные в издании, на первый взгляд не поддаются общей классификации, однако все они представляют собой определенные феноменальные объекты [96].

Фолькер Альбус, Рейер Крас и Джонатан Вудхэм в своей книге «Дизайн! Двадцатый век» углубляют феноменальный подход не только большим количеством кадров, демонстрирующих объект с разных ракурсов, но и помимо истории одного объекта, предлагают ознакомиться с дополнительной информацией, например, сведениями об истории создания иконического объекта [97].

Кристин Сивере и Николаус Шрёдер, исследователи из Германии, используя феноменологический подход, дополняют историю дизайна описанием дизайн-икон, типологическими рядами развития дизайн-объекта, графическими авторскими схемами и укрупненным масштабом наиболее важных конструктивных узлов. История создания, биография авторов и сведения об используемых материалах дополняют общую картину об объекте, более широко и глубоко раскрывают смысл, а также указывают на его важность для эволюции дизайна. В конце каждого описания дизайн-иконки делается резюме – своеобразная квинтэссенция сведений, позволяющих в более сжатом виде еще раз воспринять информацию. Такое издание, насколько это возможно, даже заменяет нам поход в музей через детальное знакомство с шедевром дизайнерской деятельности [97].

Михаил Тамбини, автор книги «Взгляд на век», использует двойную классификацию, сначала выстраивая иконические объекты хронологически по десятилетиям, давая возможность по ним ознакомиться с общей стилистикой десятилетия, а во второй части книги отдельно рассматривает эволюцию предметного мира по конкретным темам также по феноменологическому признаку. В этом случае становятся заметными метаморфозы, происходящие с предметной формой с течением времени [99].

Известные искусствоведы Шарлотта и Петер Филл, выпустившие многотомную историю декоративно-прикладного искусства, а также серию

«Иконы. Дизайн 20 века», также используют феноменологический принцип и описывают не только историю мирового дизайна, но и через дизайн-иконы уделяют внимание менее заметным явлениям – художественно-стилевым течениям в дизайне и дизайн-стилям мастеров, школам дизайна и дизайн-фирмам [100].

В изданиях известного отечественного теоретика и историка дизайна Владимира Рувимовича Аронова также можно встретить феноменологический подход при рассмотрении ключевых объектов истории дизайна: от иголки до города, очень детально и основательно, с глубокой фактологической проработкой [101].

За последние 10 лет таких изданий стало еще больше, и понятие «иконический объект» стало заметно популярнее и широко используется. В качестве примеров можно привести такие издания, как «Иллюстрированная энциклопедия дизайна» издательства «ДК» [102], «Иконические объекты дизайна: иллюстративная история мировых наиболее инновационных объектов дизайна» Вольфганга Йонссона [103], «Карманная книга по истории дизайна» Дарди и Паска [104], «История дизайна» Вилсона, Кауфман-Бюлер и Пасс [105], «Энциклопедия дизайна» издательства Файдон [106] и др. (Таблица А37–39)

Позиционируя объекты дизайна как феномены, исследователи, тем не менее, формируют вокруг данных объектов историю и описывают не только их свойства, но и факторы, которые привели к их появлению, а также отмечают влияние этих объектов на дальнейшую судьбу дизайна. Анализ работ вышеупомянутых исследователей приводит к выводу, что в основе феноменологического подхода к описанию истории дизайна лежит модель, построенная на феноменологическом принципе и предполагающая возможное наличие следующих составных элементов:

— шедевры дизайнерской деятельности — иконические объекты (дизайн-иконы) — яркие запоминающиеся и уникальные явления в дизайн-формообразовании;

— наиболее значимые события в социокультурной, экономической и политической жизни мирового сообщества, кардинально повлиявшие на формообразование в дизайне.

Феноменологический подход описания истории индустриального дизайна, основанный на хронологических рядах «общемировых дизайн-икон» (феноменальных явлений в истории дизайна), призван представить целостную картину общей истории дизайна в связи с наиболее значимыми политическими, экономическими и социокультурными событиями. Феноменологический подход наиболее эффективен для начальной стадии изучения истории дизайна по ключевым событиям или, напротив, для её краткого, резюмирующего изложения (Таблица А40).

2.2.3. Интегративный подход

В последнее время исследователями для формирования целостной картины исторического процесса все чаще используется интегративный подход. Понятие «интеграция» (от лат. integer – целый, цельный, целое из частей, лат. Integration – восстановление, восполнение) подразумевает целостное объединение разобщенных (однородных и разнородных) компонентов, а интегративный подход. Это методологический подход, ориентирующий субъектов на целостное объединение (интеграцию) каких-либо компонентов при решении стратегических и тактических задач науки [107].

Достаточно синонимично с понятием «интеграция» соотносятся такие термины, как система (от греч. sterna – целое из частей) и комплекс (от лат. complexus – связь, сочетание). Схожие, на первый взгляд, они, тем не менее, имеют разную ориентацию. Системный подход (система) направлен на реализацию объекта как системы, его концепция видения — целостное восприятие объекта. Комплексный подход (комплекс) – ориентирован на использование совокупности средств для объекта, он сфокусирован на многоаспектное видение объекта. В свою очередь, интегративный подход (интеграция) связан с реализацией объекта как системы и комплекса средств для него, он сориентирован на целостное

видение многоаспектного объекта. «Одновременно с системными объектами (наукой, техникой, производством, образованием, человеком, природой, обществом и др.) происходит уплотнение, новообразование, взаимопроникновение в самой методологии, усложнение ее инфраструктуры, междунучного взаимодействия универсального типа на основе теории и практики интеграции и дифференциации в обосновании системных объектов» [108].

Применительно к общему историческому процессу можно найти подтверждение использования данного подхода с реализацией таких принципов как полифункциональность, многоуровневость, открытость, неразрывное единство интеграции и дифференциации, многозначность, преемственность и непрерывность, направленность и многоаспектность [109].

Интегративный подход не обошел своим вниманием и историю, и образовательный процесс, он пригоден и для истории дизайна. Применительно к истории дизайна ведущая идея интегративного подхода заключается в попытке целостного охвата различных процессов, участвующих в формировании объекта дизайна, в их числе: используемые материалы и технологии; форма объекта; внешние факторы, воздействующие на процесс формообразования объекта; реакция на объект в обществе и его популярность; влияние объекта на дальнейший эволюционный процесс в дизайне и т.д. Интегративный подход способен более полно раскрыть многоаспектную, полифункциональную суть объектов дизайна, возникшую на основе многообразия общественно-политических, социокультурных, социально-экономических, художественно-стилевых и прочих факторов.

Этот процесс наблюдается в развитии различных дизайн-направлений, он также позволяет сфокусироваться на их соприкосновениях, находя общие моменты развития и определяя взаимовлияние друг на друга различных дизайн-областей, а также смежных дисциплин – на сам дизайн.

В интегративном подходе выделяют три ведущих компонента, каждый из которых содержит множество составляющих:

- содержательный компонент, включающий мировоззренческую, аксиологическую, философско-этическую, онтологическую, семантическую, историко-генетическую, мотивационно-целевую, психологическую, социологическую, экономическую и методологическую составляющие;
- технологический компонент, включающий производственную, естественно-научную, научно-техническую, нормативную, педагогическую, результативную составляющие;
- эстетический компонент, включающий формальную, стилевую, художественно-образную составляющие.

Интегративный подход ориентирован не только целостность, он рассматривает и многоаспектные и многомерные структуры, подводя исследователя к возможности раскрывать эволюцию истории дизайна во всей ее сложности.

Пожалуй, именно интегративный подход способен объять необъятную историю дизайна, сформировать на нее целостный взгляд. Результаты использования данного подхода можно встретить у таких авторов, как Н. Н. Мосорова, Т. Ю. Быстрова, В. Ф. Рунге, П. Кларк, Дж. Фриман, Л. Бхаскаран, А. Н. Лаврентьев, С. М. Михайлов, М. В. Панкина и т.д. В трудах этих авторов присутствует описание истории дизайна с анализом ключевых объектов дизайна, с выделением важнейших событий на дизайн-арене, раскрываются разнообразные специализации, повествование дополнено биографиями авторов, также раскрывается общее политико-экономическое и культурное состояние общества, но при этом в итоге выстраивается целостная картина эволюции дизайна (Таблица А41–42).

Сторонники и исследователи интегративного подхода, формулируют инструменты для работы с этим методом. Так, например, Заботкина В. И. конструирует ментальные модели события. Ментальная модель события включает в себя следующие элементы: пространственные и временные параметры; участников/агентов; причину; действие; цели, задачи; отношения между участниками/субъектами события; эффект [110].

Анализируя репрезентации событий культуры, автор приходит к выводу, что формируемые ментальные модели культурных событий более сложны по структуре и представляют собой многомерные, интегрированные репрезентации знаний. Ментальная модель события культуры включает в себя следующие компоненты: эффект; инструмент (музыкальные инструменты, голос, кисть и т.д.); пространственные и временные параметры; участники/агенты; причина; действие; цели, задачи; отношения между участниками/субъектами события.

Эта концепция демонстрирует нам, что любое событие многокомпонентно и мультимодально, в итоге может быть построена ментальная модель события или процесса формирования объекта дизайна, включающая в себя все перечисленные важные аспекты. Главным элементом этой модели будет «эффект», включающий в себя эстетические, эмоциональные и ассоциативные компоненты, являющиеся параметрами выбора объекта дизайна потребителем. В модели дизайна, как и в модели культурного события, на одного или нескольких создателей произведений культуры, артефакта или явления приходится несколько тысяч наблюдателей/зрителей – потребителей.

2.3. Место истории дизайна в общей истории мировой проектно-художественной культуры

2.3.1. Особенности истории дизайна

Сегодня при описании истории дизайна искусствоведы прибегают к инструментарию исследований, апробированному в истории искусств и в истории архитектуры. В этих родственных областях уже сложились определенные критерии, по которым проводится исследование и систематизация фактов: по авторам, по стилям, по декадам, по территориальному признаку и т.д. Фактически, это достаточно стройная и многократно проверенная система. Долгое время предметная среда была частью архитектуры и во многом заимствовала стилистику архитектурных форм: мебель, интерьерная фурнитура,

аксессуары и пр. Именно поэтому, с одной стороны, представляется совершенно разумным искать истоки дизайна, соотнося его с историей изобразительных искусств и архитектуры, возникших, по мнению большинства искусствоведов, значительно раньше дизайна, при этом обращаясь к уже апробированной системе описания генезиса художественных направлений. С другой стороны, при детальном рассмотрении стилевых течений в живописи, декоративно-прикладном и пластических искусствах, в архитектуре и дизайне наблюдаются определенные несоответствия, которые говорят не только о взаимосвязанном развитии названных видов художественной деятельности, но и свидетельствуют об их определенном расхождении. Даже если согласиться, что дизайн вышел из архитектуры, то он достаточно быстро приобрел свои яркие, особенные черты, делающие историю дизайна такой же уникальной и во многом отличающейся от истории архитектуры и пластических видов искусства.

Еще Макс Билл подчеркивал диапазон дизайн-проектирования «от чайной ложки до города» [111]. Человеческий масштаб объектов, разнообразие специализаций, большая гибкость и ориентация на актуальные стилистические тенденции, а также учёт предпочтений определенных фокусных групп потребителей сформировали современное лицо дизайна, отразившееся также в ряде отличительных особенностей истории дизайна и в общей истории мировой проектно-художественной культуры. В данной монографии была предпринята попытка систематизировать некоторые из них:

1. Относительная быстротечность явлений в дизайне и недолговечность многих произведений дизайна как в материальном, так и в моральном отношении, ориентация в условиях массового производства на актуальную моду. Это связано с тем, что объекты дизайна требуют гораздо меньше времени на их создание, в отличие от объектов архитектуры. Например, в отличие от пластических искусств и в особенности архитектуры процесс стилеобразования в дизайне более динамичен, характеризуется относительной непродолжительностью существования объектов, а также их локальной направленностью. Во многом это объясняется сроками разработки и производства и запрограммированной

недолговечностью многих объектов дизайна. Кроме того с начала XXI века активно проявилась тенденция производства предметов одноразового использования, предполагающая их краткосрочное существование. Определенную роль здесь также играет ориентация дизайна на актуальную моду и ее сезонную цикличность, растущую динамику смены эстетических взглядов и предпочтений общества, появление новых материалов и технологий.

2. Тесная взаимосвязь с историей архитектуры, графического, ландшафтного и пластического искусства, в особенности в «пограничных» областях (архитектурный, ландшафтный и графический дизайн, арт-дизайн и пр.). Можно сказать, что дизайн возник на стыке разнообразных видов художественной и проектно-художественной деятельности и часто дополняет свой инструментарий приемами из смежных областей, используя их синтез в методике проектирования. Это делает дизайн одной из самых распространенных областей современной проектно-художественной культуры, которая сегодня уже сама активно влияет на формообразование в архитектуре, скульптуре и декоративно-прикладном искусстве.

3. Заметная неравномерность явлений (событийная плотность во времени), отмеченных в процессе исторического развития (возникновения иконических дизайн-объектов). К примеру, в период 1970 – 1980-х годов благодаря создавшемуся постмодернистскому плюрализму развивалось до десяти разнообразных стилистических направлений в дизайне (поп-арт, оп-арт, спейс-дизайн, антидизайн, радикальный дизайн, ре-дизайн и пр.); при этом в 1950-х отмечалось продолжительное «засилье» интернационального стиля. С другой стороны, ключевые события в дизайне подобны ярким вспышкам, вдохновляющим дизайнеров на активное творчество в новых ультрамодных направлениях. Их стремительно возрастающая популярность приводит затем к резкому спаду интереса и поиску новых более авангардных идей.

4. Быстрота реагирования формо- и стилеобразования в дизайне на происходящие события, включая научно-технический прогресс, изменения социально-экономической и общественно-политической ситуации. Дизайн очень

чутко реагирует на изменения в обществе, отражая как уровень развития так и желания потребителей. По аналогии с тем, что архитектура — это «застывшая летопись в камне», можно утверждать, что дизайн — это летопись жизни человечества в изделиях.

5. Поливекторное развитие направлений и специализаций дизайна, отмеченное в общей истории проектно-художественной культуры. История дизайна вобрала в себя историю индустриального дизайна, историю интерьера, историю городского дизайна, историю моды, историю графического дизайна и многих других направлений, прибавляющихся с каждым десятилетием. Современный дизайн охватывает не только проектирование отдельных изделий, входящих в предметное окружение человека, но все больше затрагивает и сами жизненные процессы. Появляются такие понятия, как «дизайн церемоний», «дизайн праздника», «дизайн предвыборной кампании». Новую главу в дизайне открыло также появление бестелесного дизайна, виртуального пространства.

6. Локальность развития множества художественно-стилистических течений в дизайне. Эта локальность подразумевает не только территориальный аспект, но и временной фактор, а также и более узкую специализацию. Дизайны-стили — это локальные явления в общем процессе художественно-пластического формообразования, происходящие в условиях индустриальных технологий и, как правило, имеющие временные рамки. Корреспондируясь с большими историческими художественными стилями в изобразительном искусстве и архитектуре, индустриальное формообразование XX века имеет и свой ряд художественно-стилевых направлений и течений, зачастую в силу своей специфики не имеющих прямых аналогов в родственных творческих областях.

Перечень отличительных особенностей истории дизайна, выявленных в общей истории мировой проектно-художественной культуры, в какой-то степени позволяет утверждать, что помимо общепринятых способов, применяемых для описания истории искусств и архитектуры, изложение истории дизайна требует своих приемов и методов, учитывающих вышеизложенные аспекты.

Этой концепции придерживается и Ю. А. Горюнова, считающая, что дизайн обретает полноту и значимость только при его комплексном исследовании [13]. Исследуя феномен дизайна в культуре социума Ю. Горюнова приходит к мысли, что отношения дизайна и социокультурной среды основаны на сложной системе взаимовлияний: общекультурных, технических, социально-экономических; в итоге специфика дизайна обуславливается целеполаганием его создателей, в число которых входят, с одной стороны, архитекторы, проектировщики, художники, инженеры, экономисты, эргономисты и другие специалисты, а, с другой стороны, потребители (Таблица А43).

2.3.2. Многокомпонентность истории дизайна

Среди множества выявленных отличий истории дизайна следует отметить ее поливекторность или многокомпонентность. Многокомпонентность в дизайне проявляется достаточно разнопланово.

Во-первых, с древнейших времен человек производит на свет составные орудия труда, состоящие из разных элементов и материалов, таким образом формируется конструктивный узел, соединяющий разнокатегориальные детали вместе. Одна из теорий возникновения дизайна утверждает, что дизайн зарождался в процессе изготовления орудий труда первобытным человеком, впервые столкнувшимся с необходимостью соединения функции, конструкции, формы и техники обработки материала, в чем уже проявлялась многокомпонентность объектов дизайна. В соответствии с концепцией художественного критика, историка декоративно-прикладного и изобразительного искусства Н. В. Воронова, понятие «дизайн» можно относить к глубокой древности, когда первобытный человек впервые столкнулся с необходимостью целесообразного использования орудий труда, материала и техники его обработки. Сегодня можно констатировать, что практически каждый объект дизайна, несмотря на простую, минималистичную форму, является сложным многосоставным изделием, а процесс его проектирования и производства требует соответствующего многоаспектного подхода и внимания в

проектировании, с учётом таких компонентов, как форма, материал, технология и пр. Тот же подход необходим и к истории дизайна, раскрывающей эволюцию упомянутых компонентов: формообразующей, конструктивной, технологической и производственной составляющих.

Во-вторых, к названным составляющим объекта дизайна добавляются и другие факторы, нематериального характера. Наряду с традиционными функционально-утилитарными, физиологическими и эргономическими компонентами сегодня все более важную роль играют эстетический, эмоционально-психологический и социокультурный аспекты. Дизайн сегодня обладает высокой социальной значимостью, он способствует процессу образования и отмечен своеобразным философским подходом. Выходя за рамки проектирования материальных объектов, дизайн превращается в своеобразного носителя социальных изменений, следовательно, его вполне можно рассматривать как инструмент формирования взаимоотношений индивидуума и общества.

В-третьих, следует упомянуть и о специализациях в дизайне. Дизайн в процессе своего исторического развития значительно расширил свои границы, превратившись в самый влиятельный вид проектно-художественной деятельности, образующей новые формы проектно-художественного синтеза: дизайн архитектурной среды, арт-дизайн, ландшафтный и фитодизайн, медиа-дизайн, фотодизайн и дизайн одежды, и многое другое, охватив сегодня практически все области деятельности человека. Обратившись к википедии, можно обнаружить обширный перечень разновидностей дизайна: анимационный дизайн, архитектурный дизайн, веб-дизайн, геймдизайн, графический дизайн, дизайн городской среды, дизайн интерьера, дизайн одежды, дизайн церемоний, звуковой дизайн, информационный дизайн, книжный дизайн, ландшафтный дизайн, параметрический дизайн, полиграфический дизайн, проектирование взаимодействия, проектирование программного обеспечения, промышленный дизайн, световой дизайн, транспортный дизайн, футуродизайн, экодизайн и т.д. Появился целый ряд новых синтетических творческих направлений под общим названием «арт-дизайн», известных под названием «usable artwork» («годные к

практическому использованию произведения искусства»). Взаимодействуя и активно влияя не только на искусство и архитектуру, дизайн охватывает все новые и новые сферы человеческой активности. Все чаще и чаще мы встречаем такие названия как: «фитодизайн», «фотодизайн», «веб-дизайн», «дизайн рекламы», «телевизионный дизайн», «хардварь-дизайн», медиа-дизайн, кибер-дизайн и т.д. Такой широкий пласт представляют лишь разновидности самого дизайна, и этот перечень, разумеется, далеко не полный. Несмотря на то, что дизайн имеет свой обособленный объект и предмет деятельности, собственный инструментарий проектных средств и особенности развития, в данном исследовании он рассматривается как единый и многокомпонентный процесс исторического развития (Таблица А44).

Все названные признаки многоаспектности можно перенести и на историю дизайна. Кроме того, к компонентам, формирующим историю дизайна, также относятся мастера дизайна (теоретики и практики); дизайнерские фирмы и дизайнерские школы, образованные этими мастерами; сами объекты дизайна, имеющие разный рейтинг; а также, безусловно, разнообразные художественно-стилистические направления в дизайне. Каждый компонент истории дизайна достоин отдельного рассмотрения и своей истории, но их интеграция, объединяющая разрозненные компоненты в целостную картину, предоставляет возможность ощутить всю сложность и многомерность этого исторического направления.

2.3.3. Современные (новейшие) взгляды на историю дизайна

До последнего времени история дизайна, как и история изобразительного искусства и история архитектуры, рассматривалась как линейный процесс, детально и подробно описывающий в динамике уникальные эволюционные явления. В силу чрезмерного объема информации за кадром оставались сложные взаимосвязи между объектами дизайна различных направлений, между региональными стилями и мастерами. В этой связи актуальным и представляющим интерес становится не просто поэтапное рассмотрение истории дизайна, а

требуется многокомпонентное хронологическое исследование, раскрывающее общественно-политические и социокультурные факторы, оказавшие наиболее существенное влияние на эволюцию предметного окружения человека.

В тематических журналах и в интернет-ресурсах дизайнерского направления все чаще эволюция профессии рассматривается или как чередование отдельных направлений, или как совершенствование инструментов дизайна, или представляется в виде типологической линейки, то есть фрагментарно. Всё указывает на необходимость формирования гибкой системы истории дизайна, способной проводить сравнение стилевых тенденций или сопоставлять проектные принципы, существующие в различных странах, хронологически выстраивать типологические линии товаров какой-либо фирмы, выявляя взаимосвязи с отдельными художественно-стилистическими течениями и т.д. Становится очевидным, что история дизайна переросла границы плоскостного (линейного) рассмотрения и нуждается в многомерном (многокомпонентном) подходе.

Современные преподаватели историко-культурологических дисциплин уже давно задумываются о необходимости целостного взгляда на историю дизайна. Некоторые из них прямо высказывают идею о том, что сегодня при значительном количестве изданных учебников по истории дизайна, содержащих обилие фактических сведений и иллюстраций, недостаёт несложного для запоминания каркаса, на котором было бы место любой подробности из истории [112]. Поэтому возникают определенные авторские экспериментальные модели, реализуемые в рамках преподаваемой ими истории дизайна в стенах вуза и реже – публикуемые в стройную систему [113]. Кроме того, происходит активное освоение медиа пространств, превращающих историю дизайна не только в узкоспециализированный предмет для профессионалов, но и раскрывающих эту дисциплину широкому кругу людей. Это может быть и выпуск фильмов по различным дизайнерским направлениям, например серии «Abstract» [114]. «Овеществление» [115], «Гений дизайна» [116], «Рамс» [117] и т.д.

В базовую историю дизайна добавляются также определенные узкоспециальные вопросы. Например, интересное исследование британского

критика и историка дизайна Пенни Спарк посвящено гендерным стереотипам в дизайне. Автор рассуждает о таких устоявшихся понятиях, как «мужской» (темный, холодный, минималистский) и «женский» (уютный, богато декорированный) интерьер, приводит в качестве примера случаи, когда предметы быта задумывались как ориентированные на тот или иной пол, чем навязывали определенные роли и мужчинам, и женщинам. Книга интересна не только с точки зрения истории дизайна и раскрытия гендерных проблем, но и как необычный взгляд на развитие культуры быта двух последних веков [118].

Иной своеобразный взгляд содержится в тонком преподнесении истории дизайна как эволюции объектов желания. Речь идёт об ироничной и трезвой работе британского критика и преподавателя Адриана Форти, рассказывающего о том, как деловые интересы предприятий, принципы промышленного процесса и выгода продавцов влияют на облик изделий. Оставляя за скобками креативность дизайнера и его творческие порывы, Форти детально разбирает процесс формирования дизайна того или иного дизайн-объекта в экономическом и социальном контексте [119].

Директор лондонского музея дизайна Деян Суджич верит, что предметы, которые мы так или иначе выбираем, не бессловесны, а напротив, каждый из них «говорит» с нами на своем языке и передает послания, зашифрованные дизайнерами, ремесленниками и производителями. Умение разгадать содержание этих посланий и сделать осознанный выбор – важный навык, необходимый любому человеку, которому не безразличен окружающий его предметный мир. Суджич пишет о «языке вещей» остроумно, вдумчиво и самокритично, не настаивая на собственной точке зрения, но предоставляя читателям возможность делать собственные выводы [120].

В эссе американского публициста и критика Ральфа Каплана встречаются философские рассуждения, дополненные историческими анекдотами и конкретными примерами того, как дизайн повседневных вещей определяет жизнь людей [121].

Современный человек мыслит дискретными образами, «картинками». Человек XXI века – человек, реагирующий на изображение и проглатывающий его как готовую пищу [122]. Американский психолог Говард Гарднер сравнительно недавно описал визуально-пространственный тип человеческого интеллекта – способность воспринимать зрительную и пространственную информацию, модифицировать её и воссоздавать зрительные образы без обращения к исходным стимулам. В гуманитарных и точных науках (истории, филологии, культурологии, искусствоведении, химии, физике, геометрии) при рассмотрении и анализе социокультурных, политических, экономических проблем привлекаются такие изобразительные средства, как живопись и графика, фото и киноматериалы разных стилей, жанров и направлений, картографические инструменты. История дизайна также нуждается в том чтобы сделать излагаемый материал более живым и интересным и воздействовать на слушателя посредством визуальных образов. В качестве активного средства представления информации используются мультимедийные технологии и возможности всемирной сети Интернет. В действительности модель изложения материала посредством набора визуальных средств, классификации информации, создания бесконечного фрактального ряда дублирования наиболее интересных фактов, уверенно заняла свою нишу и как способ передачи общей и учебной информации. Первоочередным становится визуализированный контент, дизайн, расположение материалов, их мультимедийная обработка. Так или иначе, модель гипертекстовой среды интернета сегодня становится удобным подспорьем для внедрения мультимедийных образовательных технологий, в которых не теряется авторская идея, а, наоборот, дополняется и обогащается множеством авторских исследований.

До сегодняшнего дня представить многогранность и многомерность истории дизайна без создания специальной модели было достаточно трудно: у прежних библиографических систем не было возможности одновременно показать сортировку сразу по многим ключевым словам, или в книжном издании продемонстрировать много ключевую классификацию одного и того же объекта:

это считалось повтором. Ключевые слова в науке для классифицирования научных публикаций существуют уже достаточно давно, однако только в 1990-е годы произошел резкий скачок в области классифицирования и каталогизирования. Сегодня понятие «ключевые слова» во многом заменяется тегами и метатегами, используемыми поисковыми интернет-системами для вывода наиболее подходящей информации по запросу пользователя. Благодаря тегам появилась возможность использовать современную категоризацию – фолксономию (от англ. – folksonomy, folk – народный + taxonomy таксономия, от греч. – расположение по порядку + закон), являющуюся народной классификацией, практикой совместной категоризации информации (ссылок, фото, видео клипов и т. п.) посредством произвольных тегов [123]. Фолксономия дополнила привычную фасетную классификацию многообразием и сделала любую концептуальную модель еще более информативной.

Существовавшая ранее задача визуализации или сортировки информации по ключевым словам сегодня решается, помимо упомянутых тегов, появлением целого ряда визуальных приемов, отслеживающих сложные взаимосвязи между различными элементами и позволяющих наглядно осуществлять информационную полиструктуру. Например, майн-маппинг – составление карт памяти. Диаграмма связей, известная также как интеллект-карта или ассоциативная карта, (англ. – mind map) представляет собой способ изображения процесса общего системного мышления с помощью схем. Данный метод также может рассматриваться как удобная техника альтернативной записи [124]. Идея Тони Бьюзена изначально заключалась в создании «несущей конструкции», призванной помочь восстановить живые мысли, находящиеся за скучным текстом, или создать их, если использовать майнд-мэппинг в качестве инструмента для создания новых идей. Диаграмма связей реализуется в виде древовидной схемы, на которой изображены слова, идеи, задачи или другие понятия, связанные ветвями, отходящими от центрального понятия или идеи [125]. Майнд-мэппинг является известной достаточно давно своеобразной формой инфографики. Инфографика способна не только организовать большие объемы

информации, но и более наглядно показать соотношение предметов и фактов во времени и пространстве, а также демонстрировать тенденции. Одним из способов представления сложных схем развития истории дизайна также может стать трехмерная модель или интерактивная инфографика. Трехмерная модель дает больше свободы при изображении многослойности или цикличности (спиралевидности) развития, а интерактивная инфографика позволяет наряду с выразительным графическим решением использовать принцип категоризации посредством тегов.

История дизайна полилинейна и многомерна. Каждый предмет представляет собой многогранное свидетельство, затрагивающее множественные аспекты, рассмотрение и классифицирование которых сегодня все более осуществимо. Вместе с тем меняется и формат истории дизайна: это уже многомерная структура, соединение полилинейных систем, основанных на использовании ключевых слов – тегов. Развитие иных типов визуализации информации позволяет также по-новому взглянуть на существующие историко-культурологические дисциплины и, в частности, на историю дизайна. Существует целый ряд программных продуктов и алгоритмов, помогающих смоделировать многогранность и многомерность истории дизайна. Безусловно, они являются прежде всего программным инструментом, однако применение их в историко-искусствоведческих исследованиях предоставляет новые возможности для науки о дизайне. Проанализировав современные издания по истории дизайна можно также отметить следующие полезные идеи:

1. разбор известных объектов дизайна на фрагменты;
2. детальный анализ самых известных объектов дизайна – материалы, технологии, форма, стилистика и влияние;
3. рассмотрение первопричин создания объектов дизайна;
4. усиление культурологической составляющей фокусировкой на более узких аспектах истории дизайна;
5. создание крупных и детальных атласов дизайна;

6. формирование локальных историй дизайна по различным странам и иным дизайн-профилям;
7. освоение медиа технологий, разработка интерактивной хронологии истории дизайна с разнообразными вариантами сортировки данных;
8. сочетание целостного и дискретного представления информации, соответствующего клиповому мышлению современного потребителя.

Аккумулируя содержание данного параграфа исследования, необходимо подчеркнуть, что все упомянутое выше свидетельствует о потребности перевода истории дизайна в новую форму, содержащую разнообразные приёмы, способные структурно и графически ответить на обозначенный запрос (Таблица А45).

Выводы по главе 2

1. Как показало исследование, для обозначения выдающихся объектов дизайна индустриального периода в западной профессиональной терминологии активно используется термин «icon of design». Тем самым на понятийном уровне отмечается определенное различие между серийно выпускаемым знаковым объектом дизайна и уникальным произведением в искусстве и архитектуре, существующем в единичном экземпляре. Под «иконическим объектом дизайна (дизайн-иконой)» понимается материализованный результат дизайнерского творчества, представляющий собой определенное новаторство в художественно-пластическом формообразовании и являющийся общепризнанным шедевром, занявшим определенное место в истории дизайна и повлиявшим на его развитие. Дизайн-иконы в проектно-художественной культуре общества представляют своеобразную квинтэссенцию определенного периода его развития, становятся символами определенных исторических, социально-политических, культурных событий, научных открытий, технических и технологических достижений, поворотной точкой к новым художественно-стилевым направлениям и течениям в истории дизайна, отражая (фиксируя) уровень его технического и художественно-эстетического развития. В исследовании прослежено становление и развитие иконических объектов в дизайне от первоначального авторского замысла до

широко известного бренда и выявлены четыре основные стадии, которые проходит «дизайн-икона» в своем развитии: рядовой объект индустриального дизайна, иконический объект локального уровня, мировая «дизайн-икона», редизайн «дизайн-иконы». Кроме того, учитывая неоднородность, разноплановость и различную значимость иконических объектов в общей истории дизайна, они были классифицированы по временному признаку, признаку эксклюзивности, признакам распространенности и сенсационности. Рассмотренные классификации дизайн-икон позволяют увидеть в них ключ (действенное средство) к описанию истории дизайна (мирового, регионального, локального).

2. Наряду с иконическими объектами в качестве инструмента описания истории дизайна выделены дизайн-стили – локальные явления в общем процессе художественно-стилистического формообразования, как правило, имеющие определенные временные рамки. Корреспондируя с большими историческими художественными стилями в изобразительном искусстве и архитектуре, формообразование в дизайне имеет и свой ряд художественно-стилистических направлений и течений, зачастую, в силу специфики дизайна не имеющих прямых аналогов в больших исторических стилях. При этом дизайн-стили подразделяются на «стиль мастера» дизайна, «стиль дизайн-школы», «художественный стиль творческой группы», «стиль дизайн-фирмы», что позволяет глубже раскрыть процесс становления и развития крупных художественно-стилевых течений в дизайне и отразить многоаспектность его художественно-стилевых признаков и процессов.

3. В начале XXI века появились комплексные многоаспектные исследования истории дизайна отдельных стран, обладающих давними, глубокими традициями формообразования, обширным наследием в области дизайна, внесших значительный вклад в развитие мировой проектно-художественной культуры в виде ключевых шедевров дизайнерской деятельности или принявших активное участие в эволюционном процессе стилеобразования, успешно заявивших о себе на мировом рынке, обладающих талантливymi широко

известными мастерами дизайна, обогативших историю всемирно известными брендами. Такие страны получили название «дизайн-наций». Изложение истории дизайна с помощью категории «дизайн-нация» позволяет рассматривать не только общемировые дизайн-объекты, но и локальные иконические продукты дизайна, демонстрирующие эстетические предпочтения отдельно взятой страны.

4. Проведенный в главе 2 анализ современных методов представления истории дизайна позволил сформулировать основные научно-методологические подходы к описанию данной дисциплины: хронологический, феноменологический и интегративный.

Хронологический подход является одним из наиболее распространенных методов исторического исследования в силу его доступности и последовательности изложения. Он базируется на том, что весь исторический процесс представляется как последовательность событий (факты, события, явления, объекты), выстроенных в определенном чередовании, то есть в хронологическом порядке.

Феноменологический подход описания истории индустриального дизайна, основанный на хронологических рядах «общемировых (локальных) дизайн-икон» (феноменальных явлений в истории дизайна), призван представить целостную картину общей истории дизайна во взаимосвязи с наиболее значимыми политическими, экономическими и социокультурными событиями. Феноменологический подход наиболее эффективен для начальной стадии изучения истории дизайна по ключевым событиям или, напротив, ее краткого резюмирующего изложения.

Интегративный подход в применении к истории дизайна заключается в попытке целостного охвата различных процессов, участвующих в формировании объекта дизайна, в том числе с помощью описания используемых материалов и технологий, формы объекта, внешних факторов, влияющих на процесс формообразования объекта, общественного рейтинга и популярности объекта, его воздействия на дальнейший эволюционный процесс в дизайне и т.д. Интегративный подход в более полной мере способен раскрыть многоаспектный и полифункциональный характер объектов дизайна, основанный на многообразии

общественно-политических, социокультурных, социально-экономических,
художественно-стилевых и прочих факторов.

ГЛАВА 3. МЕТОДЫ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

3.1. Полилинейное представление исторических процессов

3.1.1. Отход от линейного представления истории

Линейная (классическая) концепция представления исторических процессов долгое время была традиционной и главенствующей. Данный подход предполагает, что развитие всех социо-исторических явлений происходит по общим законам: линейный подход рассматривает историю как единый процесс поступательно восходящего (или нисходящего) развития общества, в соответствии с чем в его истории выделяются определенные стадии. При этом линейное развитие цивилизации может происходить в двух направлениях: прогрессивном (переход от низшего к высшему, от менее совершенного к более совершенному); регрессивном (процесс сужения возможностей системы, упрощение и разрушение системы). Но в любом случае изучение прогресса осуществляется с акцентированием внимания на общие для всего человечества этапы. Линейная концепция изучения истории отражает общую идею прямолинейного развития общества. Сама по себе прямолинейность не связана с вектором направления; возможно развитие как вперед, так и назад, и даже в сторону от магистрального направления. В контексте развития, ассоциирующегося с переходом от простого к сложному, от низшего к высшему, от старого к новому, прямолинейность приобретает четко выраженную направленность вперед, в будущее. В этом смысле линейное развитие можно представить как вектор прогресса. Прогресс общества видится многим исследователям, например Николя де Кондорсе, как достижение человеческого разума, поскольку разум, знания, наука, просвещение являются для учёного критерием общественного развития.

Линейная концепция, по мнению исследователей-историков, основывается на нескольких постулатах:

- вся история человечества рассматривается как единый и направленный процесс;
- линейный прогресс направлен в будущее, воспринимается как движение вперед во времени и пространстве;
- каждый этап общественного прогресса и движения общества является моментом генетического продолжения предшествующего этапа, причем линейные процессы частично поглощают свойства предшествующих этапов и в итоге развивают и обогащают их;
- линейная динамика предполагает не только прогресс, но и регресс, как отдельных стадий, сменяющих друг друга, так и процесса развития в целом;
- исторический процесс представляется как единая линия, как часть общей разнообразной линейной космической эволюции, вбирающей в себя сложные эволюционные процессы (идея социального эволюционизма).

Линейный подход рассматривает историко-культурологический процесс как непрерывное, поступательное, восходящее развитие человечества, проходящее определённые стадии в своём поступательном движении. Данный подход отличается характерным сопоставлением исторических событий с общими этапами развития общества. Линейный подход к изложению истории отражает идею прямолинейного общественного развития. Сама по себе прямолинейность не указывает четкого направления; возможно развитие и вперед, и назад, и даже в сторону от наметившихся тенденций.

Одной из форм линейной концепции исторического процесса является формационная теория. В этой концепции периодизация исторического процесса выстраивается как закономерная смена общественно-экономических формаций: первобытнообщинной, рабовладельческой, феодальной, капиталистической и социалистической и т.д. Смена общественно-экономических формаций объясняется наличием антагонистических противоречий между новыми производительными силами и устаревшими производственными отношениями. Переход от одной формации к другой осуществляется посредством социальной революции, разрешающей эти противоречия и позволяющей перейти к более

высокой общественно-экономической формации. Особенностью формационного подхода является взгляд на историческое развитие как на единый, линейный мировой процесс смены общественно-экономических формаций. Именно использование линейного подхода позволило вынести предположение (Д. Белл, О. Тоффлер, З. Бжезинский и т.д.), что в истории развития человечества выделяют три основных этапа: доиндустриального (традиционного) общества; индустриального общества; постиндустриального общества (Таблица А46).

В XX в. американский философ Ф. Фукуяма разработал концепцию «конца истории», то есть завершения идеологической эволюции человечества и универсализации западной либеральной демократии как окончательной формы правления» [126]. Концепция Фукуямы, как и более ранние концепции линейного развития, при ближайшем рассмотрении представляется упрощенной схемой развития западного мира. Успехам и достижениям западной цивилизации придается статус универсального, общечеловеческого прогресса. В мире, где существуют многочисленные цивилизации, общечеловеческими становятся далеко не всякие достижения: общечеловеческий статус получают лишь успехи, опирающиеся на взаимопонимание различных цивилизаций. Здесь нет и не может быть автоматизма, тем более в отношении фундаментальных культурных ценностей.

Отход от линейного представления истории. Долгое время историко-культурный процесс рассматривался специалистами из области истории как непрерывное, поступательное, восходящее развитие человечества, которое при этом проходит определённые стадии в своём развитии. Во второй половине XX века появились и получили распространение новые методы изучения и представления исторических процессов, отходящие от линейного восприятия эволюционного процесса и ориентированные прежде всего на идею целостности, достигаемую приемами логического моделирования или нелинейной типологизации, а также использованием системного подхода. Стали появляться новые концепции, демонстрирующие вариативность исторического процесса, возможность существования исторических альтернатив и одновременное

присутствие разных направлений в истории, учитывающих мировое разнообразие культур и цивилизаций. В конце XX в. начинает формироваться новая методика – когнитивный подход к истории, в котором феномен человека начинает соотноситься с феноменом культуры, а в познании исторических процессов начинают использоваться такие термины как «междисциплинарность» или «полидисциплинарность», раскрывающие новые возможности в системном представлении истории дизайна (Таблица А47).

В изучении социокультурных процессов происходит сдвиг, возникает интерес к раскрытию взаимосвязей данных процессов, остающихся неизменными вне зависимости от временных ритмов, «циклов» и их периодичности. Кризис нарративной логики исторического познания, а также формирование при переходе в постмодернистскую и постиндустриальную эпоху новой исторической целостности привели к смене парадигм исторической науки.

3.1.2. Нелинейное представление исторических процессов

Как реакция на линейное понимание исторического процесса, возрастает интерес к нелинейным моделям, отрицающим идею прямолинейного культурного прогресса и представляющим историю как постоянное возвращение, но уже на новом уровне к некогда испытанным культурным формам. Формируется концепция нелинейного подхода, его сущность состоит в том, что история подразделяется на некоторое число совершенно самостоятельных образований — локальных цивилизаций, каждая из которых имеет свою собственную самобытную версию, отличающуюся уникальностью культурно-исторических событий. Характерной чертой данного подхода является отрицание существования единой линии развития человечества. Однолинейности противостоит многолинейность, смена стадий развития в масштабе человечества сталкивается с чередованием исторических единиц (культурно-исторических типов, культур, цивилизаций и т.п.), предвещающая их возникновение, расцвет и гибель. Нелинейные концепции оперируют целостностью, непрерывностью исторического процесса, позволяют его рассматривать как многокомпонентное

явление, где существуют связи между событиями. Данная методика декларирует уникальность, неповторимость исторического процесса, утверждает множественность моделей развития общества.

Методология хронологической теории рассматривает нелинейное представление истории прежде всего в виде циклической формы. Нелинейная (циклическая) модель исторического процесса отрицает идею прямолинейного культурного развития. Согласно данной концепции весь путь развития общества представляет собой совокупность различных по величине замкнутых циклов, которые составляют один гигантский временной этап. Образ времени здесь – не линия и не стрела, а круг (спираль) (Таблица А48).

Современные нелинейные интерпретации истории также используются в социальной философии и в цивилизационном анализе общества. Центральным понятием в данном подходе является определение «цивилизация», употребляемое в настоящее время в различных контекстах. В отличие от общественно-экономической формации, понятие «цивилизация» обозначает степень развития всего общества, а не только его экономической сферы. В цивилизационном подходе конкурируют между собой два метода: теории локальных цивилизаций и теории стадийного развития.

Теории локальных цивилизаций представлены в концепциях *культурно-исторических типов* Н. Данилевского, в *«морфологии культуры»* О. Шпенглера, в *теории локальных цивилизаций* А. Тойнби. Понятие «цивилизация» в данном подходе используется для обозначения устойчивого этнокультурного образования, сохраняющего свою специфику и целостность на протяжении длительного исторического промежутка времени.

Теория стадийного развития рассматривала цивилизацию как единый процесс развития человечества, выделяя в нём определённые стадии. Стадийный характер носят: теория *«третьей волны»* А. Тоффлера и теория *постиндустриального общества* Д. Белла. В своей теории постиндустриального общества Д. Белл выделял три исторические стадии:

- традиционная (доиндустриальная) стадия: общество на этом этапе характеризуется: преобладанием аграрного уклада в экономике, низкими темпами развития производительных сил, низкой социальной мобильностью, господством традиций в культуре, низким уровнем прав и свобод личности;
- индустриальная стадия (становление и развитие которой связано с промышленной революцией конца XVIII – начала XIX вв.); индустриальному обществу присущи высокий уровень развития производительных сил, гибкие социальные структуры, более высокий уровень социальной мобильности, более высокий уровень развития прав и свобод личности;
- постиндустриальная стадия развития общества (вторая половина XX в.); для постиндустриального общества характерны: ведущая роль сферы услуг, изменение в социальной структуре общества, создаются интеллектуальные технологии, решающим становится уровень знания и образования.

Не отрицая роль общепринятых и обозначенных выше концепций, следует расширить понимание нелинейности в представлении исторических процессов и далее рассматривать не только цикличную форму развития, а привлекать иные формы, отличные от концепции монолинейного, стадиального развития. В этом случае исторический процесс можно рассматривать и как спиралевидную, и как параболическую, и как синусоидальную и т.д., а также как мультилинейную, полилинейную в зависимости от поставленных целей. Такая своеобразная графическая интерпретация нелинейного развития способна усилить восприятие и способствовать оптимальному пониманию логики исторических процессов.

3.1.3. Развитие полилинейного представления исторических процессов

Ещё с конца XIX в. в исторической науке с помощью выдающихся мыслителей начинает формироваться убеждение, что человечество развивается неравномерно, и это развитие носит полилинейный а не монолинейный характер. Полилинейность в понимании учёных того времени предполагала, что в мире существуют автономные, независимые друг от друга, локальные социокультурные миры, имеющие собственную историю, что не существует единой линии прогресса,

вдоль которой выстраиваются все локальные культуры. Каждая из них идет своим, особым путем, и у каждой есть свои фазы прогресса и регресса, подъема и упадка. Таким образом, культурно-исторический процесс полилинеен. При этом подходе каждый отдельный социокультурный мир представляет собой особый, уникальный и неповторимый исторический тип культуры.¹⁰

Именно такой контекст был положен в основу концепции данного исследования, что позволило сформулировать полилинейный принцип в подходе к истории дизайна. Он, во-первых, предполагает не последовательную, а плавную смену дизайн-событий, а, во-вторых, утверждает необходимость особых условий для развития локальных исторических форм дизайна, подводящих в итоге к феноменальному проявлению хронологии профессии.

Достоинством данного подхода является то, что он подчеркивает самоценность автономных культур и нацелен на изучение их своеобразия. Этот подход, именуемый на Западе мультикультурализмом, предполагает, что любой народ в ходе своего исторического развития создает для себя наилучшую, наиболее приспособленную к условиям собственного существования форму культуры (Таблица А49).

Использование полилинейного подхода в исследованиях исторических процессов можно проследить в работах ученых Н. Я. Данилевского, О. Шпенглера, А. Тойнби, А. Л. Кребера и др. Целесообразно рассмотреть некоторые из них чуть более подробно.

Теория культурно-исторических типов Н. Я. Данилевского [127]. Учёный считал, что можно определить основные закономерности или законы возникновения, роста и заката цивилизаций: любое племя или народ, говорящие на одном языке или принадлежащие к одной языковой группе, представляют культурно-исторический тип, если они духовно способны к историческому развитию; для подлинного рождения и развития культуры народ должен достичь политической независимости; основные принципы цивилизации одного

¹⁰ Различные варианты типологии таких локальных культур предложены Н. Данилевским, О. Шпенглером, А. Тойнби и др.

культурно-исторического типа не передаются культурам народов другого исторического типа. Каждый тип общества создает свою собственную цивилизацию, испытывая большее или меньшее влияние чужих предшествующих и современных цивилизаций.

Цивилизационная концепция О. Шпенглера [128]. Шпенглер, так же как и Данилевский, отказался от схемы «Древний мир – Средневековье – Новое время». Исследователь утверждал нелинейность исторического процесса: по его мнению, история представляется в виде протяженного во времени поля, где зарождаются, развиваются и погибают культурные миры. Каждая культура имеет собственный путь развития. Философ отстаивал идею отсутствия у культуры поступательного развития и предполагал наличие круговорота локальных культур. Культуры он уподоблял живым организмам и считал, что они зарождаются неожиданно, как цветы, и то, что они являются изолированными и лишенными общих связей – подтверждает их определенное сходство с теорией синергетики. Шпенглер также высказывал мысль о том, что нет единого исторического развития, а существуют культуры со своеобразными, непохожими на другие, чертами. Данные черты отражаются в религии, культуре, науке и мировоззрении. Каждая культура неизбежно придет к последней стадии – к фазе цивилизации. И это будет последнее, что переживет народ какой-либо культуры. Цивилизация будет распространяться на всех, превращая целый мир в огромный мегаполис, искусство станет частью массовой культуры, и будет использоваться с единственной целью – развлечение. Наука будет необходима для того, чтобы делать жизнь людей все более и более беззаботной. Сами же люди будут стремиться к власти, к деньгам и к удовлетворению своих материальных потребностей.

Теория локальных цивилизаций А. Тойнби [129]. Английский историк Арнольд Тойнби задался вопросом, допустимо ли рассматривать отдельные страны как самостоятельные единицы, которые существуют независимо друг от друга. Основной единицей истории Тойнби называл цивилизацию. Исходя из того, что любая страна должны рассматриваться не сама по себе, а исходя из

«исторического контекста», Тойнби приходит к следующим выводам о цивилизации:

1. Цивилизации «представляют собой ... общества с более широкой протяженностью как в пространстве, так и во времени, чем национальные государства, города-государства или любые другие политические союзы» [130];
2. Именно цивилизации должны рассматриваться историками;
3. Цивилизации сопоставимы друг с другом;
4. Ни одна из цивилизаций не охватывает всего человечества;
5. Преемственность в развитии цивилизаций значит гораздо меньше, чем преемственность между фазами развития одной цивилизации.

Методология американского антрополога и лингвиста Франца Боаса [131], применяемая в исследованиях культур, отличается, прежде всего, наличием такого метода, как исторический анализ. Автор понимал научный (исторический) анализ как накопление большого количества фактов и их последующее описание, в противовес теоретическим обобщениям эволюционизма. В отличие от эволюционистов, стремившихся подчеркнуть универсальные и сходные черты в разных культурах, Боас подчеркивал отличия и особенности каждой культуры как результат ее собственного развития. Метод исторического анализа важнее для Боаса, чем сравнительный метод, используемый эволюционистами. Исторический анализ следует рассматривать как критическое испытание, к которому наука прибегает до того, как факт признан доказанным. С его помощью определяется сопоставимость собранного материала, а главным его признаком считается единообразие процессов. При доказанной исторической связи двух феноменов они не могут рассматриваться как независимые данные. При этом учёный рекомендует использовать сравнительный метод совместно с историческим анализом, предполагая, что только в синтезе можно приблизиться к построению универсальной схемы культурной эволюции. Боас полагает, что необходимо рассматривать различные аспекты жизни каждой изучаемой культуры: географическую среду, экономические достижения, изобретения, язык,

психологические и социологические основания совместно с информацией, полученной с помощью сравнительного метода [132].

Теория крупнейшего американского антрополога, культуролога и этнолога Альфреда Кребера [133]. В понимании Кребера культура – это система элементов, соединенных воедино и образующих целостность, модель, образец или тип. В типе выделяются форма и содержание, внешние и внутренние аспекты развития культуры. Форма культуры зависит от ее стиля, и главная мысль Кребера заключается в том, что стиль культуры накладывает отпечаток на поведение людей и на материальную культуру, что исходит из специфики духовной культуры и ценностей, преобладающих в обществе. К тому же Кребер проводит аналогию между процессами культурного и биологического мира, указывая на то, что каждая культура является неповторимой, своеобразной и уникальной, что каждая проходит свой путь развития под влиянием условий окружающей и внутренней среды. Само развитие культуры происходит, по мнению Кребера, благодаря наличию паттернов – культурных образцов или культурных моделей, наполняющихся в процессе развития культуры содержанием в виде традиций, верований, обычаев, обрядов, произведений искусства (живописи, архитектуры, скульптуры), нравственных норм и ценностей. Также эта концепция позволяет раскрыть поликультурность общества в ее материальном представлении, в социальном многообразии, в диапазоне путей и моделей развития [134].

Сформулированные Кребером, Тойнби и Шпенглером гипотезы исторического развития раскрывают для исследователей данной дисциплины инструментарий и методику полилинейного подхода. Вариабельность, вариантность или бифуркации исторического процесса отражают полилинейность истории: разные общества, оказавшись на исторической развилке в силу каких-то разнообразных обстоятельств могут дальше двигаться по разным бифуркационным ветвям. В реальной истории человечества по большей части именно так все и происходит: возникают варианты социальных систем, каждая из которых отличается своеобразной формой исторической эволюции и

специфическими особенностями культурной, экономической, политической жизни [135].

3.2. Когнитивный подход – альтернатива в описании исторических процессов

3.2.1. Предпосылки к появлению и развитию когнитивной истории

Глобализация и информатизация, новая социальная реальность постиндустриального общества принесли с собой иные методы познания: сопоставление и интеграцию с традиционными методами изучения. Глобализация и информатизация, являясь относительно современными явлениями, тем не менее по-разному повлияли на выбор подходов к описанию исторических процессов. Принятые в науке XX века исторические методы: системный подход, логическое моделирование, типологизация – ориентированы на целостность восприятия событий и частично преодолевают узость однолинейного подхода. Параллельно развиваются концепции вариативности исторического процесса, признающие возможность исторических альтернатив и иных исторических направлений и учитывающие разнообразие культур и цивилизаций. Рост объема информации и возросшие скорости ее распространения (в результате появления новых технологий) к середине XX в. привели к краху линейную модель представления истории. На этом временном отрезке стал возможен непосредственный обмен информацией между представителями разных локальных культур вне учета их генезиса, что стало толчком к развитию когнитивной истории.

Когнитивный подход стал одним из новых методов рассмотрения исторических процессов; в связи с появлением новых направлений в науке и образовании рождается и новый понятийный аппарат. Несмотря на то, что термин «когнитивный» (от латинского слова *cognitio* – знание, познание), означающий «познавательный», «имеющий отношение к познанию», появился уже достаточно давно – в шестидесятых годах XX века, говорить о его повсеместном и активном применении и об окончательном формировании теории – вряд ли уместно. В

связи с возникновением в психологических исследованиях новой парадигмы (когнитивной психологии, когнитивистики), где особое внимание уделяется традиционным познавательным процессам: восприятию, вниманию, памяти, воображению и мышлению, данный метод был востребован в области дизайн-проектирования, на уровне работы с формой объекта. Поскольку когнитивный подход отличается тем, что все процессы рассматриваются как составляющие общей процедуры информационного обмена между человеком и средой, сегодня к нему ощущается нарастающий интерес, становится очевидным обновление, переосмысление и расширение возможностей его использования, в том числе и в области истории дизайна.

По мнению многих теоретиков, локомотивом когнитивного подхода, является теория искусственного интеллекта, поэтому в когнитологии превалирует технологический подход к анализу знаний, а критерием качества когнитивных теорий является практическая реализация [122]. Нелинейность, многокомпонентность познавательного подхода позволяет синтезировать общую концепцию взаимодействия теории и практики дизайнерского проектирования, а также демонстрировать ее в историческом развитии. Историки полагают, что в 1950 – 1960-е годы в науке произошла когнитивная революция, сменившая научные парадигмы (по Т. Куну). Как писал в 1991 г. известный специалист по теории искусственного интеллекта и когнитивной лингвистике Н. Хомский: «Когнитивная революция относится к состояниям разума/мозга и тому, как они обуславливают поведение человека, особенно — когнитивным состояниям: состояниям знания, понимания, интерпретаций, верований и т.п. [136]. Когнитивный подход раскрывает возможности использования потенциала искусственного интеллекта, способного вывести историческое познание на новый уровень. Рассматривая взаимосвязи между структурными единицами истории, интересно познать на новом уровне знакомые ситуации, посмотреть на рассматриваемые с помощью когнитивного подхода данные (образы, прототипы) под другим ракурсом, сделать историческую науку доступной и понятной более широкому кругу людей.

3.2.2. Когнитивный подход как современный инструмент изучения истории

Когнитивный подход — это стратегия мышления, основанная на историко-философском подходе и направленная на целостное описание исторических процессов. Суть когнитивного подхода заключается в том, что любая деятельность человека: интеллектуальное самовыражение, идеи, концепции и прямая материализация в виде произведений искусства, дизайна, архитектуры, живописи и т.д., независимо от уровня, интенсивности и качества — оставляет после себя следы в виде результатов культурного характера и объектов предметно-пространственного окружения человека. Окружающие людей предметы становятся в таком случае уникальными формами — теми самыми следами-треками, молчаливыми свидетелями человеческого существования, источником ценных сведений о характере жизнедеятельности людей, о сферах их увлечений, интересах, уровне развитости и многом другом. Эти следы в своей совокупности формируют своеобразное информационное поле, которое можно рассматривать как динамичную систему взаимосвязи самих объектов и механизм обмена разного рода информацией между различными источниками. С появлением когнитивного подхода описание исторических процессов вышло на качественно новый уровень: история стала рассматриваться как процесс интеллектуальной деятельности человека, представленной в понятиях, интеллектуальных продуктах (вещах) и различных системах кодирования.

Одним из виднейших теоретиков когнитивной науки, в частности, когнитивной истории, была Ольга Михайловна Медушевская. По ее мнению, когнитивная история — наука, предметом которой является изучение человека как живого существа, обладающего разумом и проявляющего своё здравомыслие посредством целенаправленно созидания интеллектуального продукта. Медушевская выявляет закономерности, имеющие в своей основе общность когнитивных возможностей человека. Прежде всего, его способность к фиксации информации — способность переводить информационный ресурс из пределов биологической системы в более устойчивую материальную структуру, и обратно — вводить фиксированную информацию в свою биологическую систему [137,

138]. Надо отметить, что, по Медушевской, фиксация смысла осуществляется в понятиях, интеллектуальных продуктах (вещах) и различных системах кодирования, рассматриваемых специалистом-историком с учётом, что история – прежде всего наука о человеке (здесь концепция когнитивной истории напрямую пересекается с основной целью дизайна – работать для и во имя человека). Определяя феномен человека через его способность объективировать свою творческую деятельность в интеллектуальных продуктах и создавать систему опосредованного информационного обмена, исследователь использует компаративистский потенциал системно-структурного метода для выявления точек соприкосновения естественнонаучного и социо-гуманитарного знания.

Проблемы познания в историческом образовании теснее увязываются с требованиями междисциплинарного подхода. Например, историки, разрабатывая тематику междисциплинарности, исходят из наличия двух основных ее аспектов: исследования содержательных связей между различными дисциплинами, а также отношений между методологией истории и методами других гуманитарных наук. Таким образом, когнитивная практика помогает выяснить влияние разнообразного спектра социокультурных и других факторов – своеобразных универсалий или паттернов культуры на содержание исторического знания и, как следствие, на интерпретацию общей картины исторического развития отдельно взятого автора (включая способы и ценностные категории исследовательской деятельности). Результат применения когнитивного подхода в исторических науках воплощается в когнитивной модели исследования и обучения, включающей в себя образные и понятийные элементы, учитывающие важнейшие составляющие истории: экологии, воспитания, коммуникаций, менталитета, диалога культур (Таблица А50).

3.2.3. Когнитивный подход в изучении и описании истории дизайна

Дизайн как комплексная деятельность, имеет отношение не только к материальной процессу создания объектов, но и связан с интеллектуальной составляющей этой процедуры. Со своей стороны, интеллектуальный продукт, обеспечивает фундаментальную связь с социумом и поддерживает информационный ресурс общества (выступающий как макрообъект истории). Благодаря этой функции дизайна человечество запечатлевает свое целенаправленное поведение в материальном образе. Это делает человечество способным к самопознанию, а когнитивную историю – эмпирической наукой [139].

Концепция когнитивной истории О. М. Медушевской успешно соединяется с историей дизайна, наглядно демонстрирующей эволюцию творческого труда художника-проектировщика. Объекты дизайна как свидетели исторических процессов могут быть рассмотрены абсолютно по-разному в отличающихся интерпретациях. Общие требования к эргономике предметов и схожие эстетические образы позволяют создать некую общую картину в сознании разных пользователей и обеспечить переход от интерпретации к пониманию. Таким образом, по Медушевской, мы получаем содержательный диалог культур на уровне проектирования дизайн-объектов. Сегодня тема национального и интернационального компонента становится особенно актуальной и востребованной, а когнитивный подход к историческим процессам – превращается в важнейший инструмент их изучения.

За 100 лет своего существования дизайн подарил людям великое множество объектов, и, казалось бы, придумать что-то новое уже невозможно. Однако из года в год дизайнеры предлагают всё новые сочетания функций, оригинальные формы и принципиально инновационные объекты, поражающие воображение своим решением (технологическим, конструктивным, эстетическим и пр.). О. М. Медушевская полагала, что каждый новый виток информационного обмена идет не по кругу, а постоянно наращивает общий объем ресурса, участвующего в информационном обмене. Есть в этой схеме преобразовательные ситуации,

происходящие в глубине сознания индивида. Это идея обретения смысла, понимания, творчества, когда мысль выступает в виде идеального образа будущего интеллектуального продукта [138]. Наглядным примером работы этого тезиса служит развитие дизайна в Италии. Итальянский индустриальный дизайн постоянно подпитывается идеями традиционного ремесленного творчества, и в этом синтезе рождаются удивительно привлекательные, наполненные смыслом, уникальным синтезом традиций и технологических инноваций дизайнерские произведения.

Стоит отметить, что когнитивный подход в дизайне (не только в истории) во многом созвучен с развивающимися в настоящее время современными направлениями дизайна и появляющимися инновационными дизайн-профилями (см. п. 2.1.3.), например, с так называемым эмоциональным дизайном или кансай-инжинирингом. «Эмоциональный дизайн» – новое направление современного дизайна, активно развивающееся в последнее десятилетие и представляющее с методологической точки зрения качественно новую парадигму в дизайне, в которой подчеркиваются антропогенные функции предметной среды, особенно техники, а взаимодействие человека и предмета описывается в широком социо-антропологическом контексте. К специфике эмоционального дизайна относят ориентацию на интуитивно-чувственный мир потребителя, обеспечение традиционных принципов дизайна: надежности, удобства и функциональности. В процессе функционирования дизайн-продукта эмоциональный дизайн проявляет себя на различных уровнях человеческой деятельности: он незаменим при создании предметной среды, вызывающей положительные эмоции у потребителей и подчеркивающей ценность личности и обеспечивающей ее самореализацию на различных уровнях культуры. Потребность в эмоциональном подходе ощущается в процессе формирования культуры потребления, он необходим для обеспечения лояльности по отношению к фирме-производителю дизайнерских изделий, нужен для преодоления возможных негативных последствий, связанных с использованием дизайнерской продукции и повышением эффективности деятельности фирм-производителей. При этом именно когнитивный подход

становится одним из важнейших компонентов эмоционального дизайна. В рамках когнитивного подхода рассматриваются различные уровни познания, изучается их взаимодействие, анализируется влияние характера отражения на активную деятельность субъекта, на его способности и различные формы познания. Исследователи отмечают, что достоинством когнитивного подхода в теориях эмоционального дизайна является многоаспектное рассмотрение процесса познания, включенного в практическую деятельность человека. Дизайн-продукт создается с учетом уровневого строения психических процессов, а предметная среда при этом воспринимается потребителем как понятное и естественное продолжение внутреннего пространства.

Второе направление эмоционального дизайна – транзакционное, оно исходит из теории коммуникаций, из взаимодействия социальных ролей, статусов и субкультур в процессе общения. В этом случае дизайн-продукт рассматривается как авторская персонализация, а его использование потребителем – как личностное взаимодействие, как диалог с дизайнером и другими пользователями [139].

Применяя когнитивный подход к истории дизайна, исследователи в силу своих индивидуальных особенностей, предпочтений и мыслей по-разному постигают смысл тех или иных явлений. По Медушевой, постижение смысла – это завершающий этап размышления, когнитивная ситуация, в ходе которой индивид по-разному группирует набор имеющихся данных, рассматривая их временной порядок или взаимодействие в динамической последовательности и логической ситуационной взаимосвязи. Выявление внутренних взаимосвязей при наличии различных параметров, формирование разных групп этих взаимосвязей, группировка схожих исходных данных дает возможность понять системные отношения эмпирического объекта и информационного универсума. Смысл фиксируется в изделии – в реализованном продукте целенаправленной человеческой деятельности, главном материальном объекте, посредством которого в автономной социальной информационной среде возникает феномен опосредованного информационного обмена. Выступая как своеобразные точки

пересечения социологических, эколого-географических, психологических, демографо-генетических проблем человеческой истории, такое научное направление как генеалогические исследования, становится неотъемлемой частью перспективных междисциплинарных гуманитарных направлений. История из науки, описывающей явления прошлого, становится дисциплиной, осуществляющей конструирование и моделирование жизненных процессов, обеспечивающей упреждающее прогнозирование.

Всё это разнообразие явлений и подходов демонстрируют дизайн и его история, долгое время засматривавшаяся как линейный процесс. К сожалению, во многих современных изданиях по истории искусств и по истории архитектуры встречаются классификации, аналогичные упомянутым, а также неверно представляются стили и персоналии. Это утверждение можно проиллюстрировать на примере изданий западных искусствоведов Шарлотты и Петера Филла, Берндта Польштера, Ганса Винглера и др. При знакомстве с ними в изложении материала можно заметить линейное построение, зачастую показывающее лишь хронологическую сторону развития дизайна, оставляя без внимания анализ сложных взаимосвязей между объектами, стилями и мастерами дизайна. Определенный интерес представляет не просто поэтапное рассмотрение истории дизайна, а детальное исследование, раскрывающее значение общественно-политических и социокультурных событий, оказавших наиболее существенное влияние на эволюцию предметного окружения человека. В этом видится отголосок влияния когнитивного подхода. Проектирование и производство изделия как ответ на актуальные запросы общества рождает иконический объект дизайна, отражающий экономическое, социальное и культурное развитие отдельно взятой страны или всего мирового сообщества в целом. Формирование «дизайн-икон» происходит под воздействием многих факторов, среди которых можно выделить следующие основные группы: социально-экономические, общественно-политические, социокультурные, художественно-стилистические, научно-технические, философско-теоретические и уникально-авторские. Помимо всего в группу философско-теоретических факторов вошли определенные

философские течения, сформировавшие мировоззрение мастеров дизайна и отразившиеся в их предметном творчестве, а также своеобразные творческие принципы авторов, позже ставшие философскими категориями.

Когнитивный подход позволяет на ином уровне рассматривать историю дизайна, что позволяет наглядно демонстрировать эволюцию интеллектуального труда дизайнера и отображать его материальное воплощение в объектах дизайна. Последние, являясь предметной квинтэссенцией исторических процессов, могут рассматриваться в различных интерпретациях и на различных уровнях, подчеркивая заложенный в них важный потенциал не только формального, но и национального, и интернационального синтеза. Когнитивный подход раскрывает в объектах дизайна влияние диалога культур еще на уровне проектирования форм.

Если рассматривать историю дизайна как стандартную вузовскую дисциплину, то как минимум в новых условиях необходимо использовать и современные когнитивные технологии обучения – т.е. применять методы, приемы и способы, позволяющие обеспечить эффективное восприятие и глубокое понимание обучающимися проблем реального мира, обеспечивая тем самым их успешную адаптацию к жизни и интеллектуальное развитие в информационно перенасыщенной среде. Например, этот подход может быть осуществлен с помощью специальной системы заданий, гарантирующих логическую переработку информации.

Погружаясь глубже в таинства когнитивного подхода, можно использовать общий процесс информационного обмена между субъектом и средой на разных уровнях в различных исторических контекстах. Это особенно важно для изложения содержания историко-культурологических дисциплин, в том числе (и особенно) для истории дизайна, демонстрирующей активный компонент этого взаимодействия – предметы, созданные из окружающей материи и во множестве наполняющие ее.

3.3. Использование системного подхода, синергетики, синархии и синектики в описании истории дизайна

3.3.1. Системный подход как инструмент изучения истории дизайна

Формулируя основные принципы когнитивного подхода к истории О. М. Медушевская основывается на тезисе, что история – это наука, чей предмет – феномен человеческого мышления, человеческого познания, реализовавшего себя в ходе целостного и единого исторического процесса. Таким образом закладывается фундамент целостного формата истории. В работе Медушевской раскрываются феноменологические перспективы научного изучения роли личности в истории, центральным моментом которого могут стать различные модели жизнедеятельности, обусловленные разными способами человеческого мышления. Автор свидетельствует, что когнитивная история возникла на базе когнитивистики в рамках современной антропоцентристской парадигмы, существенно расширяющей горизонты исторических исследований. Медушевская высоко оценивает системный подход, являющийся наиболее адекватным в деятельности, связанной с созданием общеисторических (тематических, национальных, в перспективе – глобальных) информационных ресурсов на основе антропоцентристского понимания исторической реальности [140].

Системный подход – методологическое направление научного познания, в основе которого лежит рассмотрение объекта как системного, целостного комплекса взаимосвязанных компонентов. Основная задача системного подхода состоит в разработке методов исследования и конструирования сложноорганизованных объектов – систем разных типов и классов.

Системный подход – универсальный инструмент познавательной деятельности, он особенно незаменим в процессе познания и конструирования сложных динамических целостностей. Системный подход представляется обязательным элементом в дизайне – сложном многогранном виде деятельности. В процессе системного исследования анализируемый объект рассматривается как определенное множество элементов, взаимосвязь которых обуславливает

целостные свойства данного множества. При этом основной акцент делается на выявлении многообразия связей и отношений, содержащихся как внутри исследуемого объекта, так и в его взаимоотношениях с внешним окружением, средой. При системном подходе не только объект, но и сам процесс исследования выступают как сложные системы, задача которых состоит в объединении различных элементов рассматриваемого объекта. Применение данного подхода при изучении истории дизайна способствует формированию целостной картины эволюции предметного окружения человека, помогает демонстрации его неразрывной связи с окружающим миром.

О системном подходе в работах пишет профессор М. С. Каган [141]. Автор подчеркивает, что изучаемая система должна предстать как часть метасистемы (т.е. важна среда, в какой система находится и в какой функционирует), что системный подход, как правило, ограничивался структурным и функциональным аспектом анализа, из-за чего термин «системный» стал отождествляться с понятием «структурный». Таким образом, «структурализм» как одно из теоретических течений был сведен к системному подходу. В данном исследовании различные профили и области дизайна (или другие структурные элементы) являются изучаемыми системами, а в качестве метасистемы рассматривается сама история мирового дизайна.

Анализ внутренней организации системы заключается, во-первых, в выявлении взаимосвязи между компонентами, придающими системе целостность; во-вторых, в определении степени сложности системы; в-третьих, в сравнении данной системы с другими системами. Такой компонентный анализ позволяет перейти к вопросам функционирования системы. Функционирование системы предполагает раскрытие трех аспектов. С одной стороны, это внутреннее функционирование системы, т.е. понимание того, как компоненты системы взаимодействуют между собой. Например, как рождается иконический объект в условиях отдельно взятой страны. Второй аспект – определение механизма внешнего функционирования, т.е. выявление того, как система взаимодействует со средой и как сама среда влияет на систему. Например, как локальная дизайн-

икона превращается в дизайн-икону мирового уровня и тем самым приобретает вневременное значение. И, наконец, третья плоскость, в которой может рассматриваться система – историческая. Исторический аспект анализа, по мнению М. С. Кагана, содержит в себе две составляющие – генетическую и прогностическую. Генетическая составляющая устанавливает происхождение данной системы, определяет ее развитие. Прогностическая составляющая связана с вопросами дальнейшего развития системы. Учёт этих двух составляющих помогает получить достаточно полное представление о происхождении и развитии того или иного дизайн-объекта или явления в контексте прошлого, настоящего и будущего. Такой системный метод позволил М. С. Кагану перейти к рассмотрению человеческой деятельности и сфер культуры, среди которых автор выделяет материальную, духовную, художественную [142]. Материальная культура определяется различными формами совместной практической и производственной деятельности людей. Духовная культура объединяет познание, ценностное осмысление, идеальное преобразование действительности с помощью воображения и духовного общения людей в их совместной деятельности. А художественная культура отличается от них тем, что в искусстве художник, выражая свое отношение к миру, использует эстетически преобразованные материальные средства (звук, жест, краску и т.д.). Нельзя не согласиться с М. С. Каганом в том, что названные виды культур не только существуют обособленно, но их сферы пересекаются друг с другом, – этот тезис автор подчеркивает особенно, поскольку, по его мнению, в этом и заключается целостность бытия. История, описывающая разные сферы человеческой деятельности, также представляет собой многослойную структуру из историй наложенных друг на друга отдельно взятых видов деятельности (в данном случае – культур). История философской мысли хранит различные определения человеческого существа: «*Homo sapiens*» (человек разумный), «*Homo faber*» (человек создающий), «*Homo ludens*» (человек играющий) и т.п. Профессор М. С. Каган вводит в научный оборот другое определение: «*Homo agens*» (человек действующий), соединяющее все процессы, связанные с жизнью человека [143].

Культура, проектно-художественная культура, архитектура, искусство, дизайн – все эти области человеческой деятельности демонстрируют непрерывный процесс обращения человеческих качеств в различные материальные, духовные и художественные ценности, существующие самостоятельно. Каждое поколение усваивает или перерабатывает прошлую культуру, развивая тем самым свою культуру, и далее бытие человечества начинает определяться историей его культуры, но в центре всего находится человек, субъект созидательной деятельности (Таблица А51).

3.4.2. Синергетика, синархия и синектика в описании исторических процессов

Современные исследователи используют в своей деятельности такие методы, как синергетика, синархия и синектика. Синергетика (от др.-греч. συν – приставка со значением совместности и ρουον «деятельность») — междисциплинарное направление науки, объясняющее образование и самоорганизацию моделей и структур в открытых системах [144].

Синархия (греч. со-управление) — термин, подразумевающий иерархический закон существования безупречного организма человечества, состоящий в том, что мир в своем многообразии является стройной структурой, где отдельные формы расположены согласно иерархическому закону бесконечного синтеза, который постоянно углубляется [145].

Синектика (англ. Synectics – «совмещение разнородных элементов») — методика исследования, основанная на социально-психологической мотивации коллективной интеллектуальной деятельности и предназначенная для генерирования альтернатив путем ассоциативного мышления, поиска аналогий поставленной задаче [146].

Метод синектики появился в начале 50-х годов XX в. Его сооснователями являются американский изобретатель и исследователь человеческого мышления Уильям Гордон и его коллега – Джордж Принс. Ученые пришли к выводу, что индивидуальное и коллективное творчество аналогичны друг другу. У. Гордон

создал исследовательскую группу для работы над новым методом, получившим название «синектика», что в переводе с греческого означает «соединение разнородных элементов». Синектика — это процесс открытия или создания новых связей, синтеза новых идей и решений. Для стимуляции этих процессов синектика предлагает систему триггеров, представляющих собой мини-методику, фокусирующуюся на каком-то аспекте построения новых связей. Эта методика может быть успешно использована и в истории дизайна. Именно это и требуется при полилинейном представлении истории дизайна: рассмотрение логических и структурных аналогий, то есть обнаруживать сходные черты у зачастую разных вещей, а также фокусироваться на отдельных составляющих целостного объекта. По общей теории синектики названные логические и структурные аналогии делятся на отдельные подкатегории: логические, функциональные, феноменальные, психологические, сенсорные, эмпатические, символические и метафорические.

— *Логические аналогии* – структурные аналогии, напрямую соотносящиеся с формой или структурой заданного предмета (аспекты формы, силуэт предмета, конструкция и пр.).

— *Функциональные аналогии*, например, движение реактивного самолета и кальмара основано на одном и том же принципе (функция, механика, миметика и пр.).

— *Феноменальные аналогии*, основанные на наблюдаемых качествах явления (феноменальные решения, синтез, инновации и пр.).

— *Психологические аналогии* — субъективные связи, основанные на внутренних, а не на внешних признаках и часто разрабатываемые с подключением нарратива.

— *Сенсорные аналогии*, например, картина, изображающая песню (реакция, интерактивность, технологии, и пр.).

— *Эмпатические аналогии*, основанные на личных чувствах, например, летающие фигуры на картинах Шагала (эмоции, смарт-технологии и пр.).

— *Символические и метафорические* аналогии, символы и метафоры, фантастические аналогии – сюрреалистические образы, имеющие символическое значение (семантика, семиотика, ассоциативное проектирование и пр.) [147].

Можно утверждать, что метод синектики сыграл важнейшую роль в поиске многоаспектной структуры предлагаемой историко-теоретической модели истории дизайна. Методологические основания синектики созвучны идеям данного исследования:

1. Универсальный принцип единства или принцип единства мира. Инструментарий историко-теоретической модели может работать на разных уровнях системы, общая цель – создание целостной картины эволюции дизайна.

2. Принцип всеобщей связи. Синектика базируется на предположении, что все объекты каким-то образом связаны друг с другом: физически, психологически или символически. В истории дизайна подобные связи также четко прослеживаются, поскольку дизайн-объект является своеобразной квинтэссенцией человеческой жизнедеятельности.

3. Принцип синергии как паттерн порождения новизны основывается на двух взаимосвязанных процессах дифференциации и интеграции, приводящих к созданию нового целого, большего, чем сумма отдельных частей. «Мир полностью взаимосвязан. Любое объяснение, существующее в каждый момент, является частичной связью, и его богатство проистекает из богатства всех связей, которые мы можем создать» [148]. Эта концепция позволяет нам обнаружить в ключевых объектах дизайна значительный объем знаний, подтверждающий, что сам дизайн является результатом большого количества процессов.

Сущностной идеей и ключевым механизмом синектики является интеграция творческих потенциалов различных индивидуальностей, совмещение разнообразных концепций, объектов и реальных пластов, а также объединение эмоциональных и интеллектуальных, иррациональных и рациональных компонентов, слияние воедино сознательных и подсознательных процессов. Именно многоуровневое синергетическое единство синектического процесса

служит источником рождения новых блестящих идей, способных преобразовываться в эффективные решения.

Синектика основана на синектическом мышлении, находящем сходство между объектами и соединяющем их в новые структуры. Также синектическое мышление опирается на латеральный подход, связанный с генерированием новых идей. Еще существует взаимосвязь с прорывным мышлением, представляющим собой уничтожение рутинных паттернов и существующих установок и обретение нового, свежего видения. Сам синектический процесс в общем случае включает в себя дуалистические этапы:

1. Превращение незнакомого в знакомое;
2. Превращение знакомого в незнакомое.

Для превращения знакомого в незнакомое в синектике используется целый ряд механизмов и приемов, объединенных в две группы: неоперационные и операционные механизмы. К группе неоперационных механизмов относятся: интуиция, вдохновение, абстрагирование, вовлечение, свободное размышление, использование не относящихся к делу возможностей, применение неожиданных метафор и элементов игры. Вторая группа – операционные механизмы, состоящие из таких элементов, как прямая, личная, символическая и фантастическая аналогии. Они представляют собой общеприменимые психологические инструменты, пользованию которыми можно обучить. Следовательно, синектика дополняет идею когнитивной истории широким арсеналом практических инструментов.

Метод синархии. Сущность метода синархии состоит в том, что мир в своем многообразии является стройным организмом, где отдельные формы расположены согласно иерархическому закону постоянно углубляющегося, бесконечного синтеза. По версии философа Владимира Алексеевича Шмакова «Любое из существ имеет особое назначение. Благодаря этому, они не только образуют части вселенной, но и сами по себе есть вселенные, владеющие самобытным значением» [149]. В чем-то метод синархии созвучен фракталам и поэтому также тесно связан с синергетическим подходом.

Синархию и архитектонику синархии достаточно глубоко исследовал отечественный философ С. В. Норенков. По его мнению, сущность метода синархии в единстве с архитектурой раскрывается как новое направление фундаментальных научных исследований, возникающих на стыке теории и истории архитектуры, дизайна и градостроительства с философией, социальной философией, культурологией, антропологией, науковедением, искусствознанием, технической эстетикой и наукой о проектной деятельности. Философия организационно-тектонического проектирования, концептуально предваряющая создание гуманной предметно-пространственной среды, является смысловым началом поливариативности информации, содержащейся в проектах, зримых образах и моделях. Природно-экологические, физико-механические, химико-биологические и иные перспективные научно-технологические феномены все более находят отражение в современной архитектонике предметного мира, дают ей новые векторы синергетического развития в будущем [150].

Предположение о сходстве миров, культивируемое синархией, помогает в использовании обобщенной базовой гипотетической модели при первичном рассмотрении еще несформированной истории дизайна или истории отдельных ее элементов. Со временем отсутствующие элементы будут найдены, дополняют и трансформируют базовую картину, но общая целостность уже будет намечена в качестве условного пути или аттрактора. Пример – рассмотрение истории дизайна различных стран, где процесс индустриализации по срокам не совпадал с общемировыми\европейскими событиями, а проходил с опозданием. Синархическая концепция помогает разработать возможные сценарии развития и намечает векторы эволюции.

Опираясь на труды С. В. Норенкова, стоит упомянуть, что синархия становится новым теоретико-методологическим инструментом в описании и объяснении суперпорядка сверхсложных объектов и участвует в формировании таких комплексов, как архитектоническая синархия и метаморфология хронотопов. Хронотоп (от др.-греч. *χρονος* «время» и *τοπος*, «место») — «закономерная связь пространственно-временных координат» – термин,

перешедший из физиологических исследований в гуманитарную сферу. В русле архитектоники синархии развивается новое направление фундаментальных научных исследований, где на стыке теории и истории архитектуры и дизайна с наукой об изменчивом единстве пространства – времени формируются новые концепции. Здесь уже затрагиваются вопросы целостности пространственно-временных отношений в проектно-художественной деятельности человека. Специфическое единство пространственно-временных характеристик относится не только к особенностям восприятия пространства и времени, приводящим к созданию целостной «модели мира» (А. Гуревич), но и фиксирует их в тех или иных предметных формах, определяет их реальную организацию, вырастающую из «модели» (Т. Быстрова).

Благодаря недавним результатам, полученным в области синергетики, синархии и синектики, устанавливаются внутренние связи между естественными и гуманитарными науками, восточным и западным мировосприятием, новой наукой (наукой о сложности, нелинейности и хаосе) и старой культурой, наукой и искусством, наукой и философией. Благодаря своему междисциплинарному характеру теория самоорганизации (синергетика) также рассматривается как исходное основание для кросс-дисциплинарной, кросс-профессиональной и кросс-культурной коммуникации. Обладание синергетическим знанием или, по крайней мере, синергетическим стилем мышления может быть некой платформой для открытого творческого диалога между учеными, мыслителями и деятелями искусства, имеющими различные творческие установки и отличающиеся взгляды на мир.

Синархия и синектика становятся опорой в реализации междисциплинарной (синергетической) теории. Метод синектики позволяет выйти за границы привычной схемы построения модели истории дизайна, используя инструментарий синектических аналогий. Синархия помогает в формировании иерархии исторической модели с сохранением как целостности, так и логической взаимоувязанности рассматриваемых объектов различных видов предметного формообразования. В XXI столетии помимо когнитивного метода, метода

синектики и метода синархии на передовой рубеж выходит и другие, новые методологические концепции, обозначающие переход на следующий научно-технический уровень: кибернетика, теория информации, семиотика, учение о системах и, наконец, синергетика. Последняя во многом стала переломным этапом, ибо, являясь по сути детищем естественнонаучного и материального мира, синергетика создала инструментарий, вдохновивший исследователей гуманитарных направлений, то есть стала общенаучным достоянием и распространила свои положения на сферы внеприродного характера: социальные, культурные, гуманитарные и т.п. явления. Одновременно такие новые понятия из физико-математического мира, как «информация», «система», «структура», «функция», «связь», «управление», «инвариант», «аттрактор», «точка бифуркации» и тому подобные, стали применяться по отношению к другим видам человеческой деятельности.

Метод синергетики. В конце 70-х гг. XX века возникает новое междисциплинарное научное направление – «синергетика» (от гр. «совместно» и греч. «действующий»)¹¹, задачей которого является изучение природных явлений и процессов на основе принципов самоорганизации систем (состоящих из подсистем). Синергетика изначально заявлялась как междисциплинарный подход, причем одним из наиболее важных факторов применения данного метода, независимо от описания и природы системы, является общий математический аппарат. Во многом синергетика созвучна и может рассматриваться как продолжение идей ноосферогенеза В. Н. Вернадского и Н. Н. Моисеева. Синергетика – это нелинейная наука, занимающаяся вопросами сложности и самоорганизации. В синергетике сразу увидели принципиально новый инструмент научного исследования, позволяющий понять простые свойства сложных систем. Это своего рода «исторический способ» науки, рассматривающий ретроспективу какого-либо явления с акцентом на «узловые»

¹¹Автором термина «Синергетика» является известный американский архитектор и дизайнер Ричард Бакминстер Фуллер. Определение термина «синергетика», близкое к современному пониманию, ввёл Герман Хакен в 1977 году в своей книге «Синергетика».

моменты в истории, внесшие определенные новшества и изменения. По мнению С. П. Курдюмова и Е. Н. Князевой, синергетика может выступать в качестве методологической основы для прогностической и управленческой деятельности в современном мире. Д. С. Чернявский считает, что синергетика дает надежду «построить единую картину мира и не словесную, а на языке точных наук» [151].

В итоге в этом универсальном и действительно инновационном подходе увидели возможности его использования и в гуманитарных сферах науки. Это связано с рядом причин. Во-первых, до сих пор область применения синергетического метода определена недостаточно четко и в условиях современного информационного общества весьма маловероятно будет конкретизирована: сферы интересов синергетики распространены на все научные дисциплины. Во-вторых, в настоящее время наблюдается пересечение различных полей научных исследований и зачастую ощущается необходимость исследователям «играть не на своем поле», используя понятийный аппарат других специальностей. В-третьих, процессы, описываемые в синергетическом подходе, а также динамика развития, точки бифуркации и пр. наблюдаются и в гуманитарных науках, где уже с XX века говорят о необходимости нелинейного и многоаспектного рассмотрения эволюционного процесса. В-четвертых, понимание взаимосвязей между различными процессами способствует построению более цельного мировоззрения, что, безусловно, может быть полезно в образовательной и методической деятельности. Однако использование синергетики в гуманитарных науках весьма неоднозначно было воспринято в научном мире. Вопрос применения синергетического подхода в гуманитарных науках сегодня очень часто ставится под сомнение. С одной стороны, претензии, выдвигаемые в критическом диспуте, объяснимы, они связаны с непониманием механизма действия аппарата синергетики, с неуместным и неправильным использованием рядом исследователей термина «синергетика», с применением понятия «синергетика» для различных необоснованных утверждений, выдаваемых за научные, и с результирующим игнорированием нормальных, наработанных методов конкретных наук. Общий формальный и поверхностный

подход к синергетике создал к ней негативное отношение в области гуманитарного знания. Главные обвинения связаны с заявляемыми предложениями каких-то новых, синергетических методов, что в действительности, в первую очередь, оборачивается забвением прежних, уже апробированных подходов и теорий, прерыванием естественного развития науки. Взамен прежнего теперь, в лучшем случае, предлагаются неконкретные предисловия и обещания, а в худшем – в глазах специалистов происходит дискредитация подлинно научных принципов. Стоит заметить, что при этом в научных направлениях наблюдается общая тенденция: рассмотрение динамики любых необратимых процессов и возникновения принципиальных инноваций. Можно согласиться с критиками, что действительно весьма нередки случаи использования терминологии синергетики для придания весомости некоторым научным исследованиям. При этом отмечается, что многими исследователями синергетика используется как «панацея» для решения всех важных вопросов, и при этом происходит отторжение уже апробированных подходов и теорий.

В последние годы проведен ряд исследований, где основательность синергетических идей проверялась в конкретном анализе процессов самоорганизации в развитии общества, культуры, искусства [152]. В то же время получила признание тектология А. Богданова, еще не повлиявшая на нынешнее состояние науки. В данном случае видится вполне естественным содружество синергетика и философа [153], позволяющее теоретически осмыслить всеобщность основных положений синергетики, а значит объективно оценить их применимость в исследованиях социальных и культурных процессов (Таблица А52).

3.3.3. Системный и синергетический подходы в описании истории дизайна

Системный и синергетический подходы становятся действенным инструментом изучения исторических процессов, в том числе в области дизайна. Синергетический взгляд, в отличие от традиционного представления учёных, позволяет рассматривать исторические события как нелинейный процесс, предоставивший возможность испытания разных путей перехода из исходного исторического состояния в более высокое по уровню организации. [154]. «Нелинейность» – фундаментальный концептуальный узел новой парадигмы синергетики. В мировоззренческом плане идея нелинейности может быть эксплицирована посредством:

- идеи многовариантности, альтернативности путей эволюции (множество путей развертывания процессов характерно даже для одной и той же, неменяющейся, открытой и нелинейной среды);
- идеи выбора из данных альтернатив;
- идеи темпа эволюции (скорости развития процессов в среде);
- идеи необратимости эволюции.

Особенности феномена нелинейности состоят в следующем. Во-первых, благодаря нелинейности приобретает значение важнейший принцип «разрастания малого», или «усиления флуктуаций». При определенных условиях (далее будет показано, при каких именно) нелинейность может усиливать флуктуации – делать малое отличие большим, значимым по последствиям. Такой аспект демонстрирует одновременное применение разных уровней обобщения в формулируемой историко-теоретической модели. Во-вторых, определенные виды нелинейных открытых систем демонстрируют другое важное свойство – пороговость чувствительности. Ниже порога все уменьшается, стирается, забывается, не оставляет никаких следов в природе, науке, культуре, а выше порога, наоборот, все многократно возрастает. В-третьих, нелинейность порождает своего рода квантовый эффект – дискретность путей эволюции нелинейных систем (сред). То есть, в данной нелинейной среде возможен отнюдь не любой путь эволюции, а лишь определенный набор таких путей. В-четвертых,

нелинейность предусматривает возможность неожиданных, называемых в философии эмерджентными, изменений протекания процессов.

Синергетика вводит в научный оборот свой собственный, особый язык. Это язык использует такие понятия, как аттракторы и бифуркации, фракталы и детерминированный хаос.

I. *Аттракторы.* Понятие «аттрактор» можно соотнести с эйдосами Платона – идеями как первообразами, уподобиться и подражать которым стремятся вещи видимого мира; с идеальными формами Аристотеля; применительно к человеческой психике – с архетипами К. Юнга.

II. *Бифуркации.* Разветвления. Выбор. То, что в синергетике называется бифуркацией, также имеет глубокие аналогии в культуре. Развилка дорог и выбор пути являются, по сути, наглядно-образным представлением бифуркации в человеческой жизни.

III. *Фракталы.* Самоподобие процессов на различных уровнях – еще один любопытный феномен, изучаемый в синергетике. Фракталами называют объекты, обладающие свойством самоподобия или, иначе, масштабной инвариантности. Это означает, что малый фрагмент структуры такого объекта подобен другому, более крупному фрагменту или даже структуре в целом. Можно обнаружить укорененность этого вновь открытого свойства вещей в существующих образах культуры. В первую очередь можно сослаться на философские представления о монадности элементов мира [150].

Как показывают исследования, картина процесса на первоначальной или промежуточной стадии может быть полностью противоположной изображению на развитой, асимптотической стадии. Скажем, то, что сначала растекалось и гасло, может со временем разгораться и локализоваться у центра (сравните карту дизайн-наций в разные исторические периоды). Причем такие бифуркации по времени могут определяться не изменением параметров, а ходом самоструктуризации данной среды. Наконец, могут происходить изменения (вынужденные или спонтанные) самой открытой нелинейной среды. А если среда становится другой, то это приводит к качественному изменению картины

процессов ее эволюции. На более глубинном уровне происходит переделка, переструктуризация возможных путей эволюции среды. Кроме того, нелинейность предусматривает на определенных стадиях возможность сверхбыстрого развития процессов. Синергетическое мышление, развивающее и конкретизирующее методологию системных исследований, открывает новые возможности для познания закономерностей исторического процесса и предвидения перспектив его дальнейшей эволюции.

Одно из основных положений синергетики заключается в том, что определение структуры рассматривается как состояние, возникающее в результате многовариантного и неоднозначного поведения многоэлементных структур или многофакторных сред, при этом они успешно развиваются вследствие своей открытости. Более того, часто происходит приток энергии извне, наблюдается нелинейность внутренних процессов и инициация особых режимов с проявлениями обострения при наличии более одного устойчивого состояния. Дизайн как проектно-художественная деятельность всегда был открытой системой, будучи тесно связанным с научно-техническим прогрессом и различными политическими, общественными и культурными явлениями он стал предметным воплощением сложных процессов. Это особенно проявилось в последние десятилетия, когда проектируемые предметы помимо минимального набора формы и функции стали разрабатываться с учётом психологических, эргономических и семиотических особенностей, а также наделяться эмоциональностью, интеллектуальностью и т.п. В синергетике наблюдается развитие эволюционного направления «от элементарного к сложносоставному». Глобальный эволюционизм, присущий синергетике, активно проявляется в дизайне и в его истории. Начиная от эволюционных процессов, демонстрирующих типологические предметные ряды (к примеру, орудия труда человека), начиная от самых простых и заканчивая универсальным проектным методом дизайнера, одной из стадий которого является моделирование простых абстрактных форм. Композиционный поиск ведется на основе примитивных элементов с дальнейшим превращением в детализированную, сложную форму.

Синергетический феномен появления структур также может быть замечен в формировании стилевых направлений в дизайне, когда отдельные формальные признаки объекта дизайна складываются в единый комплекс под названием «стиль». В процессе эволюции стилевые течения сменяют друг друга. Зачастую наблюдается возврат к ретро направлениям, то есть возникает интерес к историческому стилю, но уже на новом уровне, с использованием стилизации. Применение синергетического подхода в изучении стилистических направлений в дизайне помогает определить многочисленные факторы влияния на данный процесс и выделить в нём наиболее важные ключевые временные узлы и объекты.

Общие положения синергетики, применяемые в истории дизайна, связаны с исследованием сложной и не всегда по причине многоаспектности организованной системы, с теорией фракталов, также используемой в дизайн-моделировании предметных форм. Синергетика одновременно затрагивает теорию катастроф с выявлением инвариантов, аттрактора и точек бифуркации.

В исследуемых относительно простых моделях просматривается фундаментальная общность: сплошная среда содержит в потенциальной форме разные пути развития, разные виды локализации процессов (разные виды структур). Структуры-аттракторы эволюции, ее направленность или цели относительно просты по сравнению со сложными (запутанными, хаотичными, неустоявшимися) промежуточными процессами в этой среде. Данный механизм свертывания сложного, способ выхода на относительно простые, симметричные структуры-аттракторы выработан в ходе эволюции, начиная со сложных форм неживой природы. На этом основании появляется возможность прогнозирования хода эволюции, исходя:

- «из целей» процессов (структур-аттракторов эволюции);
- «от целого», из общих тенденций развертывания процессов в системах как целостных образованиях на динамическом уровне развития систем и тем самым — из человеческого идеала, желаемого и согласованного с собственными тенденциями развития средовых процессов.

Для построения историко-теоретической модели истории дизайна одним из самых ключевых понятий является аттрактор, близкий к понятию «цель». Наличие цели раскрывается в самом широком, внеантропологическом смысле как целеподобность, направленность поведения открытой нелинейной системы, как наличие «конечного состояния» (разумеется, относительно конечного, завершающего лишь отдельный этап эволюции) системы. Под аттрактором в синергетике понимают относительно устойчивое состояние системы, притягивающее (лат. *attrahere* – притягивать) к себе все множество «траекторий» системы, определяемых разными начальными условиями. За аттракторами стоят визуальные образы неких «каналов» («конусов» или «воронок»), свертывающих, втягивающих в себя множество «траекторий», предопределяющих ход эволюции системы на участках, даже отдаленных от непосредственного «жерла» таких «воронок» [156]. Выбор аттрактора позволяет построить полилинейную структуру эволюции.

Историко-теоретическая модель в своей основе предполагает использование инварианта: в истории дизайна объектом, содержащим в себе информацию о собственном развитии, являются «дизайн-иконы» — носители непрерывно развивающейся культурной составляющей окружающей среды (футурологические идеи, художественно-стилевое влияние на процесс предметного проектирования, временная фиксация художественного образа). В этой связи в представлении истории дизайна актуально введение понятия аттрактора, являющегося «памятью о будущем». Помимо дизайн-иконок в качестве аттракторов могут выступать факторы, влияющие на формообразование объектов дизайна, также превращающиеся в самостоятельные объекты исторического исследования (общественно-политические, социокультурные, научно-технические, художественно-стилистические или авторские). Синергетика демонстрирует сочетание монолинейности и полилинейности в развитии общества. В свете социально-синергетических представлений о динамике общественного развития ход всемирно-исторического процесса от первобытности до современности в самом общем виде выглядит так: общество «пробует» различные варианты

развития, и это ведет к появлению разветвленного «дерева» путей, по которым движутся разные народы; в результате разнообразных «проб» в конце концов находится общий аттрактор, к которому сходятся все пути.

Полилинейный подход, основанный на принципе синергетики, как представляется, может стать новой концепцией в описании (научном представлении) истории дизайна. Это будет способствовать получению, с одной стороны, узкоспециализированных знаний и по истории дизайна и, с другой стороны, более целостной и объективной картины. Переход к нелинейному изучению истории дизайна представляет собой сложный процесс в силу уже сложившегося многообразия трактовок и объема рассматриваемой информации в различных дизайн-направлениях. Тем не менее, полилинейность – это одно из отсутствующих звеньев, способствующих формированию комплексного многомерного знания по истории дизайна, дополняя уже существующий в этой области монолинейный подход (Таблица А53).

Выводы по главе 3

1. История дизайна искусствоведами (индустриального периода), как и история архитектуры и история изобразительного искусства, рассматривалась как линейно развивающийся процесс, детально и подробно представляющий уникальные явления (события дизайна). В силу чрезмерно большого и все время нарастающего объема информации за кадром остаются сложные взаимосвязи между объектами (событиями дизайна) различных направлений, стилей и мастеров. В современных условиях все большую актуальность приобретают многокомпонентное рассмотрение истории дизайна, раскрывающее общественно-политические и социокультурные факторы, оказавшие наиболее существенное влияние на эволюцию предметного окружения.

2. Во II пол. XX в. получили распространение новые методы изучения и представления исторических событий, не связанные с линейным восприятием эволюционного процесса и ориентированные на идею целостности: логическое

моделирование, типологизация и системный подход, нашли свое применение и в описании истории дизайна. В рамках такого подхода существует возможность учета исторических альтернатив и признание практики одновременного существования различных направлений в истории, учитывающей разнообразие культур и цивилизаций. В работе рассмотрен процесс развития представления исторического процесса: от монолинейного – к нелинейному и полилинейному. Нелинейные концепции оперируют понятиями целостность и непрерывность исторического процесса, они позволяют его рассматривать в многокомпонентности и связях между ними, декларируют уникальность, неповторимость исторического процесса, множественность моделей развития общества.

3. Глобализация и информатизация, новая социальная реальность постиндустриального общества принесли с собой новые методы познания, позволили их сопоставить и интегрировать с традиционными методами познания. Одним из них стал когнитивный подход, представляющий собой новую парадигму описания исторических процессов и позволяющий на ином уровне рассматривать историю дизайна. Данная дисциплина наглядно демонстрирует эволюцию интеллектуального труда дизайнера и его материальное воплощение в объектах дизайна. Последние, являясь предметной квинтэссенцией исторических процессов, могут быть рассмотрены в различных интерпретациях и на различных уровнях. Следует отметить важный внутренний потенциал не только формального, но и национального и интернационального синтеза, свидетельствующего о диалоге культур, присутствующем в объектах дизайна еще на уровне проектирования формы. История дизайна представляет собой многоаспектный и многоуровневый конгломерат и в рамках когнитивного подхода рассматривается как эволюция объектов в сложных системах локального и мирового уровня. Она позволяет рассматривать различные взаимосвязи и на основе когнитивного процесса выстраивать различные сценарии развития

дизайна. Эта система является открытой и её эволюцию можно проследить на примере шедевров дизайнерской деятельности – дизайн-икон.

4. Современные исследователи в своей деятельности все чаще обращаются к таким междисциплинарным направлениям науки, как синергетика, синархия и синектика. Благодаря недавним результатам, достигнутым в области синергетики, синархии и синектики, устанавливаются внутренние связи между естественными и гуманитарными науками, восточным и западным мировосприятием, новой наукой (наукой о сложности, нелинейности и хаосе) и старой культурой, наукой и искусством, наукой и философией. Синергетика через свою междисциплинарность рассматривается как базис для кросс-дисциплинарной, коммуникациостановясь платформой для открытого творческого диалога между учеными, мыслителями, деятелями искусства, имеющими различные творческие установки и взгляды. Синархия и синектика активно содействуют в реализации междисциплинарной (синергетической) теории, синектика – выводя исследования за границы привычной схемы построения модели истории дизайна, используя инструментарий синектических аналогий. Синархия – в формировании иерархии исторической модели с сохранением целостности и логической взаимоувязанности рассматриваемых объектов.

Согласно синергетическому подходу существуют некоторые закономерности чередования, свойственные как живой, так и неживой природе, законы периодической смены состояний: подъем – спад; стагнация – подъем и т.д. Только подчиняясь этим «ритмам жизни», механизмам колебаний, сложные системы могут поддерживать свою целостность и динамику развития. Подобную периодическую смену состояний мы наблюдаем в смене на исторической сцене лидеров среди дизайн-наций, а также в процессе формирования дизайн-икон как на локальном, так и на мировом уровне.

«Полилинейный (синергетический) подход» становится новым инструментом в описании (научно-обоснованном представлении) истории дизайна. Это будет, с одной стороны, способствовать получению узкоспециализированных

знаний по истории дизайна, с другой стороны, способствовать формированию более целостной и объективной картины. Несмотря на то, что переход к нелинейному изучению истории дизайна является сложным процессом, полилинейность может стать одним из существенных звеньев в получении комплексного многомерного знания по истории дизайна.

ГЛАВА 4. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЭВОЛЮЦИИ ДИЗАЙНА (ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ СИСТЕМНЫЕ ПРИНЦИПЫ)

4.1. Дизайн и его профили (линии, направления, специализации)

Сегодня можно наблюдать широкое многообразие объектов дизайна, отличающихся функциями, конструктивно-техническим решением, способами изготовления, материалами, видами их использования, культурным смыслом, ролью и местом в предметной среде, превалированием эстетического или утилитарного начала и рядом других признаков. Следовательно, в типологии, обуславливающей специализацию дизайн-деятельности, целесообразно рассматривать продукты дизайна по отдельным признакам, заданным функциональными, морфологическими, технологическими, типологическими и эстетическими аспектами. Описание (представление) исторического развития дизайна может происходить по одному из признаков (монолинейное представление истории дизайна), в сочетании или по всем признакам сразу (полилинейное представление истории дизайна). Одними из наиболее значимых направлений при создании данной модели являются дизайн-профили (специализации в дизайне).

Использование одного из перечисленных аспектов позволяет исследователю сфокусироваться на конкретном свойстве одной из рассматриваемых групп дизайн-объектов. Таким компонентом могут выступать: форма объекта, материал, технология, авторская принадлежность и т.д. Таким образом можно создать историю дизайна одного предмета, историю дизайна изделий из стекла, историю дизайна гнуто-клеёных изделий из фанеры, историю регионального дизайна и т.д. Линейное представление упомянутых аспектов истории художественного проектирования позволяет сходу оценить характер эволюционного прогресса и быстро произвести сравнительный анализ рассматриваемых дизайн-объектов.

С другой стороны, подобное деление сложных, многоаспектных структур на более простые дает возможность пристальнее рассмотреть их взаимосвязи. Данный подход условно продемонстрирован на примере анализа художественно-стилистических направлений. Фокусировка на отдельно взятый стиль позволяет

детально рассматривать исключительно формообразующие элементы, а ретроспективный (мультилинейный, полилинейный) приём даёт возможность увидеть интересующие исследователя взаимосвязи и пересечения.

4.1.1. Факторообразующие линии в развитии дизайна

Как было показано ранее, объекты дизайна косвенно отражают уровень и характер экономического, социального и культурного развития общества, а сам процесс формообразования продуктов дизайна происходит под воздействием многих факторов. На комплексность подобных факторов в своих трудах указывал еще Томас Мальдонадо, отмечая, что эстетический фактор является далеко не единственным и не самым важным в дизайне. Он называл также функциональные, конструктивные, экономические и символические факторы» [111]. В процессе исследования факторы, влияющие на формообразование в дизайне, были объединены в отдельные группы:

- общественно-политические и идеологические факторы;
- социально-экономические факторы;
- научно-технические достижения, новые материалы и технологии;
- социокультурные факторы, философские взгляды и мировоззрения;
- художественно-эстетические факторы;
- внутри профессиональные теоретические представления;
- факторы уникального авторства.

Подобных примеров можно привести бесчисленное количество, рассмотрим подробнее некоторые из них.

Общественно-политические и идеологические факторы. Отрицание архитектурных достижений и предметных форм прошлого также нашло отражение в широкомасштабном оформлении городских центров к государственным праздникам СССР. Революционные 1960-е XX века ознаменовались радикальными изменениями во многих областях жизни: массовые протесты против войны во Вьетнаме, Пражская весна 68-го, студенческие волнения в крупнейших городах Европы оказали влияние и на дизайн.

Молодежная культура: британская рок-музыка, американское движение «хиппи» принесли с собой новый язык формы «flower-power», нашедший свое выражение в графических работах, дизайне одежды и экспериментальной мебели.

В условиях господства революционных и тоталитарных политических режимов над экономическими факторами в индустриальном формообразовании массовой продукции зачастую начинают преобладать идеологические и политические факторы.

Наглядными примерами проявления этой группы факторов являются общественные движения. Из истории нам известен целый ряд объектов дизайна, ставших символами женской эмансипации. Реформатор Поль Пуаре освободил женское тело от жестких корсетов и стал диктатором моды, задавая тон не только в фасоне платья, но и образе жизни: впервые женщина получила возможность одеваться самостоятельно, без помощи горничной [157]. Стиль Коко Шанель (Gabrielle Chanel) был ориентирован на образ активной деловой женщины: широкие брюки для прогулок, твидовые жакеты, вязаные свитера — в таких нарядах женщины смело водили автомобиль, играли в теннис и танцевали джаз [158].

Холодная война середины 1960-х гг. положила начало гонке за овладение мировым пространством. Шпионаж-аппаратура, получившая мировую известность в фильмах о Джеймсе Бонде, обозначила новое направление дизайнерской деятельности.

Социально-экономические факторы. Экономические кризисы и подъемы кардинальным образом влияют на всю жизнь общества, во многом определяя и его дизайн. Как своеобразное средство борьбы с экономическими трудностями, в целях повышения качества промышленной продукции в 1907 году в Мюнхене был создан Германский Веркбунд. Произведенные в Германии промышленные товары должны были быть качественными, простыми и доступными для бюджета семьи рабочих, их оформление выполнялось в соответствии с самыми высокими художественными требованиями. Также, по мнению создателей Веркбунда, немецкие товары должны были снова стать конкурентоспособными на мировом рынке. Создание Германского Веркбунда можно рассматривать как один из

первых случаев в мировой практике обращения к дизайну для решения экономических проблем в масштабах целой страны.

Классическим примером использования дизайна в качестве экономического рычага является художественно-стилистическое течение «стримлайн», возникшее в конце 1920-х – начале 1930-х гг. во время «Всеобщей экономической депрессии» в ранге государственной политики США как средство борьбы с экономическим кризисом. Для того, чтобы привести экономику страны в действие, американское правительство стремилось максимально заинтересовать потребителя, стимулируя покупки посредством нового многообещающего дизайна с привлекательным, устремленным в будущее внешним видом.

Воздействие социально-экономических факторов демонстрирует, какими важными объектами для потребителя являются произведения дизайна, отражающие общественные настроения и становящиеся убедительным ответом на жизненно-важные проблемы.

Научно-технические достижения, новые материалы и технологии являются мощными инструментами развития дизайна, они вдохновляют дизайнеров на поиски новых форм. Объекты дизайна в подавляющем большинстве свидетельствуют о развитии научно-технических достижений и технологий, многие искусствоведы вполне справедливо рассматривают дизайн как синоним инновационных технологий. Например, бурная индустриализация в конце XIX – начале XX века привела к активному развитию так называемого «инженерного стиля». Можно вспомнить немало объектов, впервые появившихся в этот период: фонограф и лампа Томаса Эдисона, первая пишущая машинка «Ремингтон-1», уникальные технологии гнутого дерева братьев Тонет или формирование бесшовного узора в работах Уильяма Морриса, постоянное вдохновенное сочетание дизайна и материаловедения: уже с викторианской эпохи дизайнеры интересуются заменой натуральных материалов. В послевоенные годы в условиях жесткого дефицита ресурсов эта тенденция усиливается, и её апогей приходится на период активного использования пластмасс в 1960-е гг. В то же время происходит запуск первого искусственного спутника на орбиту Земли и

последовавший за ним полет первого космонавта: эти события явились не только свидетельствами технической революции, продемонстрировавшими торжество человеческого разума, но и стали мощным толчком для творчества писателей, кинематографистов, архитекторов и, конечно, дизайнеров. Изобретение и внедрение в промышленное производство бытовых изделий, выполненных из ярких, многоцветных пластмасс, предоставили дизайнерам в 1960-е годы широкое поле для творчества. «Радостью эксперимента» называют историки дизайна то необычное время [159]. С одной стороны, это новые технические возможности, изменившие функциональные и конструктивные параметры изделий, а, с другой стороны, эти открытия взбудоражили умы, символизировали собой социальный оптимизм и устремленность в будущее. Дизайн-объекты, появившиеся благодаря этой группе факторов, представляются сегодня как технологические вспышки в индустриальном дизайне, выглядят как опытные образцы типологического ряда, где проявляются смелые идеи неограниченных возможностей производства. Список научно-технических достижений в дизайне, безусловно, можно продолжить бесконечно.

Социокультурные факторы, философские взгляды и мировоззрения. Социокультурный фактор также весьма важен в дизайне с самого его зарождения, и к настоящему времени его роль заметно усилилась. Художник и дизайнер Уильям Моррис был увлечен идеей социального дизайна, служащего многим. Школа Баухауз усилила социальную составляющую дизайна, делая человека главным объектом проектирования. Социальное направление в дизайне нашло отражение во многих работах того времени: Франкфуртская кухня Грете Шютте Лихоцки, мебель Фердинанда Крамера, минималистские, модернистские концепции Ле Корбюзье и другие произведения. Многие объекты дизайна отражали настроения и ожидания, существовавшие в обществе того времени. Таковы, например, изделия, появившиеся под влиянием субкультуры хиппи, оп- и поп-арта и др. В качестве творческого вдохновения для дизайнеров в тот период выступили: философия постмодернизма, способствовавшая росту плюрализма мнений; идеология аскетизма, раскрывшаяся в минималистических произведениях;

гедонизм как образ жизни; антропософское учение, отразившееся в архитектуре и дизайне, и многое другое. Здесь же учитываются этнические и сакральные составляющие, также оказывающие влияние на дизайн.

Художественно-эстетические факторы, художественно-стилистические течения в искусстве и архитектуре как формообразующий фактор. Художественно-стилистические течения, возникающие в искусстве и архитектуре, зачастую находили отражение и в индустриальном формообразовании. Было бы совершенно неправильно рассматривать историю дизайна изолированно от развития мировой художественной культуры, вне их взаимодействия и взаимовлияния. Своё влияние на формообразование в дизайне помимо изобразительного искусства в разные периоды оказывали синематограф и музыкальное искусство. Являясь самостоятельным творческим направлением, киноиндустрия зачастую выступает своеобразным катализатором развития дизайна. Первое фантастическое кино – «Полет на луну», знаменитая киноэпопея «Космическая одиссея 2001 года» (реж. Стэнли Кубрик, 1968 г.), противоречивый концептуальный фильм «Заводной апельсин» (реж. Стэнли Кубрик, 1971 г.) являлись не только новаторством в кинематографе, но и представляли собой своеобразную стилистическую концепцию дизайна, давшую толчок увлечению футуристическими формами. В настоящее время в оформлении блокбастеров в качестве антуража часто можно увидеть известные произведения дизайна («Вавилон 5», «Люди в черном», «Бессонница»). Тотальная меломанизация Соединенных Штатов Америки привела к тому, что в каждом уважающем себя баре и кафе устанавливался музыкальный автомат «Jukebox». Возникшая впоследствии культура рок-н-ролла способствовала популяризации таких культовых дизайн-объектов, как мотоцикл «Харлей-Девидсон», седан Кадиллак, переносные транзисторные радиоприёмники и т.п., являвшиеся символами молодости, свободы и сексуальности.

В группу философско-теоретических факторов вошли определенные научные течения, сформировавшие мировоззрение мастеров дизайна и нашедшие отражение в их предметном творчестве, а также повлиявшие на творческие

принципы авторов. Примерами тому являются многочисленные произведения дизайна, выполненные в духе постмодернистской философии или, к примеру, художественная концепция Пита Мондриана, положившая начало неопластицизму.

Внутрипрофессиональные теоретические представления также создают отдельную группу факторов, вбирая в себя творческие манифесты, теоретические идеи и концепции, продвигая определенные системы формообразования или иные устоявшиеся приёмы, культивируемые внутри дизайн-сообществ, дизайн-школ и дизайн-фирм. Например, активно пропагандируемые в настоящее время уникальные методические концепции футуристов, ретрофутуристов, метаболистов и параметристов. Сюда же можно отнести «зеленый дизайн», эко-направление, zero-waste. Очень показательным примером влияния этого фактора является «Международный профессиональный кодекс чести дизайнеров», цель которого – формирование основных интернациональных принципов и этических норм, используемых в дизайнерской практике и принятых всеми организациями – членами ICSID (ныне – WDO). Другой наглядный пример — Манифест ответственного дизайна «First Fings First». В 1964 году британский график Кен Гарланд опубликовал Манифест, подписанный 22 дизайнерами и фотографами. Манифест обличал суматошное безостановочное производство рекламы и призывал профессионалов в первую очередь заниматься важными вопросами. Документ был перепечатан всеми центральными медиа Великобритании и стал знаковым. В 2000 году Манифест был опубликован вновь и перевыпущенную версию подписало множество дизайнеров, включая таких известных мастеров, как Джонатан Барнбрук (Jonathan Barnbrook), Мильтон Глейзер (Milton Glaser), Стивен Хеллер (Steven Heller), Эрик Шпикерман (Erik Spiekermann).

Факторы уникального авторства. В эту группу входят сложно и системно классифицируемые авторские идейные и образные концепции известных мастеров дизайна, содержащие превалирующую оригинальность и уникальность. Созданные этими дизайнерами объекты являются отражением мировоззрения и творческой позиции самих авторов. Данные концепции предполагают

существование оригинальной авторской идеи, кардинально нового подхода в проектировании, они изолированы от воздействия вышеперечисленных групп факторов. Безусловно, здесь идет речь об уникальных авторских стилистических подходах мастеров дизайна, в том числе и непризнанных в свое время. Например, к ним относится Антонио Гауди с его уникальной методикой формообразования и синтезом стилей ар нуво, неоготики, бионики и традиционного мавританского искусства. История дизайна свидетельствует, что не только плюрализм постмодернизма способен демонстрировать уникальные подходы дизайнеров к формообразованию, схожие примеры встречаются намного раньше. Уникальные авторские идеи делают объекты узнаваемыми внутри родственного типологического ряда: высокие спинки стульев-ширм Чарльза Рени Макинтоша; сочетание ярких психоделических цветов и форм Вернера Пантона; провокационный художественный подход в объектах Алессандро Мендини, Гаэтано Пеше, Филиппа Старка; узнаваемый диджитал-почерк Карима Рашида; экстравагантный, ироничный подход в проектировании Инго Маурера. Рон Арад, Широ Курамата, Метью Хилтон, Торд Бунтье, Марсель Вандерс – список авторов, чей авторский почерк стал определяющим в облике их объектов, бесконечен.

Факторы формообразования активно влияют на дизайн изделий на стадии проектирования, также они позволяют рассмотреть эволюцию объектов дизайна во взаимосвязи с мировыми политическими, экономическими, культурологическими, научно-техническими и другими событиями. Отдельное представление самих факторов, как и объектов, создаваемых под их влиянием, целесообразно изобразить в линейной форме, а многообразие факторов – в полилинейной. При этом возможно построение численного графика, демонстрирующего превалирование того или иного фактора в конкретный временной промежуток (Таблица А54–55).

4.1.2. Формообразующие линии дизайна

Проектная деятельность дизайнера несомненно имеет формообразующую направленность: работая над внешней формой объекта, дизайнер решает ее функции, определяет содержание, старается добиться, чтобы форма объекта стала максимально удобной для человека, была информативна, а также привлекательна. Само понятие формы является достаточно комплексным. В общем смысле понятие формы предполагает морфологическую и объемно-пространственную структурную организацию объекта, возникающую в результате содержательного преобразования материала; так же это внешнее или структурное выражение какого-либо содержания, важнейшая категория и предмет творческой деятельности – литературы, искусства, архитектуры и дизайна [160].

Фокусировка на форме в дизайне подводит исследователя к понятию «особая организованность предмета», возникающему как результат деятельности дизайнера по достижению взаимосвязанного единства всех свойств объекта: конструкции, внешнего вида, цвета, фактуры, технологической целесообразности и пр.» [161]. Грамотно спроектированная форма должна отвечать требованиям и условиям потребления, эффективному использованию возможностей производства и эстетическим требованиям. Чтобы уметь правильно строить форму, необходимо, во-первых, знать, как на неё влияют различные факторы, извне определяющие, содержание и облик изделия, а, во-вторых, понимать и правильно использовать закономерности построения самой формы (закономерности композиции).

Изложение истории дизайна по формообразующему признаку ведется с учетом различных аспектов. Здесь возникает и особая задача — классификация формообразующих факторов (условий). Полилинейный подход к истории дизайна предполагает использование формообразующих линий, подчиненных идее группировки объектов и событий дизайна по формообразующему признаку (композиция, конструкция, материал, технология и т.д.), например:

- функциональная линия;
- конструктивная линия;

- материально-техническая линия;
- технологическая линия;
- эргономическая линия;
- стайлинговая линия;
- синтетически компоновочная линия;
- популярная линия (иконы тип 2 — популярные);
- профессиональная линия (иконы тип 1 — профессиональные).

Авторы по-разному классифицируют формообразующие факторы в художественном конструировании, но все выделяют функциональные, эстетические, социальные и конструкторско-технологические аспекты. Исходя из этих позиций различают следующие виды формы: функциональную, эстетическую, конструктивную, технологическую и др. Целостная дизайн-форма складывается из отдельных представлений. Таким образом, уже само понятие формы в дизайне предписывает аспекты, являющиеся основой формообразующих линий, среди них:

- функция, связанная с назначением предмета: техническая (конструкция, материал), социальная, адаптивная (удобство пользования предметом), средовая (связь с другими предметами), эстетическая (эмоциональное и художественное воздействие);
 - технология (способ получения формы из определенного материала определенными инструментами);
 - морфология (форма, организованная в соответствии со своей функцией);
 - семантика (психологическое воздействие формы предмета на человека)
- [162].

Конструктивная линия. Конструкция – одна из важнейших составляющих формы объекта, связанная и с используемым материалом, и технологией изготовления предмета. Часто в дизайн-форме конструктивные элементы сливаются в единую форму изделия и обеспечивают конструктивную устойчивость формы. Такой приём не только не маскируется, а, наоборот, наглядно используется как своеобразный художественный элемент общей формы

изделия: гофрированные и складчатые поверхности в корпусах бытовых приборов, ребра и сетки жесткости в современной мебели и оборудовании, (конструктивный орнамент Чарльза Ренни Макинтоша, концепции Фрэнка Ллойда Райта, геодезический купол Ричарда Бакминстера Фуллера и т.д.) [163].

Технологическая линия. Характер производства и используемая технология влияют на качество и форму промышленного изделия. Совершенно очевидно, что разные материалы и способы их обработки, различные технологические процессы, принятые на данном производстве, также влияют на характеристики формы. При использовании различных технологий получается иная по характеру, по пластике и по фактуре внешняя форма. В некоторых случаях функционально-технологическая составляющая может доминировать, например, при формировании объектов производственного комплекса.

Материально-техническая линия. В различных промышленных изделиях материал по-разному влияет на форму. Прежде всего само соотношение между влиянием свойств материала и влиянием конструкции на реальную форму изделия может отличаться. Часто именно материал определяет форму объекта, зависящую от работы этого материала (металл, дерево, пластмасса и т.д.). В сложном изделии взаимосвязь между материалом, конструкцией и создаваемой формой и образует тот или иной композиционный объект. Анализ эволюции используемых материалов может дать весьма интересную картину: например, можно сравнить использование древесины в начале XX века и в первое десятилетие XXI столетия (гнутое дерево Михаэля Тонета и параметрические изыскания Ахима Менгеса). Мебель или фурнитура с использованием металла в качестве основного конструкционного материала отличается более свободной пространственной организацией и возможностью быстрой трансформации. А пластмассовая мебель, наоборот, обладает компактностью и пластичностью.

Эргономическая линия предполагает пристальное рассмотрение значимости человеческого фактора в истории дизайна. Именно пользователь является конечной целью проектирования в дизайне и, безусловно, предпосылки к учёту данного фактора наблюдались еще в ремесленничестве, поскольку мастера

старались создать максимально удобные орудия труда, бытовые предметы, инструменты и оружие. Для эргономики при анализе процесса труда характерна неразрывность учёта технических и человеческих аспектов, т.е., изучение основных связей между работающим человеком и техникой, используемой как средство и орудие труда.

Потребительская линия. Потребительские свойства изделий самым непосредственным образом связаны с их техническими характеристиками. С позиции дизайна изделие должно отвечать некоторым дополнительным требованиям, предъявляемым к технике (конструкции) и технологии изготовления. Безусловно, тут важен и процесс, и условия массового производства, и выбор актуальных материалов, пригодных для изготовления изделия, но немаловажным фактором являются также запросы потребителей, их актуальные функциональные и эстетические потребности.

Разумеется, это далеко не полный список формообразующих линий – исследователи процесса формообразования в дизайне могут его предложить и предложить еще десятки вариантов. Изучение процесса формообразования в дизайне раскрывает исследователям функциональный, морфологический и технологический аспекты проектирования предметных форм, позволяет проследить эволюцию отдельно взятых проектных процедур. К примеру, эволюция инженерного дизайна как отдельного направления формообразования демонстрирует производственная линия, собранная из станков, скомпонованных инженером (дизайнером, технологом) с целью реализации основных задач комплекса: функциональной и утилитарной. А, например, развитие технологического аспекта проектирования демонстрирует технологическая линия. Стайлинговая линия позволит увидеть как на протяжении всей истории дизайна происходит изменение собственно внешнего облика объекта с сохранением его внутреннего содержания, начиная с обтекаемых форм стримлайна, через увлечение деревянными корпусами в 1960-х, и вплоть до декорирования современных гаджетов под стилистику интерьера (современная классика, ар деко, стимпанк и т.д.) Или, к примеру, дизайнер может формировать срезы – линии

объектов дизайна, отобранных по степени популярности. При этом разработчик получит на выходе профессиональную (иконические объекты типа 1 – профессиональные) и популярную (иконические объекты типа 2 – популярные) линии изделий.

По формообразующим линиям исследователь может проследить их развитие и влияние на возможности формообразования в дизайне. Анализ формообразующих линий дизайна также может стать эффективным, дополнительным инструментом в построении истории дизайна, распределяя культовые объекты по типологическому и художественно-стилевому признаку, поскольку, в конечном итоге, все вышеперечисленные аспекты будут демонстрироваться через внешнюю форму изделия (Таблица А56).

4.1.3. Описание истории дизайна по типологическому признаку (специализации) в дизайне

В настоящее время дизайн продолжает активно развиваться и внедряться в различные области человеческой деятельности, о чем свидетельствует постоянное расширение номенклатуры специализаций в дизайне: сегодня специалисты насчитывают около 30 различных профилей в дизайне, и их число растет, постоянно открываются новые, порой неожиданные. Подробнее о дизайн-профилях – в п.2.1.3. Описание истории дизайна по типологическому признаку подразумевает подробное рассмотрение эволюции предметных форм в рамках выбранной специализации с фокусировкой на факторах формообразования и выявлением особенностей, в том числе художественно-стилистических, характерных именно для данного направления. Специализации в дизайне имеют свои уникальные особенности, детальное рассмотрение каждой из них и последующий сравнительный анализ способны продемонстрировать как отличительные, так и схожие черты развития. Примером здесь может служить неравномерность расширения номенклатуры дизайн-профилей, наблюдаемая в виде различной событийной плотности или своеобразного временного среза формальных предпочтений в различных видах дизайнерской деятельности, а

также взаимовлияние, главенство одного профиля над другими, и так далее. Монолинии различных дизайн-профилей, собранные вместе, формируют полилинейный подход (мультилинейный) к рассмотрению истории дизайна.

Многообразие профилей дизайна было рассмотрено в п. 2.1.3. В настоящее время можно смело говорить о формировании самостоятельных историй промышленного, графического, интерьерного и городского дизайна, а также их подпрофилей, взятых отдельно (например, истории отдельных типологий объектов). Безусловно, изучены они в силу разных факторов неравномерно, здесь отмечено взаимовлияние, и общие точки соприкосновения, и свой набор структурных элементов.

История промышленного дизайна насчитывает уже 110 лет и в настоящее время достаточно хорошо изучена; здесь существует много авторских периодизаций. Предметом истории промышленного дизайна являются, прежде всего, дизайн-объекты, созданные индустриальным производством, в этой связи важнейшими аспектами в промышленном дизайне являются методика проектирования и технология производства индустриальных объектов, а также и используемые материалы. Вышесказанное демонстрирует тесную взаимосвязь изобретений, научных открытий и технических достижений с эволюцией истории дизайна. Следует отметить, что долгое время под историей дизайна по умолчанию подразумевали историю именно промышленного (индустриального) дизайна, и по сути именно она стала базой для развития истории других дизайн-профилей, предложив в качестве основы и свой инструментарий, и свой набор факторов эволюции, и хронологию развития художественно-стилистических направлений и течений в дизайне. Объекты промышленного дизайна являются составными элементами для многих других видов дизайна, поэтому, безусловно, во многом истории других видов дизайна выстраиваются по наработанной схеме – истории промышленного дизайна. В ней намного проще проследить взаимосвязи между различными факторами формообразования и объектами дизайна, и для восприятия история дизайна, представленная в предметах, более проста и понятна. Среди исследователей истории промышленного дизайна можно отметить

зарубежных учёных Ш. и П. Филл [164], [165], Б. Бюрдека [166], [167], Девида Райсмана [168], Бертча Диц Фридрих [169], Мелани Бярс [170], Уту Абендрот [171], Фолькера Фишера [172], Томаса Хауффе [60], Кетрин Хайзингер [173], Кетрин Макдермотт [95], Михаеля Тамбини [99], Фолькера Альбуса [97], Эдварда Люси Смита [174], [175]. Сюда же относятся и дизайн-классика «Phaidon» – коллекция классических объектов промышленного дизайна – от самолетов до предметов быта в трех томах, составленная экспертами издательства «Phaidon» [176], и исследования отечественных историков дизайна А. Лаврентьева [65], В. Аронова [101], С. Михайлова [34], [38], [163], В. Рунге [86], [87], Н. Ковешниковой [68], Э. Цыганковой [88] и др.

История дизайна интерьера проявляет себя на стыке историй разнообразных дизайн-профилей, объединяя в себя некоторые составляющие истории изобразительного искусства (художественные произведения в интерьере), истории архитектуры (интерьер как закономерная неотъемлемая часть архитектурного объекта) и истории промышленного дизайна (фурнитура, мебель, светильники и аксессуары как составляющие интерьера). В последнее время также можно наблюдать активное участие графического дизайна в формировании интерьерных пространств (постеры, типографические объекты в интерьеры, разнообразные графические и суперграфические приемы). Все вышперечисленное представляет для исследователей историю дизайна интерьера как в своем роде уникальный, своеобразный конгломерат вышеназванных направлений истории дизайна. История дизайна интерьера как никакое другое направление художественного проектирования демонстрирует синтез разнообразных художественно-стилистических течений, одновременно указывая на культурные и субкультурные предпочтения общества. Например, исторические интерьеры начинают заполняться современными объектами, или проектирование интерьеров проходит с использованием исторической стилизации или применением неостиля. В отличие от объектов промышленного или графического дизайна, достаточно чутко реагирующих на модные тенденции, дизайн интерьера консервативен, он дольше сохраняет некоторую эклектичность через синтез

разнообразных стилистических решений, становящийся одной из основных особенностей эволюции этого направления проектно-художественной деятельности. Историей дизайна интерьера плотно занимаются такие исследователи как Шарлотта и Петер Филл [177], Джон Пайл [178], Робби Блэкмор [179], Vuie Harwood, Bridget May, Curt Sherman [180], Энн Масси [181], Дженни Айрленд [182], Доминик Бредбери [183], Дарья Матюнина [184], Александр Барташевич [185], Н. Соловьев, В. Дажина, М. Майстровская, В. Турчинов [186].

История дизайна одежды достаточно тесно связана с историей искусства, архитектуры и дизайна, этот профиль художественного проектирования использует общие принципы формообразования. Однако, изучая историю дизайна одежды можно заметить, что при наличии общих эстетических концепций из-за быстрой смены трендов этот профиль больше склонен к экспериментам и связан с субкультурными влияниями, в силу чего приобретает мощный семантический и культурологический посыл. Дизайн одежды с начала XX века использует графический дизайн (дизайн текстиля, графическое сопровождение коллекций – постеры, плакаты, фотосессии). На современном этапе современные инновационные технологии становятся неотъемлемой составляющей данного профиля. Важно отметить, что на протяжении всей истории дизайна одежды основным драйвером профессии являются яркие личности дизайнеров, художников и кутюрье, поэтому история профиля во многом базируется на уникальном авторстве мастеров. Кроме того, дизайн одежды демонстрирует взаимосвязь приёмов предметного формообразования и социокультурных ценностей, а также синтез с национальным (этническим) компонентом. В настоящее время история дизайна одежды достаточно хорошо представлена и раскрыта в многочисленных изданиях. Комплексное представление о развитии дизайна одежды мы находим в трудах Р. Андреевой [187], К. Блекмана [188], А. Васильева [189], Ж. Ворта [190], Института Киото [191], Л. Кибаловой [192], К. Кокса [193], Н. Котторн [194], М. Шинкарук [195], Л. Небреда [196], М. Фогга [197] и др.

История графического дизайна частично базируется на истории искусств, и связана также с некоторыми общими художественно-стилистическими направлениями в (промышленном) дизайне, а косвенно и с историей интерьера и городского дизайна, поскольку графический дизайн также связан с организацией интерьерного и экстерьерного пространства. История графического дизайна, в отличие от истории промышленного дизайна, меньше связана с научно-техническими открытиями и достижениями, за исключением развития технологии печати, расширения ассортимента печатных материалов и прогресса компьютерных технологий. В истории графического дизайна отдельно можно выделить историю иллюстрации, историю рекламы, историю компьютерных игр, историю анимации и моушн-дизайна. История графического дизайна активно развивается и за последние пять лет пополнилась именами новых исследователей, среди них: Стивен Хеллер [198], Филипп Меггс [199], Шарлотта и Петер Филл [200], Клиффорд Джон [201], Steven Heller, Veronique Vienne «100 Ideas that Changed Graphic Design» [202], Ричард Паулин [203], Джереми Энсли [204] и др.

История городского дизайна, пожалуй, самая юная из названных видов истории дизайна, поскольку активное развитие этого направления художественного проектирования приходится на вторую половину XX века. Вероятно, это самая многокомпонентная область дизайна, поскольку основана на синтезе истории архитектуры, истории градостроительства, истории ландшафтной архитектуры и истории промышленного дизайна. В формировании дизайна города участвует и ландшафт, и архитектурные ансамбли, и уличная мебель, и светильники и другое оборудование. Начиная с конца XX века в дизайне города все чаще используются интерьерные приемы - наблюдается своеобразный композиционный синтез. Полноценных, комплексных изданий, посвященных истории городского дизайна пока нет, однако издано немало трудов по истории градостроительства и атласов, содержащих проекты городского дизайна (Таблица А57).

4.1.4. Описание истории дизайна по художественно-стилистическому признаку

Одним из самых существенных для дизайна и его исторического развития является вопрос художественного стилеобразования. Сама терминология стиля в дизайне была достаточно подробно рассмотрена в п. 2.1.1. Стилиевой подход со времени Генриха Вёльфлина является одним из действенных инструментов (методов) и средств описания истории архитектуры, изобразительных искусств и дизайна. Особенностью проявления художественно-стилистических направлений в дизайне является их многоуровневая локализация: от общих (больших) исторических стилей к художественно-стилевым направлениям, художественно-стилевым течениям и локально-художественным стилям школ и мастеров.

Для описания истории дизайна по художественно-стилистическим признакам в исследовании предлагается следующая иерархическая система: художественный стиль, художественно-стилевое направление, художественно-стилевое течение, локальный художественный стиль (фирменный стиль, стиль школы, стиль автора). Ещё одна иерархическая система основана на локализации художественного стиля: территориальной, видовой, событийной, а также авторской и корпоративной. Описание истории дизайна по художественно-стилистическим признакам – одна из самых популярных и часто используемых в среде искусствоведов форм представления научной дисциплины. Группировка иконических объектов по определенным признакам становится своеобразным ключевым методом исследования и описания художественно-стилистических направлений и течений в истории индустриального дизайна. «Дизайн-стили» – это локальные явления в общем процессе художественно-пластического формообразования, возникшие благодаря индустриальным технологиям и, как правило, сохраняющие временные рамки, корреспондирующие с большими историческими художественными стилями в изобразительном искусстве и архитектуре.

Описание истории дизайна по художественно-стилистическому признаку позволяет обнаружить художественно-стилевые направления и течения не только

на локальном временном отрезке, но также выявить их взаимосвязь, а также определить характер современных проявлений. Линейное построение истории дизайна по художественно-стилистическому признаку представляется весьма логичным, поскольку в развитии любого стиля выделяют три последовательно сменяющих друг друга стадии: зарождение, развитие и упадок. Однако всю сложность взаимодействия и пересечения стилей монолинейный метод продемонстрировать не позволяет, здесь на помощь приходит полилинейный подход. Так же можно рассматривать динамику развития художественных стилей, например, поступательное продвижение функционального направления – от раннего функционализма, модернизма, брутализма, минимализма и контемпораризма – к декоративным направлениям: ар деко и постмодернизм.

Данная методика пригодна для рассмотрения структуры художественно-стилистического направления с его мельчайшими составляющими. Например, можно рассматривать художественно-стилистическое направление «постмодерн» как целостное явление, а можно как бы «расфокусироваться» и разложить его на отдельные составляющие и рассматривать их как самостоятельные явления в истории дизайна: радикальный дизайн, оп-арт, поп-арт, антидизайн, футуродизайн, редизайн, фьюжн и пр.).

Еще один подход состоит в возможности рассматривать историю дизайна через призму развития какого-либо стилистического направления. К примеру, историческое развитие стилей в дизайне можно представить как постоянное взаимодействие двух компонентов: формы и функции предмета. Первый аспект является носителем художественного начала – того, что и называется стилем. Без второй составляющей предмет перестает быть объектом дизайна, подразумевающим по своей природе обязательное присутствие утилитарного. Первое направление – функциональное, как показывает история дизайна, оно получило распространение в условиях экономического спада, вызванного послевоенным кризисом. Второе направление, напротив, является своеобразным атрибутом экономического подъёма и благополучия в обществе. Наряду с экономическими аспектами, на стилистические предпочтения оказывают влияние

и другие факторы, в том числе и эстетические. Известный немецкий практицизм повлиял на распространение в Германии, Австрии и Швейцарии функционального дизайна. Именно здесь были провозглашены лозунги «форма следует за функцией» и «гуте форм».

Следующее направление – стайлинг, зачастую развивавшийся в противовес функциональному дизайну. Как контрапункт «немецкому функционализму» и Веркбунду в Париже в 1920-х гг. возникает Ар Деко; тремя десятилетиями позже как антипод функциональному дизайну в Америке и Англии возникает поп-дизайн, а за ним в Италии появляются радикальный и антидизайн. Стайлинг и функциональный дизайн хронологически сменяли друг друга в истории индустриального формообразования, а зачастую сосуществовали параллельно в различных странах и даже одной стране. Ярким примером подобного смешения стилистик является Парижская выставка «Ар Деко» 1925 года, где наряду с декорированными архитектурными и предметными формами была представлена конструктивистская экспозиция «Советского павильона» (автор – Константин Мельников) с авангардной мебелью Александра Родченко, а также демонстрировался скандальный функционалистский дизайн мебели и павильон «Эспри Нуво» Ле Корбюзье. Надо отметить, что в европейском искусствознании была многократно опробована концепция истории искусства, основанная на циклической смене двух стилей (объективного и субъективного, классического и романтического, конструктивного и декоративного), но ее отвергли, поскольку она поверхностно описывала историко-художественный процесс [154]. Тем не менее, можно констатировать, что подобные идеи бывают достаточно полезны для рассмотрения истории дизайна под различным углом зрения.

В ходе исторического развития эти два направления – функциональное и стайлинг – влияли друг на друга и взаимообогащались. Функциональный дизайн от brutальных и угловатых форм немецкого Баухауза 1920-х гг. пришел в Европе 1960-х гг. к более мягким линиям неофункционализма (стиль «Браун»). Аналогичная трансформация происходила и со стайлингом: от перегруженного декором ар деко 1920-х гг., от легкомысленного синтеза с функционализмом в

«редизайне» 1970-х гг. тренд продвигался к более конструктивному и радикальному дизайну конца XX века. С приходом в постиндустриальную эпоху происходит постепенное смешение этих двух направлений. Это находит отражение в таких стилистических направлениях, как раф-энд-реди, арт-дизайн.

При этом одно и то же художественно-стилистическое течение по-разному проявляет себя в различных странах. Так, «органический дизайн» возник в США в противовес брутальным и жестким формам европейского функционализма. В то же время в Скандинавии, вобрав в себя многовековые традиции народных ремесел, органический дизайн стал основой функционального стиля. Послевоенный дизайн в Италии и Германии был функциональным. В Швейцарии на протяжении ста лет не велось никаких военных действий, и тем не менее в этой стране дизайн отличается именно функциональным качеством. США приняли в 1930-е гг. лидеров Баухауза с их функциональными идеями, но европейцы не прижились на родине стайлинга. Германия, напротив, не может похвастаться яркими примерами стайлинга. В этой стране чтят традиции Баухауза, концепции легендарной школы дизайна находят свое продолжение в пространственном моделировании современных объектов.

Исходя из характера взаимодействия формы и функции объекта, могут быть выделены четыре укрупненных направления, отмеченные в художественно-стилистических течениях индустриального формообразования в XX веке:

1. Модернизм: форма предмета следует за его функцией.
2. Органический дизайн: форма и функция предмета сливаются в единое целое.
3. Постмодернизм: форма предмета не следует за его функцией.
4. Постиндустриализм: форма следует за эргономикой.

Подобные концепции наглядно демонстрируют, как можно оперировать, объединяя художественно-стилистические течения, ища их точки соприкосновения. Не менее интересно разобраться в становлении художественных стилей с учетом предпосылок и прототипов. На примере бионики можно прочувствовать, как глубоко в прошлое может погрузиться исследователь в поисках примеров подражания природе, ибо история изобразительного искусства, архитектуры и

дизайна содержит много подобных иллюстраций, начиная с произведений Древнего Египта, готики, рококо, ар нуво, ар деко, и заканчивая современным биоморфизмом. Можно интересно изобразить графически соприкосновение бионики с экспрессионизмом, органическим стилем и с дальнейшим её разделением на две составляющие: биомиметику и биоморфизм.

Ещё один пример функциональной линии, затрагивающий локальные художественные стилистики раннего американского функционализма, конструктивного ар нуво, модернизма, интернационального стиля, неофункционализма и связанный с современными хай-теком, минимализмом, пуризмом и контемпораризмом. В этом ряду наблюдаются поэтапное приспособление, адаптация и трансформация функциональных идей, происходящие под влиянием смены мировоззрений и общественных потребностей (Таблица А58).

4.2. Структурные элементы историко-теоретической модели эволюции дизайна

4.2.1. Основы системного представления истории дизайна

Как уже было сказано ранее, системный подход — методологическое направление научного познания, рассматривающее изучаемый объект как часть целостного комплекса взаимосвязанных элементов. Используя системный подход, можно построить историко-теоретическую модель эволюции дизайна, представляющую собой целостную, сложносоставную, многоаспектную систему иерархически выстроенных элементов. Основой построения выбранной модели стали пять основополагающих положений системного представления истории дизайна:

- 1. Целостность системы*, позволяющая рассматривать ее одновременно как единое целое и в то же время как подсистему для вышестоящих уровней. Этот аспект проявляется, когда исследователь рассматривает отдельные компоненты системы. К примеру, когда рассмотрение эволюции дизайна идет по отдельно

взятой линии профессии, являющейся также составным элементом модели эволюции дизайна, или при рассмотрении дизайна отдельно взятой страны, одновременно сравниваются рядовые объекты и всемирно известные произведения дизайна. При этом делается вывод о взаимосвязи, взаимозависимости и цикличности влияния дизайна мирового уровня на локальные продукты, определяется ценность объектов конкретной страны на общемировом фоне и т.д. Или при выборе одной из линий, например, изделий из дерева, или рассматривая отдельно взятое произведение – стул Сори Янаги или Фрэнка Гэри, исследователь прежде всего сосредоточен на формировании целостной картины эволюции объектов и технологий из древесины.

2. *Иерархический принцип построения модели*, то есть наличие в историко-теоретической модели множества (по крайней мере, двух) элементов, демонстрирующих подчинение звеньев низшего уровня компонентам высшего уровня. Этот приём позволяет работать с линиями дизайна в комплексе, а также ранжировать события и объекты, выявляя из них наиболее важные, с учётом установленных взаимосвязей. В модели, созданной по принципу степени распространенности и популярности, ранжируются практически все звенья модели: иконические объекты, художественно-стилистические направления, дизайн-школы, мастера дизайна и т.д.

3. *Структуризация элементов*, позволяющая анализировать компоненты историко-теоретической модели, вскрывать их взаимосвязи в рамках конкретно выбранной организационной структуры (по хронологическому, феноменологическому, системному подходу и т.д.). Как правило, процесс функционирования системы обусловлен не столько свойствами её отдельных элементов, сколько характером самой структуры. Естественно, что ранжирование различных элементов историко-теоретической модели происходит с учетом их особенностей (см. ранжирование дизайн-икон и набор факторов формообразования).

4. *Множественность описаний*, позволяющая использовать целый ряд концепций и идей для оптимизации процесса исследования истории дизайна.

Подобные идеи можно обнаружить и в смежных, родственных историко-культурологических направлениях, и в уникальных авторских концепциях, и в инструментарии других наук, например, кибернетических, экономических и математических, что позволит получить новые виды моделей, описывающие в истории дизайна отдельные элементы и систему в целом.

5. *Системность модели*, свойство объекта обладать всеми признаками системы. Определение требований к множеству взаимоувязанных объектов материальной и/или нематериальной сфер на основе анализа причинно следственных и/или функционально следственных отношений, обратных связей и перспектив развития – является системностью. Исследование системных отношений способствует созданию различных классификаций:

1) деление элементов на составляющие на основе характера их значений, формальных показателей, функции, материала и пр.;

2) выделение в составе элементов других разрядов: классификация по видам, типам, технологиям и пр. Здесь существенен учёт связей между обозначенными элементами, имеющими принципиальное значение при формировании системы.

Что касается структурных элементов историко-теоретической модели, то в работе был осуществлен последовательный подход к этому вопросу: изучался инструментарий, используемый современными историками дизайна: дизайн-икона, дизайн-стиль, дизайн-школа, дизайн-фирма, дизайн-мастер, дизайн-профиль, дизайн-нация. Данные компоненты образуют базу модели, являются инвариантами истории дизайна и могут быть ее аттракторами. Кроме того историко-теоретическая модель учитывает все свойства вышеназванных элементов, их параметры, особенности, условия возникновения и развития (Таблица А59).

4.2.2. Инварианты эволюции дизайна

Для формирования историко-теоретической модели эволюции дизайна с использованием полилинейного подхода, основанного на принципе синергетики, требуется выявление инварианта как некоего образцового объекта эволюции дизайна. Инвариант или инвариантность – термин, обозначающий в математике и физике нечто неизменяемое. В программировании инвариант цикла – логическое выражение, истинность которого сохраняется после каждого прохода тела цикла; в фольклористике — неизменяемая часть сюжета фольклорного произведения, характерная для всего сюжетного типа; в лингвистике — абстрактная структурная «единица» языка (фонема, морфема, лексема и тому подобные) в отвлечении от её конкретных реализаций [205]. Тема инвариантов поддерживается и в дизайне, например, инвариант художественного и технического начал в дизайне; в графическом дизайне инвариант как компонент бренда (идентификатор — стилеобразующий инвариант). Инвариант может являться элементом или системой элементов, указывающей на принадлежность канонам, субкультурам, архетипам, ценностным ориентирам и т.д., то есть в каком-то смысле служить образцовым показателем или объектом. На основе инвариантов в дизайне может формироваться серийное производство, порождаться реплики, активно поддерживающие образцовое\приоритетное направление проектирования. В истории дизайна благодаря инвариантам выстраивается упорядоченная, структурированная система эволюции объектов дизайна. В качестве инварианта могут выступать обозначенные в предыдущих главах составляющие истории дизайна. Например, выдающееся произведение дизайна (иконический объект в дизайне). Иконические объекты в дизайне являются носителями непрерывно развивающейся культурной составляющей жизненной среды. Они несут в себе возможное изменение представлений о будущем (футуристические идеи, художественно-стилистическое влияние на процесс предметного проектирования, временная фиксация художественного образа). Иконические объекты в самом процессе развития дизайна выступают своеобразным аттрактором, поскольку являются специфической «памятью о будущем» и выступают точками

притяжения (от английского «attract» – привлекать, притягивать) в эволюции дизайна, это «те реальные структуры в открытых нелинейных средах, на которые выходят процессы эволюции в этих средах в результате затухания в них переходных процессов» [156].

В данном исследовании иконические объекты в дизайне ранжируются по значимости их проявлений в общемировой истории дизайна:

— *иконический объект в дизайне локального уровня*: объект становится значимой величиной для культурного и экономического развития страны, приносит прибыль от массовых продаж, становится брендом или символом страны;

— *иконический объект в дизайне общемирового уровня*: объект становится стилеобразующим фактором, диктующим моду за пределами границ одного государства, всецело проявляя признак интернационального дизайна, является своеобразной квинтэссенцией своего времени, его научно-технических достижений и эстетических воззрений; превращается в признанный объект, расцениваемый широкими массами потребителей и специалистами-искусствоведами как своеобразный символ определенной эпохи, выпускаемый массовым тиражом и становящийся «общенародным», реже — производится малыми тиражами, оказываясь «элитным», или существуя в единичном экземпляре, являясь «музейным» экспонатом, имеющим мировое значение;

— *мировой иконический объект вне времени*: мода на объект не проходит со временем или циклически возвращается с определенным изменением формы и подвергаясь стилизации в зависимости от модных тенденций.

Кроме выдающихся произведений дизайна — иконических объектов — инвариантом может стать художественный стиль или широко известное, крупное событие в дизайне, дизайн-школа или дизайн-фирма, где заметен признак той самой каноничности, узнаваемости стилевых характеристик или предписанных формообразующих рекомендаций. Например, в свое время таким аттрактором стала школа Баухаус, до сих пор притягивающая внимание дизайнеров всего мира. В короткие сроки Баухаус превратился в мощный центр становления,

развития и популяризации инновационной методики проектирования. Принципы Баухауса распространились через студентов из 29 стран, среди которых: Австрия, Словакия, Италия, Япония, СССР, Аргентина и др. Уникальная композиционная работа с простыми геометрическими формами, использование ярких, локальных цветов и узнаваемых приемов стилизации – не потеряли своей актуальности и успешно применяются сегодня. Многие работы, выполненные в стенах школы, стали визитной карточкой Баухауса и образцом промышленного дизайна, тем самым инвариантом, о котором шла выше речь (Таблица А60).

Инвариантами могут быть выдающиеся проектировщики – признанные мастера дизайна. Зачастую «иконны дизайна» неразрывно связаны с именами их создателей, и уникальный объект упоминается в связке с дизайнером, таким образом, имя дизайнера заносится в историю дизайна наравне с объектами дизайна и приобретает собственную ценность. В статье «Дизайнер как икона» И. А. Чернийчук рассуждает о восприятии дизайнера как «иконны», творческая деятельность представляется как каноническая, на основе которой складывается культ личности дизайнера [206]. Главными чертами культового дизайнера являются узнаваемость созданного им стиля и признание его работ в качестве «дизайн-икон». Дизайнер стремится своим творчеством сформировать целостную систему отличительных признаков, позволяющую ему выделяться в быстро изменяющейся сфере дизайна и постоянно быть востребованным. На таких мастеров ориентируются, им подражают, их копируют, ими вдохновляются. Выработанный авторский стиль представляет своего рода клише, используемое культовым дизайнером в работах и предлагаемое потребителю в качестве ходового товара. Приобретение таких товаров позволяет как бы приблизиться к объекту поклонения и примерить на себя созданный дизайнером образ. Феномен появления и существования дизайнера-иконны неразрывно связан с восприятием дизайнера и его произведение как некоего единого бренда. Известность дизайнера как личности и создателя культового образа мышления придает продукту добавочную стоимость, не имеющую непосредственного отношения к самооценности продукта [206].

4.2.3. Историко-теоретическая модель эволюции дизайна (системная модель)

Историко-теоретическая модель (системная модель) эволюции дизайна формирует целостное представление о хронологии индустриального формообразования новейшего времени. Модель представляет собой многокомпонентную систему, состоящую из ряда элементов, куда входят: факторообразующие линии, формообразующие линии, дизайн-специализации, мастера дизайна, дизайн-школы, дизайн-фирмы, художественно-стилистические направления и течения, дизайн-нации, а также иконические дизайн-объекты.

В основе модели лежат ранжированные по значимости иконические объекты дизайна. Иконический объект является квинтэссенцией эволюции дизайна, демонстрирует своей формой модные тенденции, уровень технического развития общества, проектные возможности и т.д. Иконические дизайн-объекты могут объединяться в различные группы по формообразующему, типологическому или художественно-стилистическому признаку, а также характеризовать особенности отдельных мастеров дизайна, дизайн-школ, дизайн-фирм или дизайн-наций. Модель демонстрирует закономерность развития каждого из перечисленных элементов, раскрывает сложность их взаимосвязей, а также показывает особенности их хронологического развития (Таблица А61).

Поскольку иконический объект рассматривается как совокупность формообразующих признаков, то срез (выборка) по отдельному из показателей демонстрирует важность объекта дизайна для развития выбранного или вновь возникающего аспекта проектной деятельности, определяет взаимосвязь с последующим развитием отдельно взятого направления деятельности или самой формы объекта. Историко-теоретическая модель эволюции дизайна позволяет проследить взаимосвязи в развитии ее составных элементов, объясняет появление иконических объектов в дизайне и раскрывает их влияние на дизайн в целом.

Можно наглядно представить историко-теоретическую модель в графическом виде, а также – в интерактивной форме. Ниже приводится описание историко-теоретической модели в текстовом изложении. На самом верхнем уровне располагается хронологическая линейка (или временная шкала, таймлайн)

с указанием десятилетий, укрупненных периодов развития дизайна (доиндустриальный, индустриальный и постиндустриальный дизайн), более коротких тематических периодов (например, возникновение дизайна, искусство и ремесло) а также упоминанием ключевых событий в области дизайна.

Далее демонстрируется матрица факторов, влияющих а формообразование в дизайне и взаимосвязанных с временной шкалой. При должном внимании к этим аспектам их можно представить в виде графика, демонстрирующего превалирование того или иного фактора в конкретный отрезок времени.

Далее происходит вариантное деление на полилинейную структуру по дизайн-профилям: индустриальный дизайн, дизайн интерьера, графический дизайн, дизайн одежды, дизайн города и т.п. История дизайна каждого дизайн-профиля может быть представлена и раскрыта через дизайн-стили, творчество дизайн-мастеров или дизайн-объекты. История дизайна каждого стиля может быть представлена с использованием дизайн-профилей, дизайн-мастеров и дизайн-объектов.

Иконический объект в дизайне с прописываемыми признаками и свойствами может классифицироваться по году создания, материалам, технологиям, дизайн-стилям, дизайн-мастерам, странам, объектам-референсам или прототипам, вариациям, влиянию на мировой дизайн, редизайну и репликам.

У каждого объекта указываются авторы – мастера дизайна. У автора указывается принадлежность к дизайн-нации и объекты его авторства. С использованием иерархического подхода можно продемонстрировать популярность авторских объектов в общемировом дизайне.

Ниже отдельно представлена матрица дизайн-фирм и дизайн-школ, выстроенных по хронологии. В связи со схожестью структуры, более детальное их рассмотрение может вестись по аналогичной схеме: демонстрация стилей, в характерных для дизайн-фирмы или дизайн-школы, дизайн-мастеров и дизайн-объектов.

Завершающим этапом формирования историко-теоретической модели эволюции дизайна становится показ взаимосвязи между объектами дизайна и

стилистическими течениями, представленный в виде графических связей, отсылок или ответвлений, демонстрирующих характер их влияния/взаимовлияния. Таким образом на примере художественно-стилистических направлений в дизайне можно продемонстрировать преемственность или выявить аспект цикличности моды и раскрыть механизм формирования реплик иконических объектов дизайна.

Историко-теоретическая модель эволюции дизайна позволяет проследить развитие профессии как в отдельно взятой стране, так и в качестве отдельно взятого элемента или дизайн-профиля. Модель демонстрирует всю сложность становления современных художественных стилистических течений, а также раскрывает закономерность развития других художественных течений на стадии их возникновения, развития, конфронтации или слияния с другими направлениями (Таблица А62–64).

4.3. Национальные модели описания истории дизайна

4.3.1. Особенности развития дизайна в разных странах

Каждая страна обладает своей стартовой точкой в становлении дизайна, своим набором общих факторов (государственное устройство, мировоззрение, национальная культура и традиции, география и климатические условия, материально-техническая база) и, как следствие, своими принципами формообразования (материал, цвет, обработка материала, стилистика) и т.д. Все это делает художественное проектирование отдельно взятой страны уникальным и узнаваемым.

Нация дизайна (дизайн-нация) – это страна с глобальным (решающим) вкладом, внесённым единовременно или за определенный промежуток времени в мировую историю дизайна. Дизайн-нация отличается яркой самобытностью, обладает обширным наследием и существенным вкладом в дизайн в виде целого ряда (множества) ключевых шедевров. Дизайн-нация принимает активное участие в эволюционном процессе стилеобразования, успешно заявляет о себе на мировом рынке, представляет всемирно известные школы и выдающихся мастеров

дизайна, обогащает историю профессии всемирно известными брендами. Вклад «наций дизайна» можно оценить количественно – числом иконических объектов, используемых искусствоведами при описании мировой истории дизайна. При этом число дизайн-наций может увеличиваться в процессе исторического развития по мере открытия и признания исследователями новых иконических дизайн-объектов мирового уровня.

Рассматривая характеристику и краткую историю дизайн-наций можно заметить определенные сходства, проявляющиеся в определенный промежуток времени в превалировании одного из художественно-стилистических течений, имеющего в разных странах свой уникальный характер. В этом, безусловно, просматривается влияние моды и общность развития дизайна в разных государствах. Кроме того, у дизайн-наций есть общие тенденции научно-технического и социокультурного развития, прослеживающиеся в процессе развития дизайна.

К примеру, во многих нациях дизайна в 1960-е годы дизайн поддерживался на государственном уровне, вводилось общее понятие «хорошей», «правильной», «красивой» формы/продукта, со схожими критериями оценки. Введение качественных критериев позволило в данных странах достичь высокого уровня производства дизайн-продукции и тем самым сформировать базу так называемого «эталонного» дизайна, являющуюся своеобразным «знаком качества», на который ориентировались и копировали другие страны. Одновременно активному развитию дизайн-наций способствовали журналы по дизайну, их возросшая международная популярность, а также переход многих изданий из национального статуса в международный. Ярким примером является тот факт, что в настоящее время всемирно известные журналы имеют свои филиалы в разных странах и издаются на национальных языках.

Во многих дизайн-нациях уже в XIX веке сформировались школы дизайна (или предметного формообразования\конструирования). Этот факт сохраняет своё ключевое значение на протяжении всей истории дизайна. В 1960-е годы наблюдалось активное развитие дизайн-образования, появились новые

образовательные учреждения, а также формировались профессиональные специализации: промышленный дизайн, средовой дизайн, графический дизайн, интерьер и т.д. В контексте государственной политики стали говорить о развитии национальных школ дизайна: итальянская школа дизайна, немецкая школа дизайна, японская школа дизайна и т.д., имея в виду сохранение определенных традиций дизайн-наций в сфере предметного формообразования.

В процессе исследования дизайн-наций отчётливо проявилась тенденция интернационализации дизайна на отрезке 1920-х – 1980-х гг., что способствовало сближению уровня дизайна и дизайнеров разных стран и содействовало формированию целостного, комплексного понимания миссии дизайнера как профессионала, отвечающего за конечный продукт – объект дизайна. На постиндустриальном этапе развития внимание дизайнеров сместилось в сторону национального компонента. Персонализация и актуализация в предметном формообразовании национального своеобразия вновь стали популярными. Именно тогда на базе демократических принципов дизайна – синонимов «хорошего дизайна» начинает расти дизайн с ярко выраженным, узнаваемым национальным характером, и благодаря этому становящийся привлекательным.

Если за время активной работы над историей мирового дизайна локальные картины развития дизайна в разных странах уже сложились (история дизайн-наций), то задача определения национального компонента и описания моделей дизайна в каждой отдельно взятой стране еще не решена.

4.3.2. Национальный аспект в описании истории дизайна

Одним из важнейших аспектов в развитии современного дизайна является также национальный компонент. Национальный компонент в дизайне может выступать и в качестве инструмента (фактора) формообразования, и как объект проектирования, отражая образ жизни, мировоззрение, менталитет и традиции формообразования отдельной нации. Полилинейный подход в формировании историко-теоретической модели эволюции дизайна допускает существование разнообразных трактовок истории дизайна, и здесь немаловажную роль в

формировании описательной модели истории дизайна играет позиция автора-исследователя. Зачастую в этом проявляется национальный аспект, и рассмотрение истории дизайна в отдельно взятой стране при сравнении с мировой хронологией формообразования будет достаточно субъективным.

Национальные традиции и предметное формообразование достаточно тесно связаны друг с другом. Сохранившиеся обычаи и традиции ассоциируются с национальными чертами: итальянский кофе, английский чай, немецкое пиво, французское вино, узбекский плов, русские щи и т.д. Эти традиции и обычаи становятся зачастую и своеобразным мотивом индустриального производства специфических для той или иной страны или региона изделий. Или, к примеру, при сравнении современных жилых интерьеров немцев, японцев или американцев видно, что они разительно отличаются, несмотря на то, что в них порой присутствуют совершенно одинаковые предметы. Индивидуальность личного жилища в условиях массового выпуска домашних компонентов формирует сам хозяин дома – он и становится носителем «национального», передающегося из поколения в поколение в виде традиций и обычаев, виде собственного языка и культуры, которые сохраняются веками и трепетно оберегаются [207].

Обращение к национальному аспекту в дизайне позволяет обогатить общемировую картину дизайна особенностями его развития в разных странах. В этом плане, безусловно, ценны те авторские концепции описания истории дизайна, где исследователи рассматривают развитие профессии в отдельно взятой стране, но в контексте общемировой картины дизайна. Такие авторские концепции произвольно будут содержать преимущественно историю локального дизайна. Например, в трудах Томаса Хауффе уделяется много внимания немецкому дизайну [60], также, как советский и русский дизайн доминирует в трудах отечественных исследователей [86-87, 65, 68].

Изучение национального аспекта связано с когнитивной историей и позволяет рассматривать проявление локального компонента в описании истории дизайна отдельного государства или частного взгляда на историю мирового дизайна. Здесь стоит учесть, что формирование национальной модели развития

дизайна будет содержать превалирующее количество иконических объектов локального уровня. Для формирования целостной картины развития дизайна в каждой стране это, безусловно, важно и существенно для возможной переоценки влияния творческого вклада отдельного государства на мировой дизайн. Наиболее распространенный способ построения истории дизайна с использованием национального аспекта основан на учёте географических координат (страны, государства) и ориентирован на конструирование национальной идентичности. В своём конструировании истории дизайна А. М. Пигальская утверждает, что средства дизайна могут актуализировать и внедрять в обиход национальные мотивы и традиции, восходящие к народным ремеслам и промыслам [207]. Действительно, на заре становления дизайна на первых всемирных промышленных выставках можно было встретить объекты с национальными мотивами, а дизайн позиционировался как компонент национальной культуры, существующей в рамках государственной границы. Индустриальный дизайн достаточно долго (половину XX века) позиционировался как интернациональный, и это помогло унификации и систематизации продукции. Однако отрицать связь дизайна с традиционными ремеслами и национальными приёмами формообразования невозможно, и в настоящее время мода на национальный аспект в дизайне совершает новый виток. Кроме того, в любой стране практически мгновенно формируется свой, специфический образ: так появились американский дизайн, немецкий дизайн, мексиканский дизайн, где с большой долей вероятности присутствуют носители традиционных орнаментов и форм. Также, безусловно, интересен опыт СССР. Многообразие национальных и этнокультурных традиций, существовавших в СССР в рамках единой социалистической идеологии, делают советскую государственную систему дизайна (сформировавшуюся между 1962–1991 годами) интересной и уникальной моделью изучения природы национального своеобразия в дизайне [208].

Джонатан Вудхэм отмечает в своем исследовании важность учёта местного (локального), национального и глобального аспектов и в истории дизайна. По мнению Вудхема, история дизайна как академическая дисциплина за последние

тридцать лет значительно повзрослела благодаря пониманию того, как различные методы и связанные с ними дисциплины могут обогатить и улучшить наше понимание материального мира. Однако географически доминирующее положение в исследованиях и публикациях Вудхэма было сосредоточено на сравнительно ограниченном числе промышленно развитых стран. В последние годы был проведен ряд международных конференций с целью расширения географии государств, традиционно присутствующих в истории дизайна. По итогам обсуждений был сформулирован ряд предложений, касающихся трудностей построения всемирной истории дизайна. Профессиональным общественным организациям, типа ICOGRADA, ICSID и IFI, с большим количеством членов на всех континентах и во множестве стран, влияющим на миллионы дизайнеров, было рекомендовано разработать необходимые средства для перерисовки дизайна с последующим созданием исторической карты мира (Таблица А65) [209].

4.3.3. Развитие национального компонента в истории дизайна

На протяжении всей сложной и многоаспектной истории дизайна национальный компонент постоянно являлся важным элементом ее эволюции. В ряде стран становление дизайна было связано с ренессансом национальных ремесленных традиций и усилением национального колорита. В эпоху индустриального дизайна поиск новых средств формообразования (материалов, стилистики, ансамблевости и пр.) был связан с художественными приёмами, заимствованными из арсенала народных ремёсел. В качестве наглядного примера можно привести работы скандинавских дизайнеров, использовавших ремесленные традиции в практике индустриального дизайна. В послевоенной Италии эксперименты в дизайне подчас обращались к художественным традициям эпохи Возрождения.

Исследуя историю мирового дизайна, можно проследить влияние на творческую практику национального компонента. Ранний период истории дизайна представляет его как проектно-художественную деятельность,

базирующуюся на методах предметного ремесленного формообразования. С развитием индустриальных технологий дизайн постепенно отходит от ремесленных традиций, перестаёт использовать национальный компонент и склоняется в сторону простых лаконичных геометрических форм, лишенных фольклорных орнаментов и стремящихся к интернациональному образу. Практически весь XX век индустриальный дизайн развивается по большей части в интернациональном русле, универсализируется, шаблонизируется, глобализируется. Однако идентификация дизайна, созданного в разных странах, не исчезает. Потребитель через методiku формообразования и колористические предпочтения, через выбор материалов и способов отделки изделий соотносит объекты, произведенные в разных странах. И, конечно, сохраняется национальное предметное формообразование, реализуемое в малых количествах или в единичных экземплярах уникальных изделий. Во многих странах, несмотря на развитие индустриальных технологий, связь ремесленного формообразования и дизайна остается достаточно крепкой, и эта зависимость очевидна для потребителей изделий. Помимо общего увлечения стандартным или «интернациональным» дизайном появляется тяга к персонализации объектов дизайна, раскрывается интерес к региональному компоненту: дизайн обращается к национальной идентичности.

Глобализация и цифровизация сблизили государства, и сейчас производство товаров все чаще перемещается в регионы с дешевой рабочей силой. В настоящее время даже малые предприятия могут использовать инновационные методы в своих интересах. На этикетках изделий появилась надпись: «Дизайн сделан в Германии – товар произведен в Китае», в этом контексте Китай получил прозвище «верстак мира». Расширение сети Интернет объединило глобализацию, рабочую силу и производство. В наши дни видеоконференцсвязь или передача цифровой информации превратились в обыденные операции. Это позволяет партнерам быстро обмениваться данными, что абсолютно необходимо при аутсорсинге. Например, предприниматель из Штутгарта может поручить дизайнеру из Берлина разработать карточную игру, а потом разместить ее

изготовление в Китае. Большой объем продаж сейчас осуществляется через Интернет, а логистикой занимается поставщик услуг, проживающий в любой точке мира.

Национальная идентичность напрямую связана с дизайнерским фактором, культурой, языком и общей историей страны. Немецкий дизайн – угловатый, французский – изогнутый, в Италии любят благородные поверхности, а в Дании и Швеции дизайн все еще сохраняет природный, органический колорит. Дизайнерские команды сегодня стали междисциплинарны и мультинациональны, и какими бы разнообразными ни были культуры на планете, потребности человека вне зависимости от национальности схожи. Различия в менталитете, в мышлении, в комфорте, безусловно, существуют, этнокультурные различия, среди прочего, отражаются в различных продуктах, используемых людьми, а степень культурного разнообразия зависит от функции рассматриваемого продукта. Бытовые приборы и канцтовары – типичные примеры изделий, где культурные различия почти отсутствуют, а зачастую и неуместны. К этой же нейтральной группе относится пульт управления самолетом, инструкция по сборке конструктора, мелкие бытовые приборы. Характер производства промышленных продуктов, выпускаемых серийно во всем мире, не допускает больших различий между изделиями и потребителями.

В последние десятилетия специалистов интересует влияние культурных аспектов на практический опыт и взаимодействие между людьми и предметами. Глобализация заставила дизайнеров, принадлежащих одной культуре, разрабатывать продукты, используемые в другой культурной среде. Также глобализация ставит проектировщиков перед выбором «глобального» или «локального» дизайна изделий, что сегодня является важным фактором современного промышленного дизайна. В связи с этим в настоящее время к культурологическому аспекту в промышленном дизайне возникло более серьезное отношение.

В результате рождается мультикультурный или кросскультурный дизайн, представляющий сегодня большой интерес для практики и теории дизайна.

Влияние культуры на дизайн продукта проявляется во многих аспектах, разделяемых исследователями Диелом и Кристиане на семь областей, касающихся культурного разнообразия и дизайна продукции:

- процесс проектирования (методология, процедуры);
- дизайнерское образование (передача дизайнерских знаний между разными культурами, другие культуры);
- стратегические (бизнес-стратегия и маркетинговые продукты в других культурах);
- дизайнеры (культурное влияние на самого дизайнера) вместе составляющие практикующую группу;
- эстетика аспектов (предпочтение дизайна в разных культурах);
- семантика (интерпретация дизайна и функции);
- взаимодействие человека и продукта (фактическое использование продуктов в разных культурах), вместе образуют теоретическую группу [210].

Сегодня потенциал национальных традиций как источник дизайнерского творчества себя еще не исчерпал. Более того, появилась потребность в возрождении базовой семантики национальных культур. Это обстоятельство актуализирует проблему существования национально-культурных моделей современного дизайна (Таблица А66).

Национальный компонент в дизайне представляет интерес с самых разнообразных сторон. Во-первых, как процесс взаимодействия традиционного ремесленного производства и индустриального дизайна, во-вторых, как феномен в развитии дизайна в некоторых странах, в-третьих, изучение дизайна в различных странах позволяет многим государствам выработать свою стратегии развития отечественного дизайна. История дизайна демонстрирует нам значение национального компонента в становлении предметного формообразования, наглядно показывает его развитие в индустриальную эпоху. Многие объекты, кажущиеся унифицированными и демократичными, вписывающиеся в любую стилистику, в действительности содержат в себе национальный компонент. Другие, сугубо локальные объекты спустя некоторое время становятся

общеупотребимыми в различных странах, что наделяет их интернациональным качеством, без утери национальной сущности. Подобные примеры свидетельствуют о важности изучения дизайн-наций и определения их роли в развитии индустриального дизайна. Тем более, что в рамках постиндустриального дизайна интерес к локальным и этническим стилистикам постоянно возрастает. Вслед за доминированием процессов глобализации наконец-то наблюдается тенденция дифференциации культур и стремление современного дизайна к этнокультурной, национальной проблематике [211].

4.3.4. Модели развития дизайна для различных стран

В разных странах развитие дизайна происходит по различным сценариям. В процессе исследования эти варианты представлялись в виде графических схем (моделей) линейного (Германия, СССР), волнообразного (Италия), спиралевидного (Япония) и разветвленного характера (США). В созданных моделях развития дизайна, как и в историко-теоретической модели эволюции дизайна, участвуют факторообразующий и формообразующий аспекты и инвариант истории дизайна, однако процесс становления и развития дизайна, в основном, ограничен территорией изучаемой страны (формирование временных границ). Одним из ключевых элементов моделей дизайна в различных странах является взаимодействие традиций ремесленного формообразования с актуальными дизайн-методами (формирование предметных границ), также учёт национального компонента.

Американский психолог Говард Гарднер еще в 1980-х гг. разработал теорию множественного интеллекта [212]. По Гарднеру, способности человека разделяются по стилям обучения в зависимости от преобладающего типа интеллекта. Всего было выявлено семь типов, одним из них является визуально-пространственный тип интеллекта: способность воспринимать зрительную и пространственную информацию, модифицировать её и воссоздавать зрительные образы без обращения к исходным стимулам. Под этот тип интеллекта в большой своей массе попадают скульпторы, художники, архитекторы и дизайнеры.

Занимаясь поисками разнообразных подходов в преподавании историко-культурологических дисциплин, преподаватели все больше прибегают к замене сложных в вербальном виде моделей на их визуализацию. История дизайна здесь не исключение. Это послужило одной из основных причин для поиска способа визуализации исторических процессов развития дизайна в отдельно взятой стране, что упростило бы восприятие этих процессов и помогло их освоению в учебном процессе (Таблица А67).

Опираясь на становление дизайна в ряде стран, тесно связанное с ренессансом национальных ремесленных традиций и акцентированием национального колорита, можно проследить эволюцию локальной составляющей в истории индустриального формообразования XX века. В качестве отправной точки предлагается рассматривать наиболее характерные формы развития дизайна в разных странах, где прослеживаются следующие подходы:

- преемственность, органичное вплетение национального компонента;
- отрицание национального компонента, стремление к интернационализации, абстрагированию, обобщению, стандартизации;
- возврат к корням, переосмысление традиций через индустриальные технологии и, как следствие, новый взгляд на национальное формообразование [212].

Взаимодействие национального и интернационального компонентов происходит так же в рамках факторообразующего и формообразующего аспектов [213]. Рассмотрим названные модели подробнее.

Линейная модель. Линейная модель национального развития дизайна предполагает превалирование определенного вектора в развитии предметного формообразования: преобладание ремесленного формообразования, господство определенной стилистики, ставших визитной карточкой страны, то есть постоянное существование яркой национальной линии в формообразовании вне зависимости от типа производства. Примером реализации подобной модели в истории дизайна прежде всего являются страны с ярким национальным колоритом, с преобладающим ремесленным или со слабо развитым

индустриальным производством. Такой модели во многом соответствуют некоторые страны Азии и Африки, чье ремесленничество известно своими яркими этническими образами, вдохновлявшими художников и дизайнеров, при этом индустриальный дизайн в этих регионах пока развит слабо. Частично подобные тенденции проявляются в «колониальном стиле», представляющем некий синтез национальной культуры и европейских традиций. Графически модель устойчивости национального аспекта выглядит как линия развития ремесленничества с превалированием локального компонента в индустриальном дизайне – типа «колониальной» модели (Австралия, Индия, некоторые регионы Южной Америки и Африки).

Другой пример линейной модели развития дизайна – это страны, где изначально национальный компонент является важнейшим элементом формообразования, но в процессе развития индустриального производства теряет свое значение. Интернациональное и национальное направления в формообразовании развиваются практически автономно, приоритет чаще остается за первым. Примером служат многие европейские страны (Германия, Англия, Франция, Россия) (Таблица А68).

Германия. Немецкая модель дизайна, несмотря на свою многогранность (модерн, ар деко, тоталитаризм), представляется достаточно прямолинейной. При этом, безусловно, наблюдается проявление некоторых особенностей, делающих немецкий функционализм еще более интернациональным и гармоничным (стримлайн, бионика). Германский тип демонстрирует четкий вектор развития дизайна, с точно выбранной траекторией, зачастую ограниченной некими факторами или стилевой предрасположенностью страны. Традиции функционализма здесь всегда были особенно сильны, функционализм преподносится как национальное достояние, культивируется особое отношение к дизайнерскому качеству, безопасности, производственной технологичности, экономичности производства, удобству пользования. Немецкий дизайн традиционно был связан с модернизмом, он и считается «интернациональным стилем» [214].

Германия стала мировым оплотом функционального дизайна, рационального, эргономичного и продуманного с практической точки зрения, постоянно соответствующего выражению «немецкое качество».

- функционализм,
- эффективность формы,
- прагматичность,
- дизайнерское качество,
- безопасность,
- производственная технологичность,
- экономичность производства,
- удобство использования, эргономика,
- минимализм.

Великобритания. Объединенное королевство по праву считается колыбелью дизайна благодаря первой промышленной революции, открывшей дорогу массовому индустриальному производству. В Великобритании прошла первая всемирная промышленная выставка (Лондон, 1851), положившая начало традиции периодического проведения международных смотров национальных достижений. В Англии выпускался одно из первых специальных изданий по эстетическим проблемам предметного мира и его проектированию – «Журнал дизайна и промышленности» (Journal of Design and Manufactures), там же возникли первые теории дизайна.

Английский классический дизайн явился результатом симбиоза ремесленного художественно-прикладного творчества и машинного промышленного производства. Становление дизайна в Великобритании происходило во взаимосвязи с техническим прогрессом, индустриализацией общества, развитием искусств и ремесел. Британские художники и дизайнеры XIX в. стали основателями нового направления в развитии промышленности, они осмыслили научный прогресс с эстетической точки зрения, что послужило толчком для дальнейшего развития дизайна в Европе. В Объединенном королевстве в 1944 г. впервые был создан Совет по дизайну с целью

«способствовать всеми возможными средствами повышению художественно-конструкторского уровня изделий, выпускаемых промышленностью Великобритании». Совет с 1949 года издает журнал «Дизайн», имеет свой Дизайн-центр с периодически обновляемой выставкой лучших дизайнерских изделий и картотекой английских дизайнеров. При всем своём внешнем консерватизме Великобритания всегда щедра на инновационные внедрения, отмеченные в истории дизайна в том числе и в послевоенное время: эксперименты со стилями поп, хиппи, гранж и т.д. Общее функциональное направление английского дизайна сохранило некую интеллигентность, изящество «новой простоты» [215].

СССР. Рассматривая становление дизайна в СССР и в новой России можно также отметить своеобразное линейное развитие с преобладающим мотивом рациональности и функциональности, продолжающим тему конструктивизма. Аскетичность, минималистичность, честность, функциональность и интуитивная доступность – вот наиболее часто звучащие в исследованиях искусствоведов особенности советского дизайна. Тем не менее, в разные периоды в СССР наблюдались всплески экспериментальных поисков, сравнимые с подражанием новомодным мировым тенденциям.

Особенность советской модели художественного проектирования состояла в разрыве между гуманистическими (human-oriented) концепциями дизайна, рожденными научно-методической школой ВНИИТЭ, и технологической инертностью производства, не обладавшего экономическим стимулом для развития в рамках плановой экономики. Социалистическая идеология поставила дизайн «на службу обществу». Функциональный, аналитический подход к дизайну и эргономические разработки специалистов ВНИИТЭ способствовали созданию товаров, удовлетворяющих основные запросы потребителей [216]. Гуманистическая рациональная концепция советского дизайна поддерживалась позицией КПСС, включившей дизайн в систему государственной политики. Этой цели служила целая система дизайн-проектирования (ВНИИТЭ, журнал «Техническая эстетика», государственная аттестация товаров на «Знак качества»),

основанная на внедрении метода дизайн-программ, на реализации синтеза проектных искусств, на типизации и типологизации, на принципе модульного конструирования оборудования для оснащения жилой среды.

К ярчайшим событиям и явлениям дизайна в СССР можно отнести:

- социалистическая идеология;
- дизайн часть государственной политики. В 1962 году открывается Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ);
- журнал «Техническая эстетика», освещающий вопросы теории и практики дизайна в СССР и за рубежом;
- государственная аттестация товаров на «Знак качества». Продукты массового потребления становятся доступными широким слоям населения;
- проектирование сложных систем, ВНИИТЭ внедряет метод дизайн-программ;
- синтез проектных искусств, воплощенный на практике в насыщении общественных пространств произведениями монументального и декоративно-прикладного искусства;
- типизация и типологизация, принцип модульного конструирования оборудования для оснащения жилой среды;
- аскетичность, минималистичность, честность, функциональность и интуитивная доступность советского дизайна;
- «холодная война»;
- приоритет точного, тяжелого и оборонного машиностроения;
- копирование и доработка западных аналогов;
- технологическая инертность производства;
- идея «глобального проекта» и «тотального дизайна».

Волнообразная модель. Волнообразная модель основана на постоянном сотрудничестве, симбиозе или синтезе двух и более направлений предметного формообразования. Увлечение интернациональными мотивами в поисках новых идей уступает место исходным корням национального ремесленничества,

превалирующий индустриальный принцип предметного формообразования постоянно вступает диалог с ремесленным подходом, тем самым обогащая инструментарий промышленного дизайна. Так происходит обогащение национальных традиций достижениями современного производства и актуальными составляющими культуры, в том числе проектной. Примером могут служить обладающие развитой индустрией страны, где заметно влияние традиционного ремесленного формообразования. Так, например, индустриальный дизайн в скандинавских странах или в Италии постоянно подпитывается традиционными идеями ремесленного формообразования. Графически подобная модель может быть изображена в виде разветвленной или синусоидальной линии с амплитудными колебаниями (Таблица А69).

Скандинавская модель дизайна. Развитие скандинавского дизайна происходило под влиянием определенных факторов. Скандинавское предметное формообразование уникально по своей природе, его особенностями является использование натуральных материалов, природных мотивов, легкость, нарочитая скромность, простота, почтение к мастерству и традициям.

Общие черты скандинавского дизайна:

- генетическая связь с искусством;
- художественно-ремесленная форма деятельности;
- традиции ремесла плавно перерастали в дизайнерское творчество, при этом сохраняясь как самостоятельный вид деятельности;
- движущий фактор – социальная инноватика;
- линия технических инноваций;
- культурная глубина, укорененность и стабильность;
- шведкость, датскость, финскость и пр.;
- слойд;
- хандверк, скёнвирке;
- принцип уюта, тепла и комфорта: хюгге (hygge) — в Дании, коселиг (koselig) — в Норвегии, мис (mys), фика (fika) и лагом (lagom) — в Швеции,

калсарикянни (kalsarikyanni) и сису (sisu) — в Финляндии: постоянное и тонкое взаимодействие с природой через образ жизни friluftsliv.

Технические инновации:

1845 — первые художественно-промышленные школы, входящие в

Художественно-промышленный союз;

1867 — норвежский павильон, выполненный в стиле «drage», вызвал фурор на выставке в Париже;

1924 — факультет мебельного дизайна при Королевской Академии изящных искусств в Копенгагене;

1925 — в Париже шведские предметы в неоклассическом стиле получили 36 гран-при;

1946-1950 — Nordic Art Industry Conference;

1957 — Scandinavian Design: выставки скандинавского дизайна в США;

1970 — Международная экспансия бренда Икеа;

1980 — Скандинавский социальный дизайн. Рост популярности продукции Икеа;

2010 — Сканди, Япанди.

Национальные ремесленные традиции:

XVIII в. — безымянный аля шейкерский дизайн;

1800 — Густавианский стиль;

1850 — Скёнвирке «Изящная работа»;

1917 — формирование национальной художественной школы в области дизайна;

1918 — Норвежский союз дизайнеров (Landsforbundet Norsk Brukskunst, LNB);

1970 — запрет на импорт мебели в Исландии;

2000 — популяризация хюгге, лагом, сису, фика, люкке, глюггаведур, хезелехайд, фрилуфтслив.

Объекты скандинавского дизайна легко узнать по особому отношению к материалу, колористике и организации пространства; традиционные примы формообразования стали отличной базой формообразования индустриального, и до сих пор этот симбиоз четко ощущается в работах и современных дизайнеров [72]. Целостность каждого отдельного объекта намного важнее, чем погоня за модой.

Относительно поздняя индустриализация помогла скандинавским дизайнерам умело соединить искусство с дизайном, фабричное производство с ручной работой. Этот феномен — прежде всего, достижение скандинавской культурной традиции.

Скандинавский дизайн стал особой формой национальной идентичности, способом создания и выражения национального характера, обладающего уникальными чертами и в то же время включенного в систему европейских ценностей [217]. Эстетика скандинавского модернизма наибольшим образом повлияла на мировую проектную культуру середины и конца XX столетия. Она изменила не только вещи, но и она стала моделью нового европейского стиля жизни.

Итальянская модель дизайна. Итальянская модель дизайна выразилась в поиске адекватных живой культуре форм и принципов проектной концептуализации, а также в разработке проектных методов, не вступающих в противоречие с законами саморазвития, при особом внимании к гуманитарным ценностям культуры и проектного творчества в реализации гуманитарной культурно-философской рефлексии [218]. История дизайна Италии демонстрирует нам постоянный диалог между традиционными технологиями формообразования, тягой к экспериментам и индустриальным производством. Однако, в отличие от скандинавского дизайна, национальный компонент в Италии проявил себя слабее, и поэтому при схожем симбиозе элементов графическое построение модели больше напоминает разветвленную структуру, или своеобразный конгломерат линейной и волнообразной конструкций. Общие черты итальянского дизайна:

- яркость идей, абсолютная свобода творческого самовыражения;
- смена стилистик, постоянное обновление;
- открытость к исследованиям и экспериментам (радость эксперимента);
- высокий эмоциональный подтекст;
- смелость в использовании новых материалов.

При знакомстве с источниками по истории итальянского дизайна сформировалась гипотеза о постоянном возвращении художественных принципов индустриального дизайна Италии к истокам – к ремесленному формообразованию при параллельном увлечении инновационными технологиями. В итоге эту тенденцию можно представить в виде разветвленной конструкции, образованной двумя направлениями: экспериментального или арт-дизайна (высокого искусства) и ремесленных традиций.

В качестве заметных нововведений можно отметить:

- инновационные традиции промышленного дизайна, начиная от Джиованни Понти и Данте Джакоза;
- 1960 – эксперименты с пластмассой, вещи-агрегаты, универсальные элементы жилища;
- 1972 – выставка «Италия: Новый внутренний пейзаж», музей современного искусства, Нью-Йорк;
- 1979 – рациональный, концептуальный дизайн и антидизайн;
- 1980 – ключевая роль дизайна в маркетинге, в рекламе и в формировании индивидуального стиля потребителя; итальянский дизайн – авангардное явление, «Проектная концептуалистика 1980-х годов: новое мышление и «иное» мышление»;

Ветви ремесленных традиций:

- в стране всегда было много мебельщиков: работа с деревом — это традиционное ремесло в Брианце, где и по сей день сосредоточено большинство мебельных фабрик (в 1950-е и 1960-е годы родились знаменитые компании, составившие славу и гордость современного итальянского дизайна);
- интерес к стилям прошлого, выраженный в стилизациях и эклектике (ретро, романтический стиль «детских грёз»);
- «слабая проектность», равноправие стилистик, культур, времён, контекстов;
- недостаточная организованность и профессиональная неопределенность итальянского дизайна компенсируются его прочными связями с обширной гуманитарной сферой, с проектной и художественной культурой;

— основной силой итальянского дизайна является фигура художника-универсала, «ренессансного» мастера, в творческой концепции и практике которого в оригинальной форме воспроизводится «итальянская линия».

Разветвленная модель. Разветвленная модель предполагает наличие одного общего вектора развития предметного формообразования и на начальном этапе его усиление разнообразными перетекающими направлениями. Возможен вариант, когда интернациональный компонент в дизайне изначально аккумулирует все остальные, или национальный компонент вообще отсутствует как таковой (Таблица А70).

Яркий пример — США с его многонациональной моделью, обладающей доминирующим интернациональным звеном. Соединенные Штаты стали первой «спроектированной» нацией. В истории североамериканского дизайна заметно наличие активных, экстравагантных идей и экспериментов: тиффани, стримлайн, ар деко и т.д. Однако все экспериментальные ветви со временем сливаются в одну: органический дизайн, или его современную интерпретацию — так называемый стиль «контемпорари». Изначальный принцип «форма следует за функцией» постоянно дополнялся: функции вещей могут быть не только утилитарными, но и информационными, культурными, знаковыми, символическими, технологическими и даже познавательными. В североамериканской модели развития дизайна заметно влияние принципов формообразования разных наций, очевиден постоянный синтез культур и поиск сложносоставного или унифицированного вектора развития индустриального дизайна, идентифицируемого сегодня как «американский дизайн». Одна национальная культура влияет на другую национальную культуру, таким образом, возникает новая национальная модель, несущая в себе конгломерат признаков двух или нескольких наций.

Высокий технический уровень промышленных и бытовых изделий, выпускаемых в США, производство серийной продукции из новых экономичных материалов, фокус на рыночный фактор развития дизайна потребительских

товаров, реклама и упаковка, внимание к внешнему виду изделий – вот существенные черты североамериканского дизайна. В том числе:

- спроектированность,
- американская мечта,
- форма следует функции,
- маркетинговость и рекламность,
- быстрый технический прогресс,
- отсутствие глубоких национальных культурных традиций,
- мультикультурность,
- ориентация на массовость,
- демократичность и элитарность.

В североамериканской модели дизайна национальное замещается интернациональным, когда исконно национальное полностью уничтожается, а интернациональное становится основным национальным компонентом. В США возобладала концепция чистого, некоммерческого искусства, предполагающая высокие моральные требования к профессии, элитарность, содействие эстетическому развитию публики, внесение в предметный мир внешней упорядоченности и социальной гармонии (В. Гропиус, М. Брейер, Ласло Мохой-Надь). Одновременно формировалась и более «демократичная» позиция, стремившаяся дать публике то, что она, скорее всего, желала получить и что определялось как «коммерческий успех» [70].

Спиралевидная модель. Спиралевидная модель является частным случаем волнообразной модели и демонстрирует постоянное эволюционное развитие, базирующееся на известных постулатах, за счет чего сохраняется преемственность в формообразовании, а синтез традиций и инноваций осуществляется в мягкой, сбалансированной форме. Одним из наиболее ярких примеров реализации этой модели является дизайн Японии: спиральная модель развития профессии также коррелируется спиралевидным развитием японской экономики (Таблица А69). Связь с традицией – одна из специфических черт японского дизайна, она осуществляется на разных уровнях: на ступени полного

следования традиционным технологиям и методам проектирования, на ступени творческой переработки культурного наследия и выявления ее принципов через новейшие достижения мировой проектно-художественной культуры и, наконец, на ступени выбора подхода к процессу дизайн-проектирования. Выявленные уровни указывают на наличие трёх основных характеристик японского дизайна: национальной, смешанной и интернациональной; они существовали и продолжают существовать параллельно, постепенно развиваясь и совершенствуясь. Опыт Японии, основанный на философско-мировоззренческих принципах единства и гармонии человека с окружающим миром, в этом смысле весьма показателен. Японский дизайн воплощает эти гуманистические идеи в современных объектах, что приносит им мировое признание без утраты национальной культурной идентичности [219], [220].

4.4. Принципы системного представления истории дизайна

При построении историко-теоретической модели использовались различные подходы: феноменологический, хронологический, системный и интегративный, Они подробно рассмотрены в главе 3, где специально были сформулированы основные принципы построения данного раздела диссертации: феноменологический принцип, историко-географический принцип, феноменально-географический принцип, принцип взаимосвязанных профилей и принцип многоуровневой матрицы. Рассмотрим их подробнее.

4.4.1. Феноменологический принцип

Феноменологический принцип: формирование общей картины истории дизайна с построением иерархии дизайн-объектов международного уровня.

Феноменологический принцип описания истории сформулирован на основе рассмотренного ранее феноменологического подхода к описанию хронологии дизайна. Феноменологический принцип описания необходим для учёта и раскрытия потенциала этого профессионального инструмента в создаваемой полилинейной модели изложения истории дизайна. Феноменологический

принцип описания истории индустриального дизайна основывается на ключевых событиях и объектах истории дизайна, представляемых в хронологическом порядке. С помощью феноменологического принципа решается одна из основных задач истории дизайна: представление целостной картины общей истории дизайна во взаимосвязи с наиболее значимыми политическими, экономическими и социокультурными событиями, происходившими в обществе. Феноменальные события в истории дизайна представляют разработанные дизайнерами уникальные объекты; необычные явления в области дизайна; выдающиеся проектные решения, реализованные в предметных формах; авангардные идеи, вызывающие соответствующую реакцию в обществе; новые методики формообразования дизайн-объектов. В полилинейной модели истории дизайна именно феноменологический принцип отвечает за отбор наиболее важных ключевых событий и объектов. Феноменальные явления в дизайне обозначают ключевые точки развития истории профессии – указывают на пики эволюционного процесса, отмечают популярность стилей, выявляют точки бифуркации – точки разветвления возможных путей эволюции системы и т.д. Эти явления рассматриваются как квинтэссенция художественно-стилевых предпочтений общества, профессиональных интересов разработчиков и вершина производственно-технологических инноваций. Наиболее простое применение феноменологического принципа прежде всего состоит во встраивании в хронологические ряды «общемировых иконических объектов дизайна» («дизайн-икон», феноменальных явлений), таким образом история дизайна выходит на общемировой уровень без учёта территориальных границ (Таблица А71). Феноменологический принцип можно использовать по-разному:

- на уровне общей истории дизайна;
- на уровне развития отдельно взятого профиля или специализации. Приведем некоторые примеры.

Феноменальная форма. В этом ряду: стул «Zig-Zag» Геррита Ритвельда остается одним из самых радикальных решений стульев без ножек; гнукотклеённый стул Eames, названный «стулом века»; невероятный предмет культа – кресло-

мешок «Sacco», ставшее сегодня именем нарицательным. Или стул Mezzadro, словно изготовленный из того, что попало на глаза его авторам; плеер Sony Walkman, ставший символом культуры 1980-90-х гг.; соковыжималка «Juicy Salif» Филиппа Старка – непрактичная, неоднозначная и неудобная в использовании, но, тем не менее, входящая в топ шедевров дизайна и многое другое.

Феноменальный материал. Дизайн нередко опирается на инновационные материалы, зачастую предвосхищая развитие технологий в других областях и тем самым подталкивая конструкторов и технологов к новым поискам. В качестве примера можно привести итальянские эксперименты с материалами в 1960-е гг.; заимствование материалов из профессиональных сфер в стиле «хай-тек»; опередившие время, уникальные работы метаболистов. 20 лет пришлось потратить на поиски необходимого материала для реализации инновационной идеи Вернера Пантона в модели «Panton Chair» («S-Chair»).

Феноменальная технология производства. Изобретенная Михаэлем Тонетом технология создания серийной мебели путем склейки и последующего формования полос шпона; изготовление мебели из разогретой паром гнутой древесины; разработка уникального конструктора элементов, составившему к началу XX века 2000 изделий, выпускаемых в 12 видах отделки является уникальным примером феноменальной дизайн-технологии. К этому ряду относятся предвосхитившие свое время и получившие широкое распространение десятилетия спустя разработки гиперболических конструкций Владимира Шухова и методика конструирования Антонио Гауди.

Феноменальное событие\ явление. Феноменальным было революционная концепция Кристиана Диора «New Look», вернувшая романтические образы в дизайн одежды на этапе послевоенной тотальной экономии и рациональности. Другими примерами феноменального события может быть выставка скандинавского дизайна в США, или обнародование выдающегося объекта дизайна. Например, настоящей сенсацией на заокеанской выставке стала модель стула Вернера Пантона «Сопе». Объект был настолько потрясающ и футуристичен для своего времени, что будучи однажды выставленным в витрине

магазина в Нью-Йорке привёл к необходимости вызова полиции для разгона публики и восстановления дорожного движения. Или, например, успешные стулья «седьмой серии» Арне Якобсена — Serie 7, ныне выпускаемые миллионными тиражами. Fritz Hansen также демонстрируют феномен устойчивой популярности подобных объектов.

Безусловно, примеров феноменальных проявлений дизайна в его многолетней истории можно привести намного больше. Резюмируя, можно сказать, что феноменологический принцип наиболее эффективен для начальной стадии изучения истории дизайна, выстроенной по ключевым событиям, а также подходит для краткого, резюмирующего изложения хронологии.

Модель, опирающаяся на феноменологический принцип, предполагает наличие следующих составных элементов:

- иконические объекты международного уровня;
- хронологический компонент: наиболее значимые события в социокультурной, экономической и политической жизни мирового сообщества.

Здесь также не исключено объединения дизайн-икон в дизайн-стили (стиль дизайн-мастера, стиль дизайн-школы, стиль дизайн-объединения и стиль дизайн-фирмы).

4.4.2. Историко-географический принцип

Историко-географический принцип основан на рассмотрении истории дизайна с учетом географического фактора и опирается построение иерархии дизайн-объектов отдельно взятой страны или группы государств.

Историко-географический принцип описания явлений, позволяет достаточно глубоко изучить хронологию и современное состояние дизайна отдельно взятой страны, оценить активность массмедиа конкретного государства. Суть метода заключается в исследовании исторического процесса с учётом территориального аспекта при создании объектов и более глубокого рассмотрения хронологии их существования.

Историко-географический принцип описания истории предполагает построение иерархии для отдельно взятой страны или группы государств. То есть при помощи этого принципа рассматривается история как отдельной страны (Испания, Италия, Англия, Австрия и т.д.), так и история группы государств (Скандинавия: Финляндия, Дания, Швеция; Южная Америка: Бразилия, Мексика, Аргентина и т. д.), а, порой, и целого континента (Америка, Африка, Австралия и т.д.). Историко-географический принцип позволяет определить зависимость творческой деятельности от территориальных и природных факторов, выявить историческую взаимосвязь предметного формообразования с народными ремесленными традициями. Процесс глобализации привел к определенному смешению наций и народностей, способствовал формированию мультикультурных государств, и это обстоятельство переводит историко-географический принцип в разряд многоаспектных. Во-первых, исследование истории дизайна может вестись не только по отдельным странам, а по группе государств в рамках одного континента или части света, например, Западная и Восточная Европа, Индокитай, Латинская Америка, имеющих схожие черты. Во-вторых, исследование может проводиться не только в рамках территориальных границ, но охватывать нации и народности, населяющие определенный регион. При таком подходе становятся актуальными общеэкономические признаки и общеэтнические закономерности, подчеркивающие значение национального аспекта в истории дизайна или национальной модели эволюции дизайна. Применение данного принципа становится популярным, и все больше изданий посвящаются датскому, шведскому, японскому дизайну и дизайну других стран (Таблица А72).

Стоит отметить, что, используя данный принцип, можно рассмотреть и группу государств. Изучение происходит на основе экономических закономерностей, социально-политических и этнических факторов, влияющих и на дизайн, и на архитектуру, и на культуру в целом. Например, говоря о Скандинавии, в равной степени подразумевается и Дания, и Норвегия, и Финляндия и Швеция. Этой группе государств свойственны характерные черты,

определяющие место, время и материалы: дерево с уникальными и многообразными текстурами; гнutoклеенные формы из фанеры и, непременно, продуманная эргономика; стекло – матовое, цветное, прозрачное – пластичных форм с бионическим оттенком; ткани мягкие, укутывающие и согревающие, или жесткий войлок в этнических элементах убранства жилища или элементах костюма. Затем можно вспомнить известнейшие проекты корифеев скандинавского дизайна и самих мастеров: Кая Франка, Арне Якобсена, Ээро Аарнио, Алвара Аалто, Тимо Сарпаневу, Вернера Пантона; а также отметить ведущие компании: Эрикссон, Лето, Икеа, Тетра Пак, Стоккес и многие другие. Рассмотрению подлежат не только географическое положение, но и культурную общность этих стран. Несмотря на государственные границы и множество диалектов, сходство климатических условий и тесные культурные связи, в дизайне этой группы стран можно увидеть общие черты.

В модели, основанной на историко-географическом принципе, необходимо отметить следующие параметры:

- здесь объектом исследования и последующего описания является геополитический субъект – отдельная страна, либо ряд стран, имеющих определенную общность (языковую, этническую, территориальную, социокультурную, экономическую и т.п.);
- рассмотрение учитывает ряд факторов (социокультурные, экономические, политические, этнические и др.);
- исследуются иконические объекты дизайна не только общемирового уровня, но и локальные достижения, при этом региональные объекты могут составлять подавляющее большинство;
- в основе хронологического подхода к рассмотрению событий лежит единый промежуток времени – декады, пятилетки и т.п.

Историко-географический принцип описания истории дизайна предполагает детальное многофакторное рассмотрение поэтапного развития индустриального дизайна как геополитически обособленного субъекта. Данный принцип наиболее актуален для углубленного изучения развития дизайна отдельно взятого

государства или ряда стран, близких друг другу территориально и культурно. При этом изложение истории строится преимущественно на рассмотрении «локальных дизайн-икон», относящихся к рассматриваемому субъекту. История дизайна здесь рассматривается в контексте экономических, социокультурных, политических и др. особенностей субъекта. Однако, в отличие от многотомных изданий по истории архитектуры и по истории изобразительного искусства, в истории дизайна еще мало исследований, где бы активно использовался историко-географический принцип.

Беат Шнейдер, автор современного учебника по истории и теории дизайна, выпущенного в Швейцарии в 2007 году, выстроила свое исследование по историко-географическому принципу, рассматривая в хронологическом порядке наиболее характерные эпизоды истории дизайна, связанные с конкретными странами, например: «Стайлинг-дизайн в США», «Фашистский дизайн», «Швейцарский стиль. Новая типографика постмодерна» [221]. Известный немецкий исследователь Томас Хауффе описывает историю дизайна, главным образом, по историко-географическому принципу, при этом объединяя отдельные национальные эпизоды развития дизайна в тематические группы: «Революция и авангард: Советский союз – художники в производстве; Нидерланды – Де Стейл; Германия – Баухауз и социальное жилищное строительство» [81]. Примером использования историко-географического принципа является работа Н. А. Ковешниковой, в своем учебном пособии по истории дизайна автор рассматривает историю развития техники, ремесла и декоративно-прикладного искусства по странам: Западная Европа, США, Япония, Россия [68].

Здесь можно говорить о группе стран: Германия – Англия – Франция – Италия. Все они крупные, экономически развитые. Франция долгие десятилетия являлась плацдармом для развития разнообразных художественных и зачастую авангардных течений, французский дизайн – это прежде всего индустрия дизайна одежды, родина великих кутюрье, а история дизайна Германии в большинстве своем представляет функциональное художественно-стилистическое направление. Также этот творческий пласт включает в себя стилевое течение

немецкого модерна с ярко выраженным авторским почерком Петера Беренса. Эпоха Школы Баухауз стала одной из важнейших вех в истории развития мирового дизайна и подарила миру одноименный всемирно известный дизайн-стиль. Стилистические почерки дизайн-фирм Крупп, Браун, Фольксваген, Мерседес Бенц, АЭГ составляют славу немецкого дизайна. Образцом стиля творческого объединения может служить германский Веркбунд, а стили авторов – это почерки Марселя Бройера, Марианны Брандт, Оскара Шлеммера, Вальтера Гропиуса, Кристиана Делла и др. Нацистский режим в Германии имел много общего с итальянским фашизмом, что повлияло на стилистические особенности дизайна этого периода: бионические формы, темные оттенки жесткой одежды, тоталитарный облик архитектуры и т.д.

Широкое распространение получили книги из серии «Дизайн-лексикон» издательства «DUMONT», где на основе дизайн-икон и по территориальному признаку раскрываются особенности формообразования в конкретной стране. При этом, биографическое повествование о мастере дизайна или рассказ о дизайн-фирме строится на основе иконических объектов, с соответствующим визуальным рядом и перечнем важнейших дат из жизни мастера (школы, фирмы, творческого объединения).

«Историко-географический принцип» описания хронологии дизайна обеспечивает погружение в эволюцию предметных форм, созданных внутри одного территориального образования, позволяет выявить особенности дизайна внутри страны и проследить динамику его развития. Особая его важность состоит в построении именно локальных историй дизайна, актуальность которых нарастает в последнее десятилетие, когда взгляд многих исследователей направлен на национальный аспект развития дизайна и соединение различных национальных аспектов в мультикультурном контексте.

4.4.3. Феноменально-географический принцип

Феноменально-географический принцип формирует общую картину истории дизайна, выстраивая иерархию дизайн-объектов общемирового масштаба с учетом роли отдельно взятых стран и влияния географического фактора в развитии мирового дизайна.

В последние годы осуществлена попытка комплексного исследования и представления хронологии индустриального дизайна на основе «феноменально-географического принципа», где, с одной стороны, в основе изучения лежит достаточно детальный многофакторный анализ иконических объектов дизайна, выстроенный по странам и континентам, с другой стороны, сохраняется целостность общей исторической картины. Феноменально-географический принцип в какой-то степени объединяет два других подхода (феноменологический и историко-географический). При сохранении целостности общей картины феноменально-географический принцип предполагает многофакторное описание истории индустриального дизайна, при этом упор здесь делается не только на иконические объекты общемирового уровня (они составляют основу), но и дизайн-объекты локального уровня. Феноменально-географический принцип, как и феноменологический, рекомендуется для описания всеобщей истории индустриального дизайна, а также исследования история дизайна отдельно взятой страны в контексте общемировой истории дизайна. Объединяющим «историко-географическим» фактором здесь выступает ряд государств мира, внесших наиболее существенный вклад в реестр объектов дизайна общемирового уровня, и вследствие этого получивших статус «нации дизайна» (подробнее об этом явлении см. 3.4., 6.3).

На феноменально-географическом принципе построены исследования Ш. и П. Филл, Т. Хауффе, С. М. Михайлова, этот принцип объединяет отдельные явления в дизайне в определенные группы по темам, прослеживает формотворческие взаимосвязи между объектами дизайна, дизайн-стилями и художественно-стилистическими направлениями, изучая выдающиеся дизайн-объекты (Таблица А73).

Феноменально-географическая модель описания истории мирового дизайна строится:

- преимущественно на дизайн-иконах мирового масштаба, при этом они группируются по дизайн-нациям – странам (группам стран) и дизайн-стилям;
- на периодах исторического развития дизайна, измеряемых декадами.

Феноменально-географический принцип предназначен для углубленного изучения истории дизайна. Именно на основе данного принципа рекомендуется изучать историю дизайна в вузе. Феноменально-географический принцип определяет связь истории дизайна с историей развития техники, с историей архитектуры и с историей изобразительного искусства, а также выявляет общекультурные связи. Поэтому актуальным становится не только классификация и ранжирование иконических объектов дизайна, но и государств, но и определение рейтинга наций дизайна, внесших наибольший вклад в мировое развитие профессии. Феноменально-географический принцип рекомендуется для описания всеобщей истории индустриального дизайна или отдельных крупных экономических и географических образований (ряда государств, частей света), производимого в контексте общего развития истории дизайна или истории мировой проектно-художественной культуры.

4.4.4. Принцип взаимосвязанных дизайн-профилей

Принцип взаимосвязанных дизайн-профилей позволяет рассматривать историю дизайна во всем многообразии профессиональных специализаций обособленно по каждой или с выявлением общих черт.

В начале главы 4 отмечалось, что одной из главных особенностей истории дизайна является «поливекторное развитие направлений и специализаций дизайна». Именно принцип взаимосвязанных дизайн-профилей позволяет учитывать разнообразные взаимоотношения (автономность или конфедерацию) дизайн-профилей (специализаций). Предполагая, что дизайн представляет из себя конгломерат разнообразных направлений деятельности, представляющих во взаимосвязи с друг другом единую проектную культуру с общей философией,

методологией и принципами стилеобразования, исследователи опираются на это утверждение, расширяя тем самым границы традиционного рассмотрения. История индустриального дизайна, история интерьера и история дизайна костюма уже достаточно проработаны, сейчас усиленно развиваются история городского дизайна, история графического дизайна, история рекламы и другие профили внутри названных направлений. Узконаправленные специализации дизайна нуждаются в углубленном изучении собственной истории. Для формирования целостной историко-теоретической модели эволюции дизайна требуется объединение сформированных локальных историй всех профилей дизайна. В силу специфики развития многие дизайн-профили совершили собственную эволюцию и приобрели разнообразные связи с другими видами проектно-художественной деятельности. К примеру, история интерьера изначально больше связана с историей архитектуры, являясь логичным его продолжением, подчиняясь именно архитектурной стилистике (стили древних цивилизаций, эпохи средневековья, стили нового времени, например, барокко, классицизм и т.д.). С появлением индустриального дизайна в истории интерьеров фокус смещается на промышленные объекты, фурнитуру, светильники и аксессуары, с XX века определяющие стилистику внутренних пространств (функционализм, ар деко, поп-арт и пр.) (Таблица А74).

История графического дизайна, безусловно, имеет глубокие связи с историей изобразительного искусства (как графики, так и живописи), данный профиль полноценно раскрывается с появлением массового производства, необходимым элементом его прогресса является развитие рекламы.

Дизайн городской среды возник на стыке градостроительства, архитектуры и индустриального дизайна, этот профиль включает в себя на современном этапе элементы интерьерного и графического дизайна, что превращает его в уникальный творческий конгломерат, обладающий своей историей. Помимо уникальных черт дизайн-профили имеют ряд других особенностей: универсальный метод абстрактного моделирования предметных форм; общую матрицу-канву художественно-стилистических течений, затрагивающую

большинство сфер дизайна; общие факторы, влияющие на развитие истории дизайна; общие модные тенденции и, безусловно, общее ориентацию на удовлетворение человеческих потребностей. В реальной жизни зачастую сложно определить четкую границу между отдельно взятыми дизайн-профилями, многие объекты дизайна являются своеобразным синтезом разнообразных специализаций (к примеру, транспорт – индустриального дизайна и интерьера, упаковка – индустриального и графического дизайна, веб-дизайн – графического дизайна и иллюстрации).

4.4.5. Принцип многоуровневой матрицы

Принцип многоуровневой матрицы предполагает целостное рассмотрение всех элементов и уровней истории дизайна. Данный подход формирует своеобразную многоуровневую систему, чьи компоненты сортируются в зависимости от «входящих» запросов.

Дизайн как особый вид проектно-художественной деятельности представляет собой достаточно сложную многоуровневую систему, включающую в себя плоскостное, объемное и пространственное проектирование. Кроме того, к его составным элементам относятся: дизайн-профили, иерархически выстроенные объекты дизайна, факторы влияния на эволюцию дизайна и прочие компоненты. Каждый из уровней и каждый элемент имеют определенную самостоятельность и свои формы взаимодействия с другими видами проектно-художественной деятельности. Для использования всех элементов в совокупности, а также для исследования и описания их взаимосвязей предлагается использовать принцип многоуровневой матрицы. Это позволит объединить хронологию различных уровней в единую историко-теоретическую модель эволюции дизайна. Также предлагается рассматривать каждый уровень в единой последовательности с целью формирования матрицы. Данный принцип позволит проанализировать инварианты эволюции дизайна, например, детально с последующим ранжированием рассмотреть иконические дизайн-объекты.

Применение данного метода также обусловлено необходимостью формирования базы данных: вся информация по рассматриваемому объекту истории дизайна записывается в матричную форму (таблицу), и каждый ее элемент может быть представлен как ключевое слово: сортировка\фильтр\тег. В таком случае описание объекта приобретает следующий формат: *«Название объекта. Год создания. Век создания. Автор объекта. Фирма-производитель. Типология объекта. Страна происхождения. Дизайн-профиль. Стилистика объекта. Материал. Особенности формы. Популярность объекта. Является ли экспонатом музея дизайна. Редизайн. Факторы, повлиявшие на появление объекта»*. Современные возможности цифровой обработки подобной таблицы позволяют получить интерактивную модель истории дизайна с различными возможностями сортировки и получения вариантов хронологии с заданными параметрами и фильтрами, позволяющими атрибутировать рассматриваемый объект (Таблица А75).

Историко-теоретическая модель эволюции дизайна представляется целостной, сложносоставной, многоаспектной системой элементов, выстроенных иерархически. Базой для построения модели стали пять основополагающих принципов системного представления истории дизайна:

- целостность системы, позволяющая рассматривать ее одновременно как единое целое и в то же время как подсистему для вышестоящих уровней (к примеру, когда рассмотрение эволюции дизайна идет по отдельно взятой линии дизайна, являющейся также составным элементом модели эволюции дизайна);
- иерархичность построения модели, то есть наличие множества (по крайней мере, двух) элементов, ранжированных на основе подчинения низших высшим, это положение позволяет работать с построенными линиями дизайна в комплексе, а также выстраивать события и объекты, выявляя из них наиболее важные без потери установленных взаимосвязей;
- структуризация элементов, позволяющая анализировать части модели, изучать их взаимосвязи в рамках конкретной организационной структуры. Как

правило, процесс функционирования системы обусловлен не столько свойствами отдельных элементов, сколько характером самой структуры;

— множественность описаний, позволяющая использовать широкий спектр кибернетических, экономических и математических моделей для описания отдельных элементов и системы в целом.

Конечно, работа по формированию историко-теоретической модели истории дизайна не может быть выполнена в рамках только одного диссертационного исследования. Являясь сложной, многоаспектной и полилинейной дисциплиной, история дизайна формируется усилиями сотен теоретиков по всему миру. В данной работе осуществлена попытка представить современное состояние истории дизайна и выявить инструментарий ее описания, полезный для специалистов данного направления.

Выводы по главе 4

1. Многообразие объектов дизайна, отличающихся по функциональности, материалам, конструктивно-техническим решениям, технологиями изготовления, способам их использования потребителем, культурным смыслам, ролью и местом в предметной среде, превалированием эстетического или утилитарного начала и дифференцирован по многим другим характеристикам, целесообразно встраивать в типологию, обозначающую специализацию дизайн-деятельности и далее рассматривать по отдельным признакам, заданным функциональными, морфологическими, технологическими, типологическими и эстетическими аспектами предметного формообразования. Описание (представление) исторического развития дизайна может происходить по одному из признаков (монолинейное представление истории дизайна), по нескольким из них или в комбинации по всем одновременно (полилинейное представление истории дизайна).

2. Факторы формообразования активно влияют на дизайн на стадии проектирования и позволяют рассмотреть эволюцию объектов дизайна во взаимосвязи с мировыми политическими, экономическими и

культурологическими, научно-техническими и другими важными событиями. Представление отдельных факторов и объектов, развивающихся под их влиянием, может быть осуществлено в линейной форме, а многообразии факторов – в полилинейной форме. При этом допустимо построение числового графика, демонстрирующего превалирование того или иного фактора в отдельно взятый промежуток времени. В процессе исследования факторы, влияющие на формообразование в дизайне, были объединены в отдельные группы:

- общественно-политические и идеологические факторы;
- социально-экономические факторы;
- научно-технические достижения, новые материалы и технологии;
- социокультурные факторы, философские взгляды и мировоззрения;
- художественно-эстетические факторы;
- внутрипрофессиональные теоретические представления;
- факторы уникального авторства.

3. Полилинейный подход к представлению истории дизайна предполагает использование ряда формообразующих линий дизайна, формирующихся методом группировки объектов и событий дизайна по определенному формообразующему признаку (композиция, конструкция, материал, технология и т.д.). Такими формообразующими линиями могут быть: функциональная, конструктивная, материально-техническая, технологическая, эргономическая, стайлинговая, синтетически компоновочная, популярная (дизайн-иконы, тип 2 - популярные), профессиональная (дизайн-иконы, тип 1 - профессиональные).

Так было сформировано шесть групп эволюционных линий в дизайне:

- факторообразующие (линия технических открытий, линия философских взглядов, линия теоретических представлений, линия экономических влияний, линия политических событий);
- формообразующие (синтетически компоновочная линия, популярная линия (иконический объект, тип 2 – популярные), профессиональная линия (иконический объект, тип 1 – профессиональные), функциональная, стайлинговая, конструктивная);

- специализированные (промышленный дизайн, графический дизайн, дизайн архитектурной среды, дизайн одежды, фитодизайн, ландшафтный дизайн, фуддизайн);
- авторские (персоналии, школы, фирмы и бренды);
- художественно-стилистические (линия функционализма, линия биоморфизма, линия органического дизайна и т.д.);
- национальные (японский дизайн, скандинавский дизайн, русский дизайн, дизайн Германии, дизайн США и т.д.).

4. Одним из основных способов описание истории дизайна является использование типологического признака (дизайн-профиля). Данный метод подразумевает подробное рассмотрение эволюции предметных форм в рамках выбранного дизайн-профиля с акцентом на особенности факторов формообразования, характерные именно для исследуемого профиля. Монолинии различных дизайн-профилей, собранные вместе, формируют полилинейность (мультилинейность) истории дизайна.

Другим основополагающим способом формирования историко-теоретической модели развития дизайна является хронологическое описание по художественно-стилистическим признакам. Для этого в исследовании предлагается следующая иерархическая система последовательной стилистической локализации: художественный стиль, художественно-стилистическое направление, художественно-стилистическое течение, локальный художественный стиль (фирменный стиль, стиль школы, стиль автора). Стилистическая локализация осуществляется по ряду признаков: территориальный, видовой, событийный, а также авторский и фирменный. Описание истории дизайна по художественно-стилистическому признаку позволяет проследить развитие художественно-стилевых направлений и течений не только на отдельном временном отрезке, способствовавшем наиболее яркому развитию направления, но и увидеть эволюцию стиля, определить его взаимосвязи, а также оценить современное положение.

5. В работе предлагается трехуровневая модель художественного стилеобразования в дизайне: «стиль мастера дизайна», «стиль школы дизайна», «художественно-стилистическое течение». Стилеобразование в (индустриальном) дизайне строится на объединении иконических объектов по определенным формальным признакам. При этом для «художественно-стилистического течения» и «стиля мастера» такое объединение зачастую происходит на хронологической основе. Для «стиля мастера» и «стиля дизайнерской школы» особое значение имеют устоявшиеся традиции, а для «стиля дизайнерской школы» также существенны и каноны стилеобразования. Таким образом, иконические объекты дизайна различного иерархического уровня, выстраиваясь в определенные формальные ряды, способны описать дизайн-стили, а также представить историю индустриального дизайна в целом.

6. При рассмотрении по определяющему фактору эволюции формообразования в дизайне индустриального и постиндустриального периодов, было установлено, что весь индустриальный период прошел под знаком ключевого лозунга функционального дизайна: «форма предмета следует за его функцией». В постиндустриальный период произошли кардинальные изменения, и на первый план выходят новые формулы дизайна:

- в условиях новых цифровых технологий и минимизации объектов - «форма предмета начинает следовать его эргономике»;
- в условиях кибердизайна и господства виртуальной реальности «форма предмета теряет свою материальность»;
- интерактивный характер современных предметов и предметно-пространственной среды приводит к тому, что форма предмета теряет свою предопределенность и превращается в «форму-хамелеон»;
- роботизация и искусственный интеллект привели к тому, что «форма предмета начинает следовать за эмоцией человека».

Все эти особенности можно рассматривать как признаки нового постиндустриального дизайна.

7. Изучение международного опыта в области системного изложения истории мирового изобразительного искусства, архитектуры и дизайна позволило сформировать историко-теоретическую модель-концепцию эволюции дизайна, представляющуюся целостной, сложносоставной, многоаспектной системой иерархически выстроенных элементов. Основополагающими принципами построения модели стали пять положений системного представления истории дизайна: целостность системы, иерархичность построения модели, структуризация элементов, множественность описаний, системность модели. В качестве инварианта могут выступать обозначенные в предыдущих главах составляющие истории дизайна: дизайн-икона, дизайн-стиль, дизайн-школа, дизайн-фирма, дизайн-мастер, дизайн-профиль, дизайн-нация.

Историко-теоретическая модель-концепция базируется на следующих принципах описания истории дизайна: феноменологический, историко-географический, феноменально-географический, а также на используемых в данном исследовании принципе взаимосвязанных дизайн-профилей и принципе многоуровневой матрицы.

Феноменологический принцип описания истории дизайна, основанный на хронологических рядах «дизайн-икон» (феноменальных объектах дизайна), целостно представляет общемировую историю дизайна, а также историю дизайна отдельного субъекта. Феноменологический принцип наиболее эффективен в начальной стадии изучения истории дизайна, осуществляемой по ключевым событиям, а также для краткого резюмирующего изложения хронологии. Феноменологический принцип можно использовать на уровне общей истории дизайна, на уровне развития отдельно взятого профиля или специализации, в этом случае актуальным становятся темы феноменальной формы, феноменального материала, феноменальной технологии производства или феноменального события (явления).

Историко-географический принцип подразумевает детальное многофакторное рассмотрение поэтапного развития дизайна территориально (экономически, политически) обособленного субъекта. Данный метод наиболее

актуален для углубленного изучения развития дизайна отдельно взятого государства, ряда территориально или культурно близких друг другу стран. При этом изложение истории строится преимущественно на локальных «дизайн-иконах», относящихся к рассматриваемому субъекту. Здесь история дизайна рассматривается в контексте экономических, социокультурных, политических и других особенностей субъекта.

Феноменально-географический принцип также предполагает многофакторное описание истории дизайна, при этом сохраняется стремление к целостности общей исторической картины. Здесь акцент в описании истории делается на мировые «дизайн-иконы». Феноменально-географический принцип рекомендуется для описания всеобщей истории дизайна или хронологии крупных географических образований (ряда государств, частей света).

Принцип взаимосвязанных дизайн-профилей позволяет учитывать разнообразие взаимоотношений (автономность или конфедеративность) дизайн-профилей (специализаций). Выдвигаемое предположение, что дизайн представляет из себя конгломерат разнообразных направлений деятельности, представляющих во взаимосвязи друг с другом единую проектную культуру с общей философией, методологией и принципами стилеобразования, несомненно, обогащает узкоспециализированное рассмотрение дисциплины.

Принцип многоуровневой матрицы подразумевает рассмотрение всех составных элементов и уровней истории дизайна в общей последовательности, формирующей своеобразную многоуровневую матрицу, чьи элементы сортируются в соответствии с «поступающими» запросами. Этот принцип предлагается применять для использования всех элементов в совокупности, а также применять для исследования и описания их взаимосвязей. Для облегчения процесса объединения уровней в единую историко-теоретическую модель эволюции дизайна предлагается рассматривать каждый уровень в определенной последовательности, формируя так называемую матрицу. Этот же принцип позволяет детально исследовать и ранжировать инварианты эволюции дизайна, например, иконические объекты.

Для решения различных по уровню задач объективизации истории индустриального дизайна все три принципиальных подхода могут использоваться как параллельно, так и последовательно, а в совокупности они представляют целостную картину эволюции индустриального формообразования XX века.

8. Национальный компонент становится одним из важнейших факторов в развитии современного дизайна. Он может выступать как в качестве инструмента (фактора) формообразования, так и в качестве объекта проектирования, отражая образ жизни, мировоззрение, менталитет и традиции формообразования отдельной нации. Полилинейный подход в формировании историко-теоретической модели-концепции эволюции дизайна предполагает существование разнообразных трактовок истории дизайна. В разных странах развитие дизайна происходит по отдельным сценариям. В процессе исследования эти сценарии представлялись в виде графических схем – национальных моделей описания истории дизайна, отражающих особенности становления и развития дизайна в различных странах: спиралевидная модель (Япония), волнообразная модель (Скандинавские страны), разветвленная модель (Италия), древовидная модель (США), прямолинейная модель (Германия, СССР, Великобритания). В построенных моделях развития дизайна, как и в историко-теоретической модели-концепции эволюции дизайна, содержатся факторообразующая и формообразующая составляющие, а также инвариант истории дизайна, однако процесс становления и развития дизайна в основном ограничен территорией рассматриваемого государства (формирование временных границ).

ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1. Поставленная цель исследования — разработать теоретическую модель, представляющую процесс развития дизайна как многоаспектного вида проектно-художественной деятельности в контексте общемировой истории проектно-художественной культуры с учетом современного мировоззрения и новейших форм представления исторических процессов — достигнута: в первой главе проанализировано становление дизайна в общем контексте мировой проектно-художественной культуры, во второй главе рассмотрены современные методы изучения и представления истории дизайна. На основе полученных результатов, а также методов представления исторических процессов (третья глава), в четвертой заключительной главе происходит формулирование основополагающих принципов системного подхода к представлению истории дизайна. Итогом исследования стала построенная на основе синергетического подхода и на мультивзгляде на исторические процессы в контексте современного мировоззрения (проектно-художественной культуры) многокомпонентная историко-теоретическая модель-концепция общей истории дизайна с полилинейной структурой строения, призванная раскрыть всю сложность и многоаспектность дизайнерской деятельности и представить происходящие в ней процессы в историческом развитии с пониманием их места и роли в общей проектно-художественной культуре.

2. Историко-теоретическая модель-концепция исторического развития дизайна в общей истории проектно-художественной культуры содержит три основных стадии: доиндустриальную, индустриальную и постиндустриальную, синхронно отражая основные этапы истории человеческой цивилизации, фазы развития науки и техники, трансформации социально-экономических отношений. В индустриальный период история дизайна представлялась специалистам как линейный процесс, где параллельно, зачастую изолированно и без связи друг с дру-

гом существовали отдельные направления (профили) дизайна. В современных условиях все острее ощущается необходимость собрать воедино различные ветви дизайна, и вслед за этим перейти на качественно новый уровень представления истории дизайна.

На смену экономическому человеку индустриальной эпохи приходит эстетический человек эпохи постиндустриальной, обладающий целостной картиной мировосприятия. Для нового субъекта постиндустриальной эпохи принцип синтетического рассмотрения элементов во взаимосвязи друг с другом является основополагающим.

Дизайн на современном этапе своего развития представляет собой сложное, многопрофильное явление в общей системе проектно-художественной культуры, включающее множество составляющих: самостоятельных и относительно автономных дизайн-профилей. Эффективное исследование дизайна как целостного явления и представление поэтапного исторического развития профессии становится возможным только на основе синергетического подхода, рассматривающего историю художественного проектирования как полилинейный процесс.

Все это обусловило формирование новой обобщенной полилинейной концептуальной модели истории дизайна, отвечающей актуальным представлениям и идеалам постиндустриального общества.

3. При рассмотрении общей истории дизайна как целостное явление ее можно при этом представить как процесс интеграции множества локальных составляющих: истории отдельных дизайн-направлений, истории развития дизайна на определенных территориях и в отдельных странах, истории художественно-стилевых течений и направлений, школ и мастеров дизайна, выдающихся объектов дизайна и т.д. При этом каждая из этих составляющих (локальных историй дизайна) имеет свою относительно автономную линию, собственные закономерности и особенности развития. Таким образом, полилинейная историко-теоретическая модель-концепция развития дизайна включила в себя в качестве

элементов (линий дизайна) разнообразные дизайн-направления, авторские школы дизайна и дизайн-нации.

4. Многие искусствоведы и историки дизайна всё чаще обращаются к инварианту – иконическому объекту дизайна как к одному из самых эффективных инструментов представления его истории. При этом иконические объекты дизайна являются определенным событийным явлением в истории дизайна и мировой культуры в целом, своеобразной квинтэссенцией, отражающей особенности определенного периода развития общества, являющейся символом исторических, социально-политических, культурных событий, научных открытий и технических достижений, поворотной точкой к новым художественно-стилевым направлениям и течениям в истории дизайна.

Иконические объекты дизайна, группируясь по определенным формальным признакам, становятся средством описания стиля в дизайне и его истории в целом.

На основе хронологических рядов, составленных из иконических объектов различного иерархического уровня, были сформулированы пять принципов представления истории дизайна:

— «феноменологический принцип» общего описания мировой истории дизайна;

— «историко-географический принцип», необходимый для детального многофакторного рассмотрения поэтапного развития дизайна географически (и политически) обособленного субъекта;

— «феноменально-географический принцип» описания общей истории дизайна, разработанный на основе «наций дизайна»;

— «принцип взаимосвязанных дизайн-профилей», учитывающий разнообразное взаимоотношение дизайн-профилей (специализаций);

— «принцип многоуровневой матрицы», предусматривающий рассмотрение уровней формируемой историко-теоретической модели в определенной последовательности, формирующей многоуровневую единую матрицу истории дизайна.

Решая в совокупности различные задачи объективизации истории дизайна, названные принципы представляют целостную картину эволюции дизайна.

5. Итоговая историко-теоретическая модель-концепция полилинейного развития дизайна имеет трехуровневую конструкцию:

— *первый уровень* – всеобщая модель полилинейного исторического развития дизайна, объединяющая все виды дизайна в эволюционные линии и выстраиваемая на основе междисциплинарного синергетического подхода и представляемая в соотнесении с социально-экономическим и художественно-культурным развитием общества;

— *второй уровень* – локализованная по профильному (видовому) признаку модель полилинейной истории дизайна, рассматривающая отдельные эволюционные линии. При этом отправной точкой в прорисовке каждой эволюционной линии выступают различные аспекты: формообразующий фактор (общественно-политический, социально-экономический, социокультурный, научно-технический, специализированный, авторский, художественно-стилистический, национальный, место-временные условия и пр.);

— *третий уровень* – локализованная по территориальному признаку модель полилинейной истории дизайна отдельных субъектов (дизайн-наций), отражающая особенности становление и развития дизайна в различных странах: спиралевидная модель (Япония), волнообразная модель (Скандинавские страны), разветвленная модель (Италия), древовидная модель (США), прямолинейная модель (Германия, СССР, Великобритания).

6. В работе выявлены и систематизированы основные признаки формообразования и художественно-стилистические направления и течения, определены особенности и предпосылки становления и развития дизайна индустриальной (индустриального дизайна) и постиндустриальной (постиндустриального дизайна) эпох. В основу индустриальной фазы легла методология абстрактного композиционного моделирования, возникшая на рубеже XIX-XXв. и получившая свое

становление и развитие в первых школах дизайна. Признаки постиндустриальной эпохи базируются на принципе эрго-центризма, являющемся доктриной формообразования постиндустриального дизайна. При этом на этапе развития постиндустриального дизайна выявлена тенденция к увеличению разнообразия и локализации художественно-стилистических течений, а также к усилению независимости художественного стилеобразования от больших исторических стилей.

7. Полилинейный подход к истории дизайна позволил в диссертации сформировать ряд эволюционных линий в дизайне, использованных в историко-теоретической модели-концепции и собранных в шесть основных групп:

— *факторообразующие* (линия технических открытий, линия философских течений, линия теоретических представлений, линия экономических влияний, линия политических событий);

— *формообразующие* (синтетически компоновочная линия, популярная линия (иконический объект тип 2 – популярные), профессиональная линия (иконический объект тип 1 – профессиональные), функциональная, стайлинговая, конструктивная);

— *специализированные* (промдизайн, графический дизайн, дизайн архитектурной среды, дизайн одежды, фитодизайн, ландшафтный дизайн, фуд-дизайн);

— *авторские* (персоналии, школы, фирмы и бренды);

— *художественно-стилевые* (линия функционализма, линия биоморфизма, линия органического дизайна и т.д.);

— *национальные* (японский дизайн, скандинавский дизайн, русский дизайн, дизайн Германии, дизайн США и т.д.).

8. В диссертации рассмотрены и сформированы четыре модели развития дизайна в различных странах (дизайн-нациях): линейная (Германия, Великобритания, СССР–Россия), волнообразная (Скандинавские страны), разветвленная (Италия, США) и спиралевидная (Япония) — они демонстрируют нам, по какому сце-

нарию зарождался и развивался дизайн в зависимости от различных территориальных условий

Разработанные на основе авторского полилинейного подхода и представленные в форме комплексных графических моделей развития дизайна в различных регионах (странах) позволяют наглядно продемонстрировать особенности его становления и взаимодействия с местными национальными ремесленными традициями в формообразовании.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дизайн — феноменальное явление в мировой проектно-художественной культуре, далеко выходит за рамки традиционного представления о нём как составной части общей проектно-художественной культуры, ориентированной на индустриальное формообразование.

Будучи сравнительно молодым направлением, дизайн уже сегодня представляет из себя многоаспектный и многопрофильный вид проектно-художественной деятельности. В условиях постиндустриального общества он становится своеобразным коммуникационным мостом между специалистами разных профессий в мире и претерпевает существенные изменения. К настоящему времени насчитывается около 30 дизайн-профилей и число их растёт, в том числе интеграция дизайна и его методов в другие виды человеческой деятельности. История отдельных дизайн-профилей имеет свой набор влияющих на формообразование факторов и проявивших себя художественно-стилевых направлений и течений.

Сложность эволюционных процессов дизайна может быть достаточно подробно раскрыта современного полилинейного подхода, построенного на синергетическом принципе описания истории, отражая многоаспектность и многогранность дизайна. В настоящем исследовании сделана попытка выстроить с использованием данного подхода целостной картины как всеобщей (универсальной) истории дизайна, так и ее отдельно взятых аспектов (история отдельных направлений дизайна, а также ее элементов - дизайн-наций, иконических объектов и художественно-стилевых направлений). Полилинейный подход позволяет совместить потенциал монолинейного и инновационность нелинейного подхода для формирования целостной картины эволюции формообразования. В работе применен универсальный инструмент для исследования и описания формообразования и стилеобразования в индустриальном дизайне на основе иконических объектов — уникальных событийных явлений в эволюции этого феномена. Значение дизайна в

современной деятельности человека продолжает нарастать и он становится одним из самых влиятельных видов проектно-художественной деятельности. В связи с этим история дизайна отдельных направлений, безусловно, нуждается в дальнейших углубленных исследованиях, способных не только дать максимально объективную оценку развития отдельных элементов всеобщей истории дизайна, но и определить место, которое они занимают в общей художественной и технической культуре нашей цивилизации. Формирование истории дизайна — дело многих исследователей, общее дело.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Пойдина Т. В. Проектная культура: современные подходы к осмыслению феномена // МНКО. №5, 2012. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proektnaya-kultura-sovremennye-podhody-k-osmysleniyu-fenomena> (дата обращения: 25.07.2021)
2. Глазычев В. Л. Проектная картина дизайна // Теоретические и методологические исследования в дизайне. – М.: Школа культурной политики, 2004.
3. Сидоренко В.Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореф. дис. на соиск. уч.степ. д-ра иск. – М., 1990.
4. Барсукова Н. И. Полистилистические приемы проектной культуры постмодернизма // Вестник ОГУ. №11-2, 2007. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/polistilisticheskie-priemy-proektnoy-kultury-postmodernizma> (дата обращения: 25.07.2021)
5. Дворецкий С., Пучков Н., Муратова Е. Формирование проектной культуры // Высшее образование в России. №4 2003. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-proektnoy-kultury> (дата обращения: 25.07.2021)
6. Калиничева М. М., Решетова М. В. Креационное и креативное в проектной культуре дизайна // Вестник ВятГУ. №7 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kreatsionnoe-i-kreativnoe-v-proektnoy-kulture-dizayna> (дата обращения: 25.07.2021).
7. Власов С. А., Назарова И. Р. Промышленный дизайн как элемент проектной культуры // Гуманитарный вестник. №1 (15) 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/promyshlennyu-dizayn-kak-element-proektnoy-kultury> (дата обращения: 25.07.2021)
8. Егупова Н. В. Дизайн как вид проектно-художественной деятельности // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. №5 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dizayn-kak-vid-proektno-hudozhestvennoy-deyatelnosti> (дата обращения: 25.07.2021)
9. Мосорова Н. Н. Философия дизайна: Социально-антропологические проблемы: автореф. дис. на соиск. уч.степ. д. философ., 2001
10. Папанек В. Дизайн для реального мира. – Москва: Издатель Д. Аронов, 2004.
11. Архитектура. Дизайн. Искусство. Документы №4
12. Мосоров А.М., Мосорова Н.Н. Теория дизайна. – Екатеринбург, 2004.
13. Горюнова Ю. А. Феномен дизайна в культуре социума: Дис. канд. филос. наук. – Саранск, 2003. – 160 с.

14. Лола Н. Г. Дизайн. Метод метафизической транскрипции. М: МГУ, 1988
15. Яцевич О.Е. Этимология понятия «Дизайн»: корреляты design / Dasein // Общество: философия, история, культура. №6 2015. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etimologiya-ponyatiya-dizayn-korrelyaty-design-dasein> (дата обращения: 25.08.2020)
16. Дизайн. Сборник научных трудов, выпуск IV. – М., 1996
17. Большой энциклопедический словарь: в 2 х тт. \Гл. редактор Прохоров А. М. – М.: Сов.энциклопедия, 1991
18. Аронов В.Р. Современные теории дизайна // Проблемы дизайна – 5. – М: Артпроект, 2009 г., с. 23
19. Михайлова А.С., Михайлов С.М. История дизайна. Краткий курс. Учебн. для вузов. – М.: Союз Дизайнеров России, 2004. – 289 с., ил.
20. Нижегородская школа дизайна. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 1. – Н. Новгород, 2007. – 103 с.
21. Михайлова А.С. Индустриальный дизайн как вид проектно-художественной деятельности в условиях развитого промышленного производства XX века (1920–1980-е гг); дис. канд. иск. / А.С. Михайлова. – М., 2009.
22. Дмитриева Л.М., Балюта П.А. Место дизайна в современном культурном пространстве // ОНВ. № 1 (135) 2015. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mesto-dizayna-v-sovremennom--kulturnom-prostranstve> (дата обращения: 03.03.2020).
23. Design definitions // ICSID Papers. – Montreal, 2002. – № 4. – С. 8–14.
24. Ермилова Д.Ю. Актуальные задачи современного дизайна // Вестник ассоциации вузов туризма и сервиса. №2 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnye-zadachi-sovremennogo-dizayna> (дата обращения: 29.07.2021)
25. Курьерова Г. Г. Экология предметного мира как стратегия дизайна в постиндустриальный период. – М.: ВНИИТЭ, 2008. –131 с.
26. Генисаретский О.И. Экология культуры: Теоретические и проектные проблемы. – М.: Путь, 1991. – 153 с.
27. Человек в панораме веков: история, философия, культура / отв. ред. Ч 39 В. Я. Мауль. – Тюмень: ТюмГНГУ, 2012. – 164 с.
28. Графический дизайн // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Графический_дизайн (дата обращения: 29.07.2021)
29. Воронов Н. В. Дизайн. Русская версия. – М.: Тюмень, 2003. – 208 с.
30. Аронов В. Р. Художник и предметное творчество. Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века. – М.: Советский художник, 1987. – 232 с., ил.
31. Белов М.И., Михайлова А.С., Михайлов С.М. Постиндустриальный дизайн. – Казань: Дизайн-квартал, 2016. – 120с., ил.

32. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Постиндустриальный дизайн: предпосылки, признаки, стили // Вестник ОГУ. №5 (180) 2015. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postindustrialnyy-dizayn-predposylki-priznaki-stili> (дата обращения: 11.08.2021).
33. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Введение в дизайн: учеб. для вузов под ред. С.М.Михайлова. – Казань: Дизайн-квартал, 2016. – 288 с., ил.
34. Михайлов С. М, История дизайна т. 1: учебник для вузов. – 2 е изд. – М.: Союз дизайнеров России, 2002. – 280 с.: ил.
35. Харди У. Путеводитель по стилю ар нуво / Пер. с англ. – М.: ОАО Издательство «Радуга», 1999. – 128 с.
36. Михайлов С. М., Михайлова А. С. Начало индустриального дизайна // Вестник ОГУ. №11-2 2007. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nachalo-industrialnogo-dizayna> (дата обращения: 11.08.2021).
37. Михайлов С. М., Михайлова А. С. Становление универсального проектного метода в первых школах дизайна Баухаузе и ВХУТЕМАСе в 1920-е гг // МНКО. №5 2008. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-universalnogo-proektnogo-metoda-v-pervyh-shkolah-dizayna-bauhauze-i-vhutemase-v-1920-e-gg> (дата обращения: 11.08.2021).
38. Михайлов С. М, История дизайна т. 2: учебник для вузов. – 2 е изд. – М.: Союз дизайнеров России, 2003. – 396 с.: ил.
39. Микл Д. Взгляд в прошлое – в «Дизайн в США» (каталог к выставке), 1989.
40. Павловская Е.Э., Клименко В.А. Дизайн и государство: пространства взаимодействия // Вестник Том. гос. ун-та. №428 2018. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dizayn-i-gosudarstvo-prostranstva-vzaimodeystviya> (дата обращения: 29.10.2021).
41. Тоффлер Э. Третья волна // Википедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Третья_волна_\(Тоффлер\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Третья_волна_(Тоффлер)) (дата обращения: 29.10.2021).
42. Михайлов С.М. Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды (теоретико-методологическая концепция); автореф. дис. на соиск. уч. степ. докт. искусствовед. / С.М. Михайлов. – М., 2011.
43. Папанек В. Дизайн для реального мира. – М.: Издатель Д. Арон, 2004
44. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Постиндустриальный дизайн: предпосылки, признаки, стили // Вестник ОГУ. №5 (180) 2015. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postindustrialnyy-dizayn-predposylki-priznaki-stili> (дата обращения: 30.10.2021).
45. Стиль // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Стиль> (дата обращения: 29.10.2021).

46. Стили в искусстве; в 3 томах. Власов, В.Г.; Изд-во: СПб: Кольна, 1995
47. Кастомизация // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Кастомизация> (дата обращения: 29.10.2021).
48. Моддинг // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/моддинг> (дата обращения: 29.10.2021)
49. Стайлинг // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/стайлинг> (дата обращения: 29.10.2021)
50. Дембич Н.Д. Локальное художественное стилеобразование как проектный метод в дизайне города: автореф. дис. на соиск.уч.степ. канд. иск. – М.: ВНИИТЭ, 2013.
51. Архив одной мастерской: Сенеж. опыты / Марк Коник. – М.: Индекс Дизайн, 2003. – 322с.
52. Сенежская студия. Евгений Розенблюм. 1964 –1991. – Екатеринбург: TATLIN, 2019.
53. Лазарев Е. Дизайн машин. – Л.: Машиностроение, 1988. – 255 с.
54. Власов В. Г. Стили в искусстве. Словарь. Том 1. – СПб.: Кольна, 1995. – 672 с., ил.
55. Лебедева И.В. В поиске равновесия: Пит Мондриан, Бас Ян Адер и эрика ван Зон. К столетию неопластицизма // Художественная культура. №1 (23) 2018. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-poiske-ravnovesiya-pit-mondrian-bas-yan-ader-i-erika-van-zon-k-stoletiyu-neoplastitsizma> (дата обращения: 30.10.2021).
56. Глазычев В. Л. Дизайн как он есть. – М.: Европа, 2006. – 320 с.
57. Барсукова Н. И. Полистилистические приемы проектной культуры постмодернизма // Вестник ОГУ. № 1-2 2007. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/polistilisticheskie-priemy-proektnoy-kultury-postmodernizma> (дата обращения: 25.07.2021)
58. Постмодернизм: энциклопедия / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – 1038 с.
59. Хайдеггер М. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. – М., 1993.
60. Hauffe T. DesignSchnellkurs. – Dumont, 1997.
61. Дизайн // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Дизайн> (дата обращения: 29.10.2021)
62. Design // Wikipedia. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Design> (дата обращения: 29.10.2021)
63. Design // Wikipedia. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Design> (дата обращения: 29.10.2021)

64. Лабарр С. Семнадцать самых востребованных профессий будущего // fastcodesign.com URL: <https://womo.ua/17-samyih-vostrebovannyih-spetsialnostey-budushhego-v-oblasti-dizayna> (дата обращения: 25.07.2021)
65. Лаврентьев А. Н. История дизайна: учеб. пособие. – М.: Гардарики, 2007. – 303 с.: ил
66. Burdek В. Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung. – Koln, 2005.
67. Burdek В. Design – auf dem Weg zu einer Disziplin. – Verlag Dr. Kovac, 2012.
68. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория: учеб. пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей – 5-е изд., стер. – М.: Издательство «Омега-Л», 2009. – 224 с.: ил.
69. Polster В. Design Lexikon Deutschland. – Dumont, 2000.
70. Elsner Т. Design Lexikon USA. – Dumont, 2002.
71. Neumann С., Antonella Р. Design Lexikon Italien. – Dumont, 1999.
72. Sparke Р., Cacciolo D., Elsner Т., Kossmann J. Design Lexikon Skandinavien. – Dumont, 2000.
73. Polster В. Design Lexikon Grossbritannien. Dumont, 1999.
74. Graham P.J. Japanese Design: Art, Aesthetics & Culture. – Tuttle Publishing, 2014.
75. Pollock N. Japanese Design Since 1945: A Complete Sourcebook. – Abrams, 2020.
76. ВНИИТЭ // Википедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Московский_технологический_университет_\(ВНИИТЭ\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Московский_технологический_университет_(ВНИИТЭ)) (дата обращения: 29.10.2021)
77. Дизайн по-советски: каким он был и кто его придумывал // style.rbc.ru. URL: <https://style.rbc.ru/items/5808801c9a794764c603a143> (дата обращения: 29.10.2021)
78. Майер А.А. Проблемно-хронологический метод изучения истории // spravochnick.ru/ URL: https://spravochnick.ru/istoriya/metodologiya_istorii/problemno-hronologicheskij_metod_izucheniya_istorii (дата обращения: 29.10.2021)
79. Уилхьюд Э. Дизайн Всемирная история. – М.: Мagma, 2017.
80. Hauffe Т. Die Geschichte des Designs im Überblick: Von der Industrialisierung bis heute. – Dumont, 2016.
81. Hauffe Т. Geschichte des Designs. – Dumont, 2014.
82. Fiell С.&Р. The Story of Design: From the Paleolithic to the Present. – The Monacelli Press, 2016.
83. Woodham J.M. Twentieth-Century Design. – Oxford University Press, 1997.
84. Raizman D. History of Modern Design. – Laurence King Publishing, 2010.

85. Marcus G.H. Introduction to Modern Design. Its History from the Eighteenth Century to the Present. – Bloomsbury Publishing, 2019.
86. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники: учеб.пособие. Издание в двух книгах. Книга первая. – М.: Архитектура-С, 2006. – 368 с., ил.
87. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники: учеб. пособие. Издание в двух книгах. Книга вторая. – М.: Архитектура-С, 2007. – 432 с., ил.
88. Цыганкова Э.Г. У истоков дизайна. – М.: Наука, 1977. – 112с.
89. Сложеникина Н.С. Основные этапы истории российского и зарубежного дизайна: учеб. пособие. – 2-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2014. – 368 с.: илл.
90. Быстрова Т. Ю. Вещь. Форма. Стиль: Введение в философию дизайна. – Екатеринбург, 2001. – 288с.
91. Дмитриева Л. М., Пендикова И. Г. Феномен дизайна: философско-методологический анализ // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. №3 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-dizayna-filosofsko-metodologicheskiiy-analiz-1> (дата обращения: 31.10.2021).
92. Феномен // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Феномен> (дата обращения: 29.10.2021)
93. Горюнова Ю. А. Феномен дизайна в культуре социума: Дис. канд. филос. наук. – Саранск, 2003. – 160 с.
94. Шевелев А.Н. Потенциал феноменологического подхода в историко-педагогических исследованиях // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. №14 2006. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/potentsial-fenomenologicheskogo-podhoda-v-istoriko-pedagogicheskikh-issledovaniyah> (дата обращения: 30.07.2021).
95. McDermott C. Design A – Z. Design-museum London. – Munchen, 1999.
96. McDermott C. Critical Theory and Practice in the Curation of Contemporary Design URL: <http://www.ub.edu/5ead/PDF/w/McDermott.pdf> (дата обращения: 29.10.2021)
97. Volker A., Reyer K., Woodham M.J. Icons of Design: the 20th century. – Munich and New York: Prestel, 2000.
98. Sievers C. Design: 50 Klassikern des 20.Jahrhunderts. – Koeln.: Gerstenberg-verlag, 2001. – 286 s., ill.
99. Tambini M. Look of the century. Das Design des 20. Jahrhunderts. – Augsburg, 1997.
100. Официальный сайт Шарлотты и Петера Филл. URL: <http://www.fiell.com> (дата обращения: 30.07.2021).
101. Аронов В. Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122 с., ил.
102. Design: The Definitive Visual History. – DK, 2015.

103. Joensson W. *Iconic Product Design: An Illustrated History of the World's Most Innovative Devices*. – Skyhorse, 2020.
104. Dardi D., Pasca V. *Design History Handbook*, 2019
105. Wilson C., Kaufmann-Buhler J., Victoria R.P. *Design History Beyond the Canon*. – Bloomsbury Visual Arts, 2019.
106. *Design Book*. – Phaidon Press, 2020.
107. Интеграция // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Интеграция> (дата обращения: 29.10.2021)
108. Беляева А. П. *Интегративная теория и практика многоуровневого непрерывного профессионального образования*. – СПб.: Институт профтехобразования РАО, 2002. – 240 с.
109. Пак М.С. *Методология интегративного подхода*. URL: <https://mspak.hertzen.spb.ru/wp-content/uploads/2014/10/ao3.pdf> (дата обращения: 30.07.2021).
110. Заботкина В. И. *Интегративный подход к репрезентации событий в контексте когнитивной истории // Диалог со временем*. Вып. 57, 2016.
111. *Проблемы дизайна-6: сборник статей*. Отв. ред. и сост.: В.Р. Аронов, М.Т. Майстровская. – М.: Артпроект, 2012.
112. Наместников А. Ю. *История дизайна, науки и техники: из опыта преподавания // dgng.pstu.ru* URL: <http://dgng.pstu.ru/conf2015/papers/14> (дата обращения: 30.07.2021)
113. Александров Н.Н. *Три фазы инженерного стиля дизайна XX века // Человек и культура*. №1, 2017. DOI: 10.7256/2409-8744.2017.1.19159. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=19159 (дата обращения: 30.07.2021)
114. *Абстракция: Искусство дизайна (Abstract: The Art of Design)*. Документальный сериал, реж. Невилл М., Оакс Б., Васархели Э.Ч. , 2017 – 2018.
115. *Овеществление (Objectified)*. Документальный фильм, реж. Г.Хаствит (США). 75 мин, 2009.
116. *Гениальный дизайн (Genius of Design)*. Документальный сериал BBC, 2010.
117. *Рамс*. Документальный фильм, реж. Г.Хаствит (США). 74 мин, 2018.
118. Sparke P. *As Long as It's Pink: The Sexual Politics of Taste*. – Press of the Nova Scotia College of Art&Design, 2011.
119. Форти А. *Объекты желания*. – М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2013.
120. Суджич Д. *Язык вещей*. – М.: StrelkaPress, 2015.
121. Каплан Р. *С помощью дизайна. Почему не было замков на дверях ванных комнат в отеле «Людовик XIV» и другие примеры*. – М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2014.

122. Симбирцева Н. А. Визуальное в современной культуре. URL: http://journals.uspu.ru/attachments/article/88/Ch_1_2012_5.pdf (дата обращения: 19.08.2015)
123. Фолксномия // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Фолксномия> (дата обращения: 29.10.2021)
124. Mindmap // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Mindmap> (дата обращения: 29.10.2021)
125. Roukes N. Design Synectics. Stimulating Creativity in Design. URL: <http://kolesnik.ru/2006/synectics-design> (дата обращения: 29.10.2021)
126. Конец истории и последний человек // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Конец_истории_и_последний_человек (дата обращения: 29.10.2021)
127. Данилевский Н. Я. Дарвинизм. Критическое исследование. – М.: ФИВ, 2015. – 976 с.
128. Шпенглер О. Закат Западного мира. – М: «Альфа-книга», 2014. – 1085 с.
129. Тойнби А. Дж. Исследование истории: В 3 т. / Пер. с англ., вступ. статья и комментарии К. Я. Кожурина. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та: «Издательство Олега Абышко», 2006. – 1333 с.
130. Большаков, В. И. Динамика культурно-цивилизационного процесса: учебное пособие. – М.: Директ-Медиа, 2016. – 441 с.
131. Боас Ф. Эволюция или диффузия? / Пер. Ю. С. Терентьева // Антология исследований культуры. – СПб.: Университетская книга, 1997. – Т.1.
132. Кудрявцева Т.В. Понятие поликультурности. Мультикультуралистский дискурс // Автоматизация и управление в технических системах, № 2(4), 2013.
133. Кребер А. Избранное: Природа культуры: перевод с английского (2004). – М.: РОССПЭН. – 1006 с.
134. Кудрявцева Т.В. Проблема типологии культуры. Многообразие подходов и методологий. Вестник Московского Государственного Университета Печати. N8, 2007.
135. Захарченко В. И., Кузнецов Э. А. Сумма знаний в экономике в 12 т. – О.:Наука и техника, 2008. Т.1. – 2008 – 352 с.
136. Гинис Л. А. Моделирование сложных систем: когнитивный теоретико-множественный подход: монография / Л. А. Гинис, Л. В. Гордиенко. Ростов-на-Дону: Южный федеральный университет, 2016. – 160с.
137. Медушевская О.М. Пространство и время в науках о человеке: Избранные труды. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 463 с.
138. Новикова Е.Ю. Когнитивная психология в дизайне. URL: http://enidtp.ru/ru_RU/download/127/ (дата обращения: 19.08.2015)

139. Новикова Е.Ю. Философская антропология в теориях дизайна \\\ Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, № 11(37) 2013. в 2-х ч. Ч. II.
140. Румянцева М. Ф., Медушевская О. М. Теория и методология когнитивной истории. – М.: РГГУ, 2008. – 358 с. // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. №4 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/medushevskaya-o-m-teoriya-i-metodologiya-kognitivnoy-istorii-m-rggu-2008-358-s-1500-ekz-1> (дата обращения: 31.10.2021).
141. Каган М. С. Синергетика и культурология // Синергетика и методы науки. – СПб., 1998
142. Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание. Избр. статьи. – Л., 1991.
143. Наумова Т. В., Каган М.С. Системный подход как основа в исследовании человеческой деятельности // Вестник ЧелГУ. №32 2008. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/m-s-kagan-sistemnyu-podhod-kak-osnova-v-issledovanii-chelovecheskoj-deyatelnosti> (дата обращения: 25.07.2021).
144. Синергетика // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Синергетика> (дата обращения: 29.10.2021)
145. Синархия // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Синархия> (дата обращения: 29.10.2021)
146. Синектика // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Синектика> (дата обращения: 29.10.2021)
147. Бастов Г. А., Королева А. Н. Образно-ассоциативное проектирование как фактор синектического формообразования в искусстве и дизайне // Вестник славянских культур. №4 2019. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazno-assotsiativnoe-proektirovanie-kak-faktor-sinekticheskogo-formoobrazovaniya-v-iskusstve-i-dizayne> (дата обращения: 25.07.2021).
148. Марков С. Синектика // Geniusrevive. URL: <https://geniusrevive.com/sinekтика> (дата обращения: 29.10.2021)
149. Закон синархии // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Закон_синархии (дата обращения: 29.10.2021)
150. Норенков С. В. Постулаты архитектурной синархии: метаморфологияхронотопов архитектурного дизайна // Известия КазГАСУ. №2 (20) 2012. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postulaty-arhitektonicheskoy-sinarhii-metamorfologiya-hronotopov-arhitekturnogo-dizayna> (дата обращения: 23.07.2021)
151. Чернавский Д.С. Методологические основы синергетики и ее применения // Сайт С.П.Курдюмова. URL: <https://spkurdyumov.ru/what/metodologicheskie-osnovy-sinergetiki-chernavskij/> (дата обращения: 29.10.2021)

152. Каган М. С. Эстетика и синергетика // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20 –21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999.
153. Князева Е. Н., Курдюмов С.П. Синергетическая парадигма. Основные понятия в контексте истории культуры // Живая этика и наука. №1 2008. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinergeticheskaya-paradigma-osnovnye-ponyatiya-v-kontekste-istorii-kultury> (дата обращения: 30.10.2021)
154. Каган М. С. Синергетика и культурология. URL: <http://spkurdyumov.ru/art/sinergetika-i-kulturologiya/> (дата обращения: 23.07.2021)
155. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Синергетическая парадигма: Социальная синергетика: сб. ст. / ред.-сост.: Астафьева О. Н., Буданов В. Г. – М.: Прогресс-Традиция, 2009 «Синергетическая парадигма. основные понятия в контексте истории культуры» (дата обращения: 23.07.2021)
156. Князева Е. Н. Синергетический вызов культуре. URL: <http://spkurdyumov.ru/art/sinergeticheskij-vyzov-kulture/> (дата обращения: 23.07.2021)
157. Поль Пуаре // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пуаре,_Поль (дата обращения: 29.10.2021)
158. Шилина П.А. Стиль Поля Пуаре и его репрезентация в мировой моде конца XX – начала XXI века // Вестник ЧГАКИ. №3 (59) 2019. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stil-polya-puare-i-ego-reprezentatsiya-v-mirovoy-mode-kontsa-xx-nachala-xxi-veka> (дата обращения: 30.10.2021).
159. Bosoni G. Italian Design. – 5 Continents, 2008.
160. Форма // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Форма> (дата обращения: 29.10.2021)
161. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др.: Под общей редакцией Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. – М.: «Архитектура-С», 2004. – 288 с, ил.
162. Шутемова Е. А. Художественные принципы формообразования в дизайн-проектировании / Е. А. Шутемова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. № 2 (101) 2012 (дата обращения: 31.10.2021).
163. Михайлов С. М., Кулеева Л. М. Основы дизайна: учеб. для вузов под ред. Михайлова С. М. – 2 е изд., перераб. и доп. – М.: Союз дизайнеров, 2002.
164. Fiell C., Fiell P. Design des 20. Jahrhunderts. – TASCHEN, 2014.
165. Fiell C., Fiell P. Industrie-design A-Z. – Taschen, 2001. – 768 s., ill.
166. Biirdek B. Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung. – Koln, 1991.

167. Biirdek B. Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung. – Köln, 2005.
168. Raizman D. History of Modern Design (Second Edition). Pearson Prentice Hall, 2020.
169. Bertsch G. C., Dietz M., Friedrich B. Euro-Design-Guide. Ein Führer durch die Designszene von A-Z. Hrsg. v. Ambienfe. – München, 1991.
170. Byars M. Design Encyclopedia. 1880 to the Present. – London, 1994.
171. Abendroth U. Das Designbuch. 1 Jahrhundert – 400 Designer – 1000 Objekte. – Augsburg, 1999.
172. Volker F. Design heute: Formgebung zwischen Industrie u. Kunst-Stück. – München, 1988.
173. Hiesinger K. B., George M. Landmarks of Twentieth Century Design. An Illustrated Handbook. – New York: Abbeville Press, 1993.
174. Edward L-S. A history of industrial design. – Van Nostrand Reinhold, 1983.
175. Design, Second Edition: The Definitive Visual Guide. – DK, 2021.
176. Phaidon design classics. – Phaidon Press, 2006.
177. Fiell C., Fiell P. Decorative Art 00-10.20.30-40.50.60.70s (Bibliotheca Universalis). – Taschen, 2013.
178. Pile J., Gura J. History of Interior Design. – Wiley, 2013.
179. Blakemore R. G. Geschichte innen Design und Möbel: von alten Ägypten zu Europa des neunzehnten Jahrhunderts. – International Thomson Publishing Services, 2005.
180. Harwood B., May B., Sherman C. Architecture and Interior Design: An Integrated History to the Present. Pearson; 1. Edition, 2011.
181. Massey A. Interior Design Since 1900: Fourth Edition (World of Art). – Thames & Hudson, 2020.
182. Ireland J. History of Interior Design. – Fairchild Books, 2018. – 624 s.
183. Bradbury D. Atlas of Interior Design. – Phaidon Press, 2021. – 432s.
184. Матюнина Д. С. История интерьера: учеб. пособие для студентов вузов по специальности «Дизайн архитектурной среды». – М.: Академический Проект, 2012. – 552 с.
185. Барташевич А. А. История интерьера и мебели. – М.: Инфра-М, 2021.
186. Соловьев Н. К., Дажина В. Д., Турчин В. С., Майстровская М. Т. Всеобщая история интерьера. М.: Эксмо, 2013.
187. Андреева Р. П. Энциклопедия моды. – СПб.: Литера, 1997. – 416 с.
188. Блэкмен К. 100 лет моды. – М.: КоЛибри, 2013. – 400 с.
189. Васильев А. Этюды о моде и стиле. – М.: Альпина нон-фикшн, 2015. – 592 с.
190. Ворт Ж. Ф. Век моды. – М.: Этерна, 2000. – 336 с.

191. Мода XX века. Коллекция Института Киото. – М.: Арт-Родник, 2013. – 352 с.
192. Кибалова Л. Иллюстрированная энциклопедия моды. – Прага: Артия, 1986. – 608 с.
193. Кокс К. Легендарные модные дома. Всемирная история. – М.: Эксмо, 2014. – 288 с.
194. Котторн Н. История моды в XX веке. – М.: Тривиум, 1998. – 173 с.
195. Мода и модельеры / под ред. М. Шинкарук, Т. Евсеева, О. Лесняк. – М.: Мир энциклопедий Аванта +, Астрель, 2010. – 214 с.
196. Небреда Л. Э. Самый современный атлас мировой моды. – М.: АСТ, 2009. – 600 с.
197. Фогг М. История моды. 100 платьев, изменивших мир. – М.: Азбука-Аттикус, КоЛибри, 2015. – 256 с.
198. Хеллер С., Чваст С.. Эволюция графических стилей. От викторианской эпохи до нового века. – М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2016.
199. Meggs P. B., Purvis A. W. Meggs' History of Graphic Design. 6th Edition. – Wiley, 2021. – 704s.
200. Филл Ш. Графический дизайн в XXI веке. – М.: АСТ, 1994. – 192 с.
201. Джон К. Иконы графического дизайна. – М.: Эксмо, 2014.
202. Heller S., Vienne V. 100 Ideas that Changed Graphic Design. – Laurence King Publishing, 2012.
203. Poulin R. Graphic design architecture: a 20th-century history. – Rockport Publishers, 2012.
204. Ansley J. A century of graphic design: graphic design pioneers of 20th century. – Octopus Publishing, 2002.
205. Инвариант // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Инвариант> (дата обращения: 29.10.2021)
206. Чернийчук И. А. Дизайнер как икона // Вестник МГХПА. №2 2020, часть 26. URL: https://mghpu.ru/images/content/nauka_vestnik/vestnik-articles/vestnik-2-2-2020/i-a-chernijchuk-dizajner-kak-ikona.pdf (дата обращения: 29.10.2021)
207. Пигальская А. М. Подходы к конструированию истории дизайна и его практики // Культурологический журнал, 2(8) 2012.
208. Сокольникова Е. В., Сокольникова Н. М. Национальный аспект советского дизайна и формирование системы региональных филиалов ВНИИТЭ. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – № 2 2020. – С. 174-187.
209. Woodham M. J. Local, National and Global: Redrawing the Design Historical Map // Journal of Design History, Volume 18, Issue 3, Autumn 2005, DOI: <https://doi.org/10.1093/jdh/epi044> (дата обращения: 29.10.2021)

210. Diehl J. C., Christiaans H. H. Globalization and cross-cultural product design // DS 36: Proceedings DESIGN 2006, the 9th International Design Conference, Dubrovnik, Croatia, 2006.

211. Михайлова А. С., Хуснутдинова Л. Р. Тенденции в реализации национального и интернационального компонентов в истории дизайна XX-XXI вв // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – № 1-2 2020. – С. 268-279.

212. Теория множественного интеллекта // Википедия (электронный ресурс). URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Теория множественного интеллекта](https://ru.wikipedia.org/wiki/Теория_множественного_интеллекта) (дата обращения 18.10.2021)

213. Михайлова А. С. Национальные модели истории дизайна. Мировая художественная культура 21 века. Предметно-пространственная среда и проблемы культурной идентичности, 22–23 октября 2021 года. – Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2021.

214. Паулик Д., Володина Э. Немецкий дизайн: от функции к эмоции (электронный ресурс). URL: <https://www.dw.com/ru/немецкий-дизайн-от-функции-к-эмоции/a-5339109> (дата обращения 18.10.2021)

215. Шепель О. В. Из истории формирования дизайна в Великобритании в XIX в. URL: <http://izvestia.asu.ru/2012/4-1/hist/TheNewsOfASU-2012-4-1-hist-43.pdf> (дата обращения 18.10.2021)

216. Санькова А. Дизайн по-советски: каким он был и кто его придумывал (электронный ресурс). URL: <https://style.rbc.ru/items/5808801c9a794764c603a143> (дата обращения 18.10.2021)

217. Тимофеева М. А. Дизайн в Швеции. История концепций и эволюция форм. М.: РГГУ, 2006

218. Курьерова Г. Г. Итальянская модель дизайна // «Дизайн в Италии» и «итальянский дизайн». М.: Труды ВНИИТЭ, 1993.

219. Mikhailov S., Mikhailova A., Khousnutdinova L., Ibragimova A., Belov M. National and international components in contemporary architecture and design // E3S Web of Conferences, 274 (01003) (2021). DOI: 10.1051/e3sconf/202127401003.

220. Ибрагимова Ф. А. Особенности становления японской школы формообразования в контексте мировой истории дизайна (1868–1945) // Дизайн-ревью. – № 3-4 2011.

221. Schneider B. Design – Eine Einführung. Entwurf im Sozialen, Kulturellen und Wirtschaftlichen Kontext. Bern: Birkhäuser, 2005.

**ПУБЛИКАЦИИ, НАУЧНЫЕ, ПРОЕКТНЫЕ,
НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ РАБОТЫ АВТОРА
ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИОННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

Публикации в рецензируемых журналах, входящих в базу Web of Science:

1. Михайлов С. М., Михайлова А. С. Гендерный подход в архитектуре и дизайне // Жилищное строительство. – 2020. – № 4-5. – С. 26-32. – DOI 10.31659/0044-4472-2020-4-5-26-32.

Публикации в рецензируемых журналах, входящих в базу SCOPUS:

1. Mikhailov S., Khafizov R., Mikhailova A., Nadyrshine N., Nadyrshine L. Supergraphics as a project and artistic method in design of a modern city // IOP Conference Series: Materials Science and Engineering 890, (012003) (2020). DOI:10.1088/1757-899X/890/1/012003.

2. Mikhailov S., Mikhailova A., Nadyrshine N. Multilinear approach to representing the historical evolution of urban design (industrial and post-industrial periods // IOP Conference Series: Materials Science and Engineering 890, (012006) (2020). DOI: 10.1088/1757-899X/890/1/012006.

3. Mikhailov S., Mikhailova A., Nadyrshine N., Nadyrshine L. BIM-technologies and digital modeling in educational architectural design // IOP Conference Series: Materials Science and Engineering. 890, (012168) (2020). DOI: 10.1088/1757-899X/890/1/012168.

4. Mikhailov S., Mikhailova A., Khousnutdinova L., Ibragimova A., Belov M. National and international components in contemporary architecture and design // E3S Web of Conferences, 274 (01003) (2021). DOI: 10.1051/e3sconf/202127401003.

5. Mikhailov S., Mikhailova A., Nadyrshine N., Koshkin D., Egorov D. Local artistic style formation in urban environment design// E3S Web of Conferences, 274 (01002) (2021). DOI: 10. 1051/e3sconf/202127401002.

Публикации в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки России для публикации основных результатов диссертационных исследований на соискание ученой степени доктора наук:

1. Михайлова А.С. Иконы в дизайне как памятники художественной культуры и техники//Вестник Оренбургского государственного университета №9 2005. – Оренбург: ОГУ, 2005. С.104-110. (0,4 п.л.).

2. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Начало дизайна//Вестник Оренбургского государственного университета № 762007. Оренбург: ОГУ, 2007. С.77-80. (0,37 п.л. /0,12 п.л.).

3. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Становление универсального проектного метода дизайнера в первых школах дизайна – Баухаузе и ВХУТЕМАСе в 1920-е гг. // Мир науки, культуры, образования, 2008, № 5 (декабрь). С. 104-106 (0,23 п.л. /0,1 п.л.).

4. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Постиндустриальный дизайн: новые виды синтеза // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ, 2009, № 4. С. 230-237. (0,3 п.л./0,15 п.л.).

5. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Становление универсального проектного метода дизайнера в первых школах дизайна - Баухаузе и ВХУТЕМАСе в 1920-е гг // Международный научный журнал «Мир науки, культуры, образования». Раздел «Филология и искусствоведение». № 5(12) декабрь 2008 г. Горно-Алтайск: АлтГАКИ, 2012. С.104-106. (0,23 п.л. /0,1 п.л.).

6. Михайлова А.С. Иконы в дизайне как памятники художественной культуры и техники. // Международный научный журнал «Мир науки, культуры, образования». Раздел «Филология и искусствоведение». № 1 (13) г. Горно-Алтайск: АлтГАКИ, 2009 г. С. 69-72. (0,37 п.л.).

7. Михайлова А.С. Принципы описания истории индустриального дизайна // Научный журнал «Дизайн и технологии». № 12(54). М.: НИЦ МГУИДТ, 2009. С.9-14. (0,3 п.л.).

8. Михайлова А.С., Михайлов С.М. Постиндустриальный дизайн: новые виды синтеза // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2009. № 4. С. 229-236. (0,3 п.л.).

9. Михайлова А.С., Михайлов С.М. Дизайн города в историческом аспекте // Вестник Оренбургского государственного университета, №9 2011. Оренбург: ОГУ, 2011. (0,3 п.л. /0,15 п.л.).

10. Михайлов С.М., Михайлова А.С., Дембич Н.Д. О двусмысленности природы фирменного стиля // Международный научный журнал «Мир науки, культуры, образования». Раздел «Филология и искусствоведение». № 5 (36) 2012 г. Горно-Алтайск: АлтГАКИ, 2012. С.221-223. (0,37 п.л. /0,12 п.л.).

11. Михайлова А.С., Михайлов С.М., Надыршин Н.М. Дизайн города: основные этапы исторического развития // Вестник Оренбургского государственного университета № 5 (166) 2014. Оренбург: ОГУ, 2014. С. 4-9. (0,3 п.л. /0,15 п.л.).

12. Михайлова А.С. «Полилинейность» как принцип современной трактовки истории дизайна // Вестник Оренбургского государственного университета, №1 2013. Оренбург: ОГУ, 2013. С.48-52. (0,16 п.л.).

13. Михайлова А.С., Хуснутдинова Л.Р. Эволюция национального компонента в индустриальном дизайне // Вестник Оренбургского государственного университета № 5 (180) 2015. Оренбург: ОГУ, 2015. С. 38-43. (0,3 п.л. /0,15 п.л.).

14. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Постиндустриальный дизайн: предпосылки, признаки, стили // Вестник Оренбургского государственного университета № 5 (180) 2015. Оренбург: ОГУ, 2015. С. 33-37. (0,4 п.л. /0,2 п.л.).

15. Михайлов С.М. Использование композитного материала – пластика в современном дизайне // Вестник Казанского технологического университета, №17 2015. Казань: КНИТУ, 2015. С.159-163. (0,5 п.л.).

16. Белов М.И., Михайлова А.С. Когнитивный подход в истории дизайна // Известия КГАСУ №4 2015. Казань: КГАСУ, 2015. С. 466- 472. (0,5 п.л. /0,4 п.л.).

17. Михайлова А.С., Ибрагимов А.Ф. Концептуализм в современной архитектурной среде (на примере городской скульптуры). // Известия Казанского государственного архитектурно-строительного университета № 3 2016. Казань: КГАСУ, 2016. С.34-41. (0,3 п.л. /0,15 п.л.).

18. Михайлова А.С., Надыршин Н.М. Бионические паттерны в архитектуре и дизайне, издательство //Известия Казанского государственного архитектурно-строительного университета № 4 2016. Казань: КГАСУ, 2016. С.96-104. (0,3 п.л. /0,15 п.л.).

19. Михайлова А.С. Современные возможности древесины – параметрическое формообразование из дерева // Вестник Казанского технологического университета №15 2016. Казань: КНИТУ, 2016. С.123-128. (0,31 п.л.).

20. Михайлова А.С., Надыршин Н.М., Белов М.И. Творческий метод Наума Габо и его влияние на формообразование в архитектуре и искусстве //Известия Казанского государственного архитектурно-строительного университета № 4 2016. Казань: КГАСУ, 2016. (0,43 п.л. /0,15 п.л.).

21. Михайлов С.М., Михайлова А.С. В поисках современной модели эффективного взаимодействия архитектурно-художественного образования и реальной проектной практики // Архитектура и строительство России № 2 (222) 2017. Москва: Журнал "Архитектура и строительство России", 2017. (0,3 п.л. /0,15 п.л.).

22. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Выпускная квалификационная работа магистра: диссертация или проект? Архитектура и строительство России № 4 (224) 2017. Москва: Журнал "Архитектура и строительство России", 2017. (0,5 п.л. /0,2 п.л.).

23. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Пешеходная улица как арт-объект в дизайне современного города // Архитектура и строительство России № 1 (221) 2017. Москва: Журнал "Архитектура и строительство России", 2017. (0,35 п.л. /0,17 п.л.).

24. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Городской дизайн – дизайн города(эволюция методов организации предметно-пространственной среды) // Архи-

тектура и строительство России № 4 (228) 2018. Москва: Журнал "Архитектура и строительство России", 2018. (0,5 п.л. /0,25 п.л.).

25. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Эргоцентрическая модель формообразования как доктрина постиндустриальной архитектуры и дизайна // Архитектура и строительство России № 1 (225) 2018. Москва: Журнал "Архитектура и строительство России", 2018. (0,4 п.л. /0,2 п.л.).

26. Михайлова А.С., Хуснутдинова Л.Р. Тенденции в реализации национального и интернационального компонентов в истории дизайна XX–XXI вв. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА № 1-2, 2020. С.268-279. (0,8 п.л. /0,4 п.л.).

Монографии

1. Михайлов С.М., Михайлова А.С. История дизайна. Краткий курс: Учебное пособие/Под ред. С.М. Михайлова. – М.: Союз Дизайнеров России, 2004. – 289 с., ил. (18,12 п.л./6,6 п.л.)

2. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Основы дизайна: Учеб. для вузов/ Под ред. С.М. Михайлова. – Казань: Дизайн-квартал, 2008. – 288 с., ил. (30 п.л./ 9 п.л.).

3. Михайлова А.С., Надыршин Н.М. Параметрический орнамент. Учебное пособие. – Казань: КГАСУ, 2015. – 112 с., ил. (6,9п.л./ 3 п.л.)

4. Михайлов С.М., Михайлова А.С., Белов М.И., Назаров Ю.В. Дизайн пешеходной улицы. Учебное пособие. – Казань: Дизайн-Квартал, 2016. – 188 с.,ил. (11,75п.л./ 2 п.л.)

5. Михайлов С.М., Михайлова А.С., Белов М.И. Дизайн постиндустриального общества. Учебное пособие. – Казань: Дизайн-Квартал, 2016. – 110с, ил. (7,1п.л./ 5 п.л.)

6. Михайлов С.М., Михайлова А.С., Белов М.И. Введение в дизайн. Электронное учебное пособие. – Казань: Дизайн-Квартал, 2016. – 120 с., ил. (7,5 п.л./ 2,5 п.л.)

7. Михайлова А.С., Надыршин Н.М., Белов М.И. Паттерны в архитектуре и дизайне. Учебное пособие. – Казань: Дизайн-Квартал, 2016. – 187 с., ил. (11,68п.л./ 3 п.л.)

8. Михайлова А.С., Надыршин Н.М.Параметризм в архитектуре и дизайне. Учебное пособие. – Казань: Дизайн-Квартал, 2019. – 750 с., ил. (46 п.л./ 5 п.л.)

9. Михайлова А.С., Надыршин Н.М., Саляхутдинов Р.Н. Параметрика исламского орнамента. Учебное пособие. – Казань: Дизайн-Квартал, 2020. – 380 с., ил. (23,75 п.л./ 4 п.л.)

10. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Выпускная квалификационная работа магистра (диссертация). Учебное пособие. – Казань: КГАСУ, 2015. – 62 с., ил. (3,5 п.л./ 1,5 п.л.)

11. Михайлова А.С. Системная модель истории дизайна. Монография. – Казань: Дизайн-Квартал, 2022. – 200 с., ил. (12,5 п.л.) (принята к печати)

Научные статьи в других изданиях

1. Михайлова А.С. Некрасивое плохо продается // Научно-практический журнал «Дизайн-ревю» № 1-2 2004. Казань: Дизайн-квартал, 2004. С. 84-89. (0,4п.л.)

2. Михайлова А.С. Растворение или поглощение? Дизайн в постиндустриальном обществе // Научно-практический журнал «Дизайн-ревю» № 1-4, 2004 г. Казань: Дизайн-квартал, 2004. С.21-27. (0,3 п.л.)

3. Михайлова А.С. Дизайн постиндустриального общества (пять вопросов оставшихся без ответа // Сборник статей «Проблемы дизайна-3»/ под ред. В.Л. Глазычева. М.: Архитектура– С, 2005. С.228-243. (0,3 п.л.)

4. Михайлова А.С. Иконы в дизайне // Научно-практический журнал «Дизайн-ревю», №1-4 2005 г. Казань: Дизайн-квартал, 2005.С.55-63. (0,5п.л.)

5. Михайлова А.С., Михайлов С.М. Время индустриального дизайна// Социокультурные проблемы дизайна: сборник статей, Ростов-на-Дону: Антей, 2008. С. 35-46. (0,25 п.л.)

6. Михайлова А.С. Дизайн-иконы в индустриальном формообразовании XX века // Сборник научных статей РАХ «Проблемы дизайна»/ под ред. В.Р. Аронова. М: Артпроект, 2009. С.292-305. (0,5 п.л./ п.л.)

7. Михайлова А.С. Редизайн стула №7 Арне Якобсена // Научно-практический журнал «Дизайн-ревю», №1-3 – 2007 г. Казань: Дизайн-квартал, 2007. С.21-22. (0,2 п.л.)

8. Михайлова А.С. Иконические объекты дизайна как средство индивидуализации архитектурного облика города // Научно-практический журнал «Дизайн-ревю», №1-4 – 2009. Казань: Дизайн-квартал, 2009. С.45-48. (0,4 п.л.)

9. Михайлова А.С., Михайлов С.М. Йозеф Альберс. к становлению метода «абстрактного композиционного моделирования» в БАУХАУЗ // Научно-практический журнал «Дизайн-ревю № 3-4 2010/ Казань: Дизайн-квартал, 2010. С.80-90. (0.6 п.л./ 0.3п.л.)

10. Михайлова А.С., Михайлов С.М. Малые города России // Проблемы дизайна – 7. Сборник научных статей РАХ. Москва: РАХ, 2010. С.202-212. (0,5 п.л./ 0,15 п.л.)

11. Белов М.И., Михайлова А.С. Философский аспект проектирования пешеходных улиц // Сборник научных трудов КазГАСУ. Казань: РИЦ КГАСУ, 2010 г. С.3-7. (0,2 п.л./ 0,1 п.л.)

12. Белов М.И., Михайлова А.С. Пешеходная улица в истории городской культуры// Научно-практический журнал «Дизайн-ревю», №1-4 2010. Казань: Дизайн-квартал, 2010. С.34-49. (1п.л./ 0,6п.л.)
13. Михайлова А.С. Полилинейный формат для истории дизайна // Научно-практический журнал «Дизайн-ревю», №1-4 2010. Казань: Дизайн-квартал, 2010. С.52-60. (0,6п.л.)
14. Валиуллина А.Р., Михайлова А.С. Интерактивные объекты дизайна в пространственной среде города // Научно-практический журнал «Дизайн-ревю», №1-2 2011. Казань: Дизайн-квартал, 2011. С.94-99. (0,4 п.л./ 0,2 п.л.)
15. Камалова Л.Х., Михайлова А.С. Приемы ландшафта в городской среде // Научно-практический журнал «Дизайн-ревю», №1-2 2011. Казань: Дизайн-квартал, 2011. С.108-112. (0,4 п.л./ 0,2п.л.)
16. Дембич Н.Д., Михайлова А.С. Становление метода фирменных стилей в проектной идеологии дизайна XX века (краткий исторический экскурс)// Научно-практический журнал «Дизайн-ревю», №1-2 2012. Казань: Дизайн-квартал, 2012. С.22-52. (2 п.л./1 п.л.)
17. Сорвачева Н.А., Михайлова А.С. Современный язык визуальных коммуникаций // Научно-практический журнал «Дизайн-ревю», №1-2 2012. Казань: Дизайн-квартал, 2012. С.95-104. (0,5 п.л./ 0,25п.л.)
18. Галиева А.Р., Михайлова А.С. Интерактивная среда в окружении человека // Научно-практический журнал «Дизайн-ревю», №1-2 2012. Казань: Дизайн-квартал, 2012. С. 86-95. (0,58 п.л./ 0,3 п.л.)
19. Михайлова А.С. Постиндустриализм. Новые утопии 2000-х//Научно-практический журнал «Дизайн-ревю», №3-4 2012. Казань: Дизайн-квартал, 2012. С. 73-77. (0,4 п.л.)
20. Ташевцева А.С., Михайлова А.С. Особенности организации пешеходных улиц в вечернее время// Научно-практический журнал «Дизайн-ревю», №1-2 2013. Казань: Дизайн-квартал, 2013. С. 120-128. (0,3п.л./ 0,2п.л.)
21. Маннанов А.А., Михайлова А.С. Применение медиафасадов в дизайне архитектурной среды современного города// Научно-практический журнал «Дизайн-ревю», №1-2 2013. Казань: Дизайн-квартал, 2013. С. 84-87. (0,6 п.л./ 0,4п.л.)
22. Мурадимова З.Ю., Михайлова А.С. Модель скандинавского дизайна// Научно-практический журнал «Дизайн-ревю», №1-2 2013. Казань: Дизайн-квартал, 2013. С. 95-102. (0,68 п.л./ 0,3п.л.)
23. Михайлова П.А., Михайлова А.С. Антидизайн как стилевое течение// Научно-практический журнал «Дизайн-ревю», №1-2 2013. Казань: Дизайн-квартал, 2013.С. 88-94. (0,8 п.л./ 0,5 п.л.)

24. Лашков М.С., Михайлова А.С. Система визуальных коммуникаций в пространстве современного метрополитена // Научно-практический журнал «Дизайн-ревью», №1-2 2013. Казань: Дизайн-квартал, 2013. С. 69-77. (0,6 п.л./ 0,3 п.л.)
25. Михайлова А.С., Михайлов С.М., Надыршин Н.М. Дизайн города в историческом аспекте // Научно-практический журнал «Дизайн-ревью», №1-2 2013. Казань: Дизайн-квартал, 2013. С. 115-120. (0,7 п.л./ 0,33 п.л.)
26. Михайлова А.С. Национальные модели дизайна // Научно-практический журнал «Дизайн-ревью», №3-4 2013. Казань: Дизайн-квартал, 2013. С. 68-79. (0,6 п.л.)
27. Соловьева А.Ю., Михайлова А.С. Фантастические проекты городов будущего // Научно-практический журнал «Дизайн-ревью», №3-4 2013. Казань: Дизайн-квартал, 2013. С. 116-123. (0,3 п.л./ 0,2 п.л.)
28. Концепция подготовки теоретиков архитектуры и дизайна в вузе // Научно-практический журнал «Дизайн-ревью», №1-2 2014. Казань: Дизайн-квартал, 2014. С. 20-45. (1,5 п.л./ 0,75 п.л.)
30. Михайлова А.С., Михайлов С.М., Надыршин Н.М., Рябов О.Р. Концепция методического обеспечения подготовки дизайнеров в ВУЗах // Научно-практический журнал «Дизайн-ревью», №3-4 2014. Казань: Дизайн-квартал, 2014. С.8-15. (0,5 п.л./ 0,2 п.л.)
31. Белов М.И., Михайлова А.С., Михайлов С.М., Филимонова Ю.М. Гендерные установки в дизайне города // Научно-практический журнал «Дизайн-ревью», №1-4 2015. Казань: Дизайн-квартал, 2015. С. 18-55. (2 п.л./ 0,5 п.л.)
32. Михайлова А.С., Мирсаяпова И.И. Дизайн-теории XX века // Научно-практический журнал «Дизайн-ревью», №1-4 2015. Казань: Дизайн-квартал, 2015. С. 118-126. (0,5 п.л./ 0,3 п.л.)
33. Михайлова А.С. Партибаева А.Р. Параметрическое моделирование кинетических конструкций // Вестник Урбанистики № 7 2016. Казань: КГАСУ, 2016 С.84-91. (0,2 п.л./ 0,05 п.л.)
34. Михайлова А.С. Когнитивный принцип в изучении истории дизайна // Научно-практический журнал «Дизайн-ревью», №1-4 2016. Казань: Дизайн-квартал, 2014. С. 117-123. 0,35 (п.л./ п.л.)
35. Белов М.И., Михайлова А.С., Михайлов С.М. Дизайн-образование и дизайн-практика (из опыта КГАСУ) // Научно-практический журнал «Дизайн-ревью», №1-4 2016. Казань: Дизайн-квартал, 2014. С. 44-49. (0,3 п.л./ 0,1 п.л.)
36. Михайлова А.С., Шевчук А.Р. Биоморфизм как стиль в дизайне XX-XXI вв // Вестник Урбанистики № 7 2016. Казань: КГАСУ, 2016 С.122-129. (0,3 п.л./ 0,1 п.л.)

37. Вургафт Д.С., Михайлова А.С. Дихотомичность в организации пешеходной улицы // Вестник Урбанистики № 7 2016. Казань: КГАСУ, 2016 С.103-107. (0,25 п.л./ 0,1п.л.)

38. Михайлова А.С., Шевчук М.С. Особенности современного формообразования городского автомобиля // Вестник Урбанистики № 7 2016. Казань: КГАСУ, 2016 С.122-129. (0,21п.л./ 0,06п.л.)

39. Михайлова А.С., Михайлов С. М. Принцип эргоцентризма и индуктивный подход в организации предметно-пространственной среды города / С. М. Михайлов, А. С. Михайлова // Innovative Project. – 2016. – Т. 1. – № 4(4). – С. 43-50. – DOI 10.17673/IP.2016.1.04.6. (0,6 п.л.)

40. Михайлов С.М., Михайлова А.С., Филимонова Ю.М. Гендерный подход в дизайне города // Урбанистика: опыт исследований, современные практики, стратегия развития городов. Издательство: Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю.А. (Саратов), 2017 (0,5 п.л./ 0,15п.л.) С. 123-124

41. Михайлова А.С., Шаймарданова К.А. Дизайн-квартал. формирование музея городского дизайна под открытым небом // Музеи декоративного искусства, художественной промышленности и дизайна: вчера, сегодня, завтра. Материалы международной научной конференции к 150-летию Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г.Строганова Опыт коллективного монографического исследования. 2018. Издательство: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова (Москва). С.400-405 (0,3 п.л./ 0,15 п.л.)

42. Карамова Л.З. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Дизайн города: модель исторического развития (индустриальный период) //Актуальные проблемы дизайна и дизайн-образования// Материалы III Международной научно-практической конференции. 2019. Издательство: Белорусский государственный университет (Минск), С.182-187 (0,4 п.л./ 0,15 п.л.)

43. Михайлова А.С. Полилинейный подход в современном представлении истории дизайна // Техническая эстетика и дизайн-исследования. – 2019. – Т. 1. – № 1. – С. 17-24. – DOI 10.34031/2687-0878-2019-1-1-17-24.

44. Михайлова А. С., Сафиуллин Р. И., Фаттахова М. А. Гуманистический подход в архитектурном проектировании транспортно-пешеходных узлов / // Лучшая студенческая статья 2020 : Сборник статей II Международного научно-исследовательского конкурса. В 5-ти частях, Петрозаводск, 29 ноября 2020 года. – Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука» (ИП Ивановская Ирина Игоревна), 2020. – С. 347-351. (0,3 п.л./ 0,15 п.л.)

45. Mikhailova A. Multilinear approach approach in modern mental representation of design history // Technical Aesthetics and Design Research. 1, 2020. 17-24. DOI: 10.34031/2687-0878-2019-1-1-17-24. (0,6п.л.)

46. Михайлова А.С., Мусина А.Р. Цифровая мимикрия в предметном дизайне // Архитектура и дизайн в цифровую эпоху: коллективная монография по материалам Международной научной конференции, Москва, 23–24 апреля 2021 года. – Москва: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2021. – С. 195-203. (0,6 п.л./ 0,5 п.л.)

47. Михайлова А.С. Национальные модели истории дизайна // Мировая художественная культура 21 века. Предметно-пространственная среда и проблемы культурной идентичности коллективная монография по материалам Международной научной конференции, 22–23 октября 2021 года. – Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2021. (принято к опубликованию)

Доклады на научных конференциях и семинарах, мастер-классах

1. Михайлова А.С. Aus der Geschichte von deutschen Design: Bauhaus (из истории немецкого дизайна: Баухаус) // Материалы 52-ой РНТК. – Казань: РИЦ КГАСА, 2000. С.58 (0,01 п.л.)

2. Михайлова А.С. Diese bunte Designwelt (Этот пестрый мир дизайна) // Материалы 53-ой РНТК. – Казань: РИЦ КГАСА, 2001. С.56 (0,01 п.л.)

3. Михайлова А.С. Стилиевые направления в дизайне 20 века// Материалы 53-ой РНТК. – Казань: РИЦ КГАСА, 2001. С.12 (0,01п.л.)

4. Михайлова А.С. Дизайн США периода великого экономического кризиса // Материалы 54-ой РНТК. – Казань: РИЦ КГАСА, 2002. С. 14 (0,01п.л.)

5. Михайлова А.С. Architektur der Schweiz (Архитектура Швейцарии) // Материалы 54-ой РНТК. Казань: РИЦ КГАСА, 2002. С. 56 (0,01п.л.)

6. Михайлова А.С. Специфика курса «История дизайна» для специальности 2902.00 «архитектор-дизайнер»// Развитие архитектурно-художественного образования в контексте мировой культурной интеграции. Сборник международной научно-методической конференции. Казань: Новое знание, 2002 г.С. 142. (0,35п.л.)

7. Михайлова А.С. Периодизация в истории дизайна // Материалы 55-ой РНТК. Казань: РИЦ КГАСА, 2003. — С.25. (0,01п.л.)

8. Михайлова А.С., Михайлов С.М. Курс «История дизайна» для специальности 2902.00 «архитектор-дизайнер». К вопросу о периодизации в дизайне// Развитие архитектурно-художественного образования в контексте мировой культурной интеграции. Сборник международной научно-методической конференции. Казань: Новое знание, – 2003 г. С. 67-75. (0,8п.л./ 0,5п.л.)

9. Михайлова А.С. Особенности чтения курса «история дизайна» для студентов специальности 2902.00 // Материалы 56-ой РНТК. Казань: РИЦ КГАСА, 2004. С. 22. (0,01п.л.)
10. Михайлова А.С. Дизайн постиндустриального общества. Пять вопросов без ответа. // Материалы 58-ой РНТК. Казань: РИЦ КГАСА, 2005. С. 20. (0,01п.л.)
- Михайлова А.С. Космическая мечта советского дизайнера // Материалы 59-ой РНТК. Казань: РИЦ КГАСА, 2006. – С. 21 (0,01п.л.)
11. Михайлова А.С., Михайлов С.М. Дизайн вне времени// Материалы конференции Модуль-2005, Санкт-Петербург: Союз дизайнеров России, 2005. С. 55-60. (0,3п.л./ 0,15п.л.)
12. Михайлова А.С., Михайлов С.М. Кто пишет историю дизайна//Развитие региональных архитектурно-художественных школ в контексте историко-культурных традиций. Сборник международной научно-методической конференции, Казань: КГАСУ, Казань, 2005 г. С.140-142. (0,1 п.л./ 0,05п.л.)
13. Михайлова А.С., Михайлов С.М. Метод абстрактного композиционного моделирования как основа подготовки архитекторов-дизайнеров в КГАСУ//Материалы международной конференции «Востребованное архитектурно-художественное образование – от искусства до бизнеса». Казань: КГАСУ, 2007. С.65-71. (0,2 п.л./ 0,1 п.л.)
14. Михайлова А.С., Михайлов С.М. Композиционное и художественно-графическое моделирование в подготовительных курсах первых школ дизайна// Материалы международной конференции «Востребованное архитектурно-художественное образование – от искусства до бизнеса». Казань: КГАСУ, 2007.С.77-78. (0,25 п.л./ 0,12 п.л.)
15. Михайлова А.С. Этимология «дизайн». К вопросу о терминологии в дизайне // Материалы 59-ой РНТК КГАСУ. Казань: РИЦ КГАСУ, 2007. С.12. (0,01 п.л.)
16. Михайлова А.С. Концепция лекционного курса «Дизайн и современный образ жизни» для студентов специальности 2902.00 //Материалы 60-ой РНТК КГАСУ. Казань: ПМО КГАСУ, 2008. С.35. (0,02 п.л.)
17. Михайлова А.С. Три принципа описания истории индустриального дизайна //Материалы 61-ой РНТК по проблемам архитектуры и строительства. Казань: ПМО КГАСУ, 2009. С.40. (0,02 п.л.)
18. Михайлова А.С. Иконические объекты в дизайне городской среды // Национальные приоритеты развития России: образование, наука, инновации. Сб. материалов. Москва, 2009 г. С.273-274. (0,02 п.л.)

19. Михайлова А.С. Дизайн-иконы в городе // Материалы 12-ой всероссийской конференции главных художников и дизайнеров города. Сочи: Союз Дизайнеров России, 2009. С.20-21. (0,4 п.л.)
20. Михайлова А.С. Новые виды синтеза в дизайне // Материалы 62-ой РНТК КГАСУ по проблемам архитектуры и строительства. Казань: ПМО КГАСУ, 2010. С.60. (0,01 п.л.)
21. Захаров В.И., Михайлова А.С. Особенности учебно-методического комплекса для проектных дисциплин второго высшего образования //Тезисы докладов 63-ей всероссийской научной конференции по проблемам архитектуры и строительства. Казань: ПМО КГАСУ, 2011. С.60 (0,02 п.л./ 0,01 п.л.)
22. Михайлова А.С. Полилинейный, многомерный формат истории дизайна // Тезисы докладов 63-ей всероссийской научной конференции по проблемам архитектуры и строительства. Казань: ПМО КГАСУ, 2011. С.62. (0,01 п.л.)
23. Михайлова А.С. Дизайн-объекты-хамелеоны // Тезисы докладов 63-ей всероссийской научной конференции по проблемам архитектуры и строительства. Казань: ПМО КГАСУ, 2011. С.62. (0,01 п.л.)
24. Михайлова А.С. Синергетика в дизайне // Тезисы докладов 64-ой всероссийской научной конференции по проблемам архитектуры и строительства. Казань: ПМО КГАСУ, 2012. С.148. (0,01 п.л.)
25. Михайлова А.С., Михайлов С.М. Новый подход к преподаванию историко-теоретических дисциплин в условиях современной подготовки дизайнеров в вузе//Материалы второй Всероссийской научно-практической конференции «Перспективы преемственности и взаимосвязи многоуровневого художественно-проектного образования в условиях информационного общества - Ступени 2012». Набережные Челны: НИСПТР, 2013. С.96-98. (0,5 п.л./0,2 п.л.)
26. Михайлова А.С. Феноменально-географическая модель описания истории дизайна//Тезисы докладов 65-ой всероссийской научной конференции по проблемам архитектуры и строительства. Казань: КГАСУ, 2013. С.122. (0,01 п.л.)
27. Михайлова А.С., Михайлов С.М., Надыршин Н.М. История городского дизайна и основные этапы его развития// Ростов-на-Дону: Материалы конференции «Архитектура и искусство в контексте культуры», Ростове-на-Дону, октябрь 2013. С.35-45. (0,5 п.л./0,2 п.л.)
28. Михайлова А.С. Национальные модели дизайна// Тезисы докладов 66-ой всероссийской научной конференции по проблемам архитектуры и строительства. Казань: КГАСУ, 2014. С.146. (0,01 п.л.)
29. Михайлова А.С., Михайлов С.М. Подготовка теоретиков архитектуры и дизайна в вузе // Научно-практический журнал «Дизайн-ревью», №1-2 2014. Казань: Дизайн-квартал, 2014. С. 9-10. (0,2 п.л./ 0,1 п.л.)

30. Михайлова А.С., Михайлов С.М. Учебник нового поколения для дизайнеров. Принципы построения// Наука и современность: сборник статей Международной научно-практической конференции. Уфа: РИО МЦИИ «ОМЕГА САЙНС», 2014. С. 154-156. (0,2п.л./ 0,1п.л.)

30. Михайлова А.С., Михайлов С.М., Надыршин Н.М. Город и власть: брендинг территории // Искусство и власть: материалы Международной научно-практической конференции. – Саратов: Буква, 2014. С.267-273. (0,8 п.л./ 0,5 п.л.)

31. Михайлова А.С., Михайлов С.М. Формирование самобытных школ как первостепенная задача российского дизайн-образования// Современный взгляд на будущее науки. Сборник статей международной онаучно-практической конференции. Уфа: РИО МЦИИ «ОМЕГА САЙНС», 2014. С 130-133. (0,2 п.л./ 0,1 п.л.)

32. Михайлова А.С., Михайлов С.М. Учебник для дизайнера как многоуровневая информационно-обучающая система// Рамки профессии. Материалы научно-практической конференции ВНИИТЭ. М.: Перо, 2015. С. 74-78. (0,3 п.л./ 0,15 п.л.)

33. Михайлова А.С., Михайлов С.М. Смена доктрины дизайна в условиях постиндустриального общества//Тезисы докладов 67-ой всероссийской научной конференции по проблемам архитектуры и строительства.Казань: КГАСУ, 2015. С.149-150. (0,05 п.л./ 0,02 п.л.)

34. Михайлова А.С., Михайлов С.М., Надырши Н.М. Параметризм - новейшие тенденции в архитектурно-дизайнерском конструировании//Тезисы докладов 67-ой всероссийской научной конференции по проблемам архитектуры и строительства. Казань: КГАСУ, 2015. С.149. (0,05 п.л./ 0,02 п.л.)

35. Михайлова А.С. Синергетический подход в истории дизайна//Тезисы докладов 67-ой всероссийской научной конференции по проблемам архитектуры и строительства. Казань: КГАСУ, 2015. С.150. (0,02 п.л.)

36. Михайлова А.С., Хуснутдинова Л.Р. Эволюция национального компонента в индустриальном дизайне//Тезисы докладов 67-ой всероссийской научной конференции по проблемам архитектуры и строительства. Казань: КГАСУ, 2015. С.151. (0,02 п.л./ 0,01п.л.)

37. Белов М.И. Михайлова А.С., Михайлов С.М. Дизайн пешеходной улицы//Тезисы докладов 68-й Всероссийской научной конференции. Казань: Издательство КГАСУ, 2016. С. 96. (0,05 п.л./ 0,02 п.л.)

38. Михайлова А.С. Применение когнитивного подхода к истории дизайна//Тезисы докладов 68-й Всероссийской научной конференции. Казань: Издательство КГАСУ, 2016. С. 98 (0,01 п.л.)

39. Эра пластикового дизайна// Тезисы докладов 68-й Всероссийской научной конференции. Казань: Издательство КГАСУ, 2016. С. 98–99. (0,01 п.л.)

40. Белов М.И., Михайлова А.С., Михайлов С.М. Дизайн пешеходных улиц: от локальных архитектурно-художественных стилей к брендингу территорий//Материалы Дизайн-форума Сочи-2016. Сочи: Союз дизайнеров России, 2016. С. 17-20. (0,2 п.л./0,1 п.л.)

41. Михайлова А.С. Об особенностях проведения воркшопа «Казань-столица мирового дизайна 2020» // Тезисы докладов 69-й Всероссийской научной конференции. Казань: Издательство КГАСУ, 2017. (0,01 п.л.)

42. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Дизайн-мышление как инструмент содействия непрерывному образованию в сфере дизайна//Непрерывное профессиональное образование как фактор устойчивого развития инновационной экономики. Материалы 11-ой Международной научно-практической конференции. В 2-х книгах. Под общей редакцией Е.А. Корчагина, Р.С. Сафина. 2017 Издательство: Общество с ограниченной ответственностью "Редакционно-издательский центр "Школа" (Казань) С.208-211(0,2 п.л./0,1 п.л.)

43. Михайлова А.С. Применение полилинейного подхода к описанию истории мирового дизайна //Тезисы докладов 70-й Всероссийской научной конференции. Казань: Издательство КГАСУ, 2018. (0,01 п.л.)

44. Михайлова А.С., Пирант А.С. Эстетизация микропространств городской среды на основе образов разных видов искусств\\Всероссийская научно-практическая конференция "диск-2018". Сборник материалов. 2018. Издательство: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)" (Москва). С.37-40 (0,2 п.л./0,1 п.л.)

45. Михайлова А.С., Пирант А.С. Интерактивные арт-практики в ночной жизни города \\Интегральные и дифференциальные парадигмы развития науки и практики России. Сборник научных статей по итогам Национальной научно-практической конференции. Санкт-Петербургский Центр Системного Анализа. 2018. Издательство: Общество с ограниченной ответственностью "Редакционно-издательский центр "КУЛЬТ-ИНФОРМ-ПРЕСС". (0,2 п.л./0,1 п.л.)

46. Михайлова А.С., Налобина А.Ю. Технологическое оснащение уличного оборудования в зимнее время года // Интегральные и дифференциальные парадигмы развития науки и практики России. Сборник научных статей по итогам Национальной научно-практической конференции. Санкт-Петербургский Центр Системного Анализа. 2018. Издательство: Общество с ограниченной ответственностью "Редакционно-издательский центр "КУЛЬТ-ИНФОРМ-ПРЕСС". С. 12-13 (0,2 п.л./0,1 п.л.)

47. Михайлова А.С., Шаймарданова К.А. Формирование музея городского дизайна под открытым небом: четыре символические зоны //Всероссийская научно-практическая конференция "диск-2018". Сборник материалов. 2018. Издатель-

ство: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)" (Москва). С.51-55 (0,3 п.л./0,15 п.л.)

48. Карамова Л.З. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Декады исторического развития дизайна города индустриального периода (1990-2000) // Интегральные и дифференциальные парадигмы развития науки и практики России. Сборник научных статей по итогам Национальной научно-практической конференции. Санкт-Петербургский Центр Системного Анализа. 2018. Издательство: Общество с ограниченной ответственностью "Редакционно-издательский центр "КУЛЬТ-ИНФОРМ-ПРЕСС". С.65-66 (0,2 п.л./0,05 п.л.)

49. Михайлова А.С. Основы системного представления истории дизайна //Тезисы докладов 71-й Всероссийской научной конференции. Казань: Издательство КГАСУ, 2019

50. Михайлова А.С. Формирование антропософского подхода в архитектуре и дизайне //Тезисы докладов 71-й Всероссийской научной конференции. Казань: Издательство КГАСУ, 2019 (0,01 п.л.)

51. Абдуллина Л.В., Михайлова А.С. Тенденция формирования современного городского пространства для маломобильных групп населения в г. Казани // Молодой исследователь: вызовы и перспективы. сборник статей по материалам СХIV международной научно-практической конференции. Печатная Москва, 2019. (0,3 п.л./0,15 п.л.)

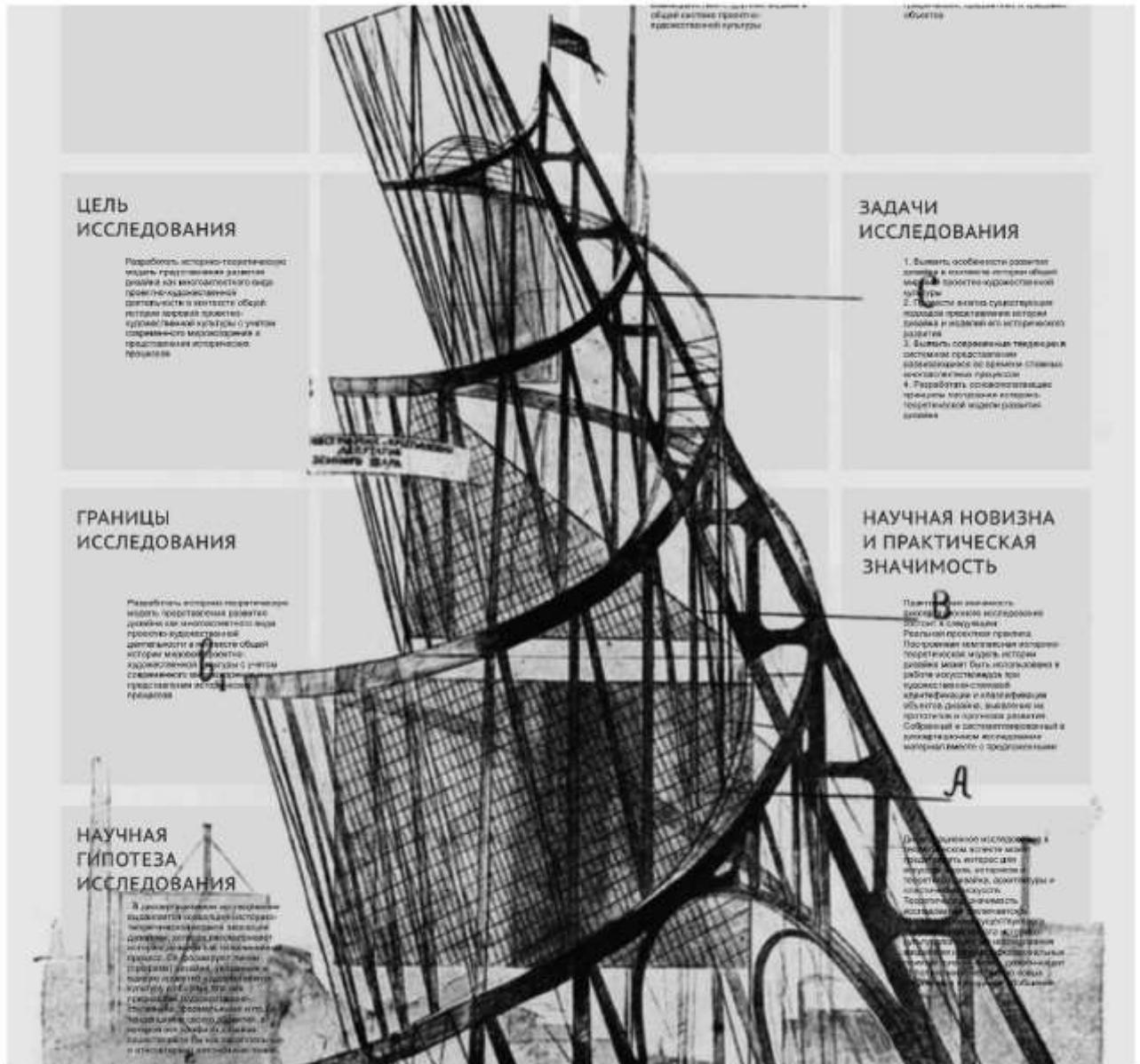
52. Михайлов С.М., Михайлова А.С., Карамова Л.З. Дизайн города: основные этапы исторического развития (индустриальный и постиндустриальный периоды) // Художник в современном мире: от профессионального образования – к творчеству. сборник материалов международной научной конференции, проведенной 20-22 мая 2019 года в Курском государственном университете (0,3 п.л./0,1 п.л.)

53. Денисенко Е.В., Латыпова М.С., Михайлова А.С., Надырова Д.А. Симбиоз традиций и современных решений в формировании комфортной городской среды на примере Австрии//II Всероссийский фестиваль «Архитектурное наследие» (0,05 п.л./0,01 п.л.)

54. Михайлова А.С. Баухауз и австрийский социальный дизайн // Баухауз и художественные школы эпохи авангарда: Материалы международной конференции, 17–19 апреля 2019 г. РАХ, НИИ РАХ, МГХПА, МАРХИ, НАД. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, МАРХИ, 2019. С.68-69 (0,15 п.л.)

55. Михайлова А.С. Световой дизайн городской среды на примере фестиваля Кланглихт // Тезисы докладов 72-й Всероссийской научной конференции. Казань: Издательство КГАСУ, 2020 (0,01 п.л.)

56. Михайлова А.С. Партисипация в средовом проектировании на примере австрийского дизайна городской среды (тезисы доклада)// 72-й Всероссийской научной конференции. Казань: Издательство КГАСУ, 2020 (0,01 п.л.)



ЦЕЛЬ ИССЛЕДОВАНИЯ

Разработка историко-теоретической модели проектной культуры дизайнера как многоаспектного вида проектно-художественной деятельности в контексте общей истории мировой культуры, художественной культуры с учетом современного историко-теоретического представления историко-художественной культуры.

ГРАНИЦЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Разработка историко-теоретической модели проектной культуры дизайнера как многоаспектного вида проектно-художественной деятельности в контексте общей истории мировой культуры, художественной культуры с учетом современного историко-теоретического представления историко-художественной культуры.

НАУЧНАЯ ГИПОТЕЗА ИССЛЕДОВАНИЯ

В диссертации автор исследует историко-теоретическую модель проектной культуры дизайнера как многоаспектного вида проектно-художественной деятельности в контексте общей истории мировой культуры, художественной культуры с учетом современного историко-теоретического представления историко-художественной культуры.

общей системе проектно-художественной культуры

объекта

ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ

1. Выявить особенности развития культуры в контексте истории общей культуры.
2. Выявить историко-теоретическую модель проектной культуры дизайнера и выявить его историко-теоретическое развитие.
3. Выявить современную теоретическую модель проектной культуры дизайнера, выявляющую ее специфику в контексте историко-теоретического представления историко-художественной культуры.
4. Разработать историко-теоретическую модель проектной культуры дизайнера.

НАУЧНАЯ НОВИЗНА И ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ

План работы выполнен. Диссертация подготовлена. Результаты проекта готовы. По окончании исследования историко-теоретическая модель проектной культуры может быть использована в работе исследователей по истории мировой культуры, истории культуры, истории искусства и истории архитектуры и градостроительства. Собранная и систематизированная информация является историко-теоретической основой для дальнейших исследований.

Диссертация подготовлена в соответствии с требованиями к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук. Диссертация содержит историко-теоретическую модель проектной культуры дизайнера как многоаспектного вида проектно-художественной деятельности в контексте общей истории мировой культуры, художественной культуры с учетом современного историко-теоретического представления историко-художественной культуры.

Михайлова Александрина Сергеевна

ДИЗАЙН В МИРОВОЙ ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ (ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ)

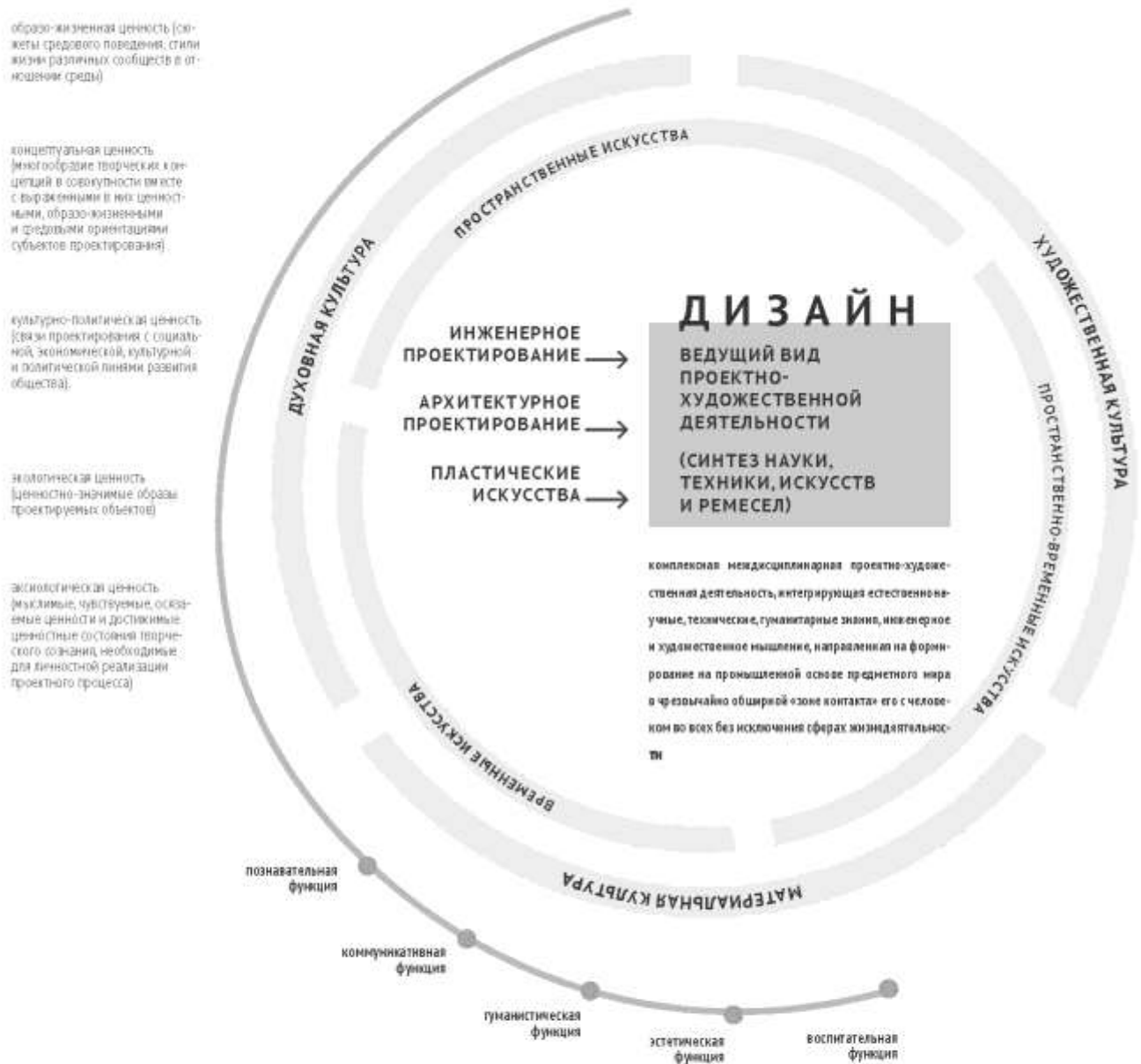
ПРИЛОЖЕНИЕ А.
ТАБЛИЦЫ С ИЛЛУСТРАТИВНЫМ МАТЕРИАЛОМ К ДИССЕРТАЦИИ



ГЛАВА 1 ДИЗАЙН В ИСТОРИИ ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

- 1.1. Проектно-художественная культура и ее составные элементы
- 1.2. Эволюция понятия «Дизайн». Расширение временных и предметных границ дизайна
- 1.3. Предметные и временные границы дизайна
- 1.4. Особенности развития дизайна в эпоху проектно-художественной культуры

ТАБЛИЦА А1. МЕСТО ДИЗАЙНА В ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ



1.1
 Проектно-художественная культура и ее составные элементы

С позиции общей истории проектно-художественной культуры, дизайн — относительно молодой, очень динамичный и активно развивающийся вид проектно-художественной деятельности, охватывающий сегодня практически все сферы человеческой деятельности, весь спектр форм предметного и пространственного окружения человека.

ТАБЛИЦА А2. ЭВОЛЮЦИЯ ПОНЯТИЯ «ДИЗАЙН»

XVI		XVII		XVIII	XIX
лат. <i>designare</i> делать наброски, рисовать	1548 англ. <i>mag.</i> design задумать и спланировать	1588 англ. <i>суц.</i> design целенаправ- ленное пла- нирование, орнамент	франц. dessin рисунок, об- разец designare рисунок, об- разец, план	франц. dessein намерение, цель	выдуманный- человеком план или схе- ма, которая должна быть воплощена в реальность устар. нем. dessei зарождение связи <i>design</i> – <i>Dasein</i> (бытие)
лат. <i>signum</i> знак, символ, печать	в уме; иметь конкретную цель				
итал. <i>designo</i> идея, эскиз, рисунок					
лат. <i>disegno</i> <i>intero</i> цельный план, идея, рожденная у художника и внушенная ему богом					

ДИЗАЙН

УНИВЕРСАЛЬНОЕ
ПРОЕКТНО-
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ
ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ
ЧЕЛОВЕКА И ОБЩЕСТВА

design [dɪˈzaɪn] *англ.* оформление, внешний вид, фасон, образец, узор, паттерн, схема, шаблон, протокол действий, композиция, искусство композиции, искусство проектирования, произведение искусства, компоновка изготовленных деталей, функциональная эстетика, техническая эстетика, художественное проектирование, экстерьер, форма объекта, знак промышленного качества (перен.)

XX

1919 образец про- мышленного изделия, шаблон	1961 творческая деятель- ность по определению формальных качеств про- мышленных изделий	1975 теория и практика художествен- ного констру- ирования технических систем	2001 творческая деятельность по созданию многогранных качеств объ- ектов, про- цессов, услуг и их систем в течение всего жизнен- ного цикла	2010 эстетическая концепция современного образа жизни	2020 синтез искусства и повседнев- ности
--	---	--	--	---	--

1.2
Эволюция понятия «Дизайн».
Расширение временных
и предметных границ дизайна

Эволюция понятия «дизайн» отражает развитие представлений человечества о проектной деятельности в целом, уровень художественно-культурного развития, ценностных ориентиров, а также уровень технического и технологического развития общества, его проектной культуры, включая инструментарий проектных средств, приемов и методов.

ТАБЛИЦА А3. ДИЗАЙН КАК ПРОЕКТНЫЙ ЗАМЫСЕЛ (XV-XVIII ВВ.)



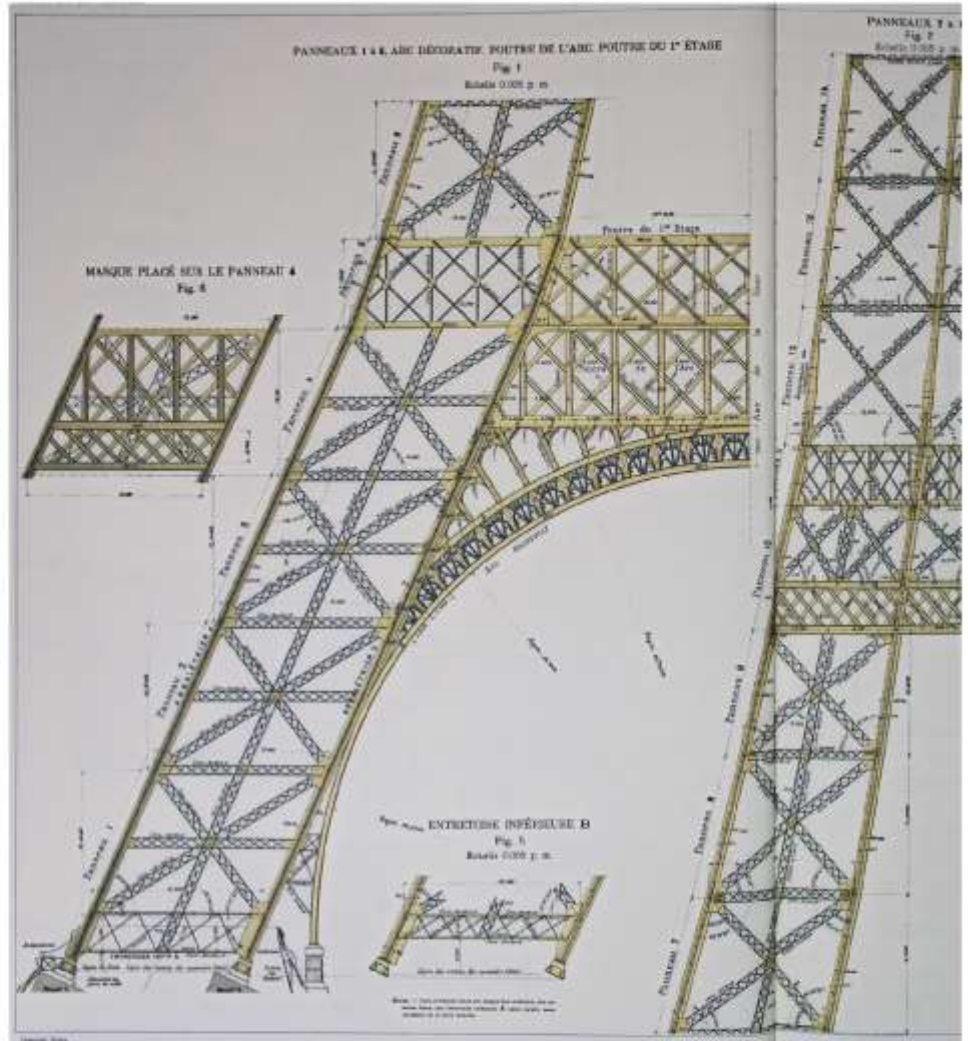
Герон Александрийский, трактат об автоматах, опубликован в 1589



Атлантический кодекс Леонардо да Винчи, 1495



Жоффруа Тори «О пропорциях», 1529



Чертежи башни Густава Эйфеля, 1888



Флейтист Жака де Вовансона, 1738



Андрей Нартов. «Театрум Машинарум», 1755



Патент Томаса Эдисона, 1890



Ford Model T патент, 1920

1.2 Эволюция понятия «Дизайн». Расширение временных и предметных границ дизайна

В период XV-XVIII вв. дизайн как проектный замысел обрастает необходимой терминологией и методологией проектирования, реализации проектного замысла, предполагая выполнение многочисленных, взаимосвязанных действий, формирование проблематики и способов решения и средств реализации объектов предметного формообразования.

ТАБЛИЦА А4. ДИЗАЙН КАК ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ОБЛАСТИ ПРЕДМЕТНОГО И ГРАФИЧЕСКОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ (XIX- ПЕРВАЯ ПОЛ. XX ВВ.)



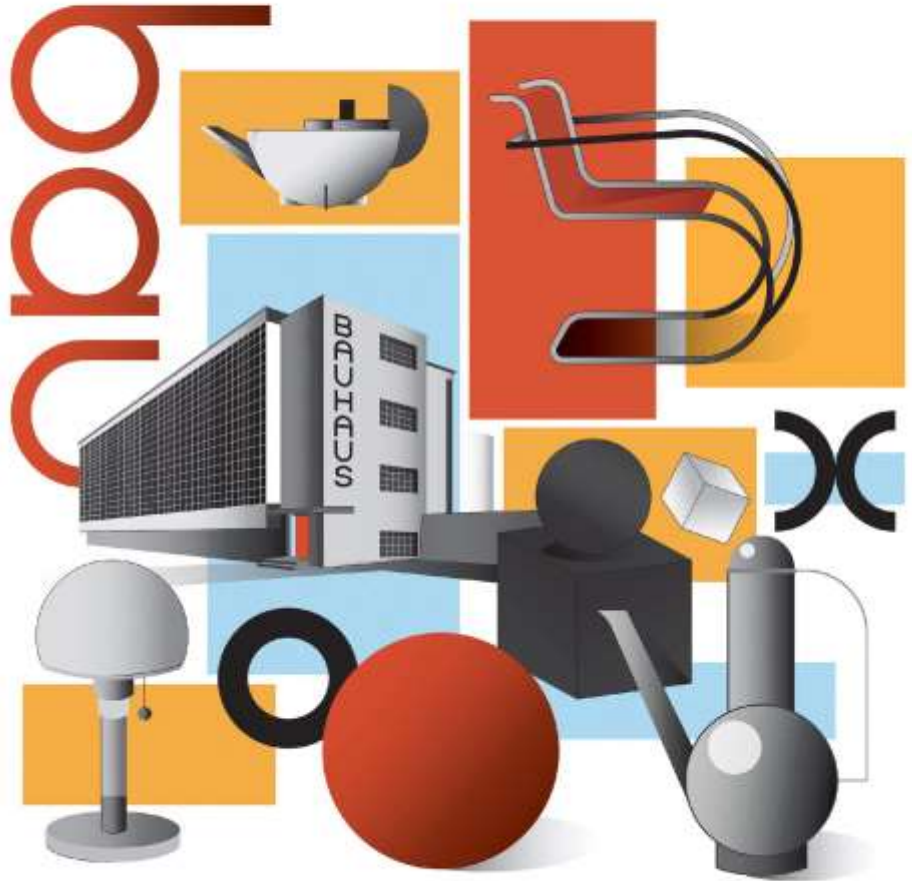
Движение за связь искусств и ремесел, 1900



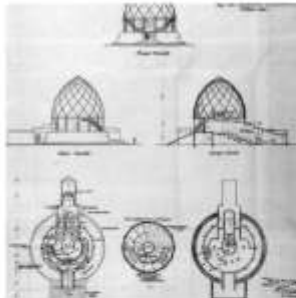
Немецкий Werkbund, 1917



Баухауз, 1923



<https://www.dezeen.com/2019/04/12/bauhaus-architecture-design-school-a-z/>



Bruno Taut, Glass Pavillon for the Werkbund Exhibition in Cologne, 1914.

1.2 Эволюция понятия «Дизайн». Распирение временных и предметных границ дизайна

Дизайн как проектно-художественная деятельность получает развитие с сер. XIX века и связана с индустриальным производством, создавшим потребности в новой профессии.

ТАБЛИЦА А5. ШЕСТЬ ТЕОРИЙ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ДИЗАЙНА

1 ДИЗАЙН КАК КОМПОНОВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Дизайн как компоновочная деятельность, призванная получить предмет с функционально новыми качествами. Такая деятельность граничит с научными открытиями, техническими изобретениями, инженерным творчеством.

**2** ДИЗАЙН КАК СВЯЗЬ ИСКУССТВА И РЕМЕСЛА

Относится к возникновению дизайна в конце XIX века известного английского «Движения за связь искусств и ремесел», возглавляемого Уильямом Моррисом, когда были сформулированы главные положения теории и творческие принципы дизайна, повлиявшие на школы и направления поздних лет.

**3** ДИЗАЙН КАК ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

на начало XX века, когда художники заняли ведущие посты в ряде отраслей современной промышленности и получили возможность формировать фирменный стиль предприятий и влиять на политику выпуска объектов дизайна (компания АЭГ, Форд и др.)

**4** ДИЗАЙН КАК ПРОФЕССИЯ

Дизайн как получение дипломированной специальности с формированием универсального абстрактного композиционного метода моделирования предметных форм — первые школы дизайна (Баухаус в Германии, 1919 и ВУТЕНАС в СССР, 1920)

**5** ДИЗАЙН КАК КОНСУЛЬТАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Становление дизайна как услуги сервиса, его интеграция в производство и торговлю — 1950-е гг., великий экономический кризис в США и дизайн как один из ключевых инструментов выхода из него

**6** ДИЗАЙН КАК ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

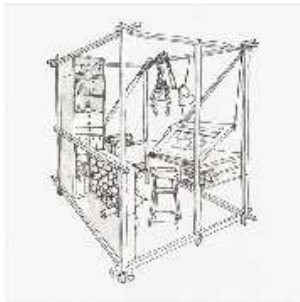
Дизайн как проектно-художественная деятельность берет свое начало в середине XIX века и связано с развитием индустриального производства, созданием потребности в новом типе формообразования и массовом производстве объектов.



1.2
Эволюция понятия «Дизайн».
Расширение временных
и предметных границ дизайна

Временные и предметные границы дизайна дефинируются по-разному во взаимосвязи с точкой зрения на понятие дизайна. К началу XXI в. сформировалось как минимум 6 основных концепций, отличающихся и временем, и наделяемым смыслом в дизайне.

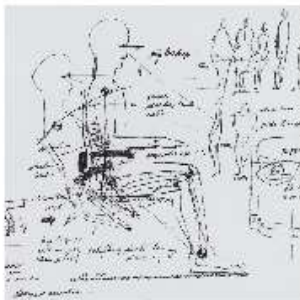
ТАБЛИЦА А6. ДИЗАЙН КАК УНИВЕРСАЛЬНОЕ ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА И ОБЩЕСТВА



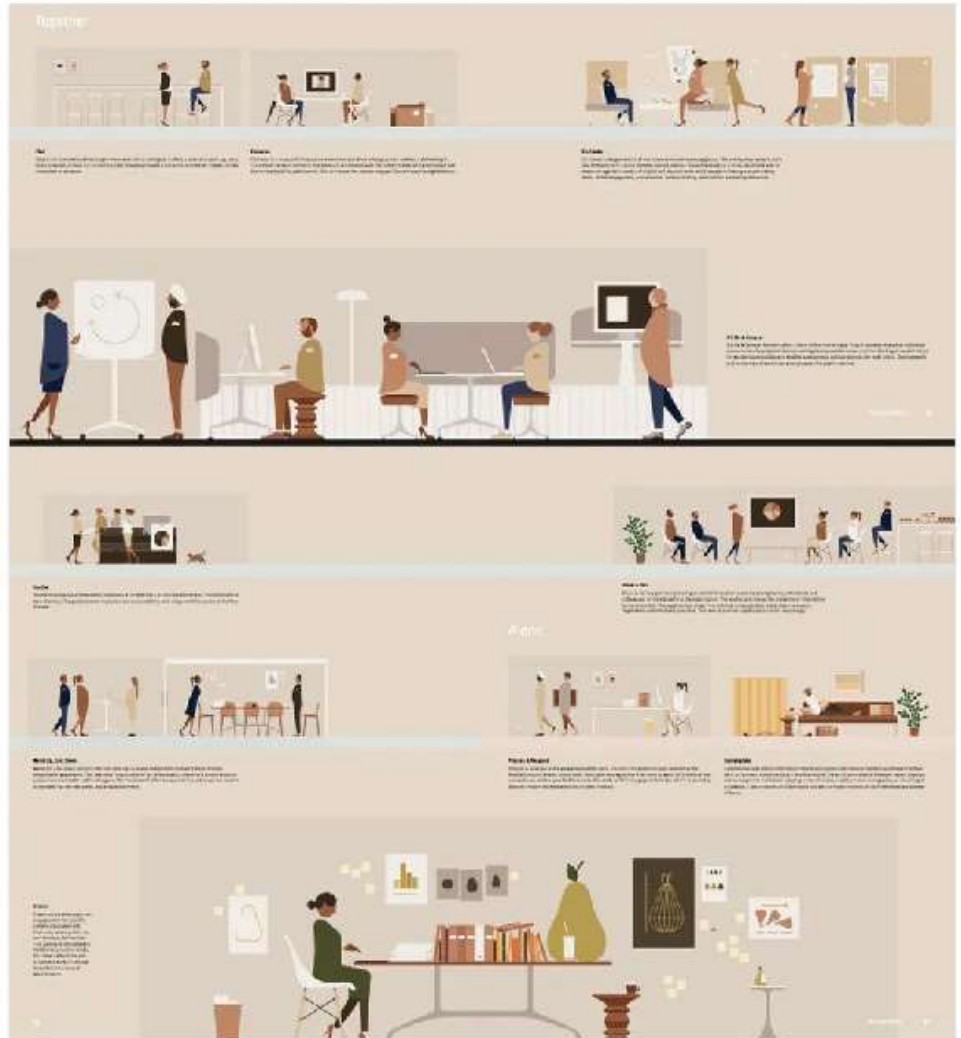
Социальный дизайн В. Папанека



Экологический дизайн



Инклюзивный дизайн



«Дизайн — для человека» — девиз дизайна на все времена



Компасо д'Оро



Миланская триеннале



Product design award



Reddot award

1.2
Эволюция понятия «Дизайн». Расщирение временных и предметных границ дизайна

Современный дизайн значительно расширил свои предметные границы, далеко выйдя за пределы лишь проектно-художественной деятельности, становясь все больше ценностной, мировоззренческой и общепило-софской категорией, средством междисциплинарной коммуникации.

ТАБЛИЦА А7. ВРЕМЕННЫЕ И ПРЕДМЕТНЫЕ ГРАНИЦЫ ДИЗАЙНА

1 ДИЗАЙН КАК КОМПОНОВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Дизайн как компоновочная деятельность, призванная получить предмет с функционально новыми качествами. Такая деятельность граничит с научными открытиями, техническими изобретениями, инженерным творчеством;

**2** ДИЗАЙН КАК КОМПОЗИЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Дизайн как композиционная деятельность, направленная на получение новой художественно-осмысленной формы. Она граничит с искусством, творческой деятельностью художника;

**3** ДИЗАЙН КАК ЭРГОНОМИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Дизайн как эргономическая деятельность, преследующая цель создания удобной в эксплуатации формы предметов и комфортной для различных функциональных процессов окружающей человека среды;

**4** ДИЗАЙН КАК ЦЕННОСТНАЯ КАТЕГОРИЯ

Дизайн как ценностная категория (знак качества) – своеобразный инструмент оценки художественно-пластических, функционально-эксплуатационных качеств изделий, а также в определенной мере и статуса самого потребителя;

**5** ДИЗАЙН КАК ОБЩЕФИЛОСОФСКАЯ КАТЕГОРИЯ

Дизайн как общефилософская и мировоззренческая категория, определяющая взгляды и стиль жизни современного человека

**6** ДИЗАЙН КАК КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Дизайн представляет собой особую профессиональную деятельность, связанную с формированием нового типа творческой личности, способной к перспективному концептуальному мышлению (кон-дизайн, концептуальный дизайн, системный дизайн)



1.3 Предметные и временные границы дизайна

Эволюция понятия «дизайн» отражает динамику социального и технического развития общества, промышленная революция привела к появлению индустриального дизайна как самостоятельного вида профессиональной деятельности, связанной с формообразованием предметов в условиях развитого промышленного производства.

ТАБЛИЦА А8. ОСНОВНЫЕ ПЕРИОДЫ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА

ДОИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН

1850 — 1920

дизайн как компоновочная деятельность, свое начало берет от орудий первобытного человека, впервые столкнувшегося с понятиями удобства орудий труда, вопросами повышения производительности, компоновки предметов, первых намеков на эргономику предметов



ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН

1920 — 1990

дизайн как проектно-художественная деятельность к XIX — н. XX вв. поддержанный абстрактным методом моделирования предметных форм, появлением первых школ дизайна и нарастающим объемом массового производства



ПОСТИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН

1990 — н.в.

дизайн как информационно-художественная деятельность, его переход в новое качество — производство предметов потребления вне индустриального направления с использованием ультрасовременных информационных технологий, превалированием в объектах проектирования эмоциональной, эргономической и инженерной составляющих, с высоким уровнем индивидуальности объектов дизайна



1.3
Предметные и временные
границы дизайна

В диссертации эволюция дизайна представлена в 3 периода развития дизайна: доиндустриальный, индустриальный и постиндустриальный.

ТАБЛИЦА А9. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА В ИСТОРИИ ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Доиндустриальный период: дизайн как компоновочная деятельность	1890	1900	1910				
	переломное общество	переломное общество	переломное общество				
	ТЕХНОЛОГИЯ	ФОРМА	ФУНКЦИЯ				
Индустриальный период: дизайн как проектно-художественная деятельность	1920	1930	1950	1950	1960	1970	1980
	переломное общество	переломное общество	переломное общество	переломное общество	обеспеченное общество	насыщенное общество	перенасыщенное общество
	ФУНКЦИЯ	СИНТЕЗ	СТАЙЛИНГ	СТАЙЛИНГ	ПОТРЕБИТЕЛЬСКАЯ ФУНКЦИЙ	ЭСТЕТИКА	СЕМАНТИКА
Постиндустриальный период: дизайн как междисциплинарная проектная деятельность	1990	2000	2010	2020			
	пресыщенное общество	перенасыщенное общество	перенасыщенное общество	перенасыщенное общество			
	ЭМОЦИЯ	ЭРГОНОМИКА	ИНТЕРАКТИВНОСТЬ	ЭКОЛОГИЯ			

1.3
Предметные и временные границы дизайна

Развитие временных и предметных границ дизайна происходит в тесной взаимосвязи с научно-техническими, общественно-политическими, социально-экономическими и художественно-культурными факторами.

ТАБЛИЦА А10. ОСНОВНЫЕ ПЕРИОДЫ В ГЛОБАЛЬНОЙ ИСТОРИИ ДИЗАЙНА

ДОИНДУСТРИАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО	ИНДУСТРИАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО	ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО
1850 – 1920	1920 – 1990	1990 – н.в.
Источники энергии		
Мышечная сила, солнце, ветер, вода. Восстановимые. Много источников. Источники распределены.	Ископаемое топливо. Невосстановимые. Немного источников. Источники сконцентрированы.	Солнце, ветер, вода, геотермальная энергия. Восстановимые. Много источников. Источники распределены. Большая экологичность.
Производство		
Штучное, индивидуальное. Для собственного потребления.	Массовое. Разделение на производителя и потребителя	Мелкосерийное, демассифицированное, производство «на заказ» «Умные» технологии Развитие производства для себя.
Семья		
Большая семья	Ядерная семья.	Разнообразие типов семьи.
Образование		
Преимущественно домашнее.	Массовое обучение.	Возрастание необходимости индивидуализации образования, увеличение роли домашнего образования
Форма организации бизнеса		
Индивидуальная. Товарищество.	Корпорация.	Изменённые корпорации с разнообразными целями.
Связь и обмен информацией		
Доступность для элиты.	Массовая доступность.	Демассифицированные специализированные СМИ. Упрощённое производство информации потребителем. Широкое применение средств связи в бизнесе
Искусство		
Рассчитано на обслуживание элиты.	Массовое.	Дестандартизация и демассификация.
Дизайн		
Дизайн как компоновочная деятельность	Дизайн как проектно-художественная деятельность	Дизайн как универсальное проектно-художественное средство организации жизнедеятельности человека и общества

1.3
Предметные и временные
границы дизайна

Каждый период эволюции дизайна имел свои особенности по каждому аспекту человеческой деятельности, рассмотрение которых формирует многообразие взглядов на развитие дизайна, демонстрируя многоаспектность этого процесса.

ТАБЛИЦА А11. ДОИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПЕРИОД: ДИЗАЙН КАК КОМПОНОВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ



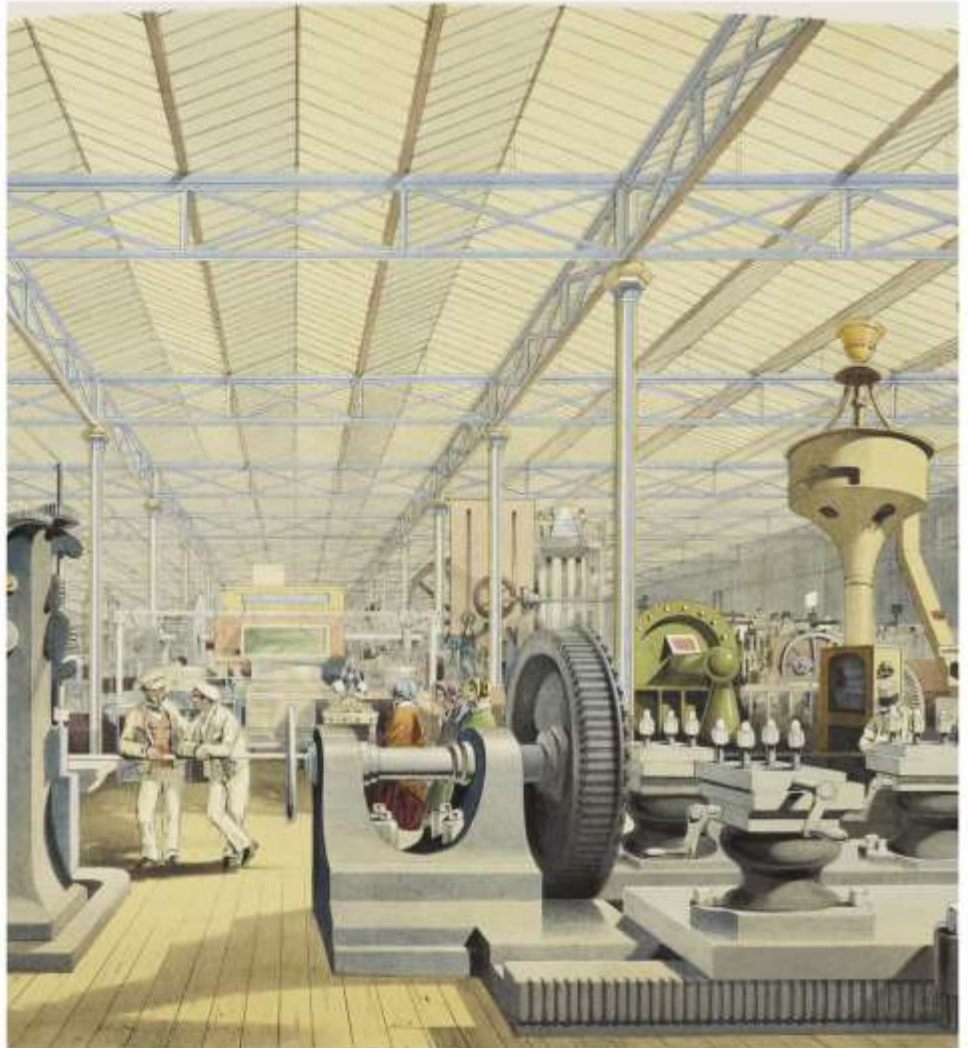
Первые орудия труда



Разделение труда



Появление мануфактур



Экспонаты первых международных выставок



Ленточный конвейер Г.Форда



Инженерный стиль



Архитектурный стиль



Художественный китч

1.4
Особенности развития дизайна
в эпоху проектно-художественной культуры

Развитие доиндустриального дизайна происходит, в основном, в сильной зависимости от развития науки и техники, начинаясь от первых орудий труда и развития заканчиваясь с появлением первых мануфактур и развитием научно-технической революции конца XIX в., ознаменовавшей переход к массовому, индустриальному производству.

ТАБЛИЦА А12. ДОИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПЕРИОД: АР НУВО



Дизайн одежды в стиле «ар нуво»



Дизайн мебели в стиле «ар нуво»



Дизайн входа в магазин в стиле «ар нуво»



Дизайн аксессуаров в стиле «ар нуво»



Витраж в стиле «ар нуво»

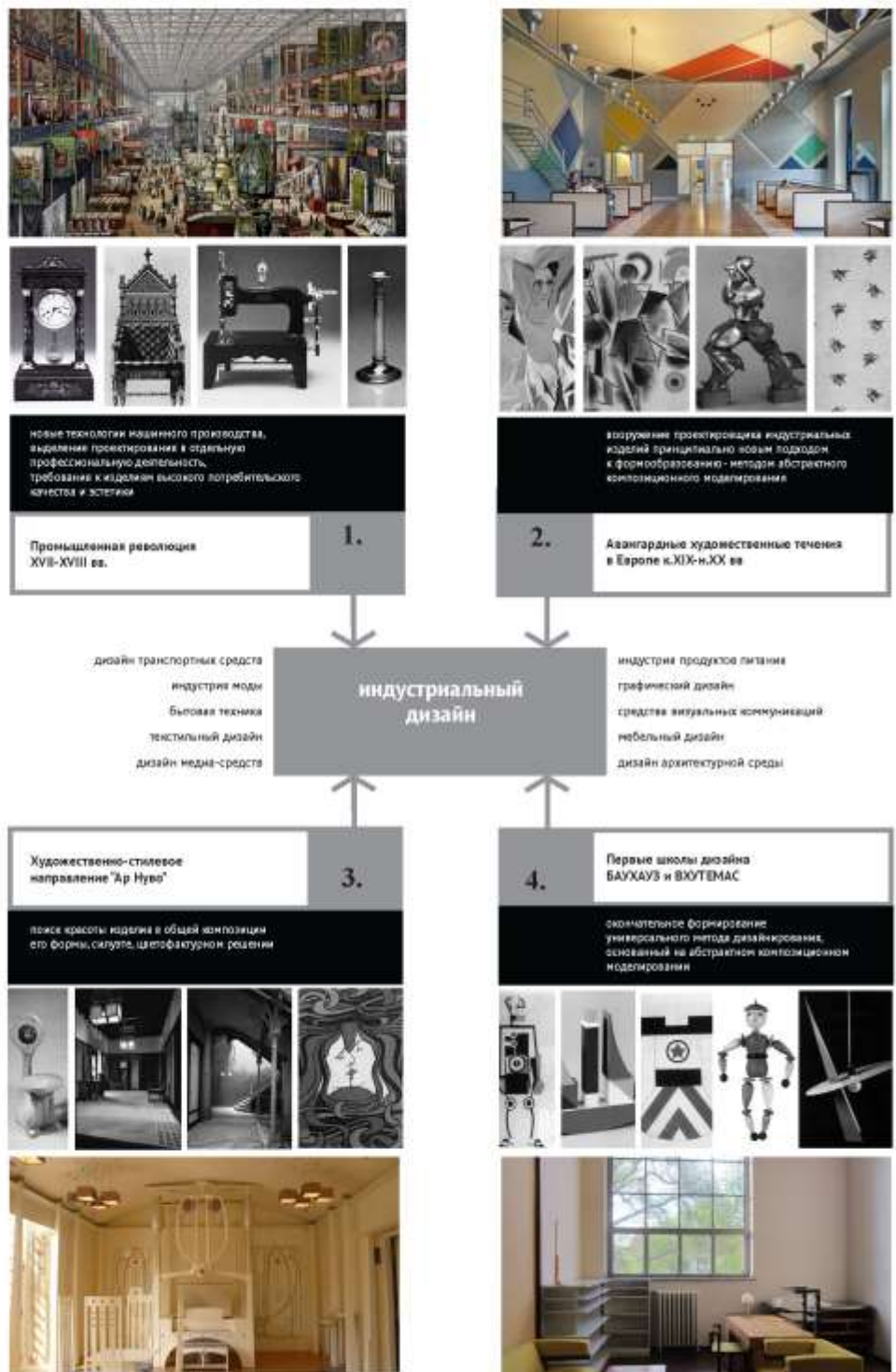


Дизайн интерьера в стиле «ар нуво»

1.4
Особенности развития дизайна
в эпоху проектно-художествен-
ной культуры

Отказ от перегруженной декором эклектики в пользу простых лаконичных форм; поиск красоты в самой форме предмета и его силуэте, в сочетании примененных материалов, их текстуре и фактуре; конструктивном решении и комплексный подход в проектировании многопредметных гарнитуров и предметно-пространственной среды в целом.

ТАБЛИЦА А13. ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПЕРИОД: ДИЗАЙН КАК ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ



1-4
Особенности развития дизайна в эпоху проектно-художественной культуры

Историко-генетический анализ развития представлений о возникновении дизайна и периодизации его истории выявил четыре основные предпосылки становления промышленного дизайна: промышленная революция XVII-XVIII вв., художественно-стилевое направление «ар нуво», авангардное искусство начала XX в., первые школы дизайна.

ТАБЛИЦА А14. ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПЕРИОД: ФУНКЦИОНАЛИЗМ



Reliance Building Postcard by Stock Montage



Т. Ван Дусбург. Конструкция. 1923



Интерьер в стиле «модернизм»



Система обучения в Баухауз



Александр Галактионов с макетом и деталями своего



1927 - Архитектура. Работы Архитектурного факультета



Кресло Ле Корбюзье

1.4
Особенности развития дизайна
в эпоху проектно-художественной
культуры

Происходит формирование системы дизайна, системы, включающей в себя собственно практику дизайна, подготовку дизайнерских кадров и сложение определенных организационных форм.

ТАБЛИЦА А15. ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПЕРИОД:
МОДЕРНИЗМ И ГУТЕ ФОРМ



Niagara Mohawk Building - Syracuse, New York - Art Deco



Ле Корбюзье, Вилла Савой, 1928



Photocollage by Herbert Myer, photographic reproduction, detail.

1. Good design is invisible. The possibilities for innovation are only for one reason: advanced technological development is almost always the responsibility for innovative design. In conventional design ideas, inventors are limited to function with conventional technology, and can never be so wild in their ideas.

2. Good design makes a product useful. A product is brought to the user if it has to satisfy certain criteria: not only functional, but also practical, logical and economic. Good design comprehends the usefulness of a product while disregarding anything that could possibly distract from it.

3. Good design is aesthetic. The aesthetic quality of a product is integral to its usefulness because products are used every day, and not just being used, but only well-designed objects can be beautiful.

4. Good design makes a product understandable. It clarifies the product's structure. Before use, it can make the product safe, do what it is self-explanatory.

5. Good design is long-lasting. It avoids being fashionable and therefore never appears antiquated. Unlike fashionable design, it stays many years in vogue because it addresses the necessary quality.

6. Good design is unobtrusive. It produces nothing that is obtrusive. They are neither decorative nor are they ostentatious. They are all in all, they do not distract attention, but rather add to it.

7. Good design is long-lasting. It avoids being fashionable and therefore never appears antiquated. Unlike fashionable design, it stays many years in vogue because it addresses the necessary quality.

8. Good design is thorough down to the last detail. Working must be as simple as possible. Care and attention in this design process often prevent lawsuits.

9. Good design is environmentally friendly. Design makes an important contribution to the protection of the environment. It conserves resources and reduces physical and mental pollution throughout the life cycle of the product.

10. Good design is as little design as possible. Less, but better. Because it concentrates on the essential aspects, and the products are not burdened with non-essentials. Back to quality.

Функционализм в Германии: Гуте форм и 10 правил хорошего дизайна Дитера Рауса



Органический дизайн в США



Функционализм в Англии

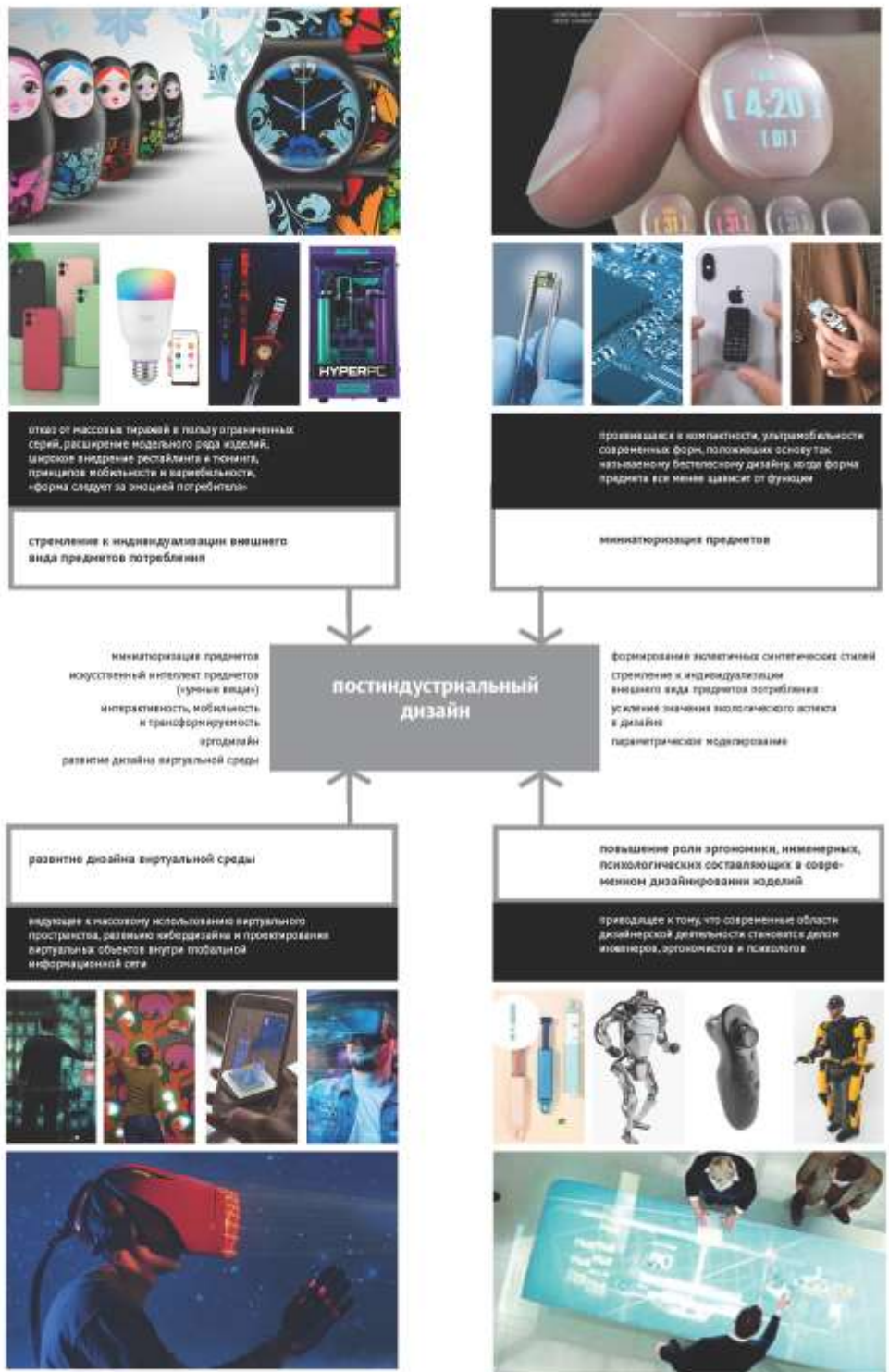


Функционализм в СССР

1-4 Особенности развития дизайна в эпоху проектно-художественной культуры

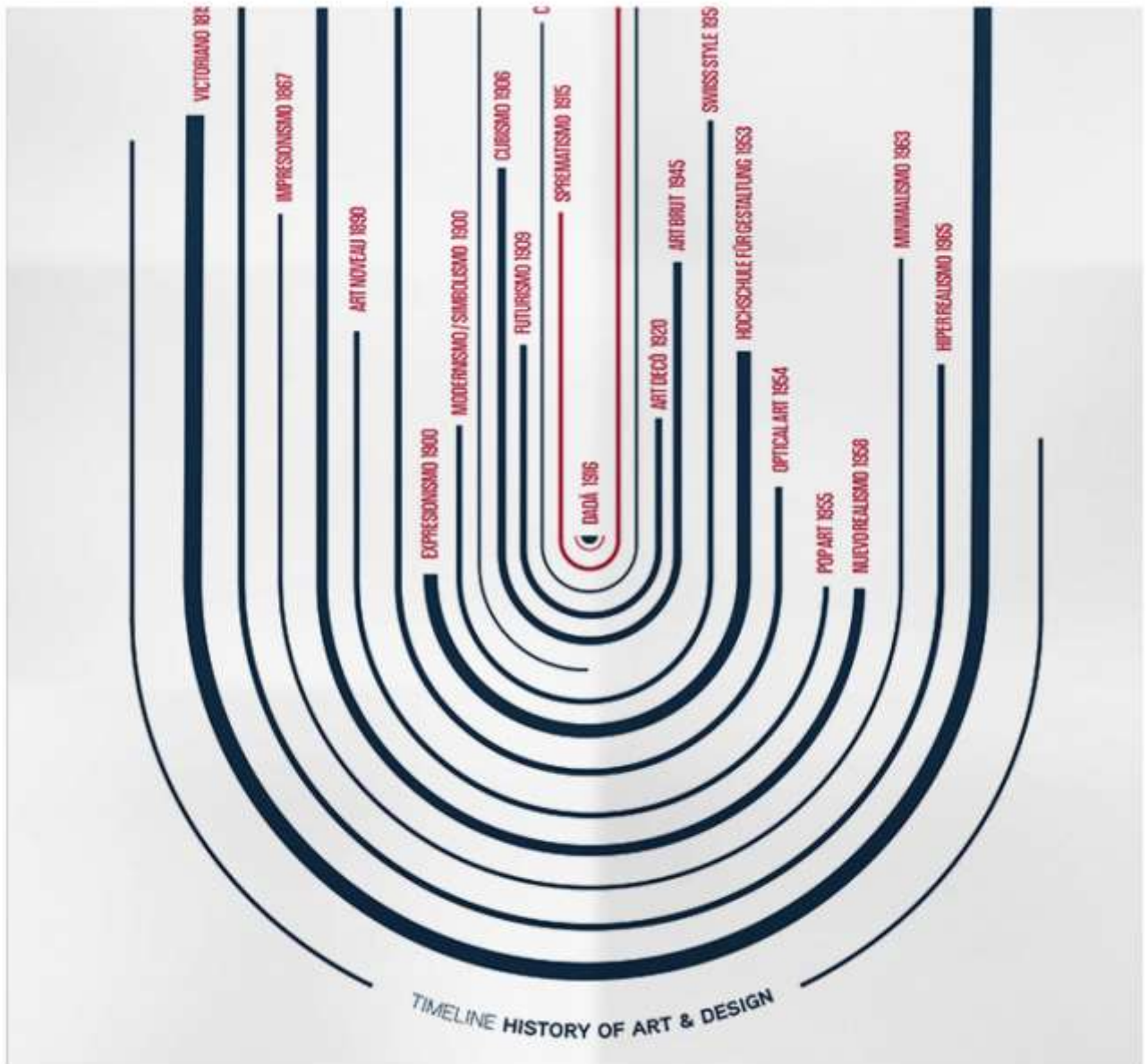
Позднее происходит формирование системы дизайна — системы, включающей в себя собственно практику дизайна, подготовку дизайнерских кадров и сложение определенных организационных форм.

**ТАБЛИЦА А16. ПОСТИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПЕРИОД:
ДИЗАЙН КАК МЕЖДИСЦИПЛИНАРНАЯ
ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ**



1.4 Особенности развития дизайна в эпоху проектно-художественной культуры

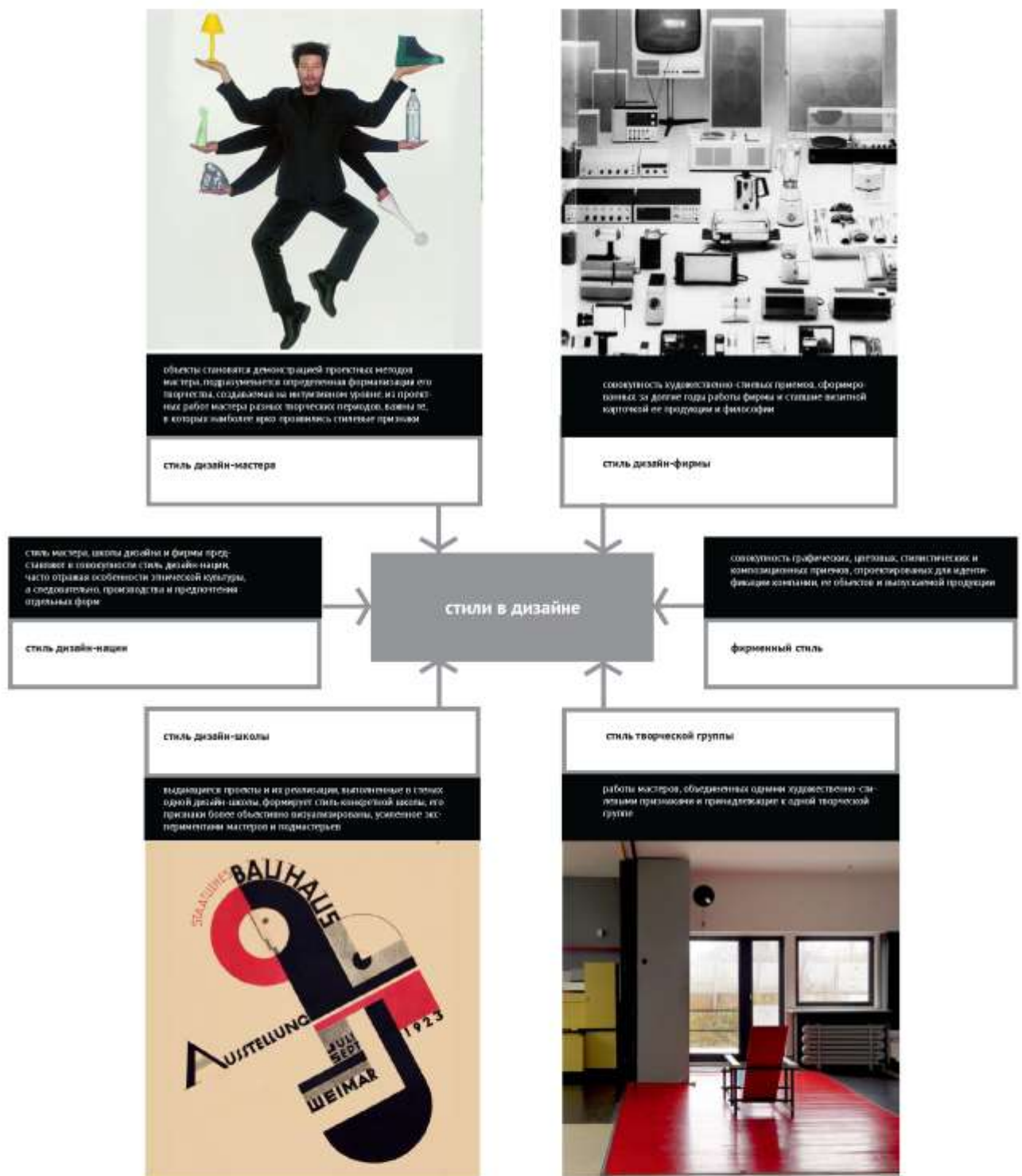
Дизайн в постиндустриальном обществе становится средством внутри- и межпрофессионального общения, инструментом оценки художественно-эстетических и функционально-эксплуатационных качеств изделия и даже философской категорией, определяющей мировоззрение и стиль жизни современного человека.



ГЛАВА 2 СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ И ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИСТОРИИ ДИЗАЙНА

- 2.1. Существующий инструментарий описания истории дизайна
- 2.2. Научно-методологические подходы к описанию истории дизайна
- 2.3. Место истории дизайна в общей истории мировой проектно-художественной культуры

ТАБЛИЦА А17. ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫЕ ПРИЗНАКИ



2.1
Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

В формировании истории дизайна важны разнообразные проявления художественного стиля — от крупных направлений до дизайн-стилей — локальных явлений в общем процессе художественно-пластического формообразования.

ТАБЛИЦА А18. ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫЕ ПРИЗНАКИ: СТИЛЬ МАСТЕРА

стиль мастера

ФИЛИПП СТАРК

плавные экстравагантные бionicеские или биомеханические формы со сдержанной цветовой гаммой, инопланетные элементы и философское осмысление формы



2.1
Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

Стиль мастера. Важным здесь является общность формально-стилевых признаков его произведений, которые позволяют говорить об «авторском почерке» или стиле. В стиле автора принципы и приемы формообразования зачастую выражаются интуитивно, носят в значительной мере спонтанный характер.

ТАБЛИЦА А19. ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫЕ ПРИЗНАКИ:
СТИЛЬ ШКОЛЫ

СТИЛЬ ШКОЛЫ

БАУХАУС

строгие геометрические
формы, локальные цвета,
функциональность



2.1
Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

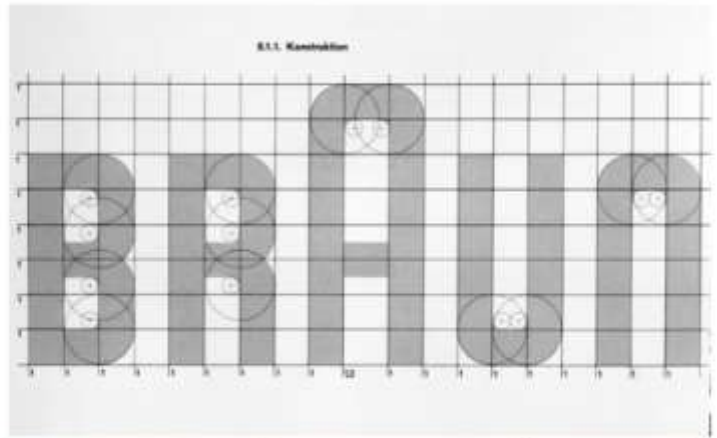
Стиль дизайн-школы. Выдающиеся проекты и их реализация, выполненные в стенах одной дизайн-школы, дают нам право предполагать о существовании дизайн-икон конкретной школы дизайна.

ТАБЛИЦА А20. ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫЕ ПРИЗНАКИ: СТИЛЬ ФИРМЫ

стиль фирмы

БРАУН

Компания Braun одной из первых осознала необходимость применения единого фирменного стиля, как для своей рекламы, так и для оформления продукции. Под руководством своего ведущего дизайнера Дитера Рауса в 1950-е годы она начала



2.1
Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

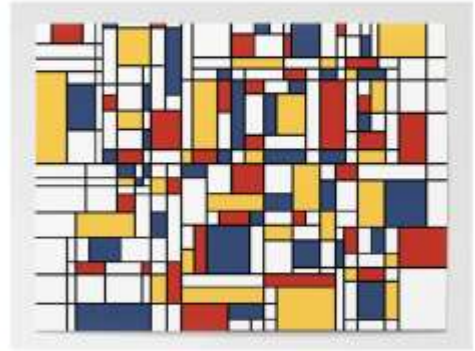
Стиль дизайн-фирмы или фирменный стиль. Под «фирменным стилем» в индустриальном дизайне понимается стилевое единство содержательных форм всех элементов фирмы — от среды до продукции

ТАБЛИЦА А21. ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫЕ ПРИЗНАКИ: СТИЛЬ ГРУППЫ

стиль группы

ДЕ СТИЛЬ

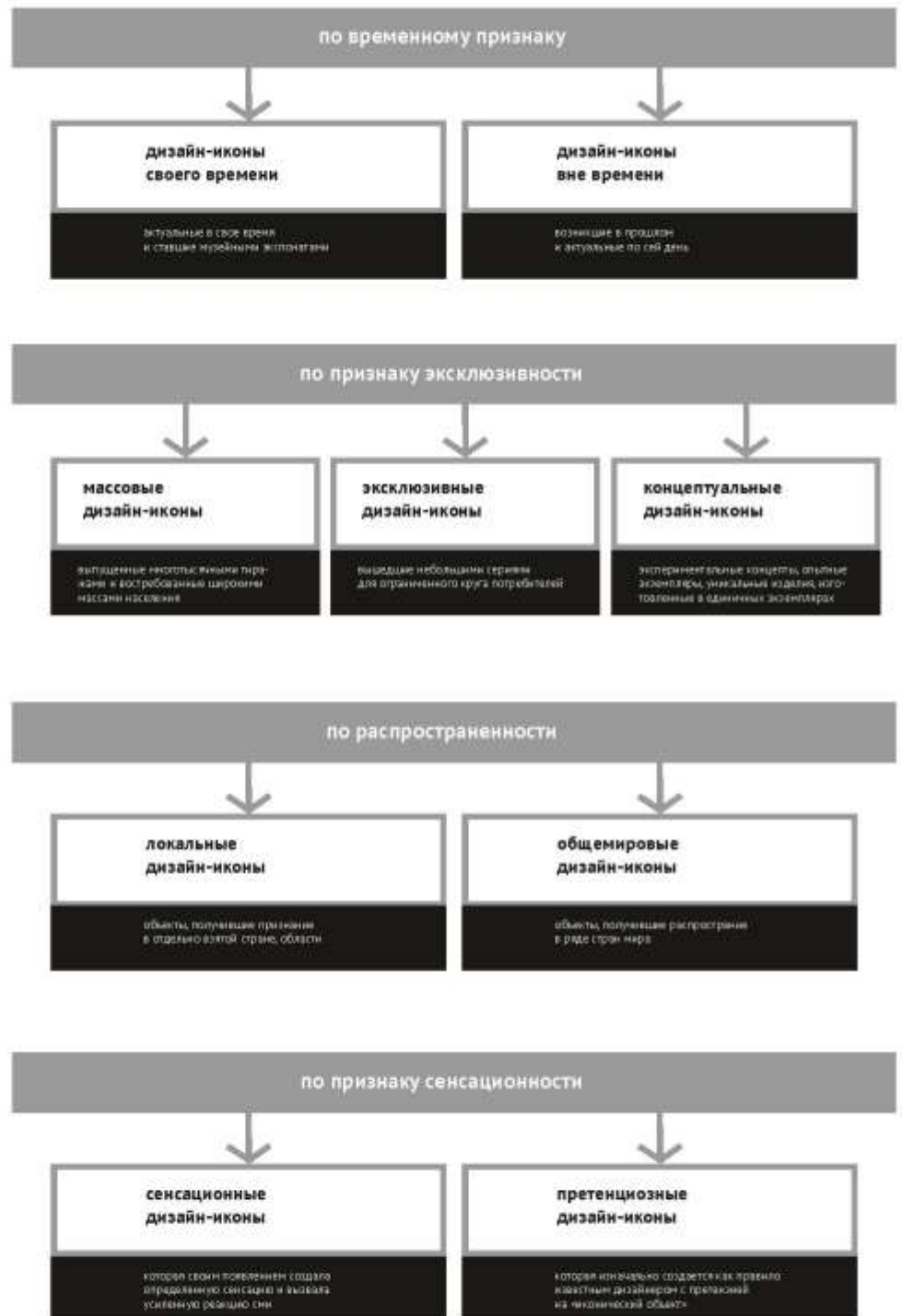
строгие геометрические формы, локальные цвета, функциональность



2.1
Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

Стиль творческой группы. Примером локального дизайн-стиля творческого объединения является, например, голландская группа «Де Стейл», оказавшая влияние на все формообразование XX века.

ТАБЛИЦА А22. ИКОНИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ ДИЗАЙНА (ДИЗАЙН-ИКОНА). КЛАССИФИКАЦИЯ



2.1
Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

Иконические объекты (дизайн-иконы) в художественной культуре общества становятся своеобразной квинтэссенцией линии пластического формообразования предметов, отражая уровень технического и эстетического развития общества, вбирая в себя наиболее яркие и характерные черты художественно-стилевых течений в дизайне

ТАБЛИЦА А23. ИКОНИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ ДИЗАЙНА (ДИЗАЙН-ИКОНА) ПО ВРЕМЕННОМУ ПРИЗНАКУ

«дизайн-иконы своего времени»,
актуальные в свое время
и ставшие музейными
экспонатами;



«дизайн-иконы вне времени»,
возникшие в прошлом
и актуальные по сей день



2.1
Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

Сравнивая иконический объект дизайна с шедевром художественной деятельности, можно отметить, что и тот и другой в конечном итоге стано-вятся признанием знатоков искусства, экспонатами художественных музеев и галерей современного искусства.

ТАБЛИЦА А24. ИКОНИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ ДИЗАЙНА (ДИЗАЙН-ИКОНА) ПО ЭКСКЛЮЗИВНОСТИ

«массовые
дизайн-иконы»



«эсклюзивные
дизайн-иконы»



«концептуальные
дизайн-иконы»



2.1 Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

Многие из иконических объектов дизайна, выпускавшиеся прежде большими тиражами в настоящее время стали символом определенного статуса своего потребителя, производятся в ограниченном количестве и стоят намного дороже их первоначальных экземпляров.

ТАБЛИЦА А25. ИКОНИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ ДИЗАЙНА (ДИЗАЙН-ИКОНА) ПО РАСПРОСТРАНЕННОСТИ

«локальные
дизайн-иконы»



«общемировые
дизайн-иконы»



2.1
Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

Объекты дизайна могут иметь разнообразную популярность в географическом аспекте. Некоторые получают мировое признание, становясь знаковыми по всему миру, обрастая репликами, другие имеют локальное значение: созданные в конкретной стране, они имеют особую актуальность внутри их территориальных границ

ТАБЛИЦА А26. ИКОНИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ ДИЗАЙНА (ДИЗАЙН-ИКОНА) ПО СЕНСАЦИОННОСТИ

«претенциозная
дизайн-икона»



«сенсационная
дизайн-икона»



2.1
Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

Многие объекты создавались дизайнерами сразу с определенной претензией на «дизайн-икону». Их авторы — зачастую известные дизайнеры и архитекторы имена которых становятся своеобразным брендом и рекламой для продвижения изделий. Исследование также выявило, что появление дизайн-икон нередко сопровождается сенсацией.

ТАБЛИЦА А27. ОБЛАСТИ ДИЗАЙНА

**ПРОМЫШЛЕННЫЙ
ДИЗАЙН**

ЭРГОДИЗАЙН

ИНЖЕНЕРНЫЙ ДИЗАЙН

ТРАНСПОРТНЫЙ ДИЗАЙН

ЗВУКОВОЙ ДИЗАЙН

БИОДИЗАЙН

ПРЕДМЕТНЫЙ ДИЗАЙН

ФУДДИЗАЙН

СВЕТОВОЙ ДИЗАЙН

КИБЕРДИЗАЙН

**ДИЗАЙН
АРХИТЕКТУРНОЙ
СРЕДЫ**

ЭКОДИЗАЙН

ЭКСПОДИЗАЙН

**ДИЗАЙН
ОДЕЖДЫ**

ДИЗАЙН-ПЕРФОМАНС

ФИТОДИЗАЙН

**ДИЗАЙН ИНТЕРЬЕРА
ДИЗАЙН ГОРОДА**

ДИЗАЙН ЦЕРЕМОНИЙ

ЛАНДШАФТНЫЙ ДИЗАЙН

АРХИТЕКТУРНЫЙ ДИЗАЙН

ДИЗАЙН ПРИЧЕСКИ

АРТ-ДИЗАЙН

ЦВЕТОДИЗАЙН

**ГРАФИЧЕСКИЙ
ДИЗАЙН**

ИНФОРМАЦИОННЫЙ ДИЗАЙН

ПОЛИГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН

КНИЖНЫЙ ДИЗАЙН

ДИЗАЙН ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

ВИРТУАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН

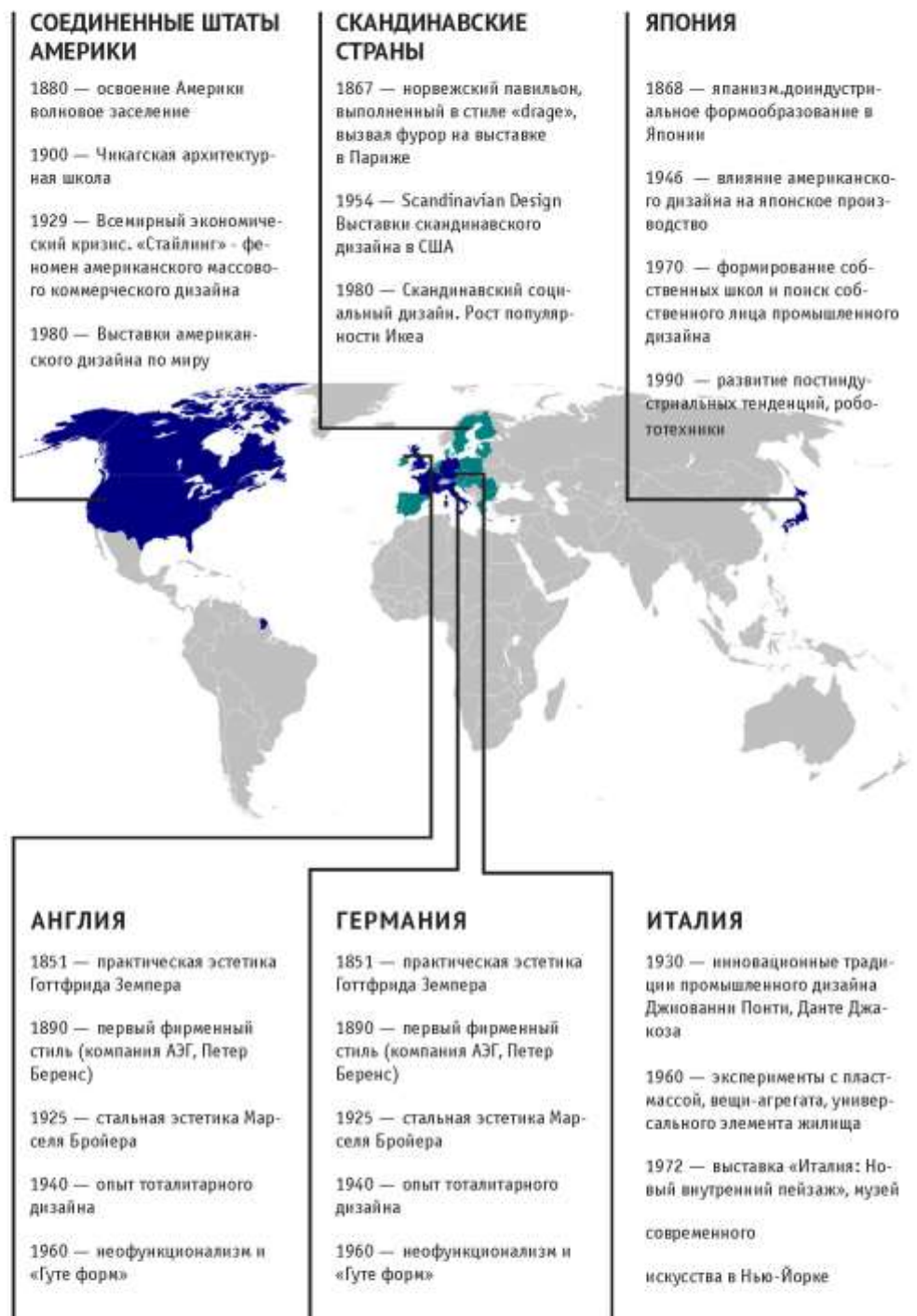
ВЕБДИЗАЙН

ДИЗАЙН ЧЕЛОВЕКА

2.1
Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

Области дизайна также выделяются в отдельный инструмент описания истории дизайна, используя который внимание исследователя фокусируется на разных направлениях дизайна и раскрытие их специфики. В процессе научно-технического развития общества возникали новые области производства, а вместе с ними и дизайна.

ТАБЛИЦА А28. ДИЗАЙН-НАЦИИ



2.1
Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

Распространенным способом описания истории дизайна является рассмотрение эволюции дизайна по территориальному признаку (по странам). Он позволяет рассмотреть локализованно становление и развитие дизайна с фокусом на отдельное государство со своими социокультурными предпочтениями, а также на национальный компонент.

ТАБЛИЦА А29. ДИЗАЙН-НАЦИИ. ГЕРМАНИЯ

ФИРМЫ							
МАСТЕРА							
	Готтфрид Земпер	Петер Беренс	Вальтер Гропиус	Мис ван дер Роэ	Макс Билл	Дитер Рамс	Инго Маурер
ШКОЛЫ							
ЖУРНАЛЫ							
ОБЪЕКТЫ ДИЗАЙНА							

2.1
Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

Лаконичный, деликатный, рациональный, функциональный, эффективный, минималистичный, высокотехнический, качественный — эти эпитеты обозначают нам самые яркие особенности немецкого дизайна, ставшие его визитной карточкой.

ТАБЛИЦА А30. ДИЗАЙН-НАЦИИ. СОЕДИНЕННЫЕ ШТАТЫ АМЕРИКИ

ФИРМЫ								
МАСТЕРА								
	Луис Салливан	Фрэнк Ллойд Райт	Чарльз и Рей Имс	Раймонд Лоуи	Генри Дрейфусс	Ричард Бакминстер Фуллер	Фрэнк Гэри	
ШКОЛЫ								
ЖУРНАЛЫ								
ОБЪЕКТЫ ДИЗАЙНА	 Peter Müller-Munk Fisher USA	 Frederick Hurten Rhead Dixie USA	 Raymond Loewy Dixie USA	 Donald Deskey Dixie USA	 Walter Dorwin Teague General USA	 Henry Dreyfuss Dixie USA	 Norman Bel Geddes Radio USA	 Dave Chapman Dixie USA

2.1
Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

Высокий технологический уровень выпускаемых в США промышленных и бытовых изделий, развитие серийной продукция из новых экономических материалов, фокус на рыночном факторе в развитии дизайна потребительских товаров, реклама и упаковка, внимание на внешний вид — вот одни из существенных черт американского дизайна.

ТАБЛИЦА А31. ДИЗАЙН-НАЦИИ. ИТАЛИЯ

ФИРМЫ	
МАСТЕРА	
	<p>Карло Моллино Пьеро Форназетти Этторе Соттсас Алессандро Мендини Джо Коломбо Гаэтано Пеше Паола Навоне</p>
ШКОЛЫ	 <p>DOMUS ACADEMY MILANO Istituto Europeo di Design</p>
ЖУРНАЛЫ	
ОБЪЕКТЫ ДИЗАЙНА	

2.1
Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

Многогранный дизайнерский ландшафт Италии состоит из удивительного синтеза традиционного многовекового искусства с инновационными производственными и технологическими идеями в дизайне и охватил все области деятельности от теории до разнообразной практики дизайна (мода, графика, предметный и средовой дизайн).

ТАБЛИЦА А32. ДИЗАЙН-НАЦИИ. СКАНДИНАВСКИЕ СТРАНЫ

ФИРМЫ



МАСТЕРА

Йозеф
ФранкАлвар
ЛалтоАрне
ЯкобсенЭэро
Аарнио

Кай Франк

Вернер
ПантонТапио
Виркала

ШКОЛЫ



Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo
The Oslo School of Architecture and Design

ЖУРНАЛЫ



ОБЪЕКТЫ ДИЗАЙНА



2.1
Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

Северному дизайну не свойственен типичный европейский радикализм, он стремится к равновесной позиции между эстетикой и функцией, традицией и экспериментом. Рациональный и внимательный к человеку, он в первую очередь заботится о психологическом комфорте и эргономике тела.

ТАБЛИЦА А33. ДИЗАЙН-НАЦИИ. ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ФИРМЫ							
МАСТЕРА							
	Генри Коул	Уильям Моррис	Чарльз Макинтош	Дуглас Скотт	Робин Дэй	Норман Фостер	Джаспер Моррисон
ШКОЛЫ							
ЖУРНАЛЫ							
ОБЪЕКТЫ ДИЗАЙНА	 <p data-bbox="1061 1292 1484 1494">Much depends on the right choice and use of materials. A pack should be handy to store and carry, attractive to look at and easy to recognise.</p>						

2.1
Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

Великобритания стала инициатором разнообразных процессов, приведших нас в итоге к появлению дизайна. Дуалистические направления как лоу-тек и хай-тек, старое и новое, могут сосуществовать вместе и формировать уникальный культурный синтез, отражая политическую силу визуального искусства в Великобритании.

ТАБЛИЦА А34. ДИЗАЙН-НАЦИИ. ЯПОНИЯ

ФИРМЫ						
МАСТЕРА						
Кандзиро Натоми	Исаму Ногучи	Кендзи Экуган	Шигеру Учида	Масанори Умеда	Наото Фукосава	Йошика Токуджин
ШКОЛЫ						
ЖУРНАЛЫ						
ОБЪЕКТЫ ДИЗАЙНА						

2.1
Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

Японский дизайн - феноменальное явление в мировой проектно-художественной культуре. Главная особенность японского дизайна в том, что он достаточно быстро преодолел стадию заимствований и обратившись к ремесленным и художественным истокам традиционной японской культуры, обрёл уникальную, узнаваемую эстетику.

ТАБЛИЦА А35. ДИЗАЙН-НАЦИИ. СССР

ФИРМЫ



МАСТЕРА

Владимир
ШуховАлександр
РодченкоВладимир
ТатлинМарк
ДемидовДмитрий
АзриканОлег
ФроловВячеслав
Колейчук

ШКОЛЫ



ЖУРНАЛЫ



ОБЪЕКТЫ ДИЗАЙНА



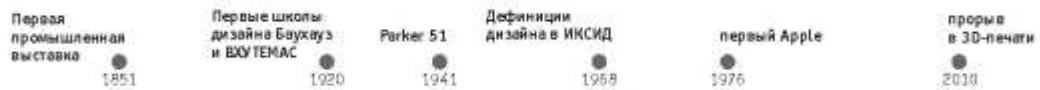
2.1
Существующий
инструментарий описания
истории дизайна

Советские дизайнеры стремились создавать долговечные и качественные вещи «вне времени». Ассортиментная политика государства и принципы модульного проектирования позволяли создавать унифицированные модели, которые могли быть адаптированы к различным социально-бытовым и культурным условиям.

ТАБЛИЦА А36. ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

ДОИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПЕРИОД			ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПЕРИОД			ПОСТИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПЕРИОД		
От ремесла к массовому производству (индустриализация и городская общественность)	Индустриальная революция 1830—1880	Революция и авангард. Путь к модернизму и ар-деко 1915—1933	Ар-деко и интерпретация модернизма 1925—1945	Экономическое чудо. Хорошая форма и красивый дизайн 1954—1968	Экспериментализация, анти-дизайн 1970-1980	Постмодернизм и интернационализм 1980-2000	Цифровая эра и виртуализация 1995— по н.в.	Персонализация и индивидуализированное производство

1810 1820 1830 1840 1850 1860 1870 1880 1900 1910 1920 1930 1940 1950 1960 1965 1970 1975 1980 1985 1990 1995 2000 2005 2010 2015 2020



по Тонасу Хауффе

От ремесла к массовому производству (индустриализация и городская общественность)	Борьба веры (городские реформы между искусством, ремеслом и промышленностью)	Путь к модернизму (раннее промышленное производство, форма и функция)	Революция и авангард (искусство и дизайн на пути к индустриальному обществу)	Прогресс и роскошь (элита, массовое общество и культура потребления)	Дизайн после мировой войны (общественная система и жизненный стиль)	Функционализм и поп-арт (между обществом благополучия и критикой потребления)	От модерна к постмодерну (плюрализм стилей жизни возрождает дизайн)	Цифровизация и потребительские тренды (путь дизайна в 21 веке)
---	--	---	--	--	---	---	---	--

по Дэвиду Райцману

Спрос, предложение и дизайн (1700-1800)	Расширение и вкус (1801-1865)	Искусство, ремесла и машины - индустриализация надежды и страхи (1866-1914)	После Первой мировой войны: искусство, промышленность и утопии (1918-1944)	Гуманизм и расцвет интернационального модернизма, и массовая культура после Второй мировой войны (1945-1960)	Прогресс, протест и плюрализм (1961-2010)
---	-------------------------------	---	--	--	---

по Джорджу Хайнриху Марксу
дизайн и декорирование

дизайн и декорирование					дизайн и форма					
Дизайн и промышленность (1750 — 1860)	Жизнь, искусство и дизайн (1860 — 1910)	Рождение современного дизайна (1900 — 1940)	Дизайн и европейское направление модернизма (1910 — 1930)	Европейский модернизм (1920 — 1940)	Индустриальный дизайн (1930 — 1940)	Современный дизайн для всех (1940 — 1965)	Революционный постмодернистический дизайн (1960 — 1985)	Дизайн и потребитель (1980 — 2000)	Ответственный дизайн (1970 — н.в.)	Дизайн в цифровую эпоху (2000 — н.в.)

по Шарлотте и Петеру Филлам

Истоки дизайна	Дизайн и ремесла от средневековья до XVIII в.	Новая индустриальная эпоха и великая выставка	Теория - в практику от художественных изделий к промышленным товарам	Американская мечта и хороший дизайн. Восстановление и дух оптимизма	Пол-дизайн и контркультура	Рационализм против ремесел	Постмодернизм и интернационализм	Универсальные решения против творческой индивидуальности
----------------	---	---	--	---	----------------------------	----------------------------	----------------------------------	--

по Джонатану М. Вудхэму

На пути к XX веку	Дизайн и модернизм	Коммерция, потребительство и дизайн	Дизайн и национальная идентичность	Вторая мировая война: реконструкция и мобилизация	Мультинациональные корпорации и глобальные продукты	Дизайн-промоушн, профессия и менеджмент	Взрыв и постмодернизму: смена ценностей	Дизайн и социальная ответственность
-------------------	--------------------	-------------------------------------	------------------------------------	---	---	---	---	-------------------------------------

2.2 Научно-методологические подходы к описанию истории дизайна

Хронологический подход является одним из наиболее распространенных методов исторического исследования. Он базируется на том, что весь исторический процесс представляется как последовательность событий (факты, события, явления, объекты), выстроенных в определенной временной последовательности.

ТАБЛИЦА А37. ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Кэтрин МакДермотт



Шарлотта и Петер Филл



Девид Райсман



2.2 Научно-методологические подходы к описанию истории дизайна

Порожденный массовым обществом, развивающейся постиндустриальной цивилизацией, дизайн становится феноменом, в котором сочетаются массовое потребление и эстетическая выразительность вещи и среды обитания человека, развивающийся в новых обстоятельствах рынок и культура.

ТАБЛИЦА А38. ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Михаил Тамбини



Фолькер Альбус



Владимир Аронов



2.2
Научно-методологические
подходы к описанию
истории дизайна

Феноменологический подход часто трактуется как описательный, фактологический, ориентированный на непосредственно наблюдаемые особенности и свойства изучаемого объекта, явления или процесса.

ТАБЛИЦА А39. ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД



Кристин Сиверс и Николаус Шрёдер



2.2
Научно-методологические
подходы к описанию
истории дизайна

Исследователи, используя феноменологический подход, дополняют описание истории дизайна через дизайн-иконки, типологическими рядами развития дизайн-объекта, графическими авторскими схемами и укрупненным масштабом наиболее важных конструктивных узлов.

ТАБЛИЦА А40. ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД. КЛАССИФИКАЦИЯ

Феноменальная
форма



Геррит Ритвелд, Стул "Зигзаг"



Донатто Урбино, Паоло Лонацци, Кресло "Сако"



Плеер Сони



Братья Кастильони, Стул Меццадро

Феноменальный
материал



Франк Гэри, Гофрокартон



Франк Гэри, Древесина



Рон Арад, Металл



Вернер Пантон, Пластик

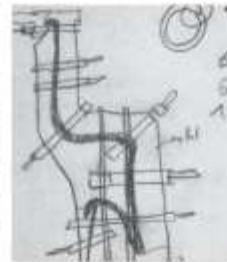
Феноменальная
технология
производства



Технология Чарльза и Рэй Имс



Технология Чарльза и Рэй Имс



Технология Михаэля Тонета



Helmut Bätzner, BA 1171, Bofinger Chair, 1964-68.

Феноменальное
событие/явление



Нью-лук Кристиана Диора



Вернер Пантон, Стул "Конус"



Арне Якобсен, Стул "№7"



Филипп Старк, Стул "Louis Ghost"

2.2
Научно-методологические
подходы к описанию
истории дизайна

Позиционируя объекты дизайна как феномены исследователи тем не менее формируют вокруг объектов историю и описывают не только их свойства, но и факторы, которые привели к их появлению, а также влияние этих объектов на дальнейшую судьбу дизайна.

ТАБЛИЦА А41. ИНТЕГРАТИВНЫЙ ПОДХОД

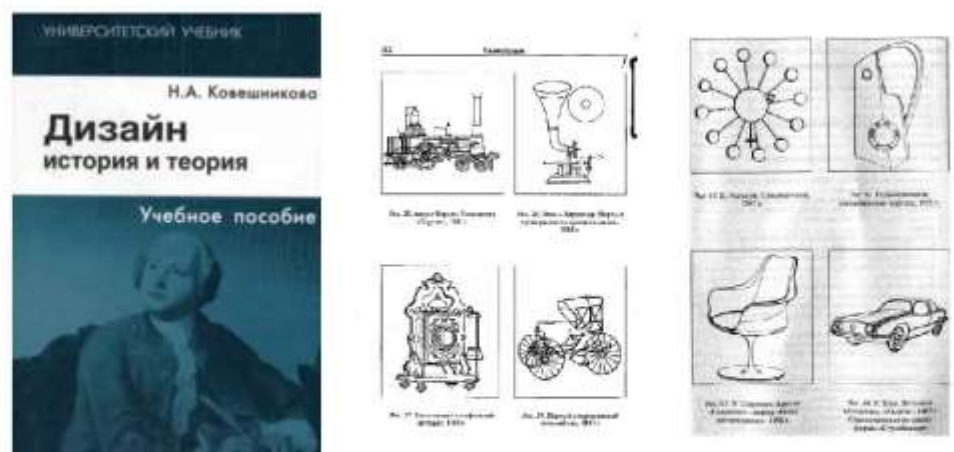
Александр Лаавренгьев



Владимир Рунге



Наталья Ковешникова



2.2
Научно-методологические
подходы к описанию
истории дизайна

Для формирования целостной картины исторического процесса в последнее время исследователями также все чаще используется интегративный подход, позволяющий рассматривать и многоаспектные и многомерные структуры, подводя нас к возможности раскрывать эволюцию истории дизайна во всей ее сложности.

ТАБЛИЦА А42. ИНТЕГРАТИВНЫЙ ПОДХОД



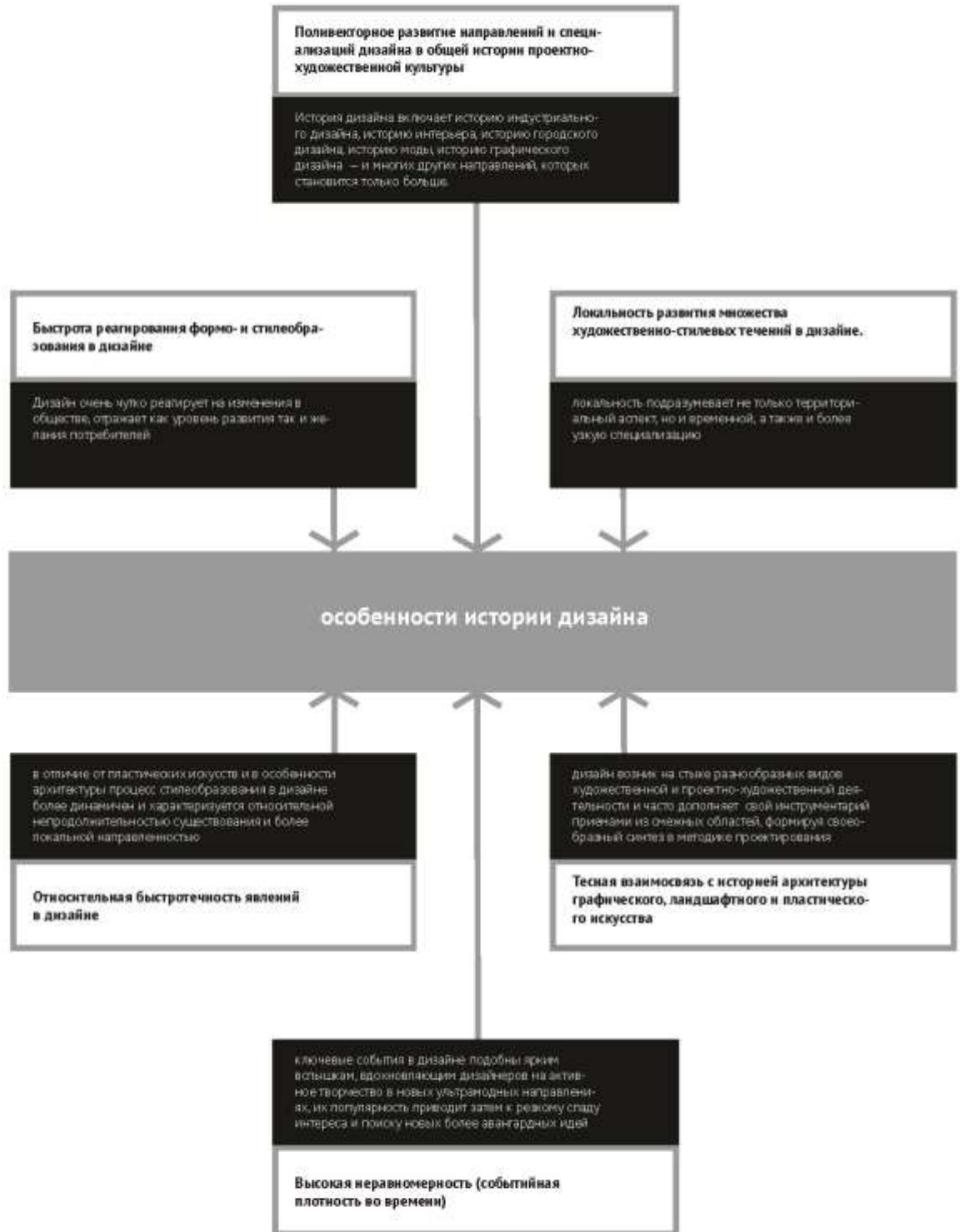
Михайлов С.М.

Михайлов С.М.,
Михайлова А.С.

2.2
Научно-методологические
подходы к описанию
истории дизайна

При помощи интегративного подхода формируется история дизайна с применением ключевых объектов дизайна, с выделением важнейших событий, раскрытием специализаций, биографий авторов, а также общего политико-экономического и культурного состояния общества, но при этом — выстраиванием целостной картины эволюции дизайна.

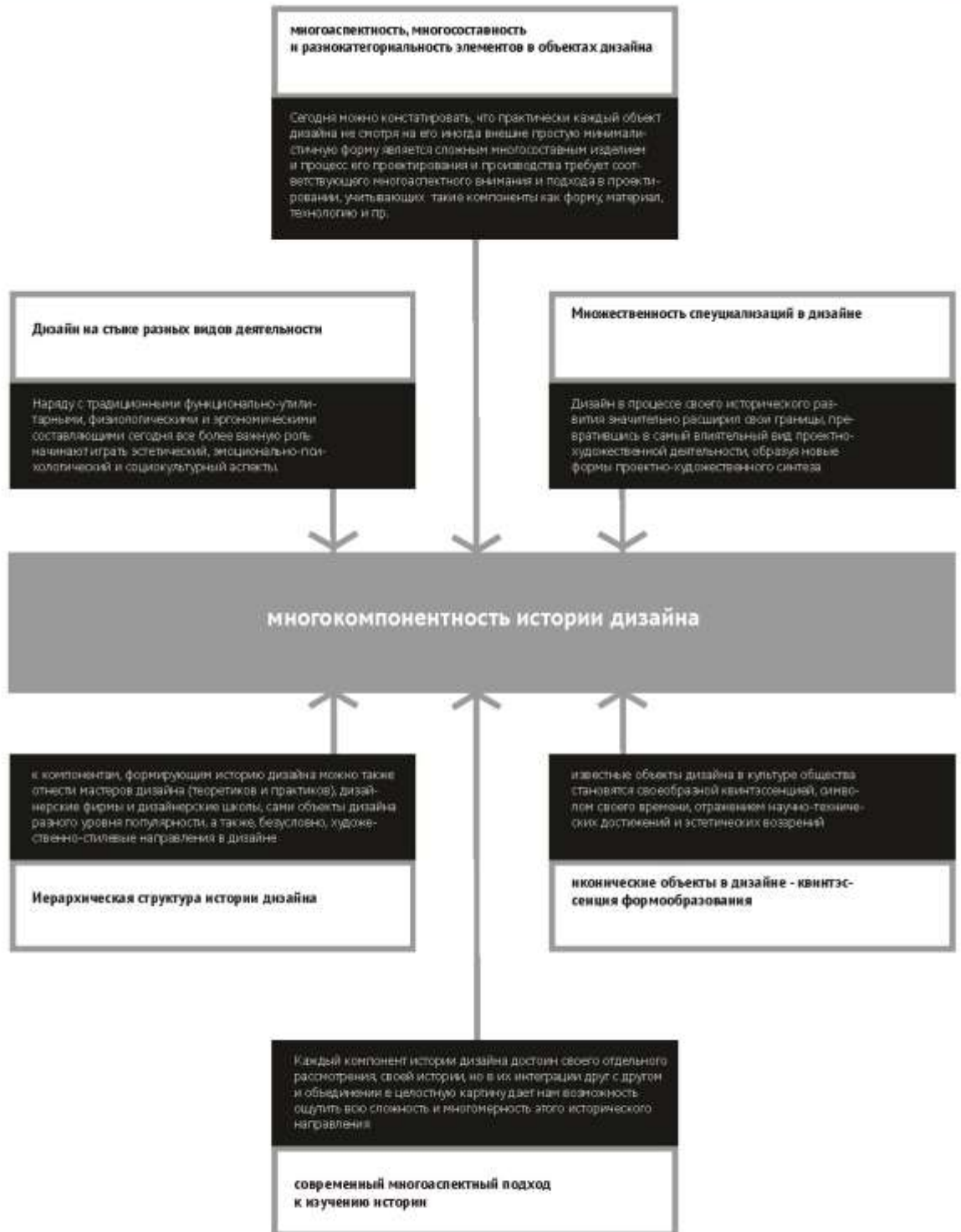
ТАБЛИЦА А43. ОСОБЕННОСТИ ИСТОРИИ ДИЗАЙНА



2.3 Место истории дизайна в общей истории мировой проектно-художественной культуры

За свои 100 лет существования дизайн достаточно быстро приобрел свои яркие особенные черты, делающие историю дизайна также уникальной и отличающейся от истории архитектуры и пластических видов искусства

ТАБЛИЦА А44. МНОГОКОМПОНЕНТНОСТЬ ИСТОРИИ ДИЗАЙНА



2.3
Место истории дизайна
в общей истории
мировой проектно-
художественной культуры

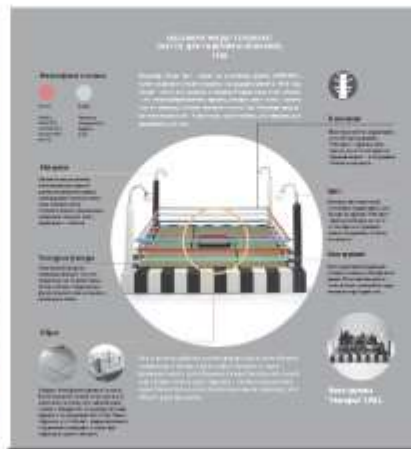
Среди множества выявленных отличий истории дизайна является ее поливекторность или многокомпонентность, которые проявляются достаточно разнопланово.

ТАБЛИЦА А45. СОВРЕМЕННЫЕ (НОВЕЙШИЕ) ВЗГЛЯДЫ НА ИСТОРИЮ ДИЗАЙНА



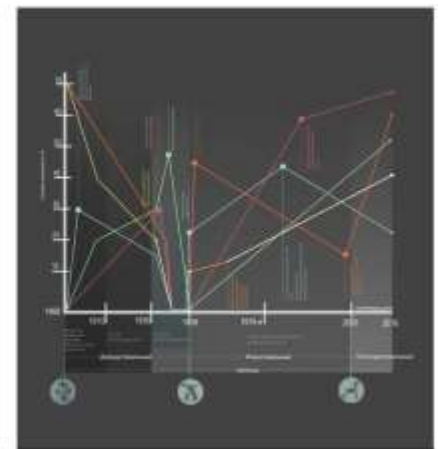
Книга GREATDESIGNS: the world's best design explored & explained

разбор известных объектов дизайна на фрагменты



Подпись иконочного объекта дизайна в работе по истории японского дизайна Ибрагимовой Ф.А.

детальный анализ самых известных объектов дизайна - материалы, технологии, форма, стилистика и влияние



Факторы формирования в работе по истории японского дизайна Ибрагимовой Ф.А.

рассмотрение первоисточника создания объектов дизайна

статьи на дизайн-сайтах в интернете, в специализированных журналах, исследования дизайна по философскому и культурологическому направлению

усиление культурологической составляющей фокусировкой на более узких аспектах истории дизайна

формирование локальных историй дизайна по разным странам и разным дизайн-профилям

пример хронологии по дизайн-профилю и конкретному типу дизайн-объекта

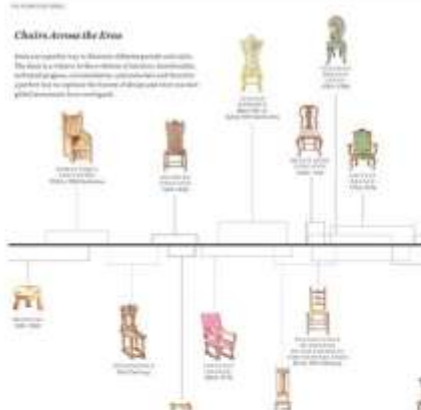
современная история дизайна

PHAIDON DESIGN ATLAS, DUMONT, TASCHEN, BATTENBERG и т.д.

формирование крупных и детальных атласов дизайна

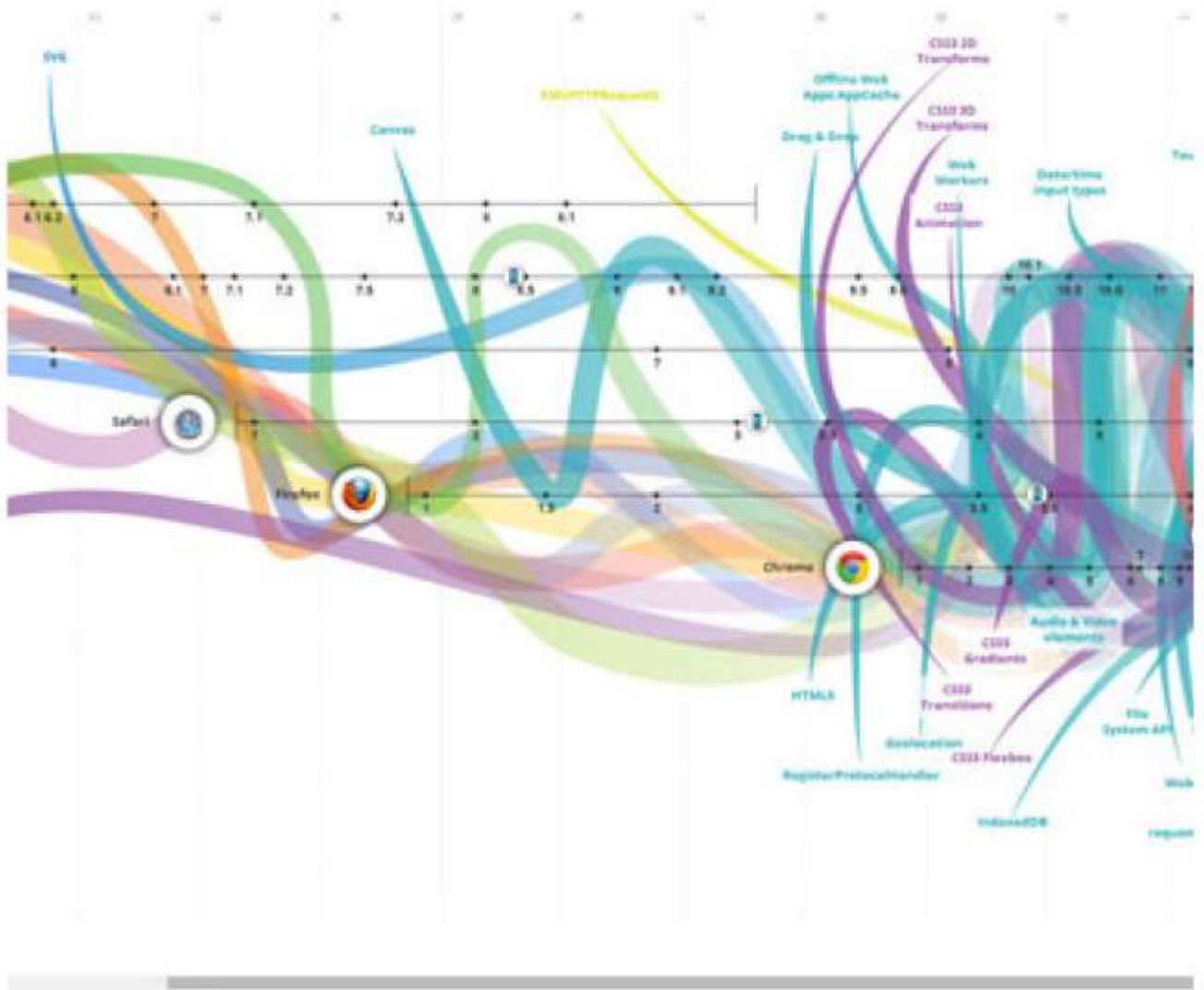
сочетание целостного и дискретного представления информации как соответствующего клиповому мышлению современного поколения

пример инфографик по Баухаусу и Вальтеру Гропиусу как ответ на клиповое мышление современного читателя



2.3 Место истории дизайна в общей истории мировой проектно-художественной культуры

Сегодня актуальным и представляющим интерес становится не просто поэтапное рассмотрение истории дизайна, а многокомпонентное, с раскрытием общественно-политических, социо-культурных событий, оказавших наиболее существенное влияние на эволюцию предметного окружения человека.



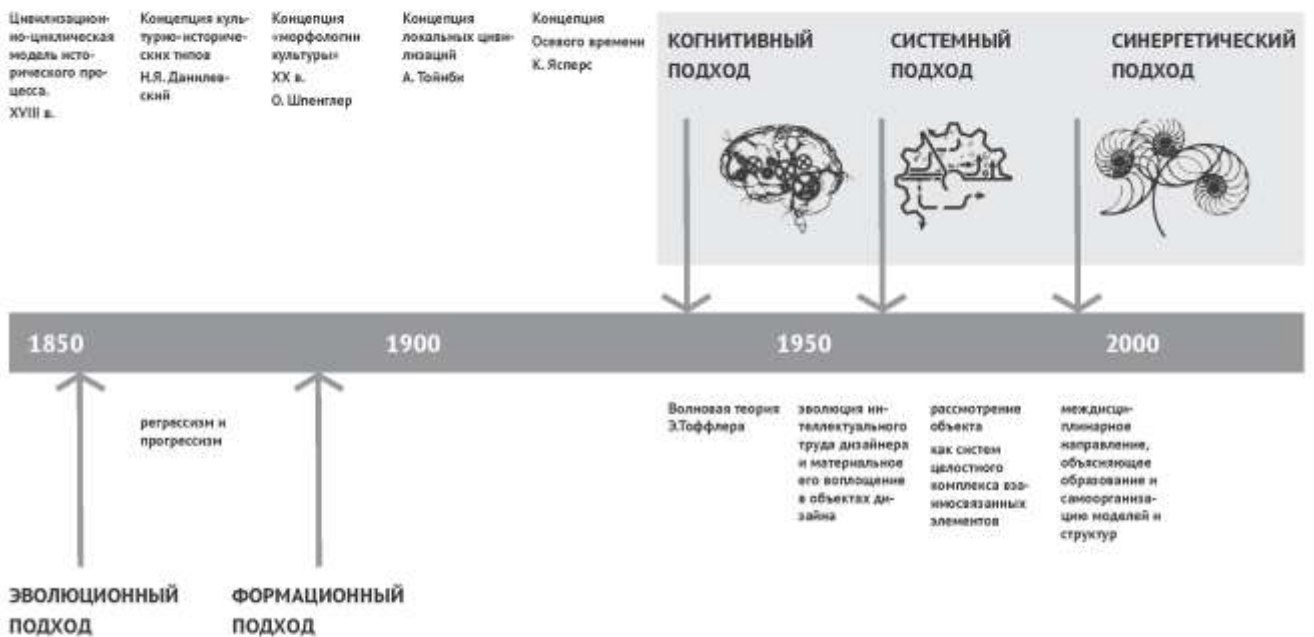
ГЛАВА 3 МЕТОДЫ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

- 3.1. Полинейное представление исторических процессов
- 3.2. Когнитивный подход – альтернатива в описании исторических процессов
- 3.3. Использование системного подхода, синергетики, синархии и синектики в описании истории дизайна

ТАБЛИЦА А46. РАЗВИТИЕ ПОЛИЛИНЕЙНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ

нелинейное (культурологическое и цивилизационное) представление исторических процессов

полилинейное представление исторических процессов



линейное (стадийно-поступательное) представление исторических процессов

3.1
Полилинейное представление исторических процессов

Во второй половине XX века появились и получили распространение новые методы изучения и представления исторических процессов вне линейного восприятия эволюционного процесса и ориентированные на идею целостности: логическое моделирование, типологизация и системный подход.

ТАБЛИЦА А47. ОТХОД ОТ ЛИНЕЙНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИСТОРИИ

Линейный подход
преобладание одной линии развития



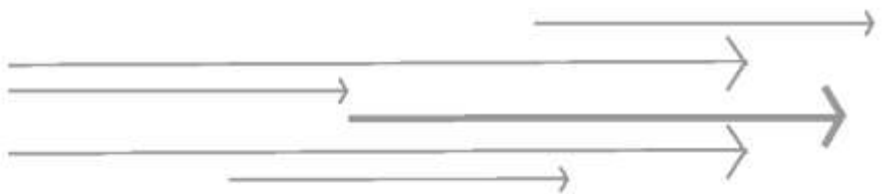
Выявление определенного
экспоненциального развития
в линейном направлении



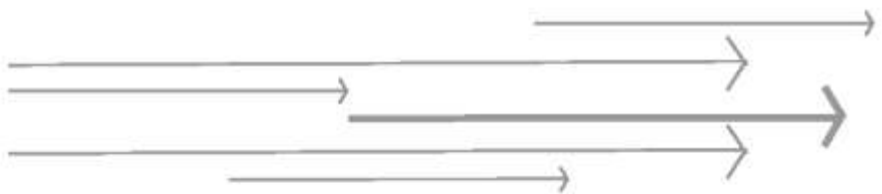
Формирование нелинейного подхода
история подразделяется
на некоторое число совершенно
самостоятельных образований –
локальных цивилизаций



Чередование исторических единиц
(культурно-исторических типов,
культур, цивилизаций и т.п.)



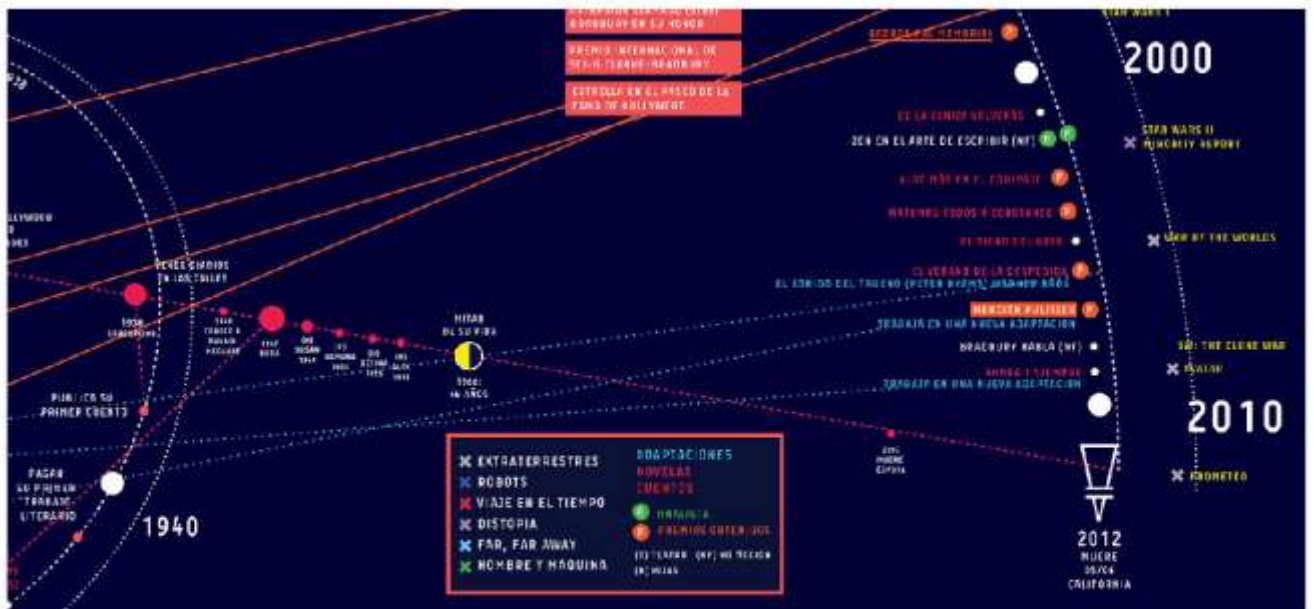
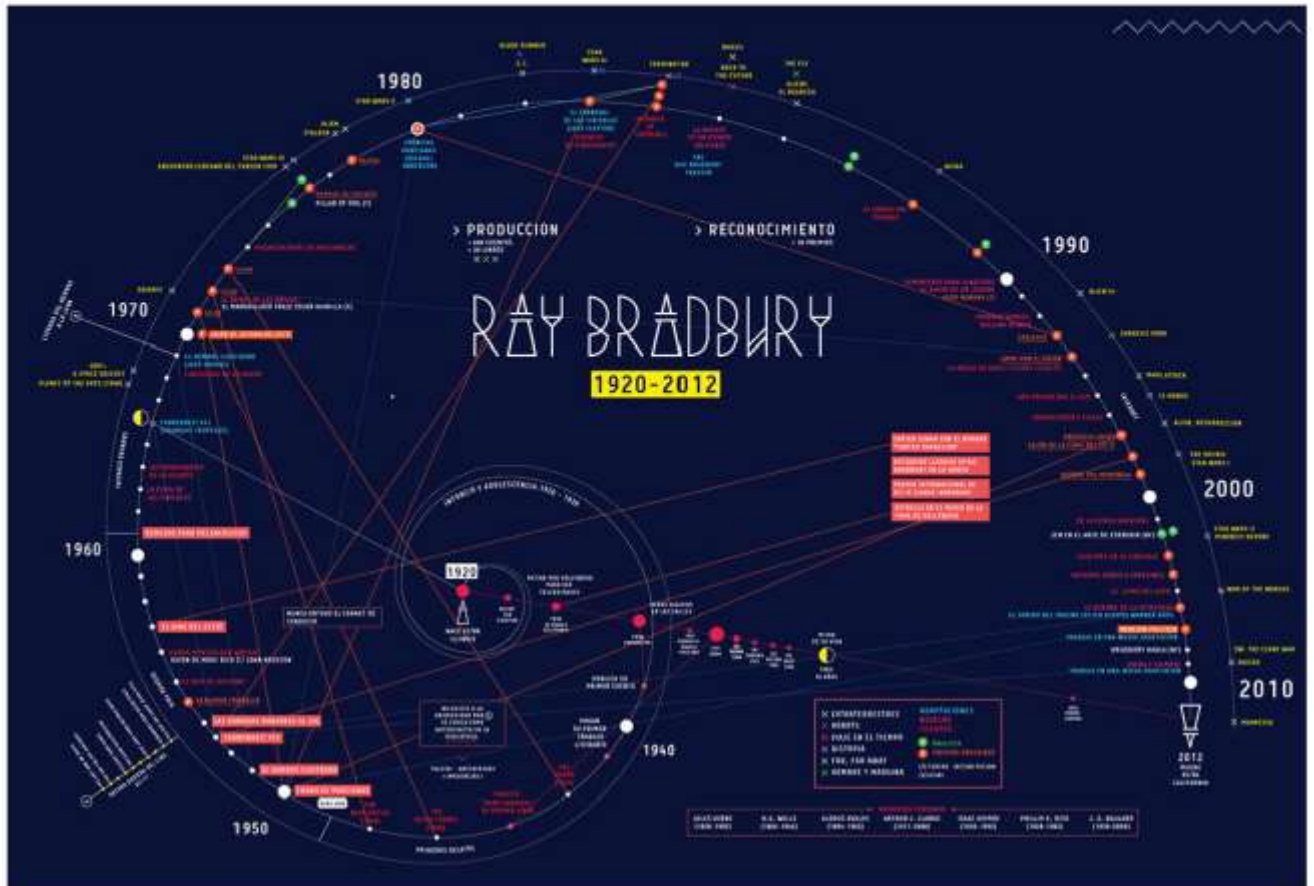
Множество линий формирует
полилинейную структуру истории



3.1
Полилинейное представление
исторических процессов

Стали появляться новые концепции, демонстрирующие вариативность исторического процесса, возможность существования исторических альтернатив и одновременное существование разных направлений в истории, учитывающее мировое разнообразие культур и цивилизаций.

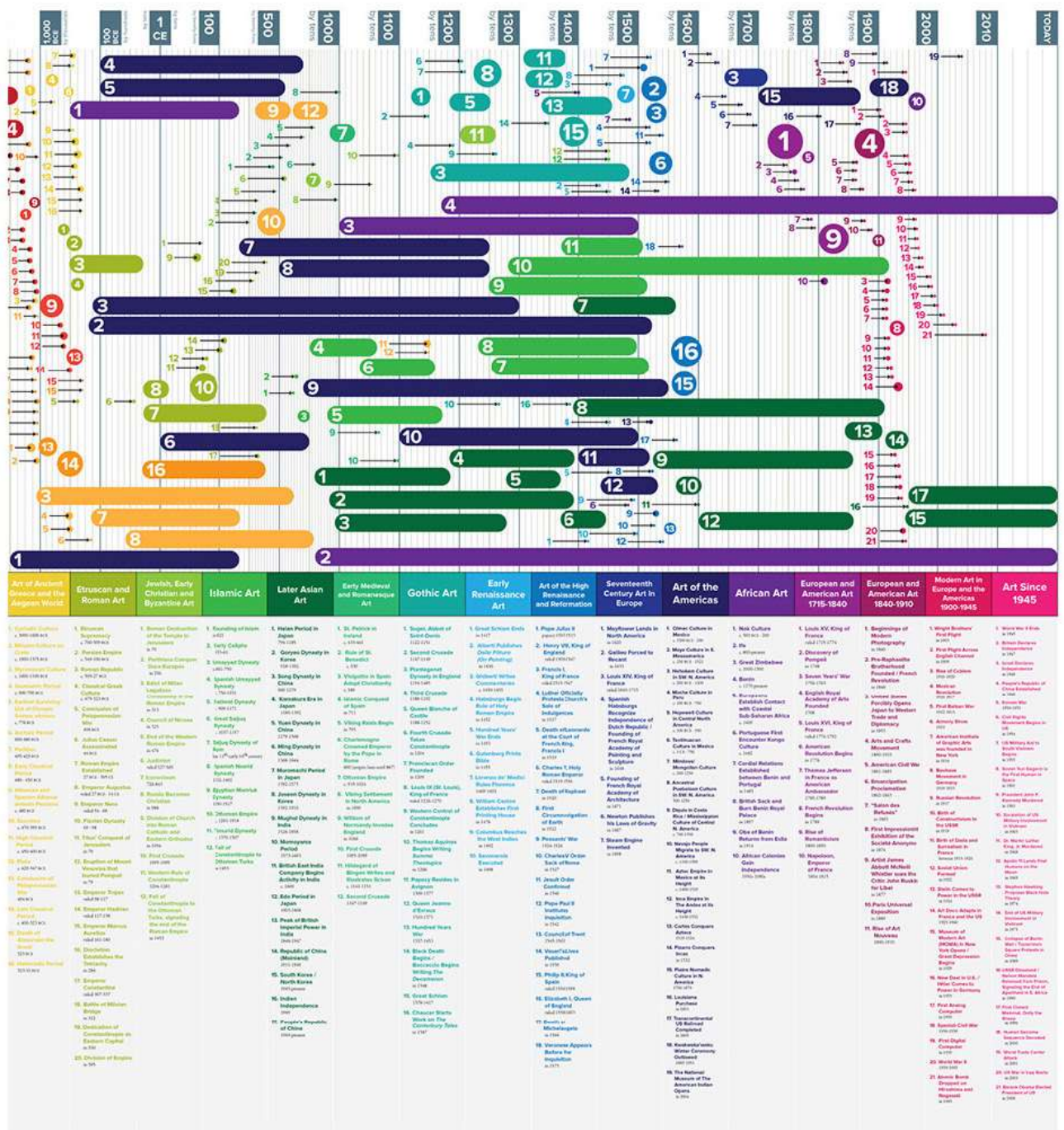
ТАБЛИЦА А48. НЕЛИНЕЙНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ



3.1 Полнелинейное представление исторических процессов

Сегодня расширяется понимание нелинейности в представлении исторических процессов в другие формы, отличные от монолинейного стадияльного развития, например, циклическую, или спиралевидную, параболическую, синусоидальную и т.д., а также мультилинейную, полилинейную в зависимости от преследуемых целей.

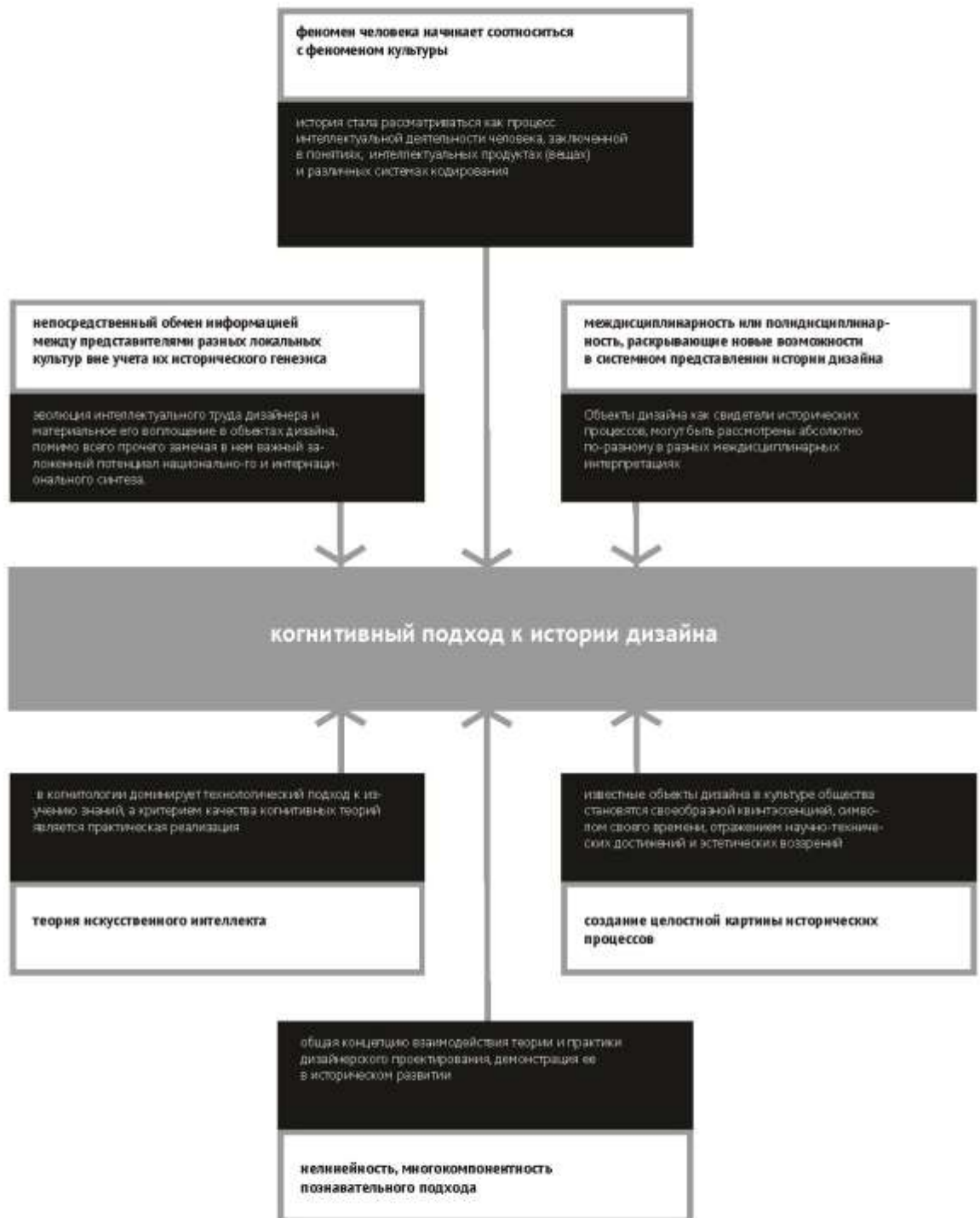
ТАБЛИЦА А49. ПОЛИЛИНЕЙНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ



3.1
Полилинейное представление исторических процессов

Достоинством полилинейного подхода является то, что он подчеркивает самоценность культур и нацелен на изучение их своеобразия. Этот подход часто также называют мультикультурализмом. Он предполагает, что каждый народ в ходе своего исторического развития создает наилучшую для себя форму культуры.

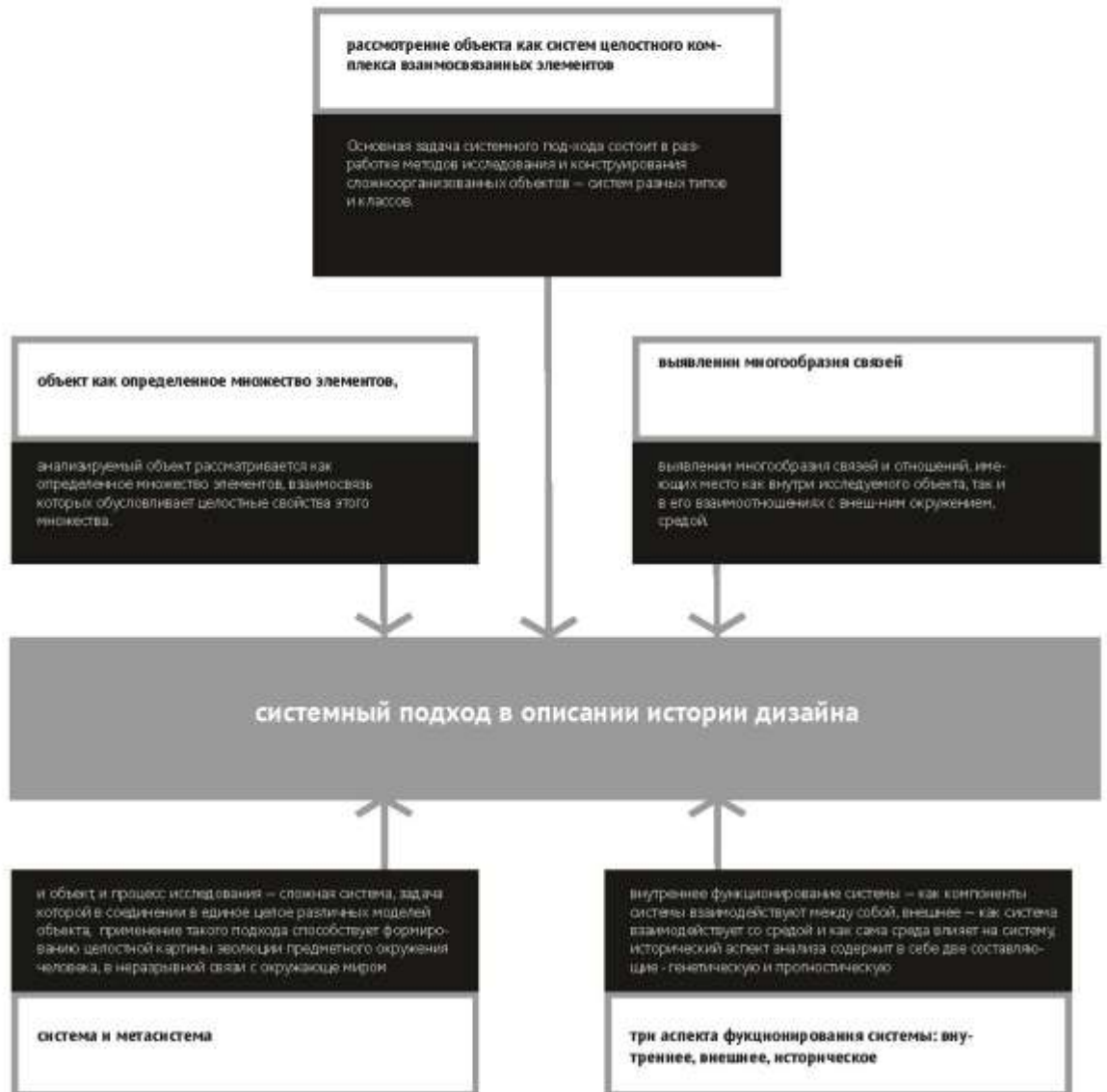
ТАБЛИЦА А50. КОГНИТИВНЫЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ И ОПИСАНИИ ИСТОРИИ ДИЗАЙНА



3.2 Когнитивный подход – альтернатива в описании исторических процессов

Когнитивный подход позволяет на другом уровне рассматривать историю дизайна, наглядно демонстрирующей нам эволюцию интеллектуального труда дизайнера и материальное его воплощение в объектах дизайна.

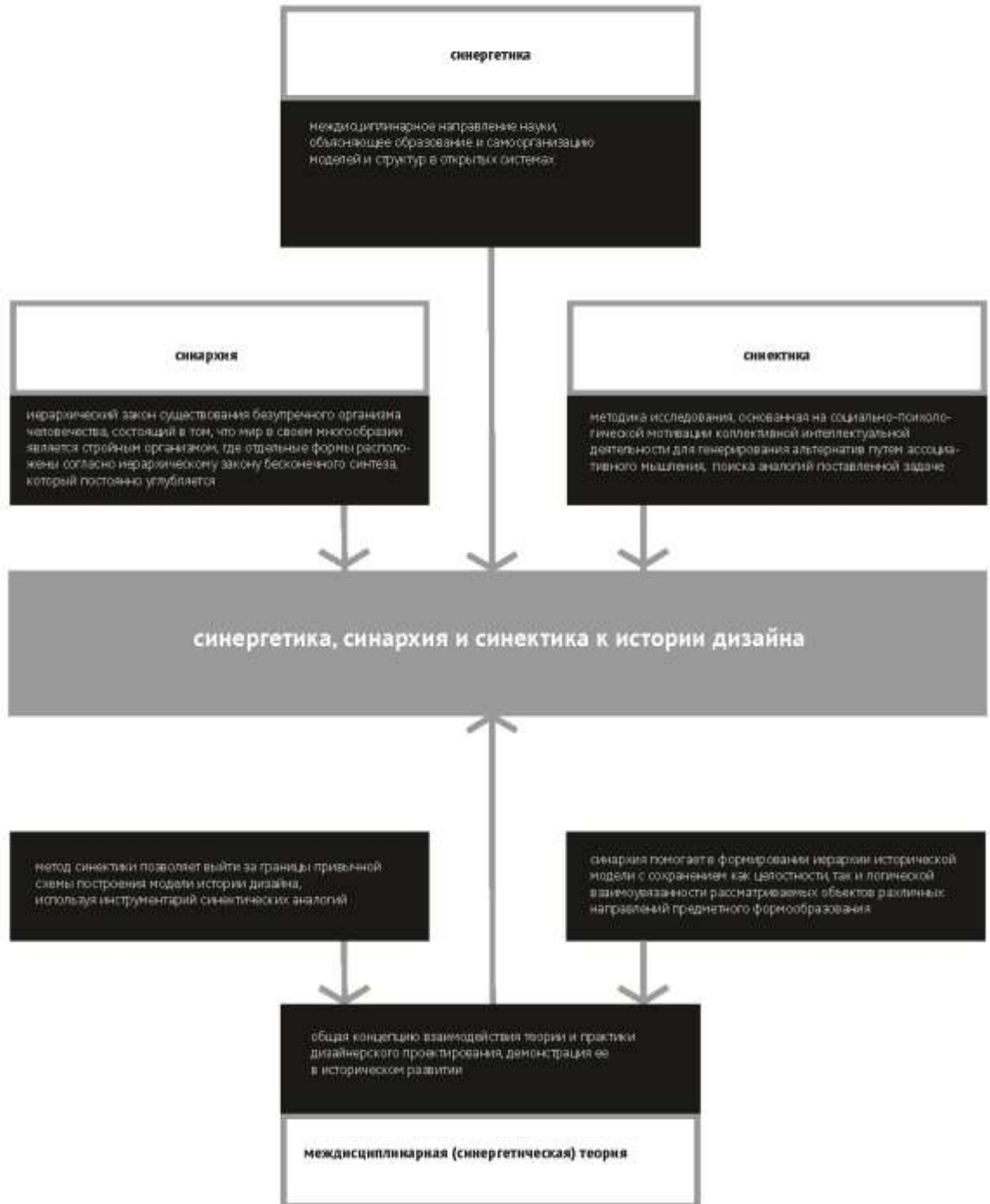
ТАБЛИЦА А51. СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД КАК ИНСТРУМЕНТ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ ДИЗАЙНА



3.3 Использование системного подхода, синергетики, синархии и синектики в описании истории дизайна

3.3 Системный подход — направление методологии научного познания, в основе которого лежит рассмотрение объекта как систем целостного комплекса взаимосвязанных элементов. Основной задачей системного подхода состоит в разработке методов исследования и конструирования сложноорганизованных объектов — систем разных типов и классов.

ТАБЛИЦА А52. СИНЕРГЕТИКА, СИНАРХИЯ И СИНЕКТИКА В ОПИСАНИИ ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ



Использование системного подхода, синергетики, синархии и синектики в описании истории дизайна

3.3

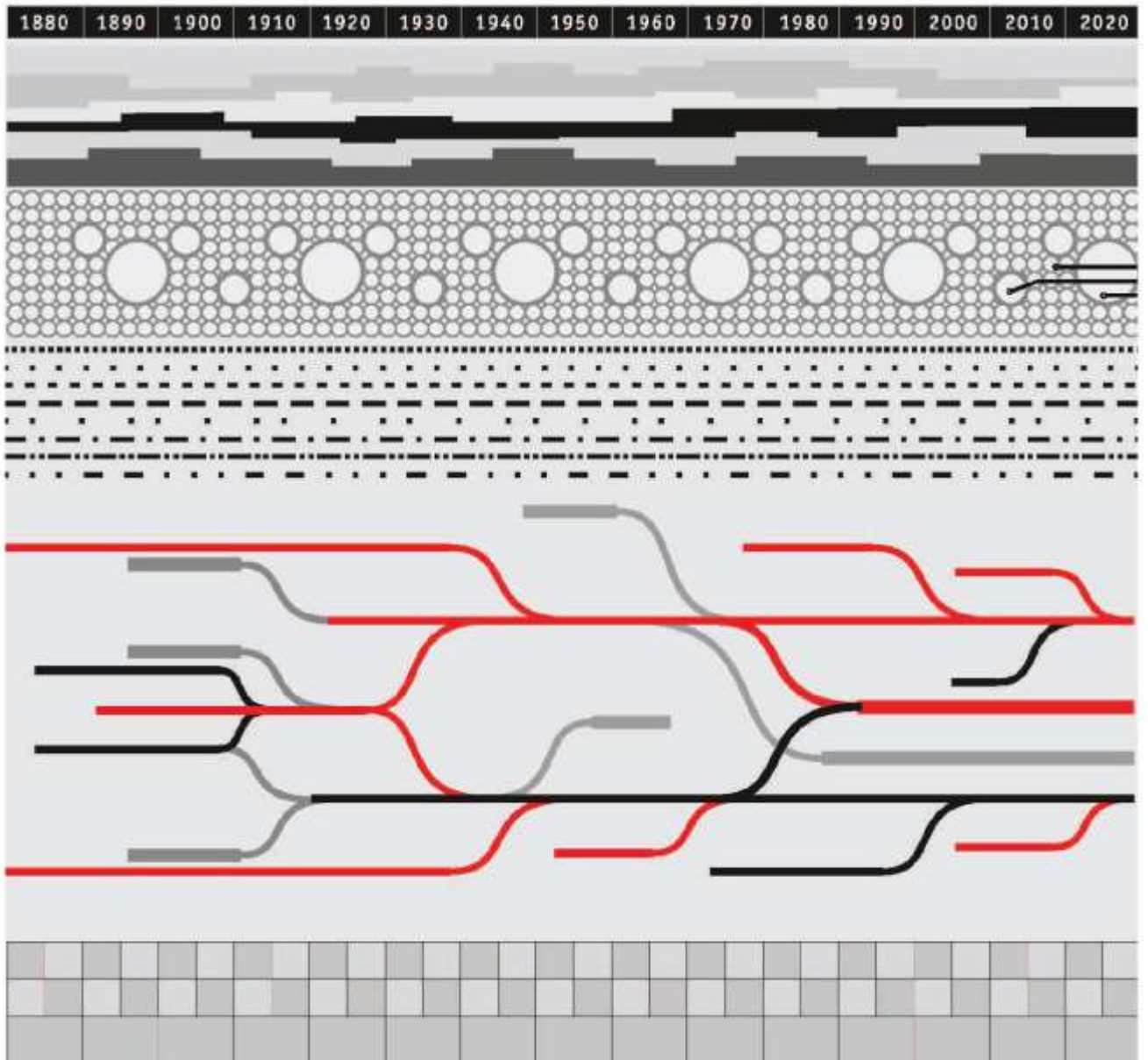
Современные исследователи используют в своей деятельности возможности таких направлений как синергетика, синархия и синектика

ТАБЛИЦА А53. СИСТЕМНЫЙ И СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОДЫ В ОПИСАНИИ ИСТОРИИ ДИЗАЙНА



3.3 Использование системного подхода, синергетики, синархии и синектики в описании истории дизайна

«Полилинейный (синергетический) подход», может стать новым инструментом в описании (научно обоснованном представлении) истории дизайна. Это будет способствовать получению узкоспециализированных знаний и по истории дизайна, с одной стороны, и более целостной и объективной картины, с другой стороны.



ГЛАВА 4 ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЭВОЛЮЦИИ ДИЗАЙНА (ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ СИСТЕМНЫЕ ПРИНЦИПЫ)

- 4.1. Дизайн и его профили
(линии, направления, специализации)
- 4.2. Структурные элементы
историко-теоретической модели
эволюции дизайна
- 4.3. Национальные модели описания
истории дизайна
- 4.4. Принципы системного представления
истории дизайна

ТАБЛИЦА А54. ФАКТОРООБРАЗУЮЩИЕ ЛИНИИ В РАЗВИТИИ ДИЗАЙНА

группы факторов и их сравнительное влияние на примере истории японского дизайна



наполнение формообразующих линий фактологическим материалом - формирование матрицы событий



пример графической подачи фактообразующих линий в книге «История дизайна. Краткий курс» (С. Михайлов, А. Михайлова)



4.1
Дизайн и его профили
(линии, направления,
специализации)

Факторы формообразования активно влияют на дизайн как на стадии проектирования, так и позволяют рассмотреть эволюцию объектов дизайна во взаимосвязи с мировыми политическими, экономическими и культурологическими, научно-техническими и пр. событиями.

ТАБЛИЦА А56. ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ ЛИНИИ ДИЗАЙНА



1000
осадные орудия



1900
инженерный дизайн



1980
кибер-дизайн



2010
разработки в области
робототехники и
биоинженерии

синтетически компоновочная линия



1000
осадные орудия



1900
инженерный дизайн



1900
инженерный дизайн



1980
кибер-дизайн



2010
разработки в области
робототехники и
биоинженерии



2010
разработки в области
робототехники и
биоинженерии

стайлинговая линия



1000
осадные орудия



1900
инженерный дизайн



1900
инженерный дизайн



1980
кибер-дизайн



2010
разработки в области
робототехники и
биоинженерии

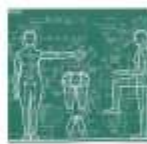


2010
разработки в области
робототехники и
биоинженерии

технологическая линия



1000
осадные орудия



1900
инженерный дизайн



1900
инженерный дизайн



1980
кибер-дизайн



2010
разработки в области
робототехники и
биоинженерии



2010
разработки в области
робототехники и
биоинженерии

эргономическая линия

4.1
Дизайн и его профили
(линии, направления,
специализации)

Полилинейный подход к истории дизайна предполагает использование формообразующих линий дизайна, которые сформированы идеей группировки объектов и событий дизайна по формообразующему признаку (композиция, конструкция, материал, технология и т. д.)

ТАБЛИЦА А57. ОПИСАНИЕ ИСТОРИИ ДИЗАЙНА ПО ТИПОЛОГИЧЕСКОМУ ПРИЗНАКУ (СПЕЦИАЛИЗАЦИИ) В ДИЗАЙНЕ

1900 1910 1920 1930 1940 1950 1960 1970 1980 1990 2000 2010 2020



1000
осадные орудия



1900
инженерный дизайн



1900
инженерный дизайн



1980
кибер-дизайн



2010
разработки в области
робототехники и
биоинженерии



2010
разработки в области
робототехники и
биоинженерии

история индустриального дизайна



1000
осадные орудия



1900
инженерный дизайн



1900
инженерный дизайн



1980
кибер-дизайн



2010
разработки в области
робототехники и
биоинженерии



2010
разработки в области
робототехники и
биоинженерии

история дизайна интерьера



1000
осадные орудия



1900
инженерный дизайн



1900
инженерный дизайн



1980
кибер-дизайн



2010
разработки в области
робототехники и
биоинженерии



2010
разработки в области
робототехники и
биоинженерии

история графического дизайна



1900
инженерный дизайн



1980
кибер-дизайн



1900
инженерный дизайн



1980
кибер-дизайн



2010
разработки в области
робототехники и
биоинженерии



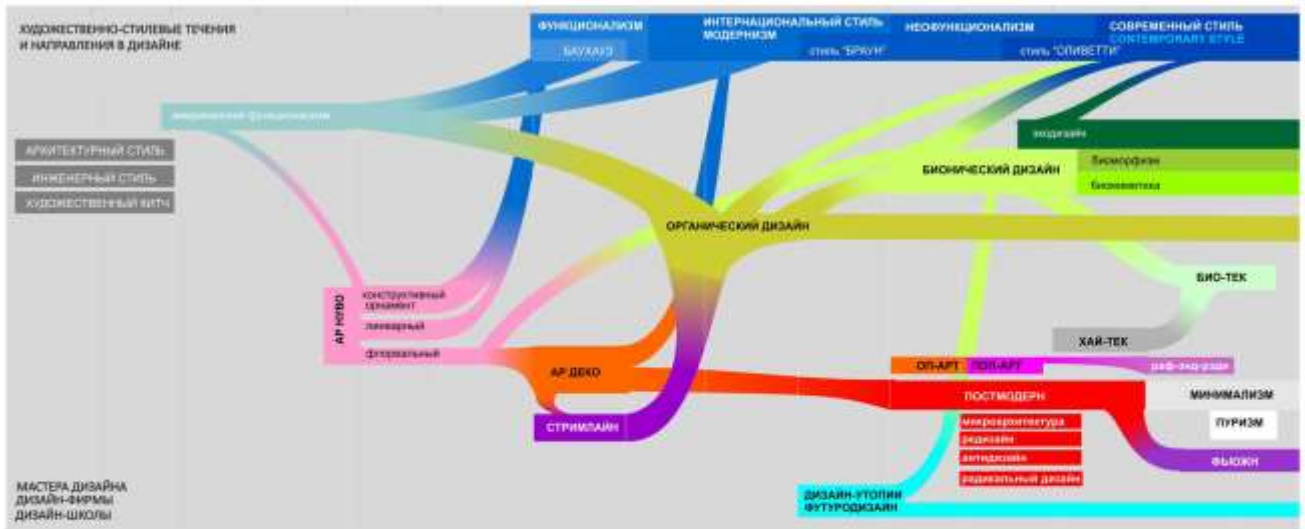
2010
разработки в области
робототехники и
биоинженерии

история дизайна города

4.1
Дизайн и его профили
(линии, направления,
специализации)

Описание истории дизайна по типологическому признаку подразумевает подробное рассмотрение эволюции предметных форм в рамках выбранной специализации с фокусировкой на факторах формообразования и выявлением особенностей, в том числе художественно-стилевых, характерных именно для данного направления.

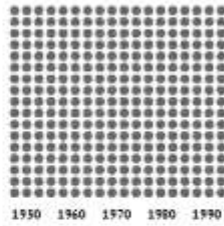
ТАБЛИЦА А58. ОПИСАНИЕ ИСТОРИИ ДИЗАЙНА ПО ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВОМУ ПРИЗНАКУ



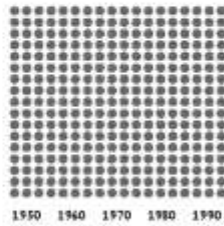
4.1 Дизайн и его профили (линии, направления, специализации) Описание истории дизайна по художественно-стилевому признаку позволяет увидеть нам существование художественно-стилевых направлений и течений не только в отдельном временном промежутке, в который они получили наиболее яркое развитие, но и увидеть их эволюцию, взаимосвязи, а также современное проявление.

ТАБЛИЦА А59. ОСНОВЫ СИСТЕМНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИСТОРИИ ДИЗАЙНА

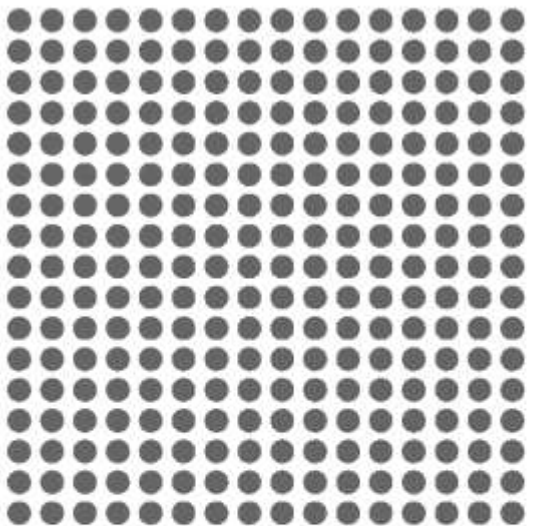
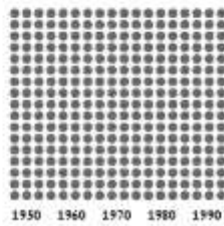
промышленный дизайн
 графический дизайн
 дизайн городской среды
 дизайн интерьера
 дизайн одежды
 виртуальный дизайн



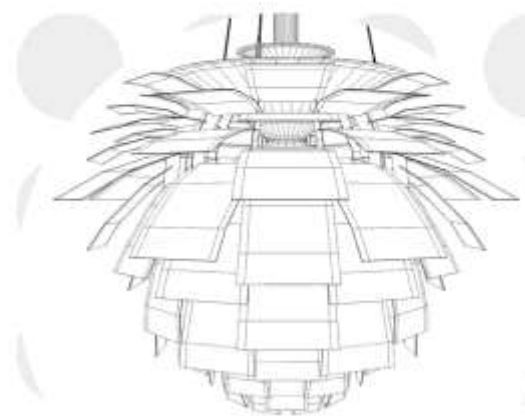
промышленный дизайн
 графический дизайн
 дизайн городской среды
 дизайн интерьера
 дизайн одежды
 виртуальный дизайн



промышленный дизайн
 графический дизайн
 дизайн городской среды
 дизайн интерьера
 дизайн одежды
 виртуальный дизайн



1940 1950 1960 1970



ОБЪЕКТ ДИЗАЙНА

Автор, год, страна

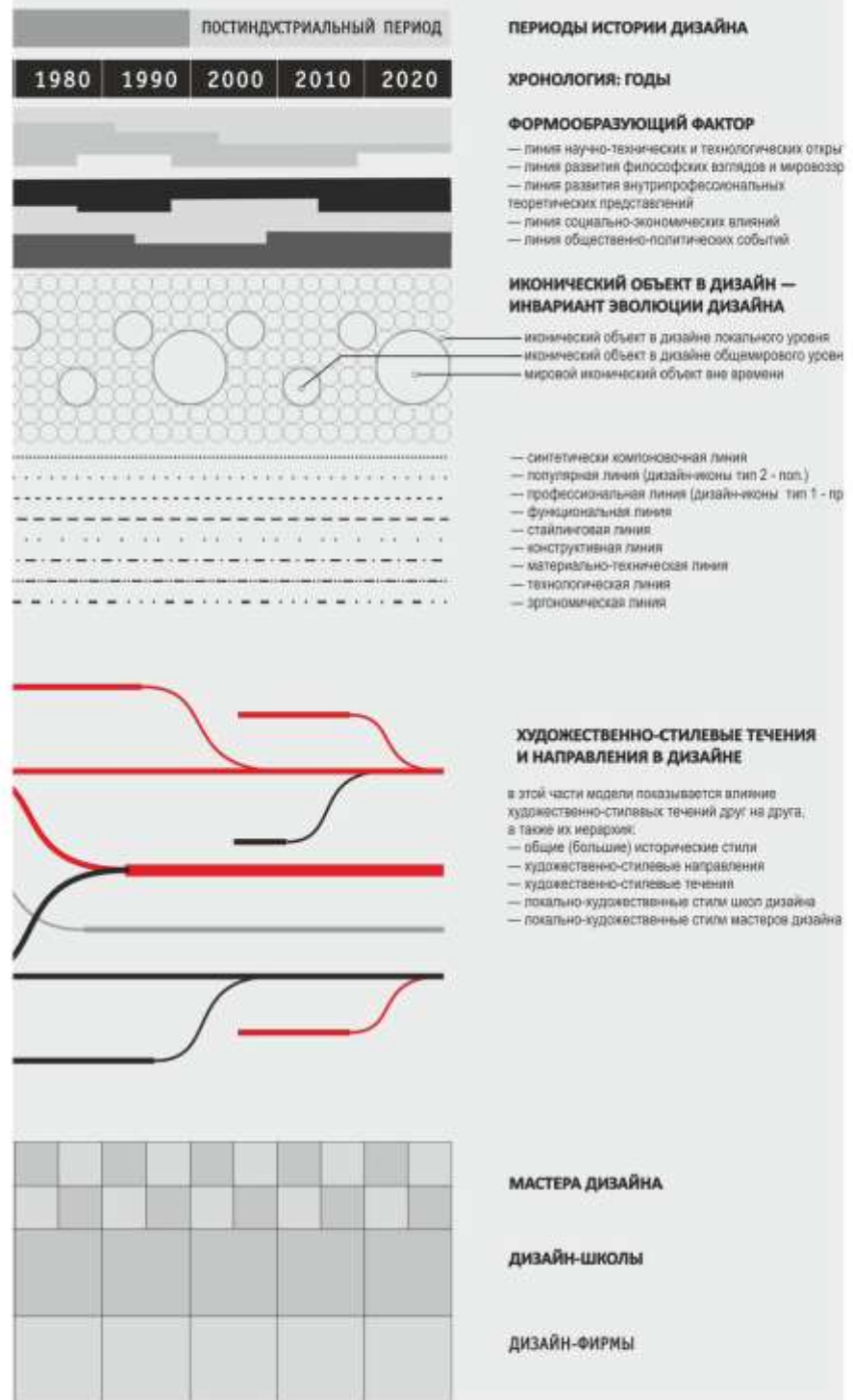
Пример модели истории
 дизайна с использованием
 функционально-
 географического принципа.

1980

4.1
 Дизайн и его профили
 (линии, направления,
 специализации)

Используя системный подход мы выстраиваем историко-теоретическую модель эволюции дизайна, которая представляется нам целостной сложносоставной, многоаспектной системой иерархически выстроенных элементов.

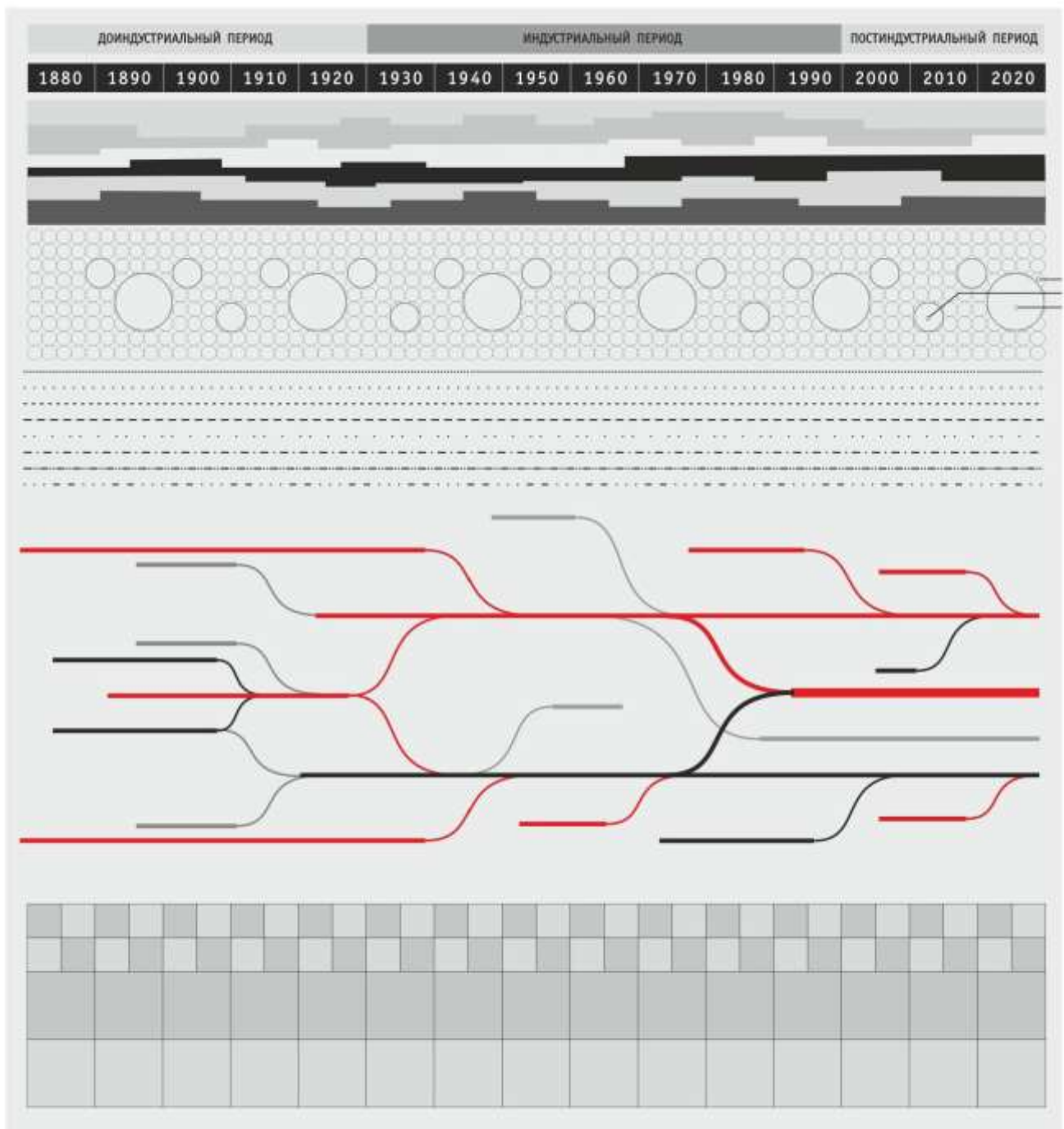
ТАБЛИЦА А60. ИНВАРИАНТЫ ЭВОЛЮЦИИ ДИЗАЙНА



4.2
Структурные элементы
историко-теоретической
модели эволюции дизайна

В качестве инварианта могут выступать составляющие истории дизайна: иконические объекты, дизайн-стили, дизайн-фирмы, школы дизайна, мастера дизайна, дизайн-профили

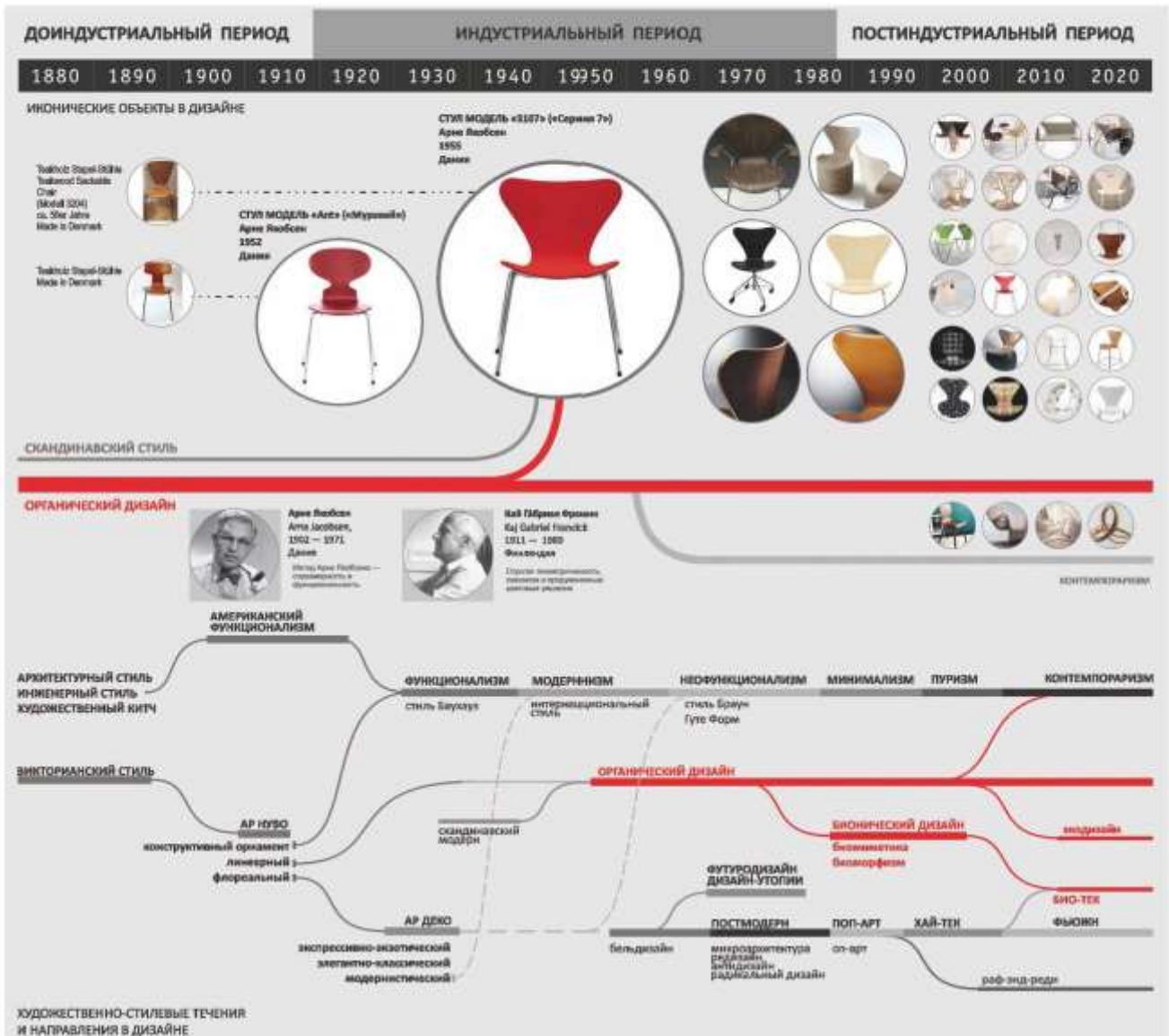
ТАБЛИЦА А61. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЭВОЛЮЦИИ ДИЗАЙНА (СИСТЕМНАЯ МОДЕЛЬ) — ГРАФИЧЕСКИЙ ШАБЛОН



4.2
Структурные элементы
историко-теоретической
модели эволюции дизайна

Историко-теоретическая модель (системная модель) эволюции дизайна направлена на формирование целостного представления об истории индустриального формообразования XX века. В работе была предложена ее условная абстрактная модель и апробировано заполнение.

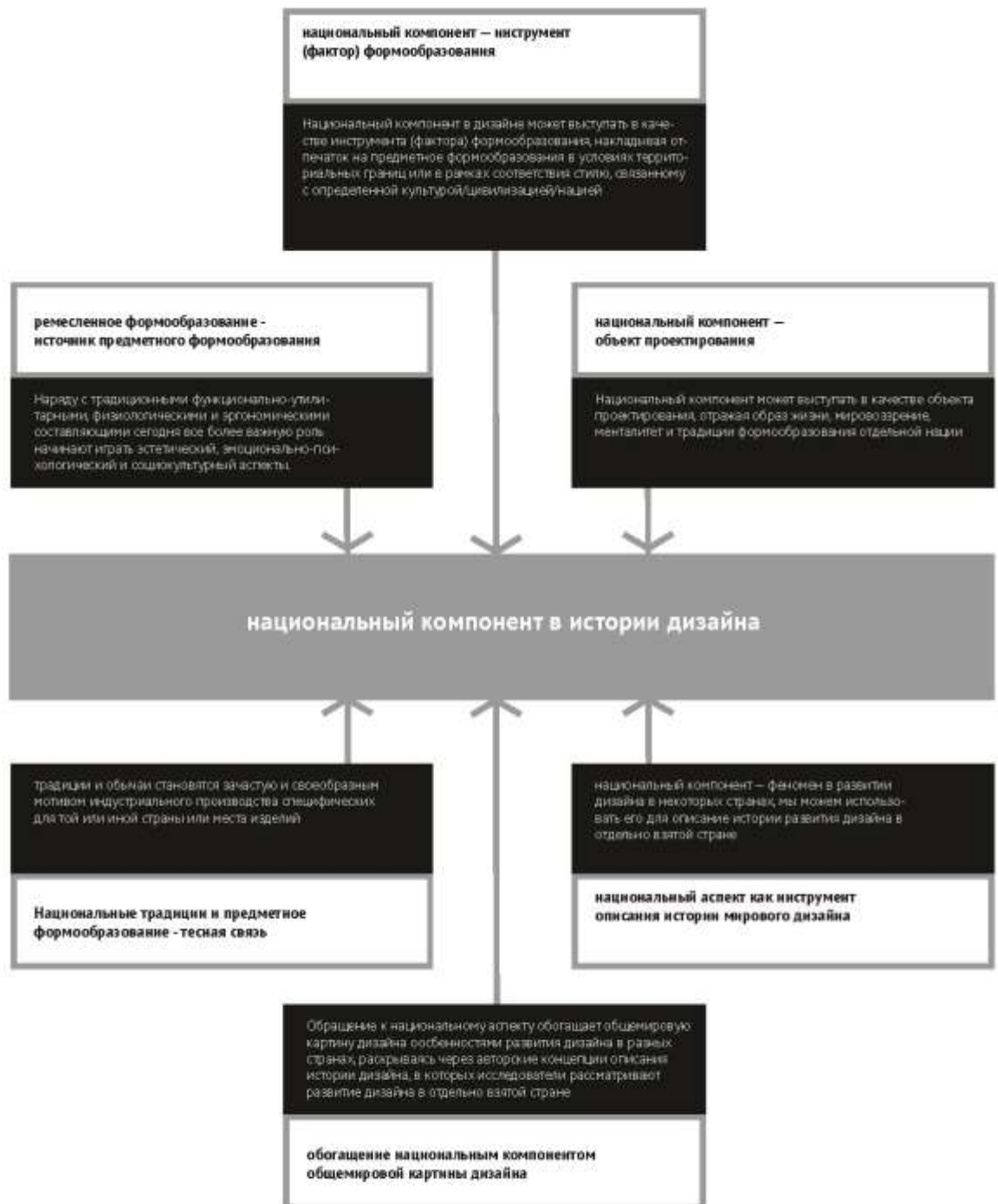
ТАБЛИЦА А62. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЭВОЛЮЦИИ ДИЗАЙНА (СИСТЕМНАЯ МОДЕЛЬ)



4.2 Структурные элементы историко-теоретической модели эволюции дизайна

Модель представляет из себя многокомпонентную систему, состоящую из ряда элементов: факторообразующие линии, формообразующие линии, дизайн-специализации, мастера дизайна, дизайн-школы, дизайн-фирмы, художественно-стилевые направления и течения в дизайне, дизайн-нации и иконические объекты в дизайне.

**ТАБЛИЦА А65. НАЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ
В ОПИСАНИИ ИСТОРИИ ДИЗАЙНА**



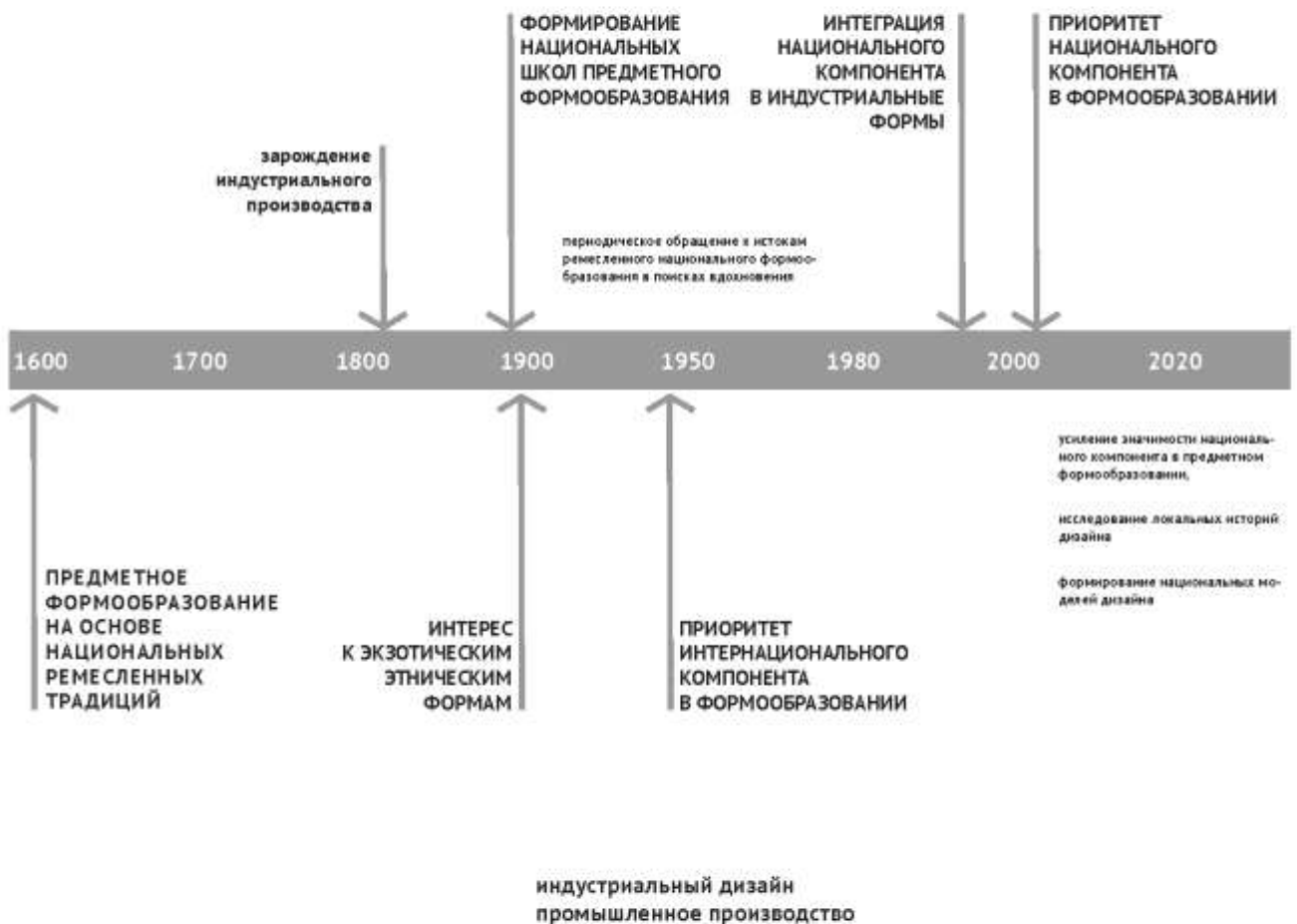
4.3
Национальные модели
описания истории дизайна

Национальный компонент в дизайне может выступать как в качестве инструмента (фактора) формообразования, так и объекта проектирования, отражая образ жизни, мировоззрение, менталитет и традиции формообразования отдельной нации.

**ТАБЛИЦА А66. РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА
В ИСТОРИИ ДИЗАЙНА**

доиндустриальный дизайн
ручное и мануфактурное
производство

постиндустриальный дизайн
промышленное производство
ограниченный тираж



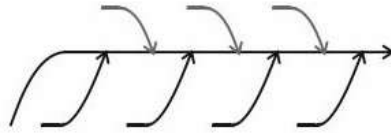
4.3 Национальные модели
описания истории дизайна

Становление дизайна в ряде стран было связано с ренессансом национальных ремесленных традиций и акцентированием национального колорита. Исследуя историю мирового дизайна можно проследить развитие в ней национального компонента.

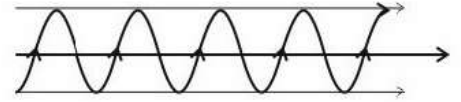
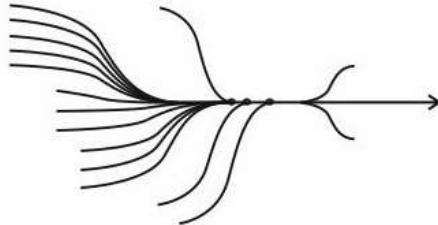
ТАБЛИЦА А67. МОДЕЛИ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА ДЛЯ РАЗЛИЧНЫХ СТРАН

тип – ветвистая

графический аналог:
гипербола, тангенсоида и т.д.

**тип – волнообразная**

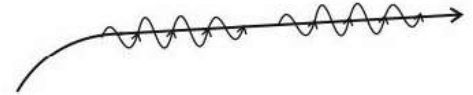
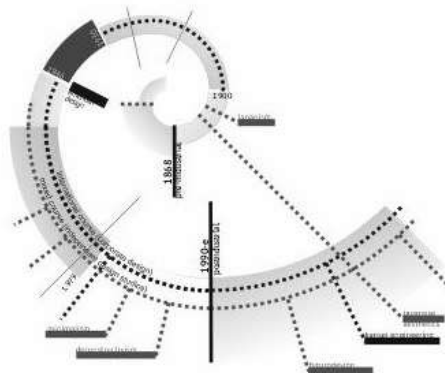
графический аналог:
синусоида

**тип – ветвистая, древовидная****тип – линейная**

подвид - преимущественно прямолинейная



подвид - параболическая, с развитием

**тип – спиралевидная**

4.3
Национальные модели
описания истории дизайна

В процессе исследования были обобщенно выявлены сценарии развития дизайна в различных дизайн-нациях, они проявились в виде графических схем (моделей) линейного (Германия, СССР), волнообразного (Италия), спиралевидного (Япония) и ветвистого характера (США).

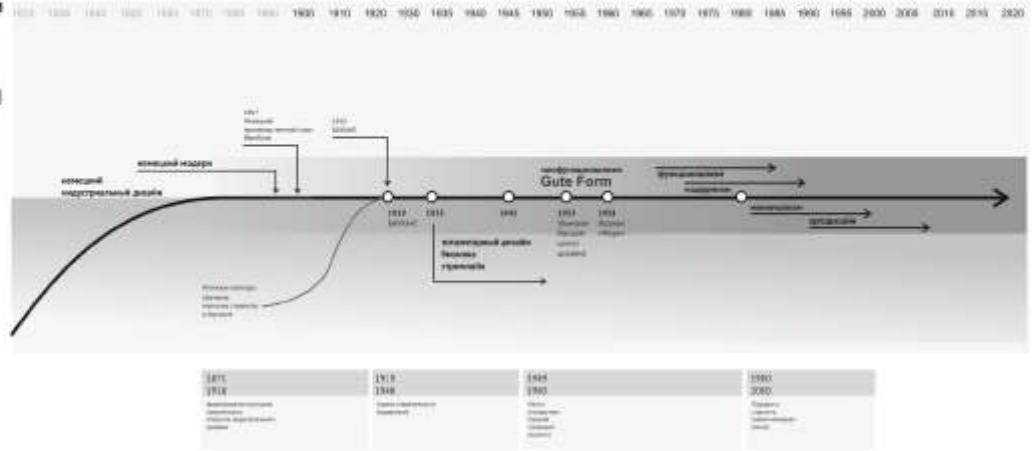
ТАБЛИЦА А68. МОДЕЛИ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА ДЛЯ РАЗЛИЧНЫХ СТРАН. ЛИНЕЙНАЯ

ЛОКАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ИСТОРИИ НЕМЕЦКОГО ДИЗАЙНА

тип – линейная



- Функционализм
- эффективность формы
- эстетичность
- долговечное качество
- универсальность
- временная технологичность
- возможность производства
- широкое использование, организованный маркетинг

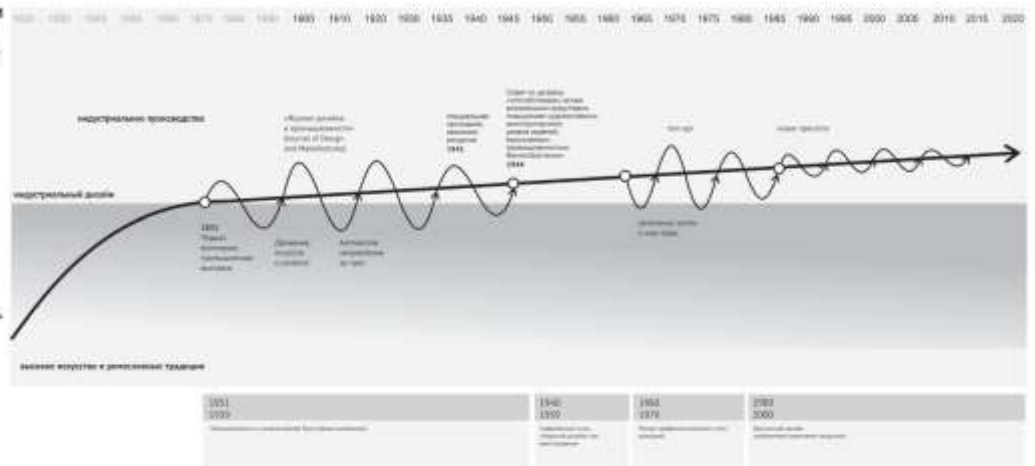


ЛОКАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ИСТОРИИ ДИЗАЙНА ВЕЛИКОБРИТАНИИ

тип – линейно-параболическая



- развитие индустриального дизайна, дизайн индустриализации
- эстетика конструктивизма и модернизма
- тесная связь с розничной торговлей
- дизайн ремесленного, художественно-прикладного искусства и массовой промышленного производства
- новые практики современного дизайна
- многофункциональный функционализм
- традиции в сфере социального взаимодействия в образовании

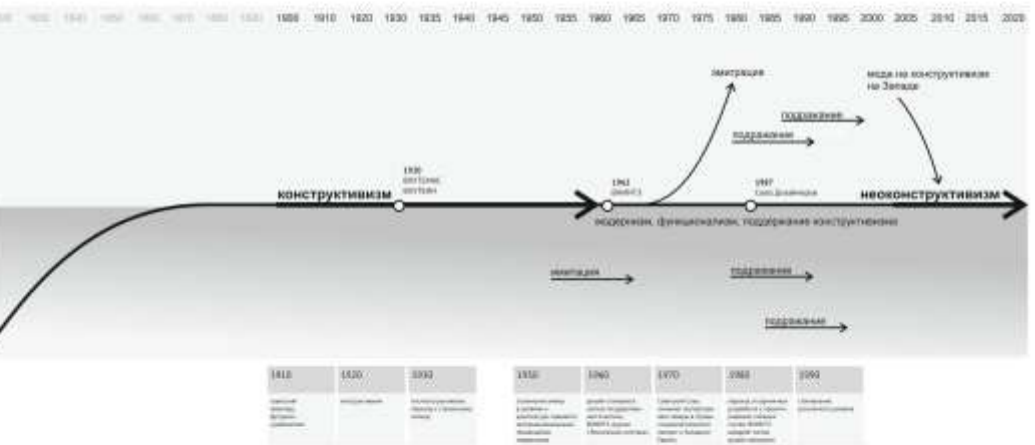


ЛОКАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ИСТОРИИ РОССИЙСКОГО ДИЗАЙНА

тип – линейная



- «Белая эмиграция»
- переводит тонкости и тесного взаимодействия социальное искусство
- исследование и разработка эстетических аналогов
- интеллектуальная универсальность, функционализм
- творческий синтез
- приращивание традиций и технологий
- доступность, универсальность, чистота, функциональность
- и интеллектуальная компетентность



Линейная модель.
Германия, СССР
Великобритания

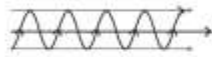
4.3 Национальные модели описания истории дизайна

Германия, Великобритания и СССР — национальная (локальная) модель истории дизайна линейного типа. Эта модель подразумевает постоянное существование яркой приоритетной линии в индустриальном формообразовании.

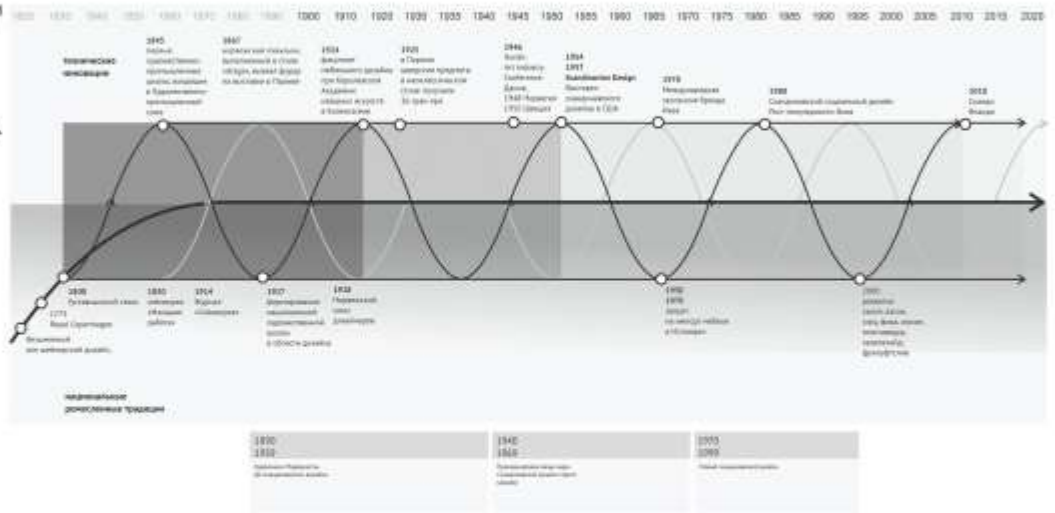
ТАБЛИЦА А69. МОДЕЛИ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА ДЛЯ РАЗЛИЧНЫХ СТРАН. ВОЛНООБРАЗНАЯ И СПИРАЛЕВИДНАЯ

ЛОКАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ИСТОРИИ СКАНДИНАВСКОГО ДИЗАЙНА

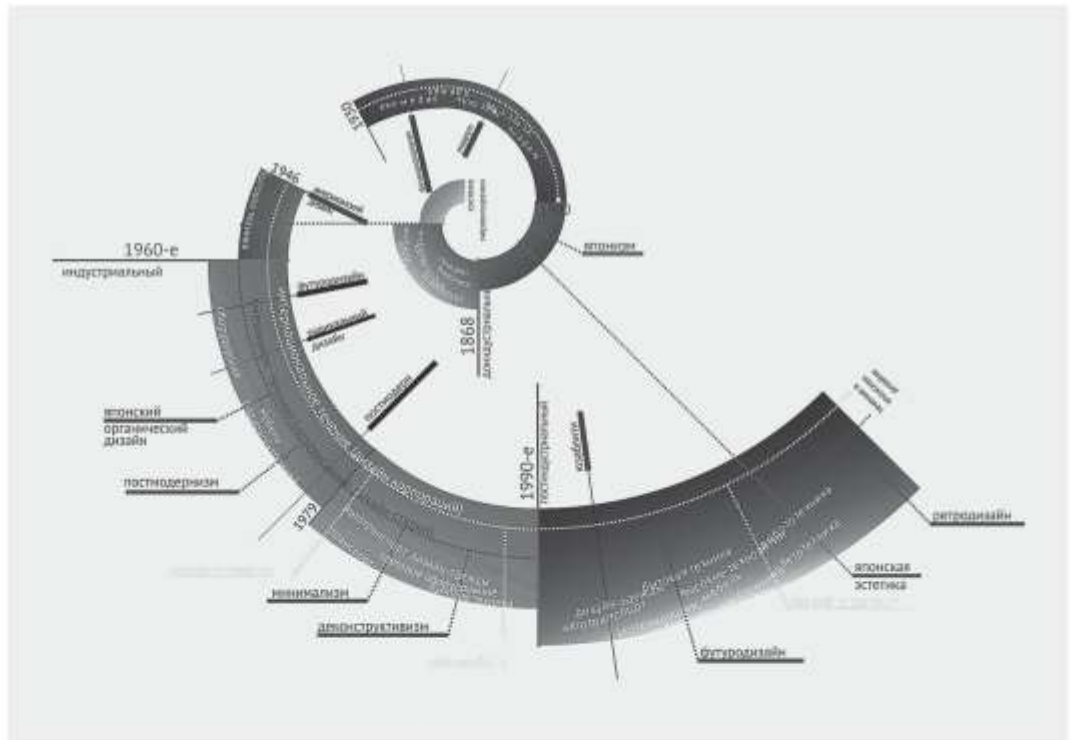
тип — волнообразная
графический анализ:
интерпретация



- типичная связь с искусством
- устойчиво-динамичная форма: динамика
- традиция ремесла является фундаментом в динамичном творчестве, сохраняясь при этом как самостоятельный вид деятельности
- дизайн фактор — гармоничная интеграция
- акцент на эстетические качества
- акцент на глубину, устойчивость и стабильность
- ясность, доступность, функциональность и др.
- язык
- керамика, текстиль
- металл, дерево, фарфор, стекло, керамика, текстиль, фарфор, керамика



Волнообразная модель.
Скандинавские страны



Спиралевидная модель.
Япония
(по Ибрагимовой Ф.А.)

4.3
Национальные модели
описания истории дизайна

Скандинавские страны — национальная (локальная) модель истории дизайна волнообразного типа.

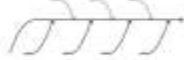
Япония — национальная (локальная) модель истории дизайна спиралевидного типа.

ТАБЛИЦА А70. МОДЕЛИ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА ДЛЯ РАЗЛИЧНЫХ СТРАН. РАЗВЕТВЛЕННАЯ И ДРЕВОВИДНАЯ

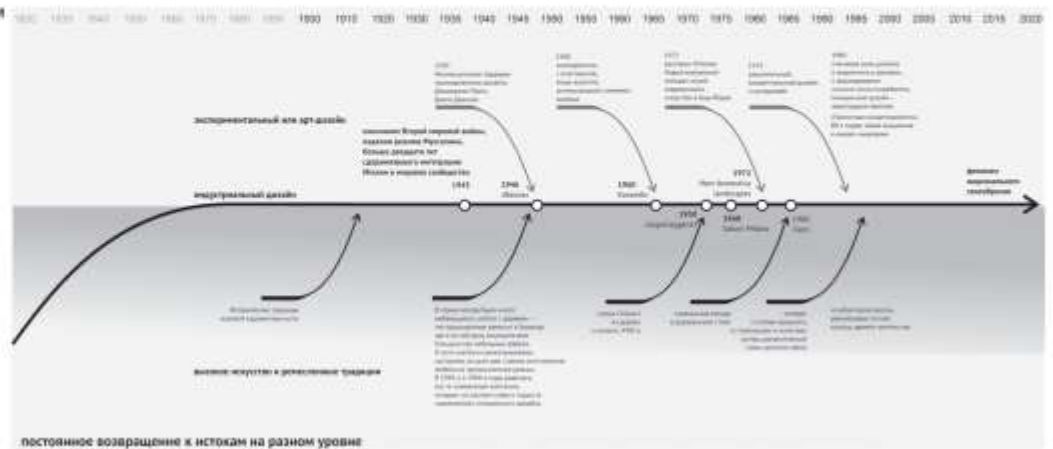
ЛОКАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ИСТОРИИ ИТАЛЬЯНСКОГО ДИЗАЙНА

ТИП — ветвистая

графический дизайн: типографика, тизмографика и т.д.



- яркость идей, абсолютная свобода творческого воображения
- эстетика линий, позитивная обстановка
- открытость к экспериментам и исследованиям (даже в историческом)
- высокая эмоциональная выразительность
- высокая информативность визуальных коммуникаций



постоянное возвращение к истокам на разном уровне

1910-1918	1948-1950	1954-1968	1968-1970	1970-1980	1980-1990
Дизайн-объект: «Серебряный век»	Рационализм: «Модернизм»	Общественный дизайн: «Группа 99»	Искусство: «Группа 70»	Образование: «Группа 70»	Информационный дизайн: «Группа 70»

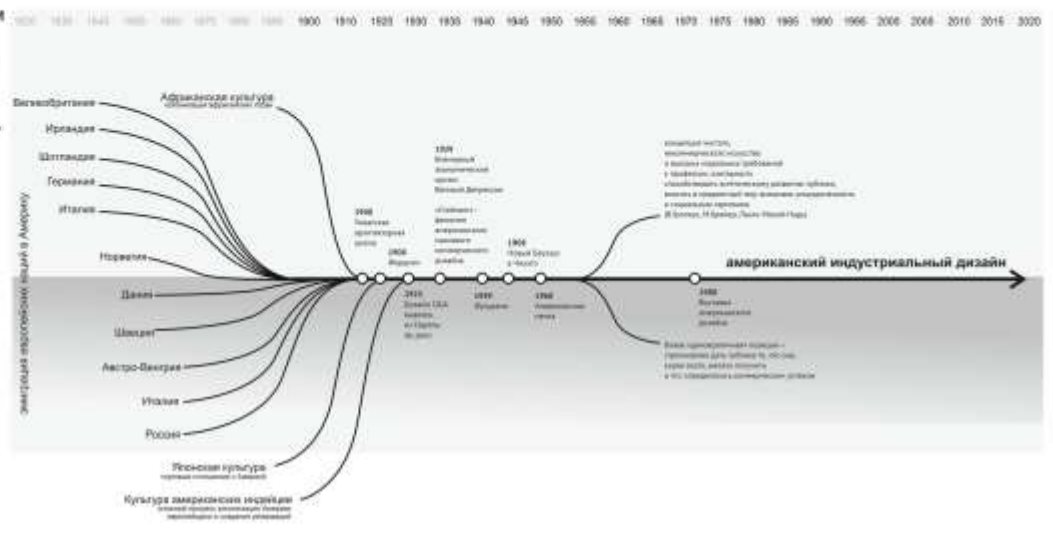
Ветвистая модель, Италия

ЛОКАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ИСТОРИИ АМЕРИКАНСКОГО ДИЗАЙНА

ТИП — ветвистая, древовидная



- структурированность
- американская мифология
- формы следуют функции
- универсальность и функциональность
- быстрый темповый прогресс
- отсутствие глубоких академических культурных традиций
- мультикультурность
- ориентация на массовость
- демократичность и инновационность



19 в.	1893-1907	1906-1913	1946-1950	2010-2020
Культура Европы	Академическая культура: «Учебная культура»	Культура Европы: «Учебная культура»	Соединенные Штаты Америки: «США»	Дизайн-объект: «Серебряный век»

Ветвистая (древовидная) модель, США

4.3 Национальные модели описания истории дизайна

Италия — национальная (локальная) модель истории дизайна ветвистого типа.

Соединенные штаты Америки — национальная (локальная) модель истории дизайна древовидного (ветвистого) типа.

ТАБЛИЦА А71. ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП



Феноменальный принцип призван представить целостную картину общей истории дизайна в связи с наиболее значимыми политическими, экономическими и социокультурными событиями, происходившими в обществе.



Примеры реализации феноменального принципа в периодизации истории дизайна и страницах книги «Дизайн. Всемирная история», Вилхайд Элизабет



1 рассеивание
Лампа «Артишок» Хеннингсона обеспечивает гармоничное рассеивание света. Благодаря многослойным эластичным отражателям, аккуратно маскирующим источник света, свет распределяется мягко и равномерно. Это означает полное отсутствие яркого света в любой точке.



2 многоэлементный абжур
Все осветительные приборы Хеннингсона включают множество элементов для рассеивания электрических компонентов и создание рассеянного освещения, создающего теплую атмосферу. Благодаря такому эффекту лампа становится мерцающим скульптурным объектом в пространстве.



3 материалы
Визуальный эффект лампы «Артишок» главным образом объясняется металлическими поверхностями — из меди или матированной нержавеющей стали — листья. Хромированный внутренний рассеиватель продвигает металлическую тему, скрывая под собой лампочку. В продаже была доступна белая версия.



4 природные мотивы
Листообразные элементы имеют сходство с артишоком или еловой шишкой. Однако такой дизайн играет не только декоративную, но и функциональную роль. В сравнении с рациональными геометрическими изделиями немецкого дизайна, такой более «человечный» артефакт модернизма является истинно датским.

4.4 Принципы системного представления истории дизайна

Феноменологический принцип описания сформулирован на основе рассмотренного ранее феноменологического подхода к описанию истории дизайна, чтобы включить и раскрыть потенциал этого предпочитаемого историками-искусствоведами инструмента в создаваемую полилинейную модель описания истории дизайна.

ТАБЛИЦА А72. ИСТОРИКО-ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП



Историко-географический принцип предполагает детальное многофакторное рассмотрение поэтапного развития дизайна геополитически обособленного субъекта (страны, ряда стран и т.д.)

Течения в японском дизайне (по степени влияния традиционной культуры)

Классический традиционный японский дизайн	Сформирован в результате влияния традиционной культуры. Характеризуется строгими пропорциями, лаконичностью, отсутствием лишнего декора.	
Модернизированный традиционный японский дизайн	Сочетает традиционные японские формы с современными материалами и технологиями. Характеризуется четкими линиями и функциональностью.	
Эклектичный дизайн	Сочетает элементы традиционного японского дизайна с элементами западного дизайна. Характеризуется разнообразием форм и материалов.	

Факторы влияющие на формообразование в японском дизайне

СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИЕ	ОБЩЕСТВЕННО-КУЛЬТУРНЫЕ	МАТЕРИАЛЬНО-СИТУАЦИОННЫЕ	ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ	НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЕ
--------------------------------	-------------------------------	---------------------------------	------------------------	---------------------------




Особенности формирования японского дизайна в различных областях искусства и ремесел

Особенности формирования японского дизайна в различных областях искусства и ремесел

Особенности формирования японского дизайна в различных областях искусства и ремесел



Модель японского дизайна



Примеры реализации историко-географического принципа в исследовании истории японского дизайна (Ибрагимовой Ф.А. (2013г.)

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЯПОНСКОГО ДИЗАЙНА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ ПРОЕКТО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Исторический дизайн: 1950-2000


Постмодернистский дизайн: 2000-2010




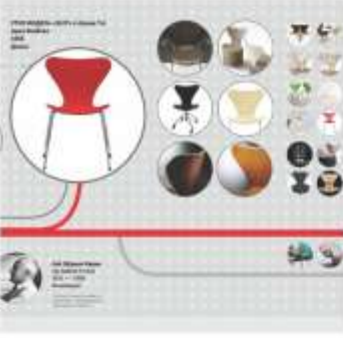
4.4 Принципы системного представления истории дизайна

Суть историко-географического принципа описания истории заключается в том, что исследование исторического процесса затрагивает и территориальный аспект возникновения объектов и более глубоко рассматривает хронологический аспект их существования, предполагает построение иерархии для отдельно взятой страны или группы стран.

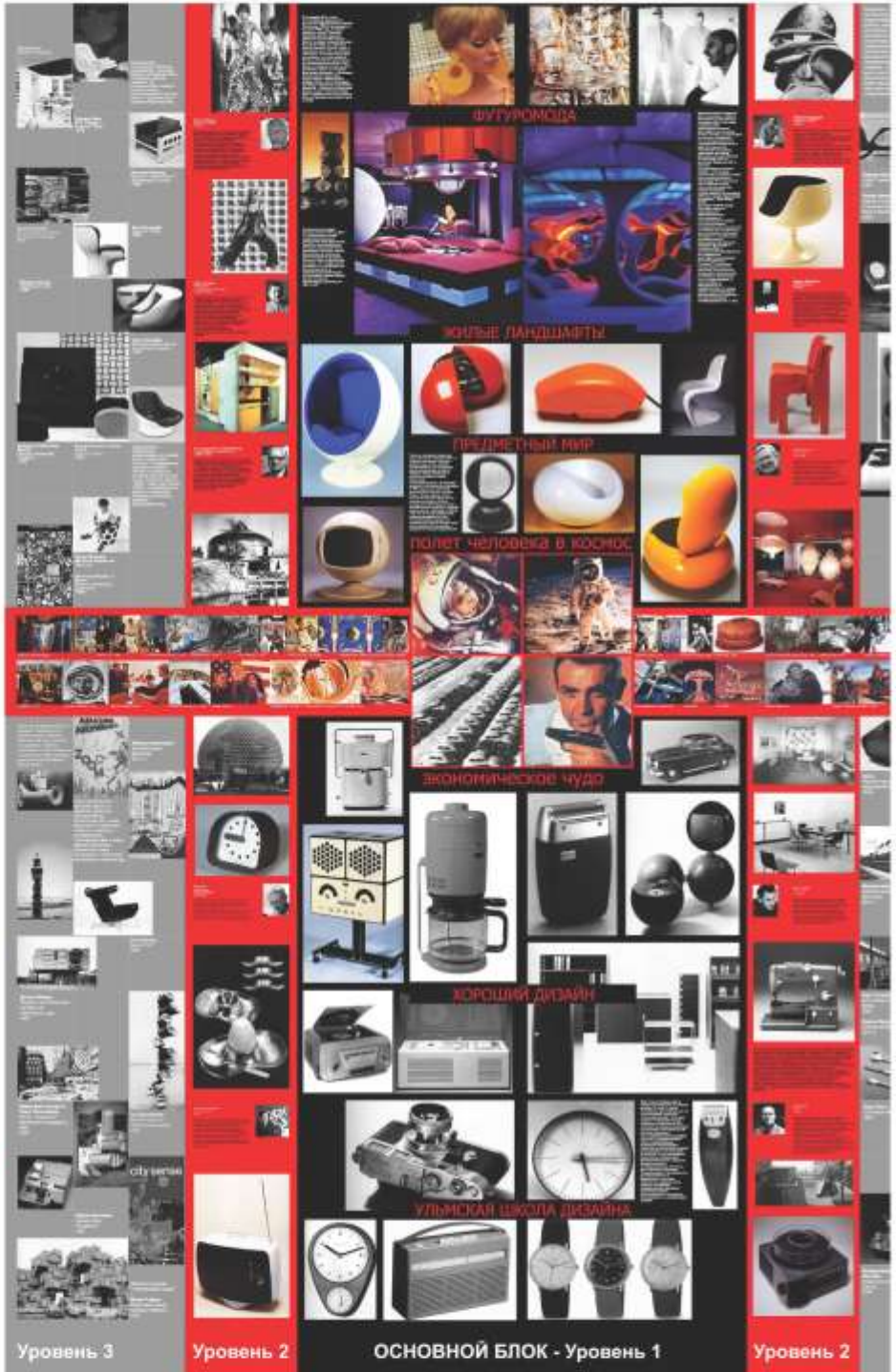
ТАБЛИЦА А73. ФЕНОМЕНАЛЬНО-ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП



Феноменально-географический принцип предполагает многофакторное описание истории индустриального дизайна, упор в описании истории здесь делается на иконические объекты общемирового уровня

использование в схеме иерархии объектов 3 уровня объектов дизайна на примере 1960 г.



Уровень 3

Уровень 2

ОСНОВНОЙ БЛОК - Уровень 1

Уровень 2

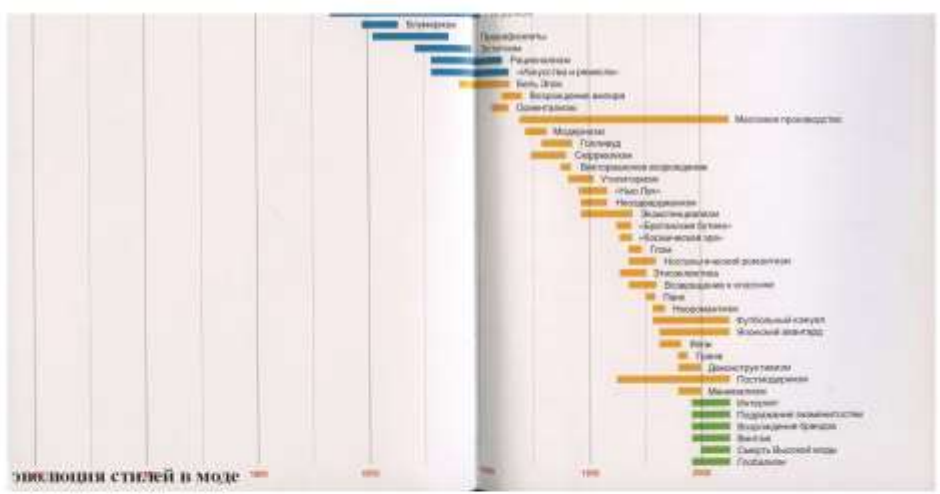
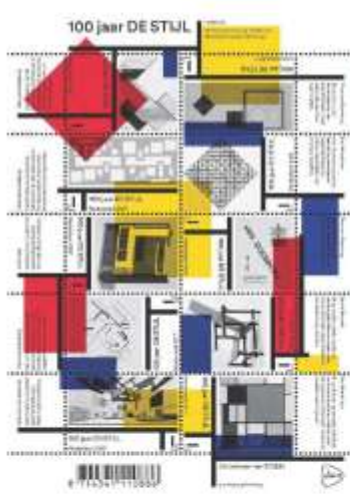
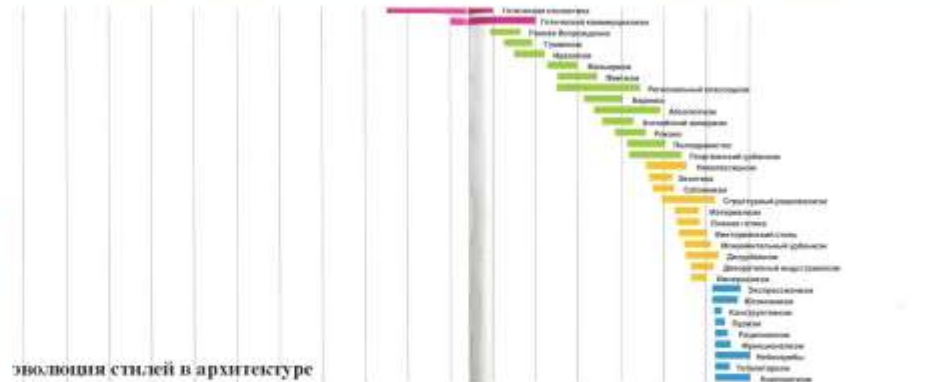
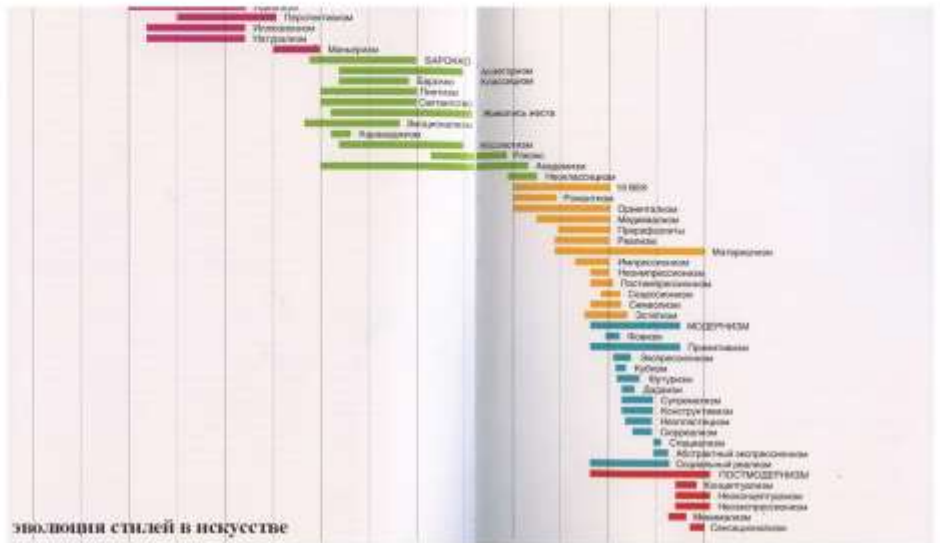
4.4 Принципы системного представления истории дизайна

Феноменально-географический принцип. Формирование общей картины истории дизайна с построением иерархии дизайн-объектов общемирового масштаба с учетом географического фактора и ролью отдельно взятых стран в развитии мирового дизайна.

ТАБЛИЦА А74. ПРИНЦИП ВЗАИМОСВЯЗАННЫХ ДИЗАЙН-ПРОФИЛЕЙ



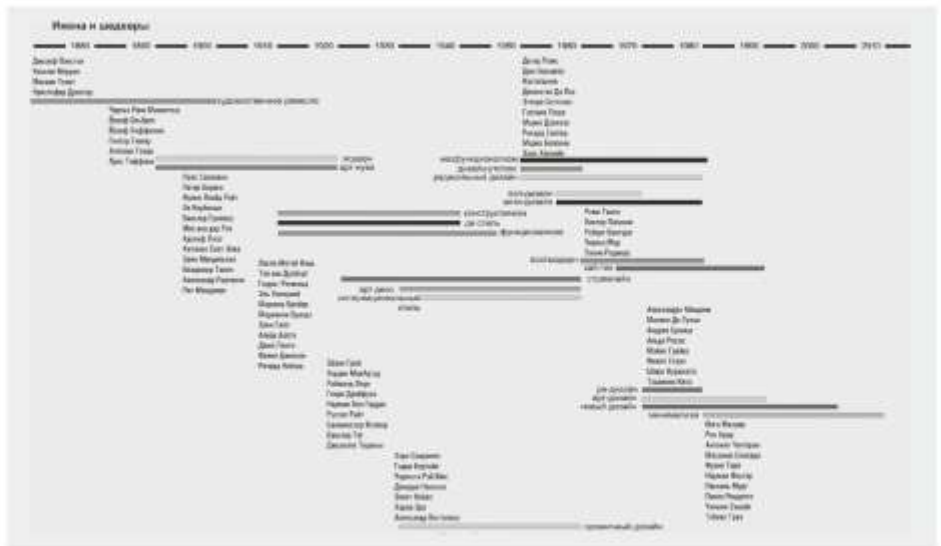
Принцип взаимосвязанных дизайн-профилей учитывает разнообразное взаимоотношение (автономность или конфедерацию) дизайн-профилей (специализаций)



4.4 Принципы системного представления истории дизайна

Принцип взаимосвязанных дизайн-профилей. Рассмотрение истории дизайна во всем многообразии дизайн-специализаций как отдельно, так и с выявлением общих векторов их развития.

ТАБЛИЦА А75. ПРИНЦИП МНОГОУРОВНЕВОЙ МАТРИЦЫ

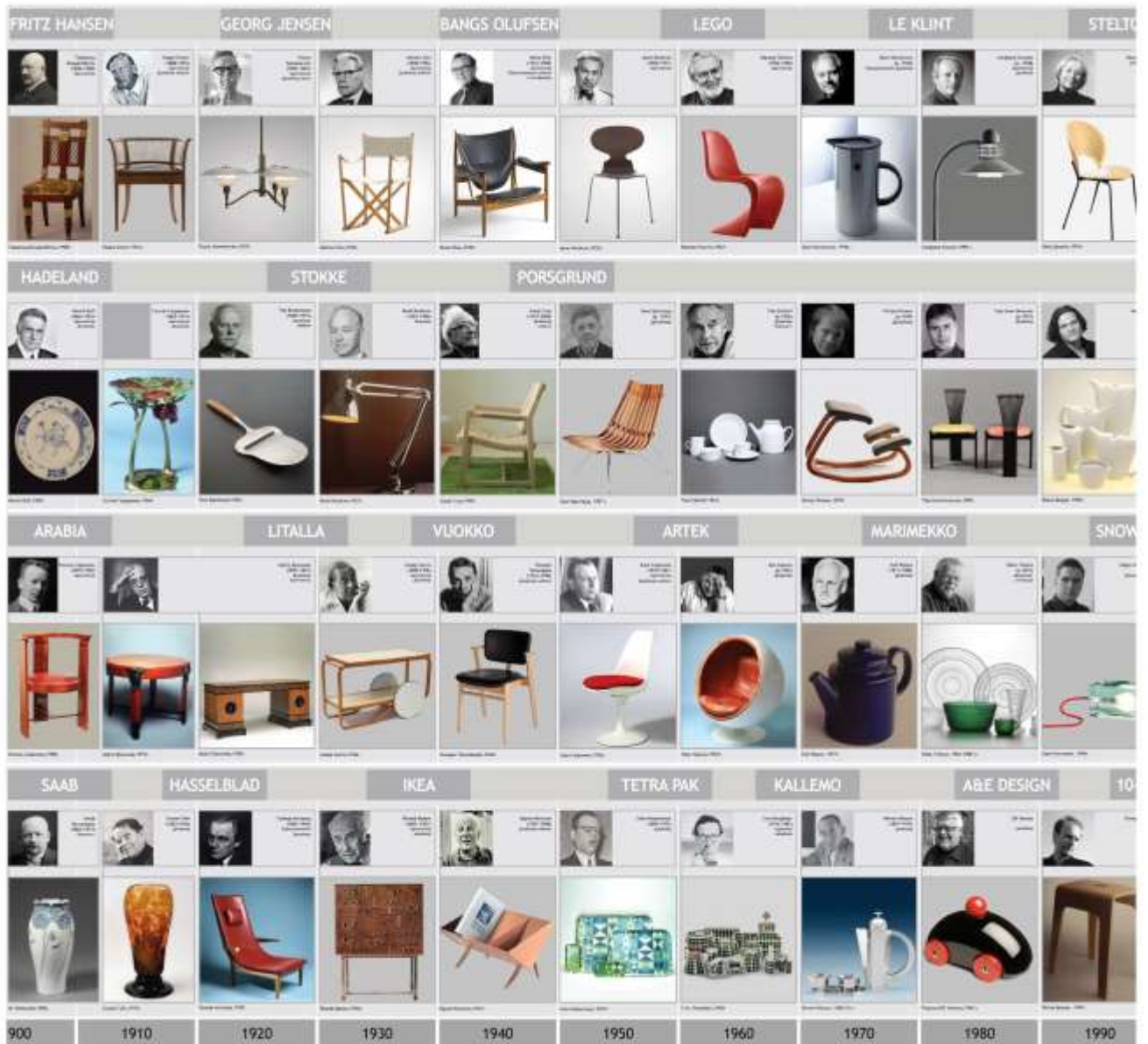


уровень: дизайн-стили
уровень: дизайн-событий
матрица факторов
матрица отдельных линий
матрица отдельного объекта



4.4 Принципы системного представления истории дизайна

Принцип многоуровневой матрицы. Рассмотрение всех составных элементов и уровней истории дизайна по общему алгоритму, формируя своеобразную многоуровневую матрицу, элементы которой могут быть отсортированы по разным «входящим» запросам.



**ПРИЛОЖЕНИЕ Б.
ДИПЛОМНЫЕ ПРОЕКТЫ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ,
ВЫПОЛНЕННЫЕ ПОД РУКОВОДСТВОМ АВТОРА**



ТАБЛИЦА Б1.
ХУЗИНА А. СТАНОВЛЕНИЕ МЕТОДА АБСТРАКТНОГО КОМПОЗИЦИОННОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ
ПРЕДМЕТНЫХ ФОРМ В БАУХАУЗЕ(2009Г.)

АБСТРАКТНОГО КОМПОЗИЦИОННОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ ПРЕДМЕТНЫХ ФОР

ЭВОЛЮЦИЯ МАСТЕРСКИХ В БАУХАУЗ

ИСТОРИКО-ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ

ИСКУССТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ

СОЦИАЛЬНЫЕ ФАКТОРЫ

ВНЕШНИЕ И
ВНУТРЕННИЕ
ФАКТОРЫ

ФИНАНСОВЫЙ
КРИЗИС 1929

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГРУППИРОВКА
ДЕ СТИЛЬ

АРХИТЕКТУРНЫЙ
СТИЛЬ БАУХАУЗ

ВХУТЕМАС

ВЕЙМАРСКАЯ
РЕСПУБЛИКА

ФАШИЗМ

АБСТРАКТНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
ТЕЧЕНИЯ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТЕЧЕНИЕ
МОДЕРН (НЕМЕЦКИЙ)

ВЕКБУНД

ПЕРИОДЫ	Веймар						Дессау						
	В.Гропиус (1919-1928)						Х.Мейер (1928-1930)			Мис ван дер Роэ (1930-1933)			
	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931
МАСТЕРСКИЕ													
по металлу (ювелирная)													
книжная													
текстильная													
печатной графики													
скульптурная													
мебельная													
монументальной живописи													
керамическая													
сценографии													
стеклянная													
типографика и реклама													
архитектурная													
отделочные работы													
фоторафии													

периоды

РЕМЕСЛЕННЫЙ

АРХИТЕКТУРНЫЙ



ТАБЛИЦА Б2.
 НАДЫРШИНА Р. ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫЕ ТЕЧЕНИЯ ФУНКЦИОНАЛЬНОГО НАПРАВЛЕНИЯ
 В ИНДУСТРИАЛЬНОМ ДИЗАЙНЕ XX ВЕКА (2009 Г.)

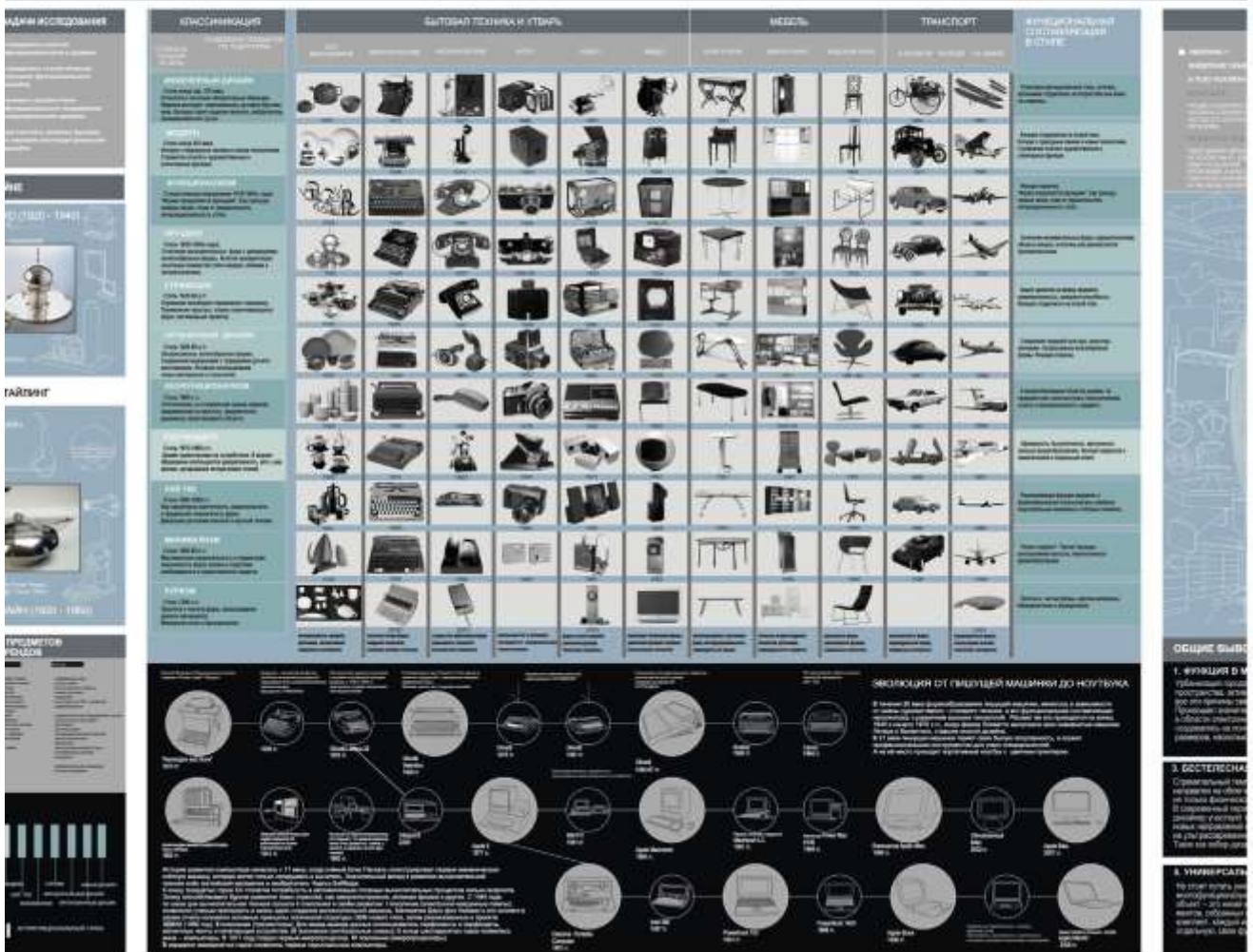




ТАБЛИЦА БЗ. ИБРАГИМОВА А.Ф. ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ГОРОДСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ (2009 Г.)





ТАБЛИЦА Б4. ТУРАНОВА Ю. ЭВОЛЮЦИЯ ФИРМЕННЫХ СТИЛЕЙ В ДИЗАЙНЕ XX ВЕКА (2012 Г.)

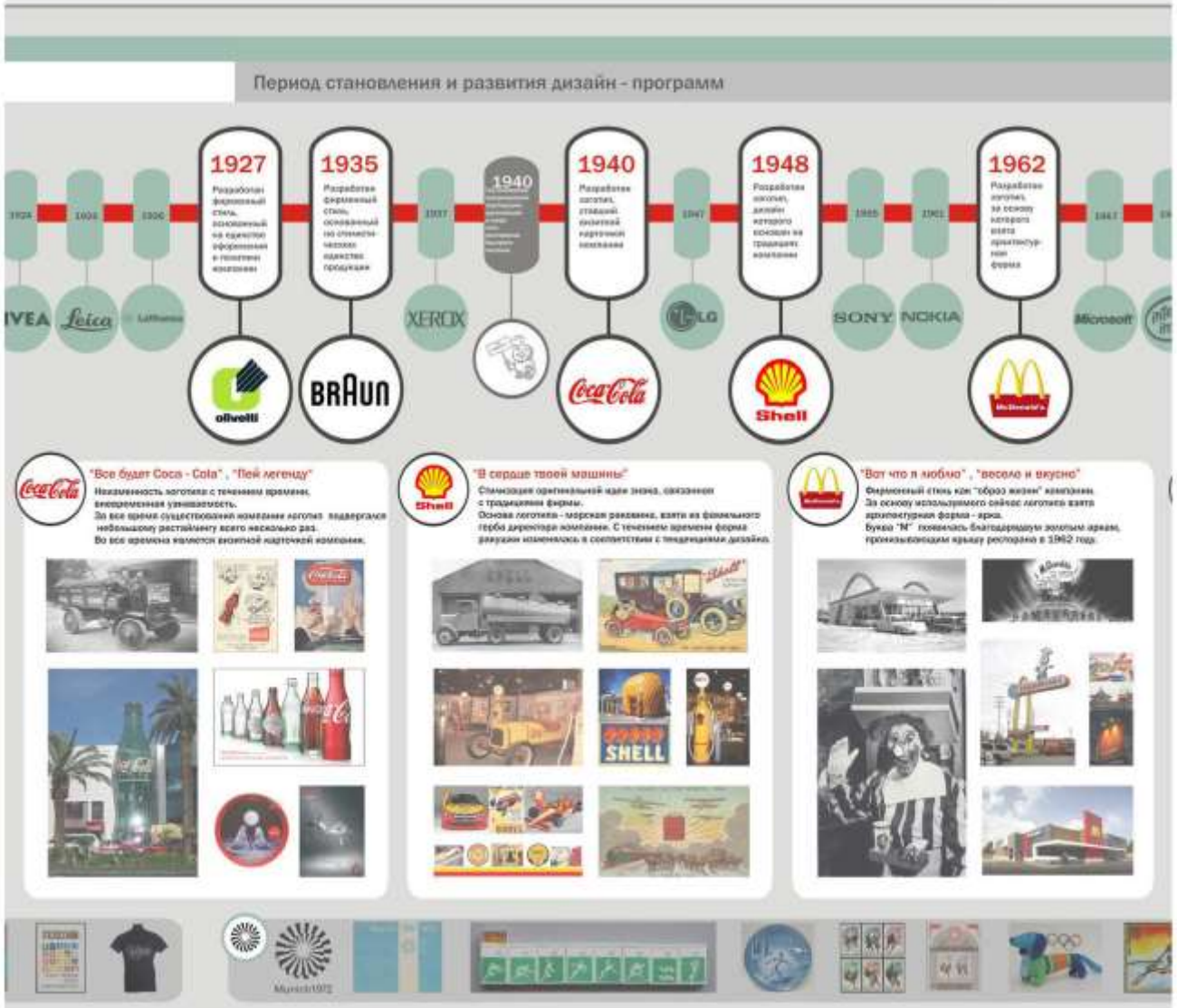
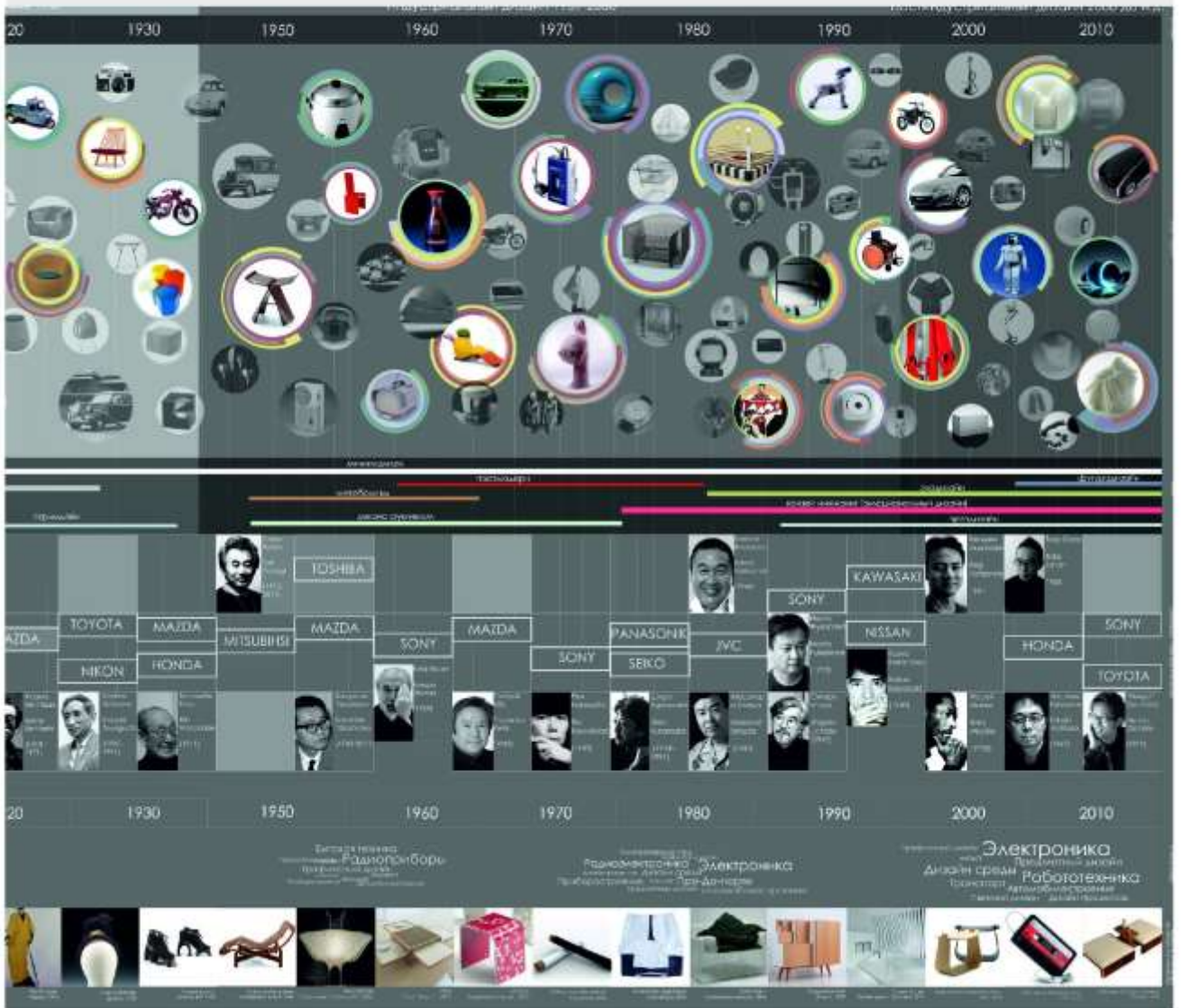




ТАБЛИЦА Б5. ИБРАГИМОВА Ф.А. ФЕНОМЕН ЯПОНСКОГО ДИЗАЙНА В МИРОВОЙ ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА (2012 Г.)



НАЦИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ В РАЗВИТИИ СКАНДИНАВСКОГО ДИЗАЙНА

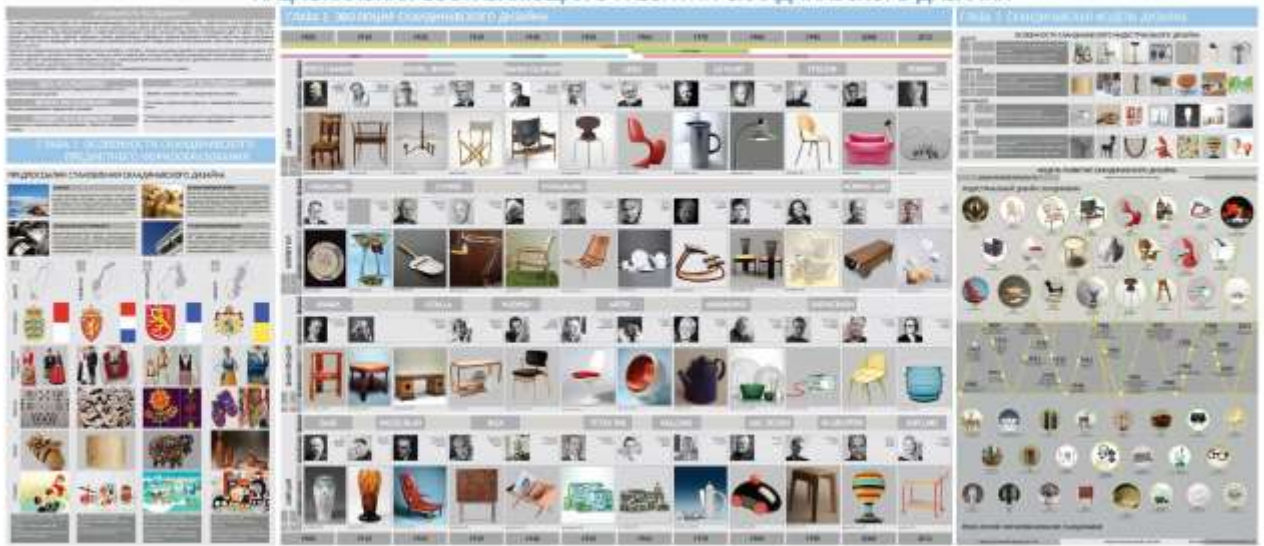


ТАБЛИЦА Б6. ЮНУСОВА З. НАЦИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ В РАЗВИТИИ СКАНДИНАВСКОГО ДИЗАЙНА (2013 Г.)

ТАБЛИЦА 2. ЭВОЛЮЦИЯ СКАНДИНАВСКОГО ДИЗАЙНА

1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	2012
<p>FRITZ HANSEN GEORG JENSEN BANGS OLUFSEN LEGO LE KLINT STELTON KOWPA</p>											
<p>HADLAND STORKE PORSEGLIND NORWAY SAYS</p>											
<p>ARABIA LJALLA VUOKKO ARTEX MARIMEKKO SHOWCRASH</p>											
<p>SAAB HASSELBLAD IKEA TETRA PAC KALLEMO ABE DESIGN 10-GRUPPEN ASPLUND</p>											

Антидизайн как явление в индустриальном формообразовании XX века

Развитие стиля антидизайн и сферы его влияния

1919-1920 ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ПОРАЖЕНИЕ
архитектура, искусство, графика, дизайн мебели

1920-1950 ИТТИВАЦИОННО-ПОРЯДОК
интерьер, графика, дизайн мебели

1950-1960 ВОЗРОЖДЕНИЕ
профессионалы, творчество, дизайн мебели, профессионалы, дизайн, интерьеры, дизайн мебели, дизайн интерьеров, дизайн мебели, дизайн интерьеров, дизайн мебели, дизайн интерьеров

1960-1980 АНТИДИЗАЙН
архитектура, профессионалы, творчество, дизайн мебели, профессионалы, дизайн, интерьеры, дизайн мебели, дизайн интерьеров, дизайн мебели, дизайн интерьеров

1980 ДИСКОНФОРТИВИЗМ
архитектура, профессионалы, творчество, дизайн мебели, профессионалы, дизайн, интерьеры, дизайн мебели, дизайн интерьеров, дизайн мебели, дизайн интерьеров

1980-2010 ПОСЛЕДНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ
архитектура, профессионалы, творчество, дизайн мебели, профессионалы, дизайн, интерьеры, дизайн мебели, дизайн интерьеров, дизайн мебели, дизайн интерьеров

Brands: ALESSI, vitra., zanotta, MOROSO, Kartell, SELETTI

ТАБЛИЦА Б7. МИХАЙЛОВА П. АНТИДИЗАЙН КАК ЯВЛЕНИЕ В ИНДУСТРИАЛЬНОМ ФОРМООБРАЗОВАНИИ XX ВЕКА (2013 Г.)

Развитие стиля антидизайн и сферы его влияния

1910-1920 ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ПОРАЖЕНИЕ
архитектура, искусство, графика, дизайн мебели

1920-1950 ИТТИВАЦИОННО-ПОРЯДОК
интерьер, графика, дизайн мебели

1950-1960 ВОЗРОЖДЕНИЕ
профессионалы, творчество, дизайн мебели, профессионалы, дизайн, интерьеры, дизайн мебели, дизайн интерьеров, дизайн мебели, дизайн интерьеров

1960-1980 АНТИДИЗАЙН
архитектура, профессионалы, творчество, дизайн мебели, профессионалы, дизайн, интерьеры, дизайн мебели, дизайн интерьеров, дизайн мебели, дизайн интерьеров

1980 ДИСКОНФОРТИВИЗМ
архитектура, профессионалы, творчество, дизайн мебели, профессионалы, дизайн, интерьеры, дизайн мебели, дизайн интерьеров, дизайн мебели, дизайн интерьеров

1980-2010 ПОСЛЕДНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ
архитектура, профессионалы, творчество, дизайн мебели, профессионалы, дизайн, интерьеры, дизайн мебели, дизайн интерьеров, дизайн мебели, дизайн интерьеров

Archizoom
1965-1970
Итальянский архитектурный коллектив, основанный архитектором Альберто Эллио. Известен своими радикальными проектами, такими как проект для острова Санта-Мария-делла-Вера.

Superstudio
1968-1978
Итальянский архитектурный коллектив, основанный архитектором Альберто Эллио. Известен своим проектом «Суперстудио» — гигантской структуры, охватывающей весь мир.

Группа 9999
1968-1978
Итальянский архитектурный коллектив, основанный архитектором Альберто Эллио. Известен своим проектом «Группа 9999» — гигантской структуры, охватывающей весь мир.

UFO
1968-1978
Итальянский архитектурный коллектив, основанный архитектором Альберто Эллио. Известен своим проектом «UFO» — гигантской структуры, охватывающей весь мир.

Strum
1968-1978
Итальянский архитектурный коллектив, основанный архитектором Альберто Эллио. Известен своим проектом «Strum» — гигантской структуры, охватывающей весь мир.

«Global Tools»
1968-1978
Итальянский архитектурный коллектив, основанный архитектором Альберто Эллио. Известен своим проектом «Global Tools» — гигантской структуры, охватывающей весь мир.

Алхимия
1968-1978
Итальянский архитектурный коллектив, основанный архитектором Альберто Эллио. Известен своим проектом «Алхимия» — гигантской структуры, охватывающей весь мир.

Мемфис
1968-1978
Итальянский архитектурный коллектив, основанный архитектором Альберто Эллио. Известен своим проектом «Мемфис» — гигантской структуры, охватывающей весь мир.

Brands: ALESSI, vitra., zanotta, MOROSO, Kartell, SELETTI



ТАБЛИЦА 68. ХУСНУТДИНОВА Л. НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В ПРЕДМЕТНОМ ДИЗАЙНЕ XX ВЕКА (2014 Г.)

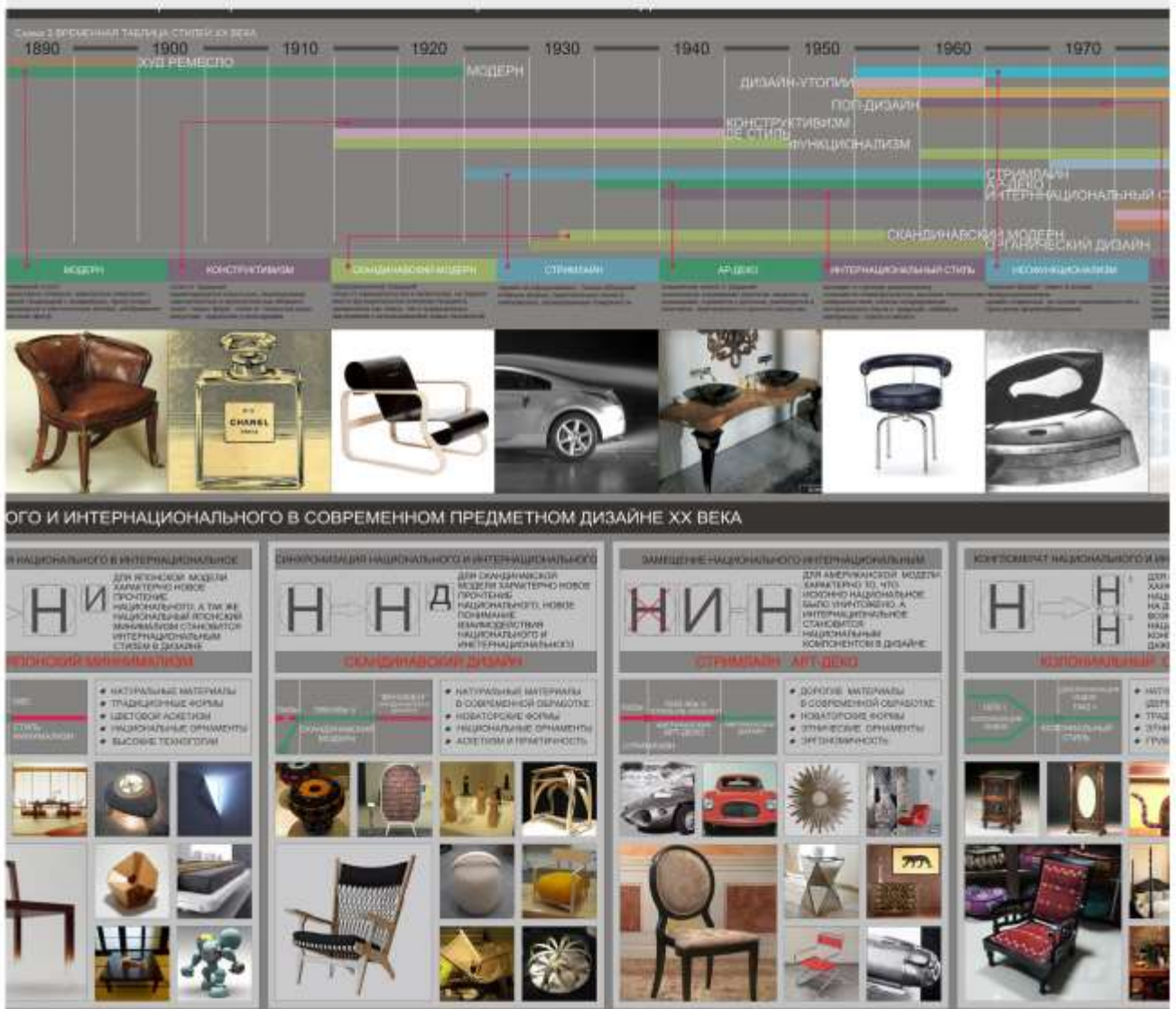




ТАБЛИЦА 68. МИХАЙЛЕЦ А. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ АВСТРИЙСКОГО ДИЗАЙНА (2014 Г.)



1. АВСТРИЙСКИЙ ДИЗАЙН ОТБЫЛ ПРЕДПОЧТЕНИЕ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ, ПРАКТИЧНОСТИ И ЭСТЕТИКИ.
2. ОСНОВНЫМИ ПРЕДЛОЖАМИ ЗАВИСИЛИ НА ВЕЩАХ ПЛОСКОСТЬ, СОСРЕДОТОЧЕННОСТЬ ФОРМЫ И ТРИУМФАЛЬНЫЕ ДИНАМИКА ИСКУССТВА И РЕМОДЕЛИ.
3. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА В АВСТРИИ ПЕРИОД ОБЪЕДИНИЛ 2 ПЕРИОДА: ВТОРОЙ ПЕРИОД НАС ПЕРИОД, ВТОРОЙ ПЕРИОД НАС ПЕРИОД, 3 ПЕРИОД: АВСТРИЙСКИЙ ВЕЩАНИ.
4. В АВСТРИЙСКОМ ДИЗАЙНЕ НАШЛИ СВОЕ ОТРАЖЕНИЕ ТОЧНОСТЬ СЛАВНЫЕ ЧЕРТЫ МИРОВОГО ДИЗАЙНА.
5. ПРИНЦИПЫ АВСТРИЙСКОГО ДИЗАЙНА НЕ ТОЛЬКО В ОСНОВЕ ТАКИХ ЗАРЯДОВ СЛАВЫ, КАК МОДЕРН И РАЦИОНАЛИЗМ.



ТАБЛИЦА Б9. Э.ЗАЛЕЕВА. БИОНАПРАВЛЕНИЯ В ИНДУСТРИАЛЬНОМ ФОРМООБРАЗОВАНИИ XX ВЕКА (2014 Г.)

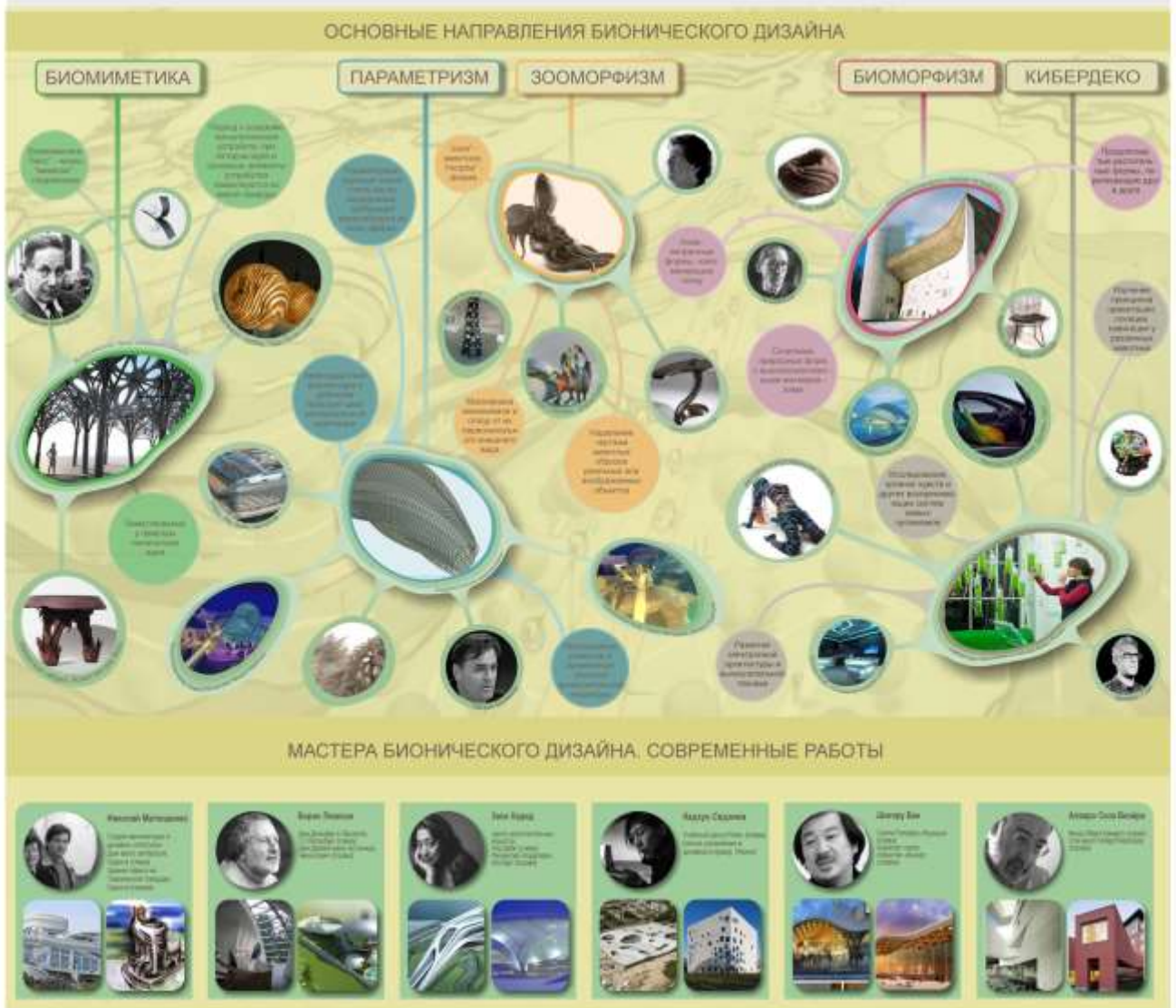




ТАБЛИЦА БЮ. ГАЙНУТДИНОВА О. ИНЖЕНЕРНЫЙ ДИЗАЙН КАК СТИЛЬ В ПРЕДМЕТНОМ ФОРМООБРАЗОВАНИИ (2014 Г.)



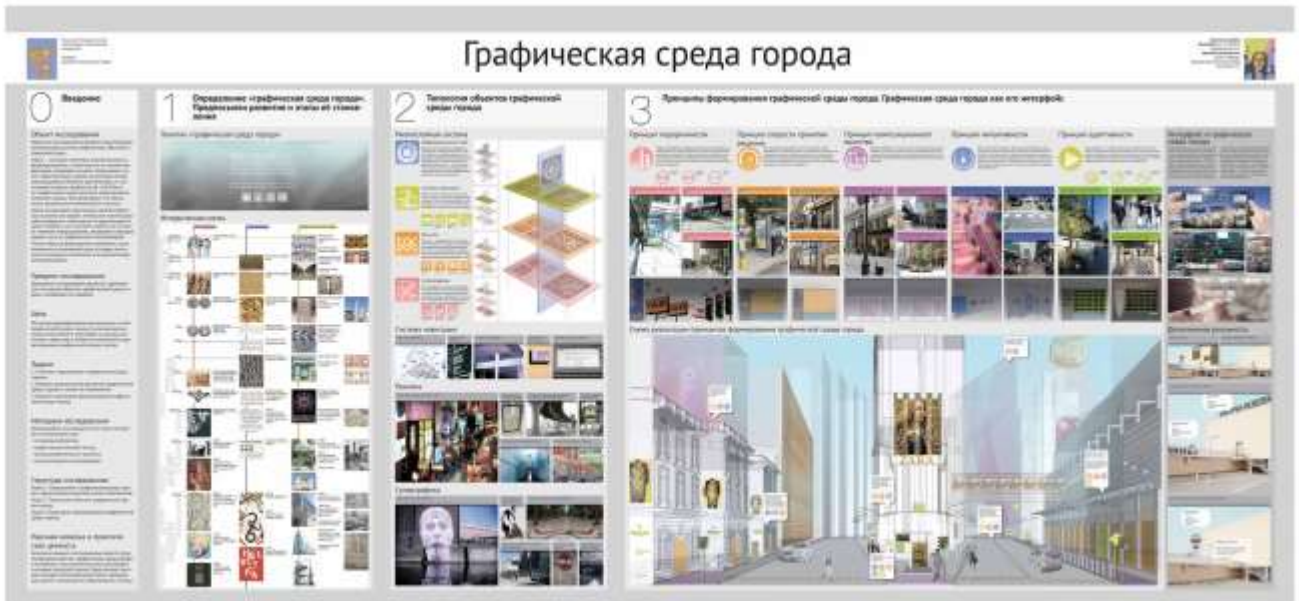


ТАБЛИЦА БП. СЕРДОБОЛЬСКАЯ А. ГРАФИЧЕСКАЯ СРЕДА ГОРОДА (2015 Г.)

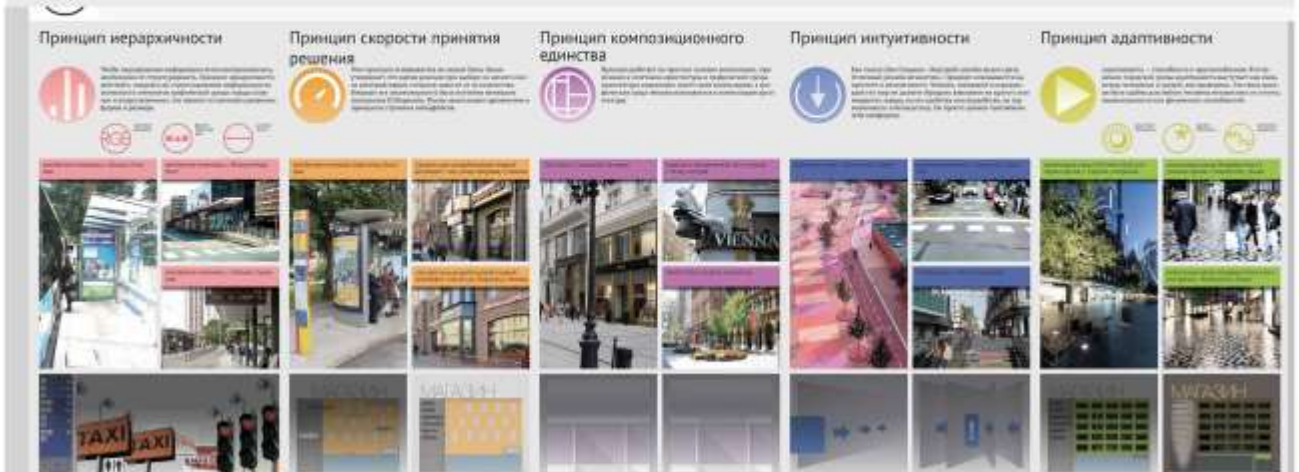


Схема реализации принципов формирования графической среды города



Экодизайн в городской среде

ГЛАВА 2. « ЭВОЛЮЦИЯ ЭКОЛОГИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ В ПРЕДМЕТНОМ ФОРМООБРАЗОВАНИИ XX ВЕКА »

История экодизайна: эволюция и новые направления в дизайне

Хронологическая таблица эволюции экодизайна с 1900-х по 2010-е годы, включающая имена дизайнеров, названия работ и краткие описания.

Специализация экодизайна: Формы экологичности в дизайне предметного дизайна

Специализация экодизайна: Формы экологичности в дизайне предметного дизайна

Список работ и авторов, иллюстрирующих различные формы экологичности в предметном дизайне.

ТАБЛИЦА Б12. САЗГЕТДИНОВА М. ЭКОЛОГИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ДИЗАЙНЕ XX ВЕКА (2015 Г.)

Экодизайн в городской среде

ГЛАВА 3. « ЭКОТЕХНОЛОГИИ В РАЗНЫХ ВИДАХ ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ »

Области дизайна интегрируются с экологической технологией

Архитектура	Городской дизайн	Интерьер	Индустриальный дизайн	Графический дизайн	Мода
-------------	------------------	----------	-----------------------	--------------------	------

Секторы: ЭКОТЕХНОЛОГИИ, ЭКОМАТЕРИАЛЫ, ЭКОЭФФЕКТИВНОСТЬ, ЭКОЭКОЛОГИЧНОСТЬ

Список работ и авторов, иллюстрирующих интеграцию экологических технологий в различные виды проектно-художественной деятельности.

ГЛАВА 1. ПОНЯТИЕ «ЭКОДИЗАЙНА»

Экодизайн — это дизайн, который учитывает потребности человека и окружающей среды.

Цели экодизайна: создание экологически безопасной и здоровой среды обитания, повышение качества жизни, сохранение природных ресурсов.

Основные этапы экодизайна: анализ ситуации, проектирование, реализация, мониторинг.

Основные принципы экодизайна: экологичность, экономичность, эстетичность, функциональность, социальность.

Основные направления экодизайна: архитектура, дизайн интерьера, дизайн ландшафта, дизайн одежды, дизайн упаковки.

ГЛАВА 3. « ЭКОТЕХНОЛОГИИ В РАЗНЫХ ВИДАХ ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ »

Области дизайна интегрируются с экологической технологией

Архитектура: проекты зданий с использованием возобновляемых источников энергии, зеленые крыши, вертикальные сады.

Городской дизайн: проекты благоустройства городских территорий, создание экологически безопасной и здоровой среды обитания.

Интерьер: проекты интерьеров с использованием экологически безопасных материалов, создание здоровой и комфортной среды обитания.

Индустриальный дизайн: проекты изделий с использованием экологически безопасных материалов, создание экологически безопасных и здоровых изделий.

Графический дизайн: проекты графического дизайна с использованием экологически безопасных материалов, создание экологически безопасных и здоровых изделий.

Мода: проекты одежды с использованием экологически безопасных материалов, создание экологически безопасных и здоровых изделий.

ГЛАВА 1. Этимология понятия типографика и ее составные элементы

ГЛАВА 2. Хронология развития типографики в городе

ГЛАВА 3. Особенности размещения типографики в городе

ТАБЛИЦА БИЗ. ТИПОГРАФИКА КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ГАРМОНИЧНОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ (2015 Г.)

ГЛАВА 1. Этимология понятия типографика и ее составные элементы

ГЛАВА 2. Хронология развития типографики в городе

ГЛАВА 3. Особенности размещения типографики в городе



ГЛАВА 4. Существующие проблемы оформления и размещения типографических объектов в городе

Иллюстрация	Суть проблемы	Иллюстрация	Суть проблемы	Иллюстрация	Суть проблемы	Иллюстрация	Суть проблемы	Иллюстрация	Суть проблемы
	Некорректное размещение		Некорректное оформление		Некорректное размещение		Некорректное оформление		Некорректное размещение
	Некорректное размещение		Некорректное оформление		Некорректное размещение		Некорректное оформление		Некорректное размещение

СОВРЕМЕННОЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЕ СИМБИОТИЧЕСКОЙ И ПАРАЗИТИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

ИСТОРИЧЕСКОЕ ВОЗНИКНОВЕНИЕ	ВНЕШНЕЕ ВОЗНИКНОВЕНИЕ	ВНЕШНЕЕ ВОЗНИКНОВЕНИЕ	ВНЕШНЕЕ ВОЗНИКНОВЕНИЕ	ВНЕШНЕЕ ВОЗНИКНОВЕНИЕ	ВНЕШНЕЕ ВОЗНИКНОВЕНИЕ
-----------------------------------	------------------------------	------------------------------	------------------------------	------------------------------	------------------------------

ПОНЯТИЕ СИМБИОТИЧЕСКОЙ И ПАРАЗИТИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ. ХРОНОЛОГИЯ РАЗВИТИЯ

ПОНЯТИЕ СИМБИОТИЧЕСКОЙ И АРХИТЕКТУРЫ И ДИЗАЙНА

Симбиотическая архитектура – это архитектурное явление, которое возникает в результате взаимодействия различных элементов архитектуры, окружающей среды и человека. Это явление характеризуется сложными, многоуровневыми структурами, которые формируются в процессе взаимодействия различных элементов архитектуры, окружающей среды и человека.

ПОНЯТИЕ ПАРАЗИТИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ И ДИЗАЙНА

Паразитическая архитектура – это архитектурное явление, которое возникает в результате взаимодействия различных элементов архитектуры, окружающей среды и человека. Это явление характеризуется сложными, многоуровневыми структурами, которые формируются в процессе взаимодействия различных элементов архитектуры, окружающей среды и человека.

ТИПОЛОГИЯ И КЛАССИФИКАЦИЯ СИМБИОТИЧЕСКОЙ И ПАРАЗИТИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

ВИДЫ СИМБИОНТОВ И ПАРАЗИТОВ	ВИДЫ ХОЗЯЕВ	ФУНКЦИИ	ВИДЫ СВЯЗЕЙ	ТАКАРИТЫ	ПОДТИПЫ
------------------------------------	--------------------	----------------	--------------------	-----------------	----------------

ТАБЛИЦА Б14. НАБИУЛЛИНА Г. СОВРЕМЕННОЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЕ СИМБИОТИЧЕСКОЙ И ПАРАЗИТИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ(2015 Г.)

ИСТОРИЧЕСКОЕ ВОЗНИКНОВЕНИЕ	ВНЕШНЕЕ ВОЗНИКНОВЕНИЕ	ВНЕШНЕЕ ВОЗНИКНОВЕНИЕ	ВНЕШНЕЕ ВОЗНИКНОВЕНИЕ	ВНЕШНЕЕ ВОЗНИКНОВЕНИЕ	ВНЕШНЕЕ ВОЗНИКНОВЕНИЕ
-----------------------------------	------------------------------	------------------------------	------------------------------	------------------------------	------------------------------

ПОНЯТИЕ СИМБИОТИЧЕСКОЙ И ПАРАЗИТИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ. ХРОНОЛОГИЯ РАЗВИТИЯ

ПОНЯТИЕ СИМБИОТИЧЕСКОЙ И АРХИТЕКТУРЫ И ДИЗАЙНА

Симбиотическая архитектура – это архитектурное явление, которое возникает в результате взаимодействия различных элементов архитектуры, окружающей среды и человека. Это явление характеризуется сложными, многоуровневыми структурами, которые формируются в процессе взаимодействия различных элементов архитектуры, окружающей среды и человека.

ПОНЯТИЕ ПАРАЗИТИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ И ДИЗАЙНА

Паразитическая архитектура – это архитектурное явление, которое возникает в результате взаимодействия различных элементов архитектуры, окружающей среды и человека. Это явление характеризуется сложными, многоуровневыми структурами, которые формируются в процессе взаимодействия различных элементов архитектуры, окружающей среды и человека.

ТИПОЛОГИЯ И КЛАССИФИКАЦИЯ СИМБИОТИЧЕСКОЙ И ПАРАЗИТИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

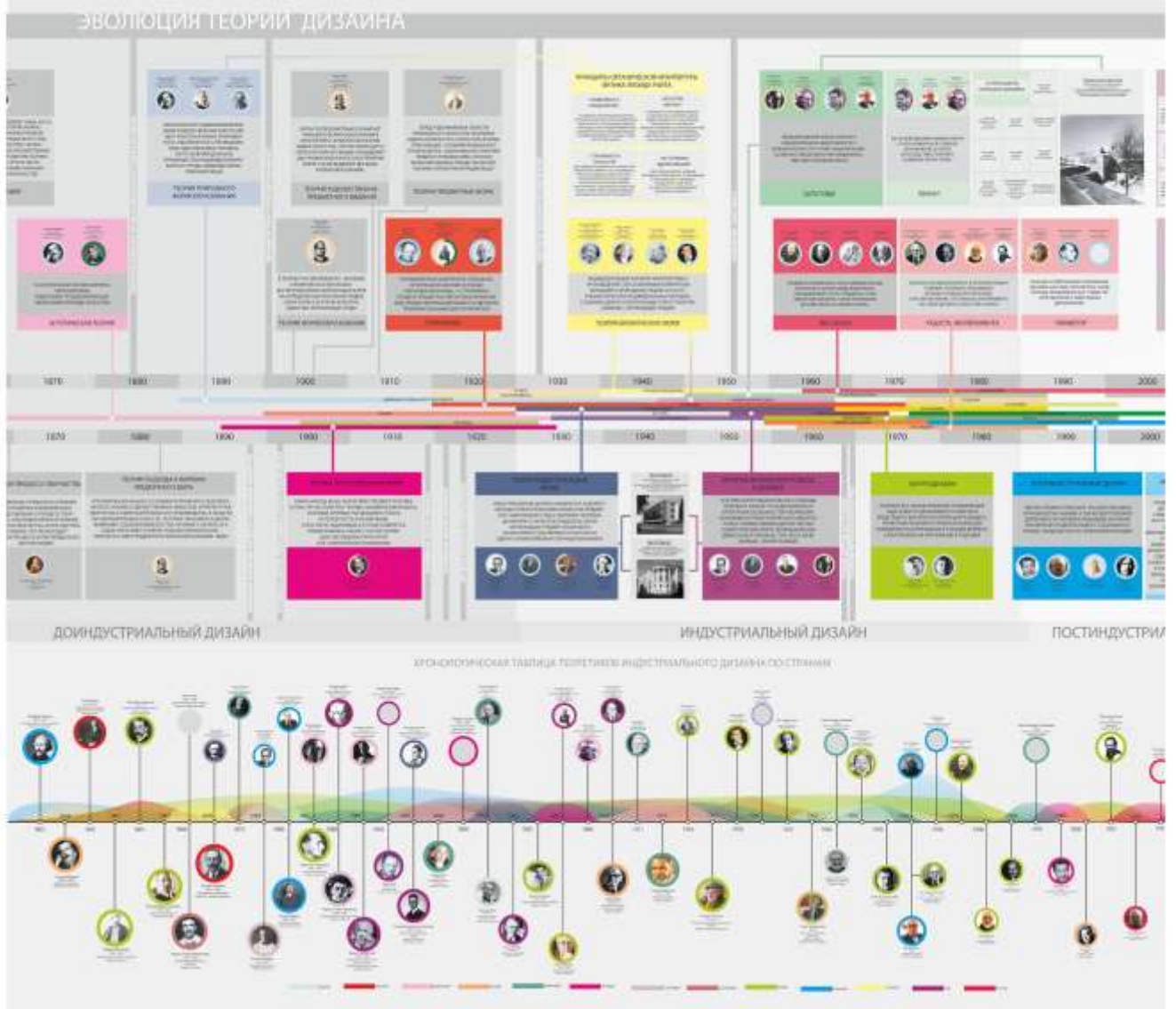
ВИДЫ СИМБИОНТОВ И ПАРАЗИТОВ	ВИДЫ ХОЗЯЕВ	ФУНКЦИИ	ВИДЫ СВЯЗЕЙ	ТАКАРИТЫ	ПОДТИПЫ
<p>Крыша</p> <p>Междурядные</p>	<p>Семейные</p> <p>Воздух здания</p>	<p>Семейные</p> <p>Семейные</p>	<p>Семейные</p> <p>Семейные</p>	<p>Семейные</p> <p>Семейные</p>	<p>Семейные</p> <p>Семейные</p>

ПРИНЦИПЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ СИМБИОТИЧЕСКИХ ОБЪЕКТОВ

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ	ПЛАСТИЧНОСТЬ	УСТОЙЧИВОСТЬ	РАСШИРЕНИЕ	НЕОДНОЗНАЧНОСТЬ	НАМЕРЕНИЕ	СВЯЗНОСТЬ	КОМ	КОМ	КОМ



ТАБЛИЦА Б15. МИРСАЯПОВА И. ДИЗАЙН-ТЕОРИИ XX ВЕКА. (2015 Г.)



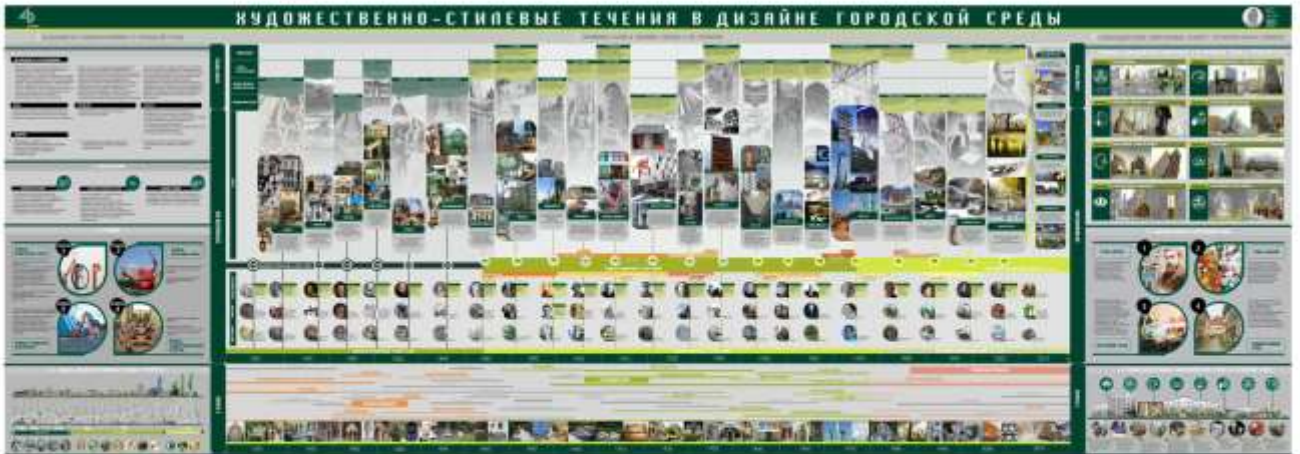


ТАБЛИЦА Б16. АСКЕРКОВА Р. ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫЕ ТЕЧЕНИЯ В ДИЗАЙНЕ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ(2016 Г.)

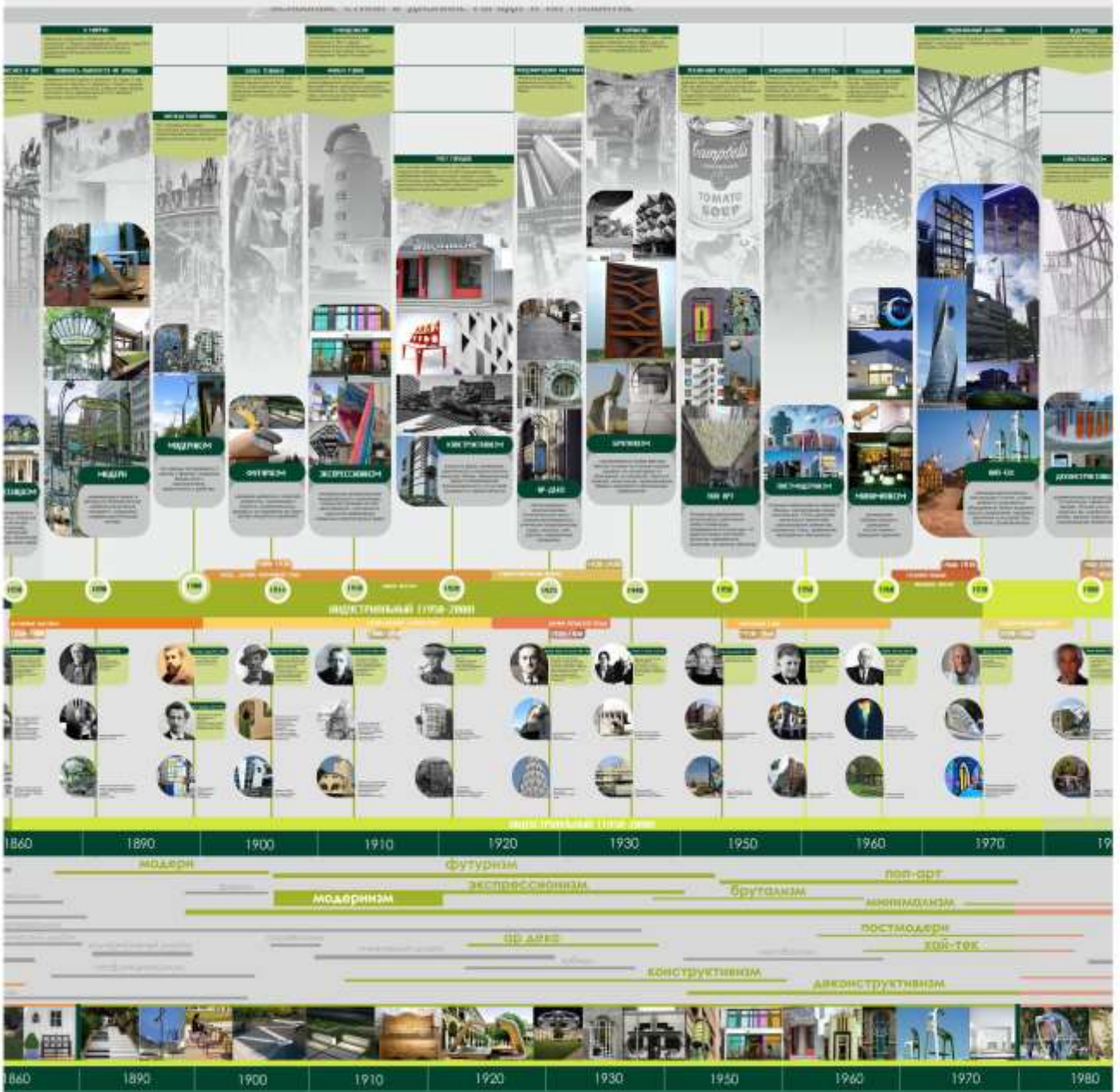




ТАБЛИЦА Б17. ШЕВЧУК М. ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ АВТОМОБИЛЬНОГО ДИЗАЙНА XX ВЕКА (2016 Г.)

<p>БИОМОРФИЗМ</p>	<p>ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ</p>	<p>НЕОБУРЯТИЗИЗМ</p>	<p>М</p>	
<p>ОРГАНИЧЕСКИЙ СТИЛЬ</p>	<p>ЭКО-ДИЗАЙН</p>	<p>ХАЙ-ТЕК</p>	<p>М</p>	
<p>НЕОБУЛЬТИЗИЗМ</p>	<p>КИБЕРПАНК</p>	<p>НЕОФУНКЦИОНАЛИЗМ</p>	<p>Р</p>	
<p>ТЕНДЕНЦИЯ МИНИМАЛИСТИЧНОСТИ</p>	<p>ТЕНДЕНЦИЯ ИНТЕРАКТИВНОСТИ</p>	<p>ТЕНДЕНЦИЯ НЕОБЫЧНОСТИ</p>	<p>ТЕНДЕНЦИЯ ЭКОЛОГИЧНОСТИ</p>	<p>ТЕНДЕНЦИЯ АНТИКОНОСТИ</p>
<p>ТЕНДЕНЦИЯ ЭКОНОМИЧНОСТИ</p>	<p>ТЕНДЕНЦИЯ ИННОВАЦИОННОСТИ</p>	<p>ТЕНДЕНЦИЯ ТЕХНОЛОГИЧНОСТИ</p>	<p>ТЕНДЕНЦИЯ ОРГАНИЧНОСТИ</p>	<p>ТЕНДЕНЦИЯ ГЕОМЕТРИЧНОСТИ</p>



ТАБЛИЦА Б18. ШЕВЧУК А. БИОМОРФИЗМ КАК СТИЛЬ В ДИЗАЙНЕ XX ВЕКА (2016 Г.)



Дипломные теоретические работы по теме исследования, выполненные под руководством автора

1. Ибрагимова А. Особенности современной городской скульптуры (2009 г.)
2. Надыршина Р. Художественно-стилевые течения функционального направления в индустриальном дизайне XX века (2009 г.)
3. Хузина А. Становление метода абстрактного композиционного моделирования предметных форм в Баухаузе (2009 г.)
4. Камалова Л. Ландшафтный дизайн как средство организации предметно-пространственной среды города. современный опыт (2010 г.)
5. Валиуллина А. Интерактивность в современном дизайне предметно-пространственной среды города: особенности и тенденции (2010 г.)
6. Ибрагимова Ф.А. Феномен японского дизайна в мировой проектно-художественной культуре XX века (2012 г.)
7. Туранова Ю. Эволюция фирменных стилей в дизайне XX века (2012 г.)
8. Михайлова П. Антидизайн как явление в индустриальном формообразовании XX века (2013 г.)
9. Юнусова З. Национальная составляющая в развитии скандинавского дизайна (2013 г.)
10. Сердобольская А. Графическая среда города (2015 г.)
11. Гайнутдинова О. Инженерный дизайн как стиль в предметном формообразовании (2014 г.)
12. Каримуллина А. Цвет как способ организации современной городской среды (2014 г.)
13. Залеева Э. Бионаправления в индустриальном формообразовании XX века (2014 г.)
14. Хуснутдинова Л. Национальный компонент в предметном дизайне XX века (2014 г.)
15. Михайлец А. Особенности развития австрийского дизайна (2014 г.)
16. Сазгетдинова М. Экологическое направление в дизайне XX века (2015 г.)
17. Мирсаяпова И. Дизайн-теории XX века. (2015 г.)
18. Пивоварова К. Типографика как инструмент проектирования гармоничной городской среды (2015 г.)
19. Набиуллина Г. Современное формообразование симбиотической и паразитической архитектуры (2015 г.)
20. Шевчук А. Бимофорфизм как стиль в дизайне XX века (2016 г.)
21. Шевчук М. Особенности формообразования автомобильного дизайна XX века (2016 г.)

22. Аскеркова Р. Художественно-стилевые течения в дизайне городской среды (2016 г.)

23. Зайцева Е.С. Модерн как стиль в дизайне XX века (2016 г.)

Дипломные проекты-лауреаты смотров-конкурсов и фестивалей дизайна, выполненные под руководством автора

1. Ибрагимова А. Особенности современной городской скульптуры (2009 г.) – Диплом МООСАО I степени.

2. Надыршина Р. Художественно-стилевые течения функционального направления в индустриальном дизайне XX века (2009 г.) – Диплом МООСАО I степени.

3. Камалова Л. Ландшафтный дизайн как средство организации предметно-пространственной среды города. современный опыт (2010 г.) – Диплом МООСАО I степени, диплом САР.

4. Ибрагимова Ф. Феномен японского дизайна в мировой проектно-художественной культуре XX века (2011 г.) – Диплом МООСАО I степени.

5. Хуснутдинова Л. Национальный компонент в индустриальном дизайне XX века (2013 г.) – Диплом МООСАО I степени.

6. Каримуллина Р. Цвет как способ организации современной городской среды (2013 г.) – Диплом МООСАО I степени.

7. Юнусова З. Национальная составляющая в развитии скандинавского дизайна (2013 г.) – Диплом МООСАО I степени.

8. Шевчук А. Биморфизм как стиль в дизайне XX века (2016 г.) – Диплом МООСАО I степени, диплом СДР, диплом фонда Леденцова.

9. Аскеркова Р. Стилеобразование в дизайне городской среды (2016 г.).

10. Иорданиди Э. Дизайн-проект декоративных павильонов на набережной о.Кабан (2017 г.) – Диплом МООСАО I степени.

11. Фаттахова М. Дизайн-проект благоустройства детского оздоровительного лагеря "Звездный" (2019 г.) – Диплом МООСАО I степени.

12. Мусина А. Дизайн-проект модульного мобильного хостела (2020 г.) – Диплом МООСАО I степени.

13. Шаймухаметова А. Разработка фирменного стиля для казанского планетария им. Е.Леорова (2021 г.) – Диплом МООСАО I степени.

14. Лаптева К. Зеленая реконструкция хрущевок (2021 г.) – Диплом МООСАО I степени.

ПРИЛОЖЕНИЕ С.

КОПИИ ДИПЛОМОВ И НАГРАД ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ







II INTERNATIONAL BEST DIPLOMA PROJECTS SHOW-COMPETITION
"FOR AN ECOLOGICAL FUTURE: ARCHITECTURE, ENVIRONMENT & DESIGN"

THE CERTIFICATE THAT

MICHAILOVA ALEXANDRINA
THE KAZAN STATE ARCHITECTURAL-BUILDING ACADEMY

HAS TAKEN PART AT THE INTERNATIONAL SHOW-COMPETITION HELD IN FLORENCE
FLORENCE, SECOND EDITION, 17TH - 20TH FEBRUARY, 2005

[Signature]
PAOLO DEL BIANCO
President of
Fondazione del Bianco

WWW.FONDAZIONE-DELBIANCO.ORG



URKUNDE

für die erfolgreiche Teilnahme an der Ausstellung
der besten Diplomarbeiten von Architekturfakultäten
der GUS-Staaten in der Fachrichtung Architektur
Jahrgang 2004

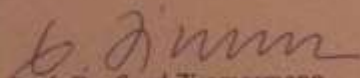
an der Bauhaus-Universität Weimar

The Concept of a Lecture Rate
for the Students

Michailova A.

University of Architecture and Civil Engineering, Kasan
Prof. Mikhallov Serguey

Weimar, 17. November 2004


Prof. Dr. Gerd Zimmermann
Dekan







ДИПЛОМ

Первой степени

ШЕВЧУК Альбине Ильдаровне

за дипломный проект
«Биоморфизм как стиль в дизайне XX-XXI века»

Руководитель: доцент Михайлова А.С.

Председатель Совета МООСАО
БРОВАЧЕНКО С.В.




Протокол №19 от 29.09.2016

С О Ю З
АРХИТЕКТОРОВ
РОССИИ

На г р а ж д а е т с я

*авторский коллектив
Михайлов С.М. и Михайлова А.С.
за создание учебника
“Основы дизайна”
Воронеж, 2010 г.*

Президент


А.В. Боков



ДИПЛОМ

Первой степени

награждаются

Михайлов С.М. и Михайлова А.С.

за создание учебника

“Основы дизайна”

Воронеж, 2010 г.

Председатель Совета МООСАО



БРОВЧЕНКО С.В.



ДИПЛОМ

КОНКУРС
КУРСОВЫХ И
ДИПЛОМНЫХ
ПРОЕКТОВ

III СТЕПЕНИ

в номинации
Графический дизайн

награждается
Михалевич Анна

за проект
Особенности развития австрийского дизайна

руководитель
А.С. Михайлова

Казанский государственный архитектурно-строительный
университет, г. Казань

А.В. Ефимов

доктор архитектуры, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, заведующий кафедрой «Дизайн архитектурной среды» МАРХИ, действительный член Академии архитектурного наследия, член Союза архитекторов РФ, член Союза дизайнеров РФ, член Союза художников Москвы, действительный член Академии наук о природе и обществе (отделение дизайна), почетный член Российской академии художеств, дважды лауреат Государственной премии России (1997 и 2000 гг.), действительный член многочисленных общественных организаций в России и за рубежом (г. Москва)





ДИПЛОМ

Первой степени

*За проект «Национальная составляющая в развитии
скандинавского дизайна»*

Дипломник: Юнусова З.В.

Руководитель: доц. Михайлова А.С.

Председатель Совета МООСАО



БРОВЧЕНКО С.В.



ДИПЛОМ

*Первой степени
награждается*

дипломный проект

*“Феномен японского дизайна в мировой
проектно-художественной культуре”*

Автор: Ибрагимова Фарид

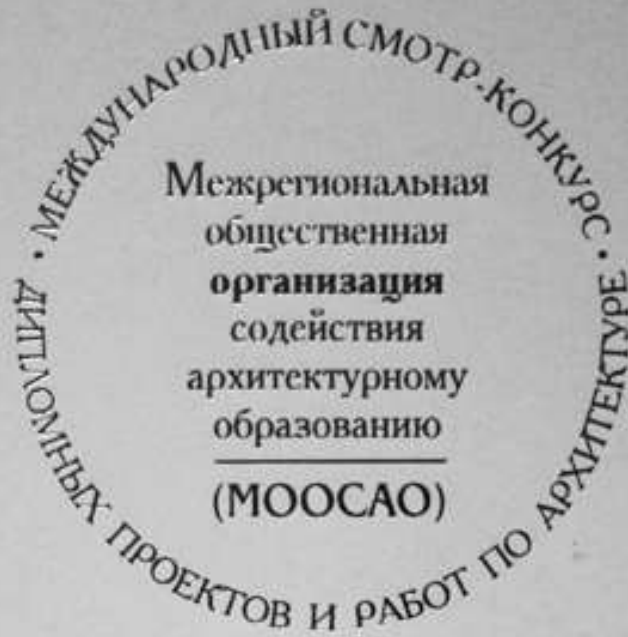
Руководитель: доцент Михайлова А.С.

Красноярск, 2012 г.



Председатель Совета МООСАО

БРОВЧЕНКО С.В.



ДИПЛОМ

Первой степени

за дипломный проект

"Современная городская скульптура.

Особенности и тенденции"

Автор: Ибраимова А.

Руководитель: с.пр. Михайлова А. С.

Саратов 2009г.

Председатель Совета МООСАО



БРОВЧЕНКО С.В.