

УДК 37.01:001.8(450)(045)

*Л.И. Первина, Н.В. Филичева***ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ КОНЦЕПЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МОДЕЛИ В ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ: ИТАЛЬЯНСКАЯ МОДЕЛЬ**

В статье представлен послевоенный период развития дизайна в Италии. В период восстановления разрушенных войной промышленности и социальной сферы развивается новый вид деятельности. Возникает потребность в системе образования, способной создать условия для формирования нового профессионала. Уровень, темпы, содержание новой культуры – проектной – развивались в рамках Триеннале – выставки архитектуры и дизайна. В статье рассмотрена история выставки, которая связана с решением проблем итальянской проектной культуры. Рассматриваемый период развития демонстрирует отсутствие системы и системных подходов в дизайнерском проектировании. Только в 1956 г. создана Ассоциация промышленного дизайна (ADI). ADI, возлагая надежды на единую систему дизайнерского образования, создает Высшие курсы промышленного дизайна в 1960 г. в Венеции, в 1962 г. – во Флоренции и в 1964-м в Риме. Но и в сфере образования не сформировалась единая стратегия. В этой ситуации на выставке 1972 г. в Нью-Йорке итальянский дизайн переживает настоящий международный триумф, представ оригинальным, самостоятельным и состоявшимся явлением. Это явление представлено как феномен национального своеобразия: экономическая отсталость, отсутствие профессионального признания, сила традиций, слабость рационализма способствовали формированию духа эксперимента, предложения нестандартных решений; неорганизованность и профессиональная неопределенность компенсировались прочными связями с проектной и художественной культурой; основной силой явилась фигура художника-универсала, в практике которого в оригинальной форме воспроизводится его творческая концепция.

Ключевые слова: итальянская проектная культура, система дизайнерского образования, проблемы профессионализации, национальное своеобразие.

Профессиональное самоопределение дизайна в Италии началось во второй половине 1950-х гг. Смысл реконструкции и переустройства этого периода – в восстановлении разрушенного войной хозяйства до построения нового типа общественных отношений. Реконструкция охватила все страны Западной Европы и подразумевала преодоление тяжелых последствий войны и восстановления прерванного или замедленного реконструктивного процесса начала XX в. В этот период в стране отсутствовали главные и объективные причины создания системы дизайнерского проектирования: крупная промышленность и единый рынок. Италия только в конце XIX в. объединилась в единое национальное государство; отсутствие крупных производственных структур компенсировалось развитием ремесленного и полуремесленного мелкого производства. По полуремесленному типу развивались и современные сферы: транспортное машиностроение, автомобильная и радиопромышленность. Культура находилась под влиянием традиций высокого искусства. Традиции высокого искусства, монументального «большого стиля» воспринимались как аутентично итальянские и сформировали характер итальянской проектной культуры и судьбу архитектурно-художественного авангарда. Отражением общей ситуации, местом споров и мирного сосуществования различных направлений развития дизайна стала миланская Триеннале – периодическая международная выставка архитектуры, декоративного и промышленного искусства, учрежденная в 1923 г. добровольным обществом «Уманитариа», которое объединило передовую итальянскую интеллигенцию, занималось изучением, пропагандой и стимулированием национальной культуры для популяризации итальянской продукции и обновления культурных тенденций. Вся история Триеннале – выявление противоречивой динамики развития дизайна, стимулирование его эксперимента и поиска [3. С. 18].

Выставка, замышлявшаяся как место консолидации всех национальных творческих сил, стала местом мирного сосуществования различных тенденций: от традиционализма и фольклоризма до футуризма и рационализма, которые не отличались ни идейной, ни стилиевой монолитностью. Отсутствие программного единства в постановке вопросов модернизации проектной культуры отличало позиции двух крупнейших итальянских архитектурно-художественных журналов: «Казабелла», тяготевавшего к рационализму, и «Домус», благодаря его главному редактору Понти демонстрировавшего неограниченный плюрализм. Производственно-экономическая отсталость, культурный провинциализм, государственная поддержка официальной культуры, сила традиций и национальной идеи, экономическая раздробленность страны, отсутствие единства в современном фронте искусств, слабость

футуризма и рационализма породили специфический тип проектной культуры, в рамках которой развивалось дизайнерское проектирование.

Характерными чертами итальянской проектной культуры стали отсутствие узкой специализации (ренессансный универсализм мастера – часть национальной традиции) и преобладание спонтанного дизайна [1. С. 11]. Итальянская промышленность могла обходиться силами мастеров-ремесленников и художников-прикладников, и задачи проектирования не требовали появления особых специалистов – дизайнеров. Создание в 1922 г. в Монце, близ Милана, Высшей школы художественной промышленности (ISIA) стало попыткой специализировать новую профессиональную сферу. Школа просуществовала до 1943 г., явив эклектичное переплетение местных традиций художественно-ремесленного образования и столь авторитетного в Италии академического изящного искусства.

Итальянский архитектор-дизайнер работал в условиях технологии ручного труда и малых производственных мощностей, не ориентируясь на крупносерийное индустриальное производство. Эти условия создавали возможности для реализации любого творческого замысла, формируя специфическое качество итальянского дизайна – уникальность и изощренность формы.

Характерной чертой итальянского довоенного дизайна был символизм: форма следует функции, но выражает не функцию, но стиль, дух эпохи, этические идеалы, авторскую концепцию, символические представления потребителя, символический архетип эпохи, стиль эпохи («линия Ниццоли»).

Ограниченные возможности реализации идей в повседневной практике компенсировались активно развивающимся дизайном выставочных экспозиций и в концептуальных проектах, публиковавшихся в специальной периодике. Это предопределило высокое мастерство итальянских проектировщиков в представлении целостной проектной концепции, обострило концептуальность проектного мышления.

Состояние итальянской проектной культуры отличалось отсталостью от развитых стран (США) и сочеталось с органичностью и самобытностью итальянской культуры. В предвоенной истории Италии существовала единственная реалистическая традиция – рационализм. Рационалистическое движение итальянской проектной культуры опиралось на освоение опыта зарубежного модернизма и развитие традиций предвоенного рационализма. **VI Миланская триеннале 1936 года** с ведущим теоретиком итальянского рационализма Джузеппе Погано была посвящена теме современного жилища. Уже **VII триеннале 1940 года** продемонстрировала опыт организационного оформления – деятельность Адриано Оливетти, главы фирмы пишущих машин и конторского оборудования, где он создал одно из первых в Европе специализированных дизайнерских подразделений; и профессиональной специализации – в разделе итальянской серийной продукции были представлены образцы «промышленного дизайна» – модели конторских калькуляторов М. Ниццоли «Сумма» и репродуктор «Фонола» братьев Кастильони и Кача Доминиони. Профессионализация и объединение сил проектирования создавали основу для освобождения от различных случайных или вынужденных тенденций – характерных особенностей довоенной итальянской проектной культуры: формализма, индивидуализма, анархизма, спонтанности дизайнерского проектирования, гипертрофированного символизма и экспрессивности, что явилось процессом сознательного «оздоровления»: изменения итальянского проектного мышления и обновления проектной культуры [8. С. 3].

В середине 1940-х гг. журнал «Домус» становится центром проектных поисков. В условиях послевоенной разрухи и подъема демократического движения эстетика строгости с заключенной в ней идеей простоты являлась наиболее продуктивной и представляла требования нового демократического общества. В «Домусе» освящаются вопросы восстановления жилого фонда, обеспечения населения дешевой мебелью. В материалах с выставки «Мебель для народа», проведенной в Милане в 1946 г. отражены ведущие принципы проектирования мебели: многофункциональность, сборность, компактность, простота. Новый «суровый стиль» выполнял задачи воспитания вкуса основной потребительской аудитории – мелкобуржуазной и рабочей среды, охваченной идеями стилизаторского декоративизма. Поддержала этот процесс экспозиция **VIII Миланской триеннале 1947 года**, для эстетического анализа которой прессой были подобраны такие определения, как изысканность, аристократический профессионализм. Отличительными особенностями этого периода оставались «стихийный дизайн» и отсутствие четкого понимания его роли в производстве товаров. Джо Понти, создавая высокие образцы промышленного дизайна: кофеварку «Павони», швейную машинку «Визетта», стул «Суперледжера», – настойчиво подчеркивал отсутствие принципиальной разницы между художником-ремесленником и промышленным дизайнером. Крупнейшим послевоенным мастером мебели

был туринский архитектор Карло Моллино, своеобразный стиль которого получил название «обтекаемый сюрреализм». Ведущий дизайнер фирмы «Оливетти» Марчелло Ниццоли демонстрирует органичность слияния артистического интуитивизма и импровизационность, чуждые рациональному программированию и формализации проектного поиска, подчеркнутое внимание к внутренней логике формы и ее экспрессии со свободной пластикой органического типа. Ниццоли является как дизайнер решающего для мирового и итальянского дизайна периода, когда проектная культура, определяя пути дальнейшего профессионального развития, делала выбор между индустриальной и гуманитарной парадигмой дизайна, между индустриальным и самостоятельным итальянским путем. Понятие «Линия Ниццоли», «Метод Ниццоли» обозначает типично итальянскую манеру, составляющие элементы которой – фантазия, импровизация, непосредственность, которые не складываются в представление о специфическом методе промышленного дизайна [4. С. 137].

Идея объединения для реконструкции социально-культурных условий жизни общества, разработка единой социально-культурной программы, социального проектирования была утопична. Проектная культура вынуждена обратиться к конкретизации в стилевых вопросах, выяснению специфики современного выразительного языка. **На IX Триеннале 1951 года**, которая проходила под девизом «Синтез искусств», подбор экспонатов происходит на основе обобщающего понятия «современный стиль», «современное проектирование». Выставка, открытая всем тенденциям и направлениям, должна была стать отражением общей культурной ситуации для выявления тенденций современного стиля. В период с 1936 г. по 1951 г. разнообразная по своей структуре, стратегиям, степени индустриализации итальянская промышленность не предъявляла никакой системы требований, которая могла определить границы дизайна как специфической профессии. Так, при наличии дизайнерских разработок очень высокого качества, ни дизайнеров, ни дизайна как профессии и института в Италии не существовало. Профессиональный институт мог возникнуть на основе упорядоченности, методическом осмыслении отношений «проектирование – производство», то есть введения профессиональной нормы и парадигмы.

Одним из важных этапов в процессе самоопределения итальянского дизайна явилась **X Триеннале 1954 года**, заявив промышленный дизайн сферой теоретической, практической и организационной консолидации проектной культуры. В рамках этой выставки 28–30 октября состоялся Международный конгресс по проблемам промышленного дизайна, где обсуждались причины падения качества промышленной продукции, рассматривались взаимоотношения дизайна с проектной культурой и производством, анализировался опыт Баухауза, отмечалось значение роли дизайна в социокультуре. Методологическое значение этого процесса – в уточнении самого понятия «дизайн». Его ранняя интерпретация в программе Триеннале – «внесение формы в производство» и «союз фантазии и техники». В докладах X Триеннале было выделено отличие методов дизайнерского проектирования от методов искусства и архитектуры, а также выявлено универсальное и междисциплинарное значение социального содержания метода дизайна [9].

Конгрессом X Триеннале был объявлен конкурс и состав Комиссии по присуждению премии «Золотой циркуль» за лучшие выставочные образцы. Для этого члены жюри выработали критерии профессиональной оценки. Так произошло рождение итальянского дизайна как массовой культуры на выставке и в качестве профессии при присуждении премии «Золотой циркуль». С этого момента итальянский дизайн считается состоявшимся явлением [8].

В 1956 г. была создана Ассоциация промышленного дизайна ADI. Опираясь на финансовую помощь промышленников, исполнительный комитет Ассоциации развернул бурную деятельность: обсуждение методов, принципов, вопросов популяризации и развития дизайна, организацию выставок, проведение конференций, разработка планов и создание высшей школы дизайна.

На момент организации Ассоциации не было выработано единой концепции дизайна или определенной профессиональной идеологии. Промышленный дизайн Италии объединялся с непромышленными формами проектирования: – дизайном интерьера, экспозиций, мебели, искусством, прикладным искусством; занимал промежуточное положение между высоким технологическим ремеслом (итальянский автомобильный дизайн тех лет) и не отличался единой проектной методологией и принципами формообразования: Росселли исповедовал принцип инженерного дизайна, Франко Альбини – принцип архитектурного дизайна, Марко Дзанузо был технологическим экспрессионистом, Игнацио Гарделла рассматривал дизайн как форму архитектурного искусства, Марчелло Ниццоли не имел определенных методологических установок. Эти причины не являлись основаниями

ми для профессионального самоопределения. Практика итальянского дизайнера не выдвигала определенной профессиональной модели.

В середине 1950-х гг. для итальянского дизайнера ориентиром в осмыслении собственного опыта предстает зарубежный опыт, опирающийся на профессиональную школу, традицию и отлаженную систему организации дизайн-службы. Скандинавский дизайн привлекает итальянский высоким ремеслом и художественно-пластическим поиском формы (шведский стиль). Американский дизайн интересен масштабами организации дизайн-службы на производстве и индустриальными масштабами. Стайлинг близок итальянскому спонтанному дизайну вниманием к культурно-символической функции формы. Немецкий и итальянский дизайн занимали полярные позиции. Постоянным объектом интересов для итальянского дизайнера являлась Высшая школа формообразования в Ульме, социокультурный пафос которой был близок политизированной постановке социокультурных проблем в итальянской проектной культуре [1. С. 41].

Во второй половине 1950-х гг. ADI поддерживала различные формы и концепции дизайна. В начале 1960-х гг. из поля зрения Ассоциации исключаются внеиндустриальные формы дизайна, популяризация «итальянской линии» сочетается с осуждением основных «итальянских болезней»: индивидуализма, формализма, интуитивизма, субъективизма.

В конце 1960-х гг. мир был охвачен общеметодологическим кризисом дизайна. Абстрактными оказываются представления об объективном методе. Активизируется мир итальянского спонтанного дизайна, оставшийся за пределами эталонов «Золотого циркуля». Встает вопрос об изменении платформы присуждения премии. Это приводит к прекращению ее присуждения почти на десять лет. Одновременно прекращают существование и Высшие курсы промышленного дизайна, созданные при участии ADI.

Традиции дизайнерского образования в Италии были неглубоки. Высшая школа художественной промышленности, созданная в Монце близ Милана по инициативе добровольного общества «Уманитариа» как итальянский вариант Баухауза, просуществовала с 1922 по 1943 г., сочетая идеи модернизма, авторитет академий искусств и традиции художественно-ремесленного образования.

Интерес к проблеме дизайнерского образования в Италии возобновляется к середине 1950-х гг., и ADI снова становится центром дискуссии по этому вопросу. Проблема высшей дизайнерской школы рассматривалась с двух сторон: она должна стать реформой архитектурно-художественного образования с преодолением академической традиции образования и средством преодоления спонтанной формы существования дизайна в Италии.

Еще на этапе разработки системы дизайнерского образования между инициаторами этого педагогического эксперимента наметились серьезные расхождения: специализации дизайнерского образования противостояло междисциплинарное представление о дизайне. Возникли противоречия между сторонниками инженерной, социальной и художественной трактовки дизайна. Дизайнеру дано множество определений, причем все специалисты сходятся в признании отсутствия единого определения, в признании того, что дизайн – явление многоликое. Есть традиция рассматривать его под углом теории деятельности, функционализма и системного подхода. Понимание дизайна как проектирования, имеющего целью создание практически полезных и эстетически совершенных вещей, при всем разнообразии смысловых акцентов является порождением того, что именуют «парадигмой модерна». Теоретики постмодернизма, прояснившие символические механизмы современной культуры, позволили осознать риторическую природу дизайна в потребительском обществе [5. С. 245].

Разноречивую оценку получил и опыт Баухауза. В Европе наиболее заметным был «академический» дизайн Баухауза. Баухауз – значительное культурное явление. Эта школа подготовила десятки потенциальных дизайнеров высокого класса, ее эмигрировавшие в США преподаватели оказали на развитие дизайна огромное влияние, но непосредственное влияние Баухауза на общую товарную продукцию современной ему Европы исчезающе мало. Европейский дизайн оставался локальным явлением, не оказывая заметного влияния на промышленное производство [2. С. 183].

Несмотря на активное обсуждение вопросов создания в Италии государственной системы высшего дизайнерского образования, программы перехода от интуитивистского принципа традиционного художественного образования к строгим рационализированным педагогическим системам начали осуществляться в 1960-е гг. В 1960 г. в Венеции, в 1962 г. во Флоренции и в 1964 г. в Риме были созданы Высшие курсы промышленного дизайна, ориентированные на широкую подготовку художников для промышленности. Организованы специализированные курсы в Фаэнце, Урбино и Парме.

Большей самостоятельностью обладали факультеты и отделения дизайна, созданные при архитектурных и политехнических институтах. Они не регламентировались министерством и установками ADI.

ADI возлагала особые надежды на единую систему дизайнерского образования. Но в Италии не существовало единого мнения о том, каким должен быть дизайн и, как следствие, какими должны быть методы, принципы и цели дизайнерского образования. Видимость теоретико-методологического единства учебных заведений создавала так называемая концепция истинного дизайна. Научный и объективный характер преподаванию должны были обеспечить методики Ульмской школы. Но экстравагантность проектных разработок итальянских дизайнеров интуитивного характера противоречила наукообразным предпроектным исследованиям. Такая ситуация способствовала организации альтернативных курсов, что подрывало единство педагогической системы. Отрицать значение этих школ для становления итальянского дизайна было бы неверно. Уникальные осуществления в них были связаны с личностью преподавателя, разворачивающего собственную концепцию дизайна в форме той или иной дисциплины. Так, в архитектурном институте во Флоренции зародился «радикальный дизайн»; в Неаполитанском архитектурном институте Риккардо Дализи свой экспериментальный курс развил в концепцию «проектирования без метода»; на факультете дизайна интерьера в Миланском политехническом институте Карло Де Карли разработал концепцию «первичного пространства».

В 1970 г. по формальным причинам Министерство просвещения прекратило финансирование Высших дизайнерских курсов. Одной из причин их закрытия явилась нестабильность принципов дизайнерского проектирования. Серьезного удара для итальянского дизайна это не представляло. Школы не были центрами профессиональных сил, потому что, как и прежде, основная масса дизайнеров появлялась из архитекторов. Основанием итальянского дизайна оставалась личность дизайнера – свободного художника-универсала, не связанного с производством и общественными институтами. В 1970-е гг. эти школы возобновили свое существование в качестве институтов художественной промышленности ISIA, в которых промышленный дизайн в сочетании с художественно-прикладными и архитектурными специализациями уже не занимал ведущего места.

К началу 1970-х гг. дизайн Италии не являлся целостной профессиональной системой. Однако на выставке 1972 г. в Нью-Йорке «Италия: новый домашний ландшафт» итальянский дизайн пережил моменты международного триумфа, представ как оригинальное, самостоятельное и состоявшееся явление. Словосочетание «итальянская линия» стало полноправным понятием в лексике мирового дизайна, а итальянский дизайн – лидером мирового дизайна. Такая внезапность привела к возникновению своеобразного мифа об итальянском дизайне, главный герой которого – дизайнер, а главное средство – чудо. Этот миф далек от реальной сложности развития итальянского дизайна.

История итальянской культуры дает много примеров обращения к этой категории, за которой – феномен национального своеобразия. В монографии П. Фоссати основной характеристикой и закономерностью развития итальянского дизайна предстает парадокс. Производственно-экономическая отсталость и экономическая раздробленность страны, разобщенность искусств, отсутствие профессионального признания, сила традиций и национальной идеи, слабость рационализма – эти неблагоприятные условия способствовали формированию таких черт итальянского дизайна, как смелость, дух эксперимента, предложение нестандартных решений. Всеобщие программы превращаются в пустые абстракции, а субъективированная культурная реальность действительно реалистична. Позитивные и конструктивные смыслы рождаются в рамках авторской творческой концепции. Дизайнеры в своем творчестве отталкиваются не от социального, а от индивидуального. Фоссати отмечает проблемную глубину авторских творческих концепций, методологическую содержательность индивидуального творческого поиска [6. С. 6].

Теоретик В. Греготти самой значимой характеристикой итальянского дизайна считал импровизационность отношений дизайна и производства, в которых дизайнер, внедряя продукцию в производство, одновременно выполнял функции технолога, инженера, экономиста. Такая ситуация обеспечивала творческую свободу, активизировала механизмы дизайнерского проектирования [7].

Используя гибкую технологию ручного труда знаменитых своей искусностью итальянских мастеровых, итальянский дизайнер получал гарантию реализации любого замысла. Не было необходимости приспособливаться к жестким требованиям крупносерийного производства. Отсюда характерная черта итальянского дизайна – установка на уникальность и изощренность формы. Эта формо-творческая позиция предопределила судьбу итальянского функционализма. Категория функции ни-

когда не была ведущей в итальянском рационализме. Прагматизм тезиса «форма следует функции» был чужд проектной культуре: форма символична, она следует функции, выражая стиль и дух эпохи.

Итоги размышления о сущности итальянского дизайна можно сформулировать следующим образом: именно «болезни» итальянского дизайна породили его национальное своеобразие; недостаточная организованность и профессиональная неопределенность итальянского дизайна компенсируются его прочными связями с широкой гуманитарной сферой – 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».

К началу 1970-х гг. реальная профессиональная культура итальянского дизайна победила в борьбе с абстрактной профессиональной нормой. В специальной литературе этого периода проанализированы особенности итальянской модели дизайна: формализм объясняется пристальным вниманием к форме, элитарность – нестандартностью проектного мышления, поверхностность и дилетантизм – редкостным универсализмом и умением мыслить дизайн в широком социокультурном и средовом контексте, безыдейность и теоретическая анархия – системой творческих концепций и методов мастера, распыленность дизайнерских сил – гибкой системой свободного дизайна со свежими взглядами.

Преобразование профессиональной культуры итальянского дизайна в национальную школу дизайна стало частью процесса ослабления роли нормативных представлений о природе дизайна. К концу 1960-х гг. этот процесс заявил о себе во многих странах. Итальянский дизайн предстал гибкой и динамичной системой. Источником и генератором его феномена является специфический тип проектного сознания. Итальянский дизайн осознанно и упорно боролся за самобытность и с необычайной определенностью заявил всеобщий и плодотворный принцип формирования таких школ – естественная самоорганизация и самоопределение. В Италии в условиях полноценной культуры с богатыми художественными традициями и огромным проектным потенциалом, Школа дизайна – не институты, а ее культура.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна / Под ред. В.Ф. Сидоренко. М.: Труды ВНИИТЭ, 1992. 121 с.
2. Глазычев В.Л. Дизайн как он есть. 2-е изд., доп. М.: Европа, 2010. 320 с.
3. Курьерова Г.Г. Итальянская модель дизайна // «Дизайн в Италии» и «итальянский дизайн». М.: Труды ВНИИТЭ, 1993. С. 11-57.
4. Сто дизайнеров Запада / Под ред. О.И. Генисаретского. М.: Труды ВНИИТЭ, 1994. 215 с.
5. Филочева Н.В. Трансформация художественной образности в культуре модернизма. СПб.: Таро, 2011. 320 с.
6. Fossati P. Il design in Italia: 1945-1972. Torino: Giulio Einaudi ed., 1972. 268 с.
7. Gregotti V. Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860–1980 / Vittorio Gregotti; contributi di Giampiero Bosoni, Manolo De Giorgi, Andrea Nulli. Milano: Electa, 1982. 376 с.
8. Gregotti V. Italian design 1946–1971. Seconda parte: 1952–1964 // Casabella. 1972. № 371.
9. A/I/S/ DESIGN associazione Italiana Storici del Design. URL: <http://www.aisdesign.org/aisd/tag/triennale-di-milano>. ARCHIVO TAG: TRIENNALE DI MILANO (дата обращения: 23.08.2017).

Поступила в редакцию 08.02.2018

L.I. Pervina, N.V. Filicheva

PECULIARITIES OF FORMING A CONCEPT OF A PROFESSIONAL MODEL IN THE HISTORY OF DESIGN-EDUCATION: ITALIAN MODEL

The article presents the post-war period of the design development in Italy. A new type of activity starts to develop in the period of restoration of war-torn industry and social sphere. There is a need for an education system that can create the conditions for the formation of a new professional. The level, pace, content of the new culture – project – developed within the framework of the Triennale – an exhibition of architecture and design. The article considers the history of the exhibition, which is connected with the solution of the problems of the Italian project culture. The considered period of development demonstrates the lack of system and system approaches in design. Only in 1956 the Association of Industrial Design (ADI) was created. ADI, pinning its hopes on a single system of design education, creates the Higher Courses of Industrial Design in 1960 in Venice, in 1962 in Florence and in 1964 in Rome. But in the sphere of education, a unified strategy has not been formed as well. In this situation, at an exhibition in 1972 in New York, the Italian

design is experiencing a real international triumph, representing an original, independent and held phenomenon. This phenomenon is presented as a phenomenon of national identity: economic backwardness, lack of professional recognition, strength of traditions, weakness of rationalism contributed to the formation of the spirit of experiment, the proposal of non-standard solutions; disorganization and professional uncertainty were compensated by strong ties with the project and artistic culture; the main force was the figure of the universal artist, in whose practice his creative concept was reproduced in the original form.

Keywords: Italian project culture, system of design education, problems of professionalization, national originality.

Первина Любовь Ивановна, доцент
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
426034, Россия, г. Ижевск, Университетская, 1 (корп. 6)
E-mail: L_pervina@mail.ru

Pervina L.I., Associate Professor
Udmurt State University
Universitetskaya st., 1, Izhevsk, Russia, 426034
E-mail: L_pervina@mail.ru

Филичева Надежда Викторовна,
доктор философских наук, доцент, профессор
кафедры социальных и гуманитарных наук
Университет ИТМО (Санкт-Петербургский
национальный исследовательский университет
информационных технологий механики и оптики)
197101, Россия, г. Санкт-Петербург, Кронверский пр., 49
E-mail: nfilicheva@gmail.com

Filicheva N.V.,
Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor
at Department of Social Sciences and Humanities
ITMO University
49 Kronverksky pr., St. Petersburg, Russia, 197101
E-mail: nfilicheva@gmail.com