

ЧАСТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«СТАВРОПОЛЬСКИЙ МНОГОПРОФИЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ»

**МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ**  
**к практическим занятиям**  
**по дисциплине**  
**«История дизайна»**  
**для студентов специальности**  
**54.02.01 Дизайн (в промышленности)**

Ставрополь, 2023

Методические указания составлены в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом среднего профессионального образования по специальности 54.02.01 Дизайн (по отраслям) утвержденным приказом Минобрнауки России от от 05.05.2022 г. № 308. и программой дисциплины «История дизайна».

Рассмотрено на заседании методического объединения укрупненных групп специальностей 54.00.00 «Изобразительные и прикладные виды искусств» Протокол № 7 от 24.05.2023 г.

Рекомендовано к использованию в учебном процессе Методическим советом СМК, протокол № 7 от 25.05.2023 г.

Составитель: Ильинова Н.В.

Председатель МО: Бабичев А.П.

Председатель МС: Шляхова Н.И.

## Содержание

Введение	4
<b>Практическое занятие № 1</b>	
Подготовка сводной информационной таблицы «Эпоха промышленной революции в Европе» (часть 1)	6
<b>Практическое занятие № 1</b>	
Подготовка сводной информационной таблицы «Эпоха промышленной революции в Европе» (часть 2)	7
<b>Практическое занятие № 2</b>	
Первая всемирная промышленная выставка в Лондоне. (часть 1)	9
<b>Практическое занятие № 2</b>	
Первая всемирная промышленная выставка в Лондоне. (часть 2)	11
<b>Практическое занятие № 3</b>	
Первые промышленные дизайнеры: Дрессер, Михаэль Тонет, Петер Беренс,	13
<b>Практическое занятие № 4</b>	
Формирование стилистики русского авангарда – конструктивизма	17
<b>Практическое занятие № 5</b>	
Модерн. (часть 1)	20
<b>Практическое занятие № 5</b>	
Модерн. (часть 2)	22
<b>Практическое занятие № 6</b>	
Первое поколение дизайнеров США. Пионеры дизайна рекламы.	24
<b>Практическое занятие № 7</b>	
Разработка серии эскизов по мотивам В. Кандинского и А. Родченко	29
<b>Практическое занятие № 8</b>	
Разработка Агитационно-массовое искусство. (часть 1)	32
<b>Практическое занятие № 8</b>	
Разработка Агитационно-массовое искусство. (часть 2)	35
<b>Практическое занятие № 9</b>	
Роль ВХУТЕМАСа в формировании дизайна (производственного искусства) в Советской России. (часть 1)	37
<b>Практическое занятие № 9</b>	
Роль ВХУТЕМАСа в формировании дизайна (производственного искусства) в Советской России. (часть 2)	39
<b>Практическое занятие № 9</b>	
Роль ВХУТЕМАСа в формировании дизайна (производственного искусства) в Советской России. (часть 3)	41
<b>Практическое занятие № 10</b>	
Учебные цели и структура мастерских. Создание архитектурной композиции в творческой манере Татлина. (часть 1)	44
<b>Практическое занятие № 10</b>	
Учебные цели и структура мастерских. Создание архитектурной композиции в творческой манере Татлина. (часть 2)	46
<b>Практическое занятие № 10</b>	
Учебные цели и структура мастерских. Создание архитектурной композиции в творческой манере Татлина. (часть 3)	48
<b>Вопросы к зачету</b>	50
<b>Список рекомендуемой литературы</b>	53

## ВВЕДЕНИЕ

Дисциплина «История дизайна» является частью культурологической науки. Дисциплина «История дизайна» является составной частью подготовки будущих дизайнеров. Ознакомление с данным курсом развивает у студентов чувство понимания и эстетического восприятия предметно-пространственной среды, создаваемой человеком для обеспечения его жизненных потребностей. Курс «История дизайна» знакомит студента с эволюцией предметного мира в контексте его исторического развития. Эта дисциплина дает представление о главнейших изобретениях и научных открытиях человека и об их взаимосвязи с эволюцией предметных форм и эстетических критериев разных эпох. Знакомство с историческими стилями и крупнейшими центрами декоративно-прикладного искусства, стилями мебели, графического и предметного оформления, с истоками дизайнерского проектирования расширяет рамки понятия «дизайн» и активизирует творческое, креативное мышление. Дисциплина ориентирована на формирование широко образованного дизайнера, опирающегося на мировой опыт развития культуры и искусства, науки и техники.

Изучение курса «История дизайна» призвано объяснить студентам глубинные взаимосвязи социально-экономического развития общества с ростом промышленного производства и выпуском конкурентноспособных товаров на основе использования научно-теоретических и творческих разработок дизайнеров.

В результате освоения дисциплины студент должен:

Знать:

- понятие дизайна;
- существующие стили дизайна;
- историю дизайна;
- современные тенденции дизайна.

Уметь:

- уважительно относиться к культурному и историческому наследию;
- воспринимать информацию;
- поддерживать общение на темы, связанные с культурой;
- использовать существующие стили дизайна при разработке новых дизайн объектов.

Иметь навыки (приобрести опыт):

- общения на темы, связанные с дизайном;
- использования исторического опыта при проектировании новых продуктов дизайна.

В результате освоения дисциплины студент осваивает следующие компетенции:

ОК 01. Выбирать способы решения задач профессиональной деятельности применительно к различным контекстам;

ОК 02. Осуществлять поиск, анализ и интерпретацию информации, необходимой для выполнения задач профессиональной деятельности;

ОК 03. Планировать и реализовывать собственное профессиональное и личностное развитие;

ОК 04. Работать в коллективе и команде, эффективно взаимодействовать с коллегами, руководством, клиентами;

ОК 05. Осуществлять устную и письменную коммуникацию на государственном языке Российской Федерации с учетом особенностей социального и культурного контекста;

ОК 06. Проявлять гражданско-патриотическую позицию, демонстрировать осознанное поведение на основе традиционных общечеловеческих ценностей, применять стандарты антикоррупционного поведения;

ОК 07. Содействовать сохранению окружающей среды, ресурсосбережению, эффективно действовать в чрезвычайных ситуациях;

ОК 08. Использовать средства физической культуры для сохранения и укрепления здоровья в процессе профессиональной деятельности и поддержания необходимого уровня физической подготовленности;

ОК 09. Использовать информационные технологии в профессиональной деятельности;

ОК 10. Пользоваться профессиональной документацией на государственном и иностранном языках;

ОК 11. Использовать знания по финансовой грамотности, планировать предпринимательскую деятельность в профессиональной сфере.

ПК 1.1. Разрабатывать техническое задание согласно требованиям заказчика.

## Практическое занятие № 1

### Подготовка сводной информационной таблицы «Эпоха промышленной революции в Европе» (часть 1)

#### 1. Теоретическая часть

Промышленная революция (промышленный переворот, Великая индустриальная революция) — массовый переход от ручного труда к машинному, от мануфактуры к фабрике, произошедший в ведущих государствах мира в XVIII—XIX веках.

Основным следствием промышленного переворота являлась индустриализация — переход от преимущественно аграрной экономики к промышленному производству, в результате которого произошла трансформация аграрного общества в индустриальное.

Промышленный переворот происходил в разных странах не одновременно, но в целом считается, что период, когда происходили эти изменения, начинается от второй половины XVIII века и продолжается в течение XIX века. Характерной чертой промышленной революции является стремительный рост производительных сил на базе крупной машинной индустрии, а также утверждение капитализма в качестве господствующей мировой системы хозяйства.

Промышленная революция совпала не просто с началом массового применения машин, но и с изменением всей структуры общества. Она сопровождалась резким повышением производительности труда, быстрой урбанизацией, началом быстрого экономического роста (до этого экономический рост, как правило, был заметен лишь в масштабах столетий) и увеличением жизненного уровня населения.

Начавшись в Великобритании, промышленная революция, пройдя по странам Европы и США, позволила на протяжении жизни всего лишь 3—5 поколений перейти от аграрного общества (где большинство населения вело натуральное хозяйство) к индустриальному.

Факторы промышленного переворота

Промышленная революция началась в Великобритании в последней трети XVIII века и приняла в первой половине XIX века всеобъемлющий характер, охватив затем и другие страны Европы и Америки.

Существует мнение, что вывоз капитала из зарубежных британских колоний явился одним из источников накопления капиталов в метрополии, способствовавшим промышленной революции в Великобритании и выводу этой страны в лидеры мирового промышленного развития<sup>[1]</sup>. В то же время аналогичная ситуация в других странах (например, Испании и Португалии) не привела к ускорению экономического развития.

Как полагает нобелевский лауреат по экономике Джон Хикс, следующие экономические и социальные факторы промышленной революции в Англии были главными:

- формирование институтов, защищающих частную собственность и контрактные обязательства, в частности, независимой и эффективной судебной системы;
- высокий уровень развития торговли;
- формирование рынка факторов производства, в первую очередь рынка земли (то есть торговля землёй стала свободной и была освобождена от феодальных ограничений);
- широкое применение наёмного труда и невозможность использования принудительного труда в широких масштабах;
- развитость финансовых рынков и низкий уровень ссудного процента;
- развитие науки.

При этом он не считает технические изобретения основной и главной причиной промышленной революции в Англии: «Промышленная революция произошла бы и без Кромптона и Аркрайта и была бы, особенно на поздних стадиях, такой же, какая имела место в действительности».

## **2. Вопросы к практическому занятию**

1. Что такое промышленная революция?
2. Какой комплекс явлений, связанных с хозяйственно-экономической жизнью общества сфокусировался в промышленной революции?
3. Факторы промышленной революции?

## **Практическое занятие № 1**

### **Подготовка сводной информационной таблицы «Эпоха промышленной революции в Европе» (часть 2)**

#### **1. Теоретическая часть**

Несколько иной взгляд на причины Промышленной революции был выработан в трудах экономических историков: Иммануила Валлерстайна, Кристофера Хилла, Чарльза Уилсона, Ж. Бержье и др., — которые анализировали ход индустриализации Западной Европы и других стран в XVIII—XIX вв. на базе конкретных фактов, имевшихся в их распоряжении. По их мнению, ключевую роль в ускорении промышленного роста Англии в XVIII веке сыграла система протекционизма, введённая в 1690-е годы и усиленная дополнительными протекционистскими мерами к середине XVIII в. Именно она обеспечила быстрое развитие английской промышленности, несмотря на конкуренцию со стороны более сильной в то время голландской промышленности, а также обеспечила развитие промышленности Пруссии, Австрии и Швеции, где тоже были введены протекционистские системы.

Значительно меньшую или совсем незначительную роль в этом процессе, по их мнению, сыграли факторы, связанные с деньгами и наличием капитала.

Исследования историков показали, что в подавляющем большинстве промышленные предприятия в период 1700—1850 годов основывались представителями среднего класса (крестьянами, торговцами, ремесленниками), которые не прибегали ни к каким внешним источникам финансирования, а развивались за счёт собственных средств или денег, взятых у родственников/знакомых.

Среди других факторов, выделяемых экономическими историками, способствовать Промышленной революции могли также:

- борьба с монополиями и обеспечение реальной свободы предпринимательства (в Англии особенно активно эти меры проводились в период с 1688 года по 1724 год и после 1746 года);
- заключение негласного общественного договора между бизнесом и обществом, гарантировавшего, что они будут придерживаться определённых правил поведения, уважая права и бизнеса, и общества.

### Инновации

Успех промышленной революции в Великобритании был основан на нескольких инновациях, появившихся к концу XVIII в.:

- Текстильная промышленность — прядение нити из хлопка на прядильных машинах Аркрайта (1769), Харгривса и Кромптона. Впоследствии сходные технологии были применены для прядения нити из шерсти и льна.
- Паровой двигатель — изобретённая Джеймсом Уаттом и запатентованная им в 1775 году паровая машина первоначально использовалась в шахтах для откачивания воды. Но уже в 1780-х она нашла применение в некоторых других механизмах, заменяя гидроэнергию там, где она была недоступна.
- Металлургия — в чёрной металлургии каменноугольный кокс пришёл на смену древесному углю так же, как ранее он уже использовался при производстве свинца и меди. Теперь кокс использовали не только при изготовлении переделного чугуна в доменных печах, но и для получения ковкого чугуна, в том числе при пудлинговании, изобретённом Генри Кортон в 1783—1784 годах.

Промышленный переворот	Период	Инновации / прорывы	Результат
Первая промышленная революция	конец XVIII в. – начало XIX в.	водяные и паровые двигатели, ткацкие станки, механические устройства, транспорт, металлургия	переход от аграрной экономики к промышленному производству, развитие транспорта
Вторая промышленная революция	вторая половина XIX в. - начало XX в.	электрическая энергия, высококачественная сталь, нефтяная и химическая промышленность, телефон, телеграф	поточное производство, электрификация, железные дороги, поточное производство, разделение труда
Третья промышленная революция	конец XX в. (1970 г. и далее)	цифровизация, развитие электроники, применение в производстве инфокоммуникационных технологий (ИКТ) и ИИ	автоматизация и робототехника
Четвертая промышленная революция	термин введен в 2011 в рамках государственной Hi-Tech Стратегии Германии (один из десяти проектов - Industrie 4.0)	глобальные промышленные сети, Интернет Вещей, переход на возобновляемые источники энергии, переход от металлургии к композитным материалам, 3D принтеры, вертикальные фермы, синтез пищи, самоуправляемый транспорт, нейросети, геномная модификация, биотехнологии, искусственный интеллект	распределенное производство, распределенная энергетика, сетевой коллективный доступ и потребление, замена посредников на распределенные сети, прямой доступ производителя к потребителю, экономика совместного использования (car sharing, например)

## 2. Вопросы к практическому занятию

1. Сколько промышленных революций произошло?
2. Перечислите инновации, произошедшие во время промышленной революции?

## 3. Задания к практическому занятию

1. Подготовка сводной информационной таблицы «Эпоха промышленной революции в Европе».

## Практическое занятие № 2

### Первая всемирная промышленная выставка в Лондоне. (часть 1)

#### 1. Теоретическая часть

Во второй половине XIX в. появляются специализированные торговые международные выставки, а в начале XX в. начали проводиться и международные выставки, преследовавшие преимущественно просветительно-

познавательные цели. Международный уровень выставок способствовал духу соревнования и стремлению сделать каждую – новую выставку лучше предыдущих. Поэтому во многих областях и не в последнюю очередь в архитектуре их организаторы проявляли немалую смелость.

Первая всемирная промышленная выставка 1851 г. Хрустальный дворец Джозефа Пакстона Промышленная революция XIX в., коренным образом преобразившая методы производства, обусловила необходимость новой организации рынков сбыта. Сопоставление промышленных потенциалов нескольких десятков стран разных континентов должно было ознаменовать начало новой эпохи - эпохи свободной конкуренции. Первая всемирная промышленная выставка, получившая название «великая», состоялась в Англии в 1851 году.

Первые попытки теоретического осмысления дизайна как принципиально нового вида проектной деятельности протекали в условиях распространения индустриального производства. Этот процесс имел как своих сторонников, так и ярких противников. Многие исследователи отмечают парадокс середины XIX в. - бурное развитие техники и не менее бурный протест против нее. Споры о том, может ли машина создавать произведения искусства, может ли она сама быть произведением искусства; споры о границах прикладного искусства и о месте художника в современном производственном процессе - вот лишь небольшой круг вопросов, который волновал в то время самые передовые умы. В теоретическом плане прежде всего необходимо было переосмыслить такие понятия, как «человек», «среда», «художественное», «техническое» и т. д. Этот период можно охарактеризовать как промежуточный: он являл собой переход от ремесленного мировоззрения к формированию основ мировоззрения дизайнерского.

На фоне художественного упадка архитектуры во второй половине XIX в. расцвет русской инженерной школы был особенно заметным. Лучшие представители этой школы получили европейскую и даже мировую известность. Под влиянием решетчатых инженерных конструкций типа металлических ферм формировалась стилистика русского авангарда - конструктивизм.

Висячие покрытия, арочные конструкции, сетчатые оболочки и башни-гиперболоиды Шухова стали сенсацией. Эти конструкции явились завершающей и высшей точкой развития металлических конструкций XIX века.

Машинизация промышленности в России, как и во всем мире, сопровождалась упадком художественного производства в середине и во второй половине XIX века.

Обладая огромными природными богатствами и территорией, Россия являлась одним из потенциальных лидеров промышленного прогресса.

XIX - нач. XX вв. Выражается в промышленной имитации уникальных ручных изделий. Украшение индустриально выпускаемых изделий было особенно распространенным на начальной стадии промышленного формообразования для продукции массового потребления, при которых вопросы коммерческого внешнего вида изделий играли особое значение. ... В

начале XVIII в. в России насчитывалось уже около 180 мануфактур. ... Первая Всероссийская выставка мануфактурных изделий состоялась в Санкт-Петербурге 9 мая 1829 г. Она открылась на Васильевском острове в помещении биржи.

На фоне художественного упадка архитектуры во второй половине XIX в. расцвет русской инженерной школы был особенно заметным. Лучшие представители этой школы получили европейскую и даже мировую известность. Под влиянием решетчатых инженерных конструкций типа металлических ферм формировалась стилистика русского авангарда - конструктивизм.,

Висячие покрытия, арочные конструкции, сетчатые оболочки и башни-гиперболоиды Шухова стали сенсацией. Эти конструкции явились завершающей и высшей точкой развития металлических конструкций XIX века.

## **2. Вопросы к практическому занятию**

1. Когда состоялась первая промышленная выставка в Лондоне?
2. Назовите первые теории дизайна?

## **Практическое занятие № 2**

### **Первая всемирная промышленная выставка в Лондоне. (часть 2)**

#### **1. Теоретическая часть**

Машинизация промышленности в России, как и во всем мире, сопровождалась упадком художественного производства в середине и во второй половине XIX века.

Обладая огромными природными богатствами и территорией, Россия являлась одним из потенциальных лидеров промышленного прогресса.

В годы правления Петра I проблемы техники в России получили широкое теоретическое и организационно-практическое осмысление. В начале XVIII в. в России насчитывалось уже около 180 мануфактур. Началась подготовка отечественных инженерно-технических кадров - в Пушкарской, Артиллерийской, Навигационной школах и Морской академии. В 1719 г. в Санкт-Петербурге была открыта для всеобщего обозрения Кунсткамера - первый естественно-научный музей с просветительскими и научно-исследовательскими функциями. В 1725 г. была создана Академия наук, ставшая научным и учебным центром. Она издавала свои труды, была тесно связана с государственными фабриками, заводами и верфями, способствовала проведению географических экспедиций.

В 1722 году вышла первая русская книга о машинах - "Наука статическая, или Механика" Г. Скорнякова-Пиисарева, посвященная "простым машинам" (в основном для подъема и передвижения' грузов). Книга как бы завершала собой целый этап развития механики в России и привлекала внимание читателей к

чисто практическому делу, именовавшемуся тогда "художеством" (синоним "мастерства").

Известна книга по механике Якова Козельского "Механические предложения", в которой автор пытается связать общую теорию механизмов с философскими представлениями о человеческом разуме. В другом своем труде - "Философские предложения" - он впервые в России наметил развернутую систему философии, опираясь на просветительские идеи французских энциклопедистов. Его идеалом было утопическое общество будущего без частной собственности, основанное на личном труде и заслугах граждан в общественной жизни, управляемое "просвещенным монархом".

Развитие русской технической науки начала XIX века. Русская техническая наука находилась в тесной связи с французской технической школой, особенно после победы над Наполеоном. Труды и учебники по механике были хорошо известны в России. От Парижской политехнической школы были восприняты основные идеи и методики "прикладной (практической) механики", назначение которой видели в приложении к конкретным машинам и механизмам общей теоретической, или "рациональной", механики (кстати, отсюда были перенесены на эстетику и в теорию искусства понятия "рациональная (практическая) эстетика", "прикладное искусство" и т.д.). Аналогом Парижской политехнической школы был Петербургский институт корпуса инженеров путей сообщения, открытый в 1810 году. Здесь готовились не только будущие инженеры по строительству дорог, мостов, транспортных средств, но и будущие преподаватели многих специальных технических дисциплин. До революции 1917 года институт выпустил свыше 5 тыс. высокообразованных специалистов, заложивших основы русской инженерной школы.

Формированию русской инженерной школы способствовали и довольно многочисленные отечественные научно-технические журналы, начавшие выходить в России с 1825 года. Наиболее серьезными из них были "Горный журнал", "Журнал путей сообщения", "Журнал мануфактур и торговли", "Инженерные записки".

В 1866 году было создано Русское Техническое общество, ставившее перед собой широкие задачи влияния на промышленное и общекультурное развитие России. Оно принимало участие в подготовке русских разделов на зарубежных выставках, специализированных выставок внутри страны, проводило конференции, выпускало книги. По его инициативе в начале 70-х годов в Петербурге был открыт Музей прикладных знаний, а в Москве - Политехнический. Здесь популяризировали успехи отечественной и мировой науки и техники, читали публичные лекции, устраивали отдельные выставки машин и приборов.

В конце XIX века в России открываются новые политехнические и коммерческие институты. Все это стимулировало поднятие общественного престижа инженерной профессии.

При этом создатели Политехнических институтов зачастую видели их задачей развивать науки шире и глубже, чем было бы достаточно для

университетской науки, и выпускать инженеров широкого профиля, всесторонне развитых, обладающих глубокими знаниями в области общенаучных и общепрофессиональных дисциплин, отлично знающих технику и умеющих применять свои знания в народном хозяйстве.

К концу XIX века в России было 19 высших технических школ. После революционных событий 1905 года возникло множество частных, самой разной специализации, курсов, в основном женских, появились общественные институты научно-учебного и просветительского характера. Согласно статистическим данным 1901-1917 годов, за этот период было подготовлено в полтора раза больше инженеров, чем за предшествующие 35 лет. Создавались массовые профессиональные инженерные кадры.

Во второй половине XIX века Россия переживает бум мостостроительства. Россия в этот период обогнала многие промышленно развитые страны. Это было связано с особенностями промышленного расцвета нашей страны и с возникшей необходимостью прокладывания новых дорог, строительства большого количества многопролетных решетчатых мостов. Такой социальный заказ эпохи вызвал появление в России сильной инженерной школы. Инженеры-мостовики в силу того значения, которое придавалось железнодорожному строительству, рассматривались в среде строителей как некая инженерная элита.

Российские промышленные выставки XIX века. Гиперболы инженера Шухова.

Первая Всероссийская выставка мануфактурных изделий состоялась в Санкт-Петербурге 9 мая 1829 г. Она открылась на Васильевском острове в помещении биржи. В самом большом зале биржи были собраны машины и орудия труда, в других залах демонстрировалась продукция российских мануфактур. Выставку посетило более 100 тыс. человек. Она положила начало целому ряду промышленных выставок, прошедших в Москве (1831, 1835, 1843, 1853, 1865, 1882), Петербурге (1833, 1839, 1849, 1861, 1870), Варшаве (1841, 1857) и др. городах России.

## **2. Вопросы к практическому занятию**

1. Инженерная школа на рубеже XIX–XX вв., что вы о ней знаете?

## **3. Задания к практическому занятию**

1. Подготовить электронную презентацию по теме «Первые теории дизайна и их авторы».
2. Подготовить электронную презентацию по предложенной тематике.

## **Практическое занятие № 3**

**Первые промышленные дизайнеры:  
Дрессер, Михаэль Тонет, Петер Беренс**

## 1. Теоретическая часть

Первые попытки теоретического осмысления дизайна как принципиально нового вида проектной деятельности протекали в условиях распространения индустриального производства. Этот процесс имел как своих сторонников, так и ярых противников. Многие исследователи отмечают парадокс середины XIX в. - бурное развитие техники и не менее бурный протест против нее. Споры о том, может ли машина создавать произведения искусства, может ли она сама быть произведением искусства; споры о границах прикладного искусства и о месте художника в современном производственном процессе - вот лишь небольшой круг вопросов, который волновал в то время самые передовые умы. В теоретическом плане прежде всего необходимо было переосмыслить такие понятия, как «человек», «среда», «художественное», «техническое» и т. д. Этот период можно охарактеризовать как промежуточный: он являл собой переход от ремесленного мировоззрения к формированию основ мировоззрения дизайнерского.

Развитие индустриального производства бытовых вещей многие художники и теоретики искусства восприняли как прямую угрозу хорошему вкусу. Упадок художественного качества массовой индустриальной продукции по сравнению с ремесленными образцами волновал многих специалистов, занимавшихся проблемами искусства и промышленности. Протест против фабричного изготовления мебели, посуды, керамики, декоративных тканей, традиционно входивших ранее в сферу декоративно-прикладного искусства, возник сначала в Англии - наиболее развитой на тот момент индустриальной стране.

В Англии индустриализация породила огромные новые города; живописные старые деревушки превратились в мрачную пустыню, и лишь фабричный дым прикрывал неприглядную картину. Дешевая фабричная продукция, бесспорно, удовлетворяла потребности обывателей, лишенных, как правило, утонченного вкуса, но большинство ремесел было уничтожено. Их судьба, ко всеобщему разочарованию, выявилась на лондонской Всемирной выставке 1851 г., где впервые была собрана продукция со всех концов света. Каждый тогда смог убедиться, что изделия промышленного производства в подавляющем большинстве представляли сплошную путаницу стилей. Окрашенные и разрисованные без всякой связи с материалом и формой, они были изготовлены с полным пренебрежением к исконным традициям частного ремесленничества. Сложившаяся ситуация не могла не вызывать протестов.

Этот протест выразился, прежде всего, в теоретических работах английского философа и теоретика искусства Джона Рёскина (1819-1900). Он был всесторонне одаренной личностью: талантливым художником-графиком, поэтом и ярким публицистом, что обеспечивало ему и его идеям необыкновенную популярность.

У Рёскина, принадлежавшего к поколению поздних английских романтиков, противоречие между техникой и искусством решалось путем полного отрицания техники и машинного производства, что придавало его

теории реакционно-утопическую окраску. Он страстно любил раннюю готику и боролся за возрождение ремесел в том самом виде, в котором они существовали в эпоху Средневековья, когда каждый художник одновременно был ремесленником и к простейшей вещи домашнего обихода относился с самым серьезным вниманием. Он с презрением указывал на элементы Упадка в искусстве XIX в., обращавшегося то и дело к подражанию великим творениям прошлого и терявшего способность искренне выражать дух современной эпохи.

Рёскин ненавидел машину за то, что она разрушала красоту и радость, возникавшую при создании вещи руками человека. Он питал отвращение к машинной продукции и в особенности к таким восхвалявшимся до небес чудесам из стекла и железа, как железнодорожные вокзалы и «Хрустальный дворец» в Лондоне. Будучи последовательным, свои собственные сочинения Рёскин печатал в сельской местности, в типографии, стоявшей посреди сада. Это согласовывалось с его идеалами ремесленничества и воззрениями на условия труда. Он даже рассылал свои книги дилижансом, не доверяя их поезду, чтобы они не загрязнились сажей при перевозке. Это удорожало книги, тем не менее они расходились в сотнях тысяч экземпляров.

В эстетике Рёскина была прогрессивная мысль, отличающая его концепцию от других эстетических теорий того времени, - утверждение органических связей между красотой и пользой: Рёскин определяет красоту храма соответственно его пользе как убежища от непогоды, красоту кубка - пропорционально его полезности как сосуда для питья и т. д. И хотя всем своим существом он протестовал против машины и машинной продукции во имя сохранения рукотворной красоты человеческих творений, эстетика Рёскина была тем первым кирпичиком, с которого начала складываться эстетика машинной продукции.

Следующий шаг в теории дизайна - это постепенное осознание и признание роли техники, причем пока еще не передовой техники, а техники вообще. Здесь большую роль в понимании общих принципов производства красивых и технологичных вещей сыграли теоретические труды крупного немецкого архитектора Готфрида Земпера (1803-1879).

Как и большинство людей XIX столетия, чья деятельность была связана с искусством предметного мира, Земпер придерживался левых убеждений. Он активно участвовал в революции 1848 г., в том числе и баррикадных боях, после чего был вынужден эмигрировать во Францию. К этому времени он был уже известным архитектором, профессором Академии. В Дрездене и сейчас стоят его здания - Королевский оперный театр, синагога, знаменитая Дрезденская картинная галерея, построенная Земпером в 1846 г. Всю жизнь он строил в преувеличенно монументальном стиле, поражал эклектичным использованием ренессансных и барочных мотивов. Забегая вперед, скажем, что теория его зачастую противоречила практике, а некоторые его догадки оказались почти пророческими.

В 1851 г. Земпер выпустил еще одну книгу - «Четыре элемента архитектуры», среди которых самыми «важными» и «моральными» назвал очаг, печь дома, затем покрытие, ограждение стенами и фундамент. На примере их

эволюции Земпер выводил общие, постоянно действующие законы архитектуры. В данной книге, то есть уже в 50-х гг. XIX в., Земпер требовал уничтожить зависимость формы от орнамента и, что еще важнее, освободить материал от подчинения заранее заданной форме. В целом «Четыре элемента архитектуры» можно считать началом перелома в его теоретической деятельности.

По Земперу, форма каждой вещи определяется, во-первых, целью, которой эта вещь служит, то есть ее функцией; во-вторых, материалом, из которого она сделана; в-третьих, характером технологии производства этой вещи. Этот вывод автор формулирует в разделе «Любой технический продукт есть результат цели и материала». И наконец, по Земперу, в изменении форм художественных произведений большую роль играет прогресс способов обработки материала. Появление новых процессов обработки материала в каком-либо одном виде искусства влечет за собой большие изменения в формах других видов. Так, например, открытие гончарного круга оказало большое воздействие и на архитектуру, обработку колонн и т. д.

Первым, кто поставил вопрос о форме машин, был выдающийся инженер и теоретик машиностроения Франц Рёло (1829-1905), всю свою жизнь посвятивший изучению машин. После окончания школы он прошел путь от ученика на заводе до директора Берлинской ремесленной академии. Важнейшие его работы относились к исследованию кинематики машин.

Рёло не разделял пессимистических взглядов Рёскина и Морриса на роль технического прогресса и машины в жизни человеческого общества. Он не отрывал развития техники от общего развития человеческой культуры и начал с того, что провозгласил возможность единого гармонического развития искусства и техники, которое он считал непременным условием правильного развития общества, где техника становится «носителем культуры, сильной, неутомимой работницей в деле цивилизации и образования человеческого рода».

Рёло создал оригинальную теорию, согласно которой все народы можно разделить на две большие группы в зависимости от способности проникновения их в тайны сил природы. К первым, по его терминологии, манганистическим, изменяющим природу (от греческого «менганон» - искусственное устройство, приспособление, механизм), он относил христианские нации. Ко вторым - натуралистическим, лишь обороняющиеся от природы или иногда безотчетно подслушивающие у нее некоторые рецепты, - арабский мир. Примечательно, что «переходным» от натурализма к манганизму типом Рёло считал японцев.

Рёло не говорит ни о каких воспитательных или социальных целях дизайна, как это делал Рёскин, не интересуется его и связь промышленного дизайна с рынком, чему немало внимания уделял Земпер, однако он впервые в истории дизайна связывает технику с культурой. Рёло утверждал, что развитие техники не только не является угрозой для развития культуры, но она сама является носителем культуры, и в этом постулате - новое понимание

промышленного дизайна, который также может стать одним из факторов формирования новой, индустриальной культуры.

Кристофер Дрессер (англ. Christopher Dresser, 4 июля 1834, Глазго, Шотландия — 24 ноября 1904, Мюлуз, Франция) — английский художник декоративно-прикладного искусства, один из родоначальников английского промышленного дизайна, представитель так называемого независимого дизайна. Теоретик дизайна.

Михаэль Тонет (нем. Michael Thonet; 2 июля 1796, Боппард, Рейнланд-Пфальц, Германия — 3 марта 1871, Вена, Австрия) — немецкий и австрийский мастер-мебельщик, изобретатель венской мебели.

Пётр Бёренс (нем. Peter Behrens; 14 апреля 1868, Гамбург — 27 февраля 1940, Берлин) — немецкий архитектор, один из основоположников конструктивизма в архитектуре и пионер промышленного дизайна, представитель Дюссельдорфской художественной школы, писатель, критик и теоретик архитектуры XX века.

«Одна из самых значительных фигур в истории архитектуры, он был первым ориентиром для архитекторов нового поколения, таких как Ле Корбюзье, В. Гропиус, Л. Мис ван дер Роэ. Интенсивная деятельность Беренса распространяется на все области архитектуры: частные дома, общественные сооружения, церкви, виллы, павильоны промышленных выставок, административные здания крупных предприятий, фабрики и промышленные постройки».

## **2. Вопросы к практическому занятию**

1. Назовите первые теории дизайна и их авторов?
2. Каковы концепции первых теорий дизайна и в чем их различия?
3. Расскажите о Кристофере Дрессере.
4. Расскажите о Михаэлье Тонете.
5. Расскажите о Петере Бернесе.

## **3. Задания к практическому занятию**

1. Создайте электронную презентацию о первых промышленных дизайнерах.

## **Практическое занятие № 4**

### **Формирование стилистики русского авангарда – конструктивизма**

#### **1. Теоретическая часть**

Конструктивизм — направление в изобразительном искусстве, архитектуре, фотографии и декоративно-прикладном искусстве, зародившееся в 1915 году и существовавшее в течение первой половины 1930 годов в СССР,

затем в ряде других стран, прежде всего, в Германии (Баухаус) и Голландии (Де Стейл). В некоторых случаях конструктивизм рассматривают как источник и составляющую часть интернационального стиля и как одно из течений, определивших развитие Нового видения.

Термин «конструктивизм» использовался советскими художниками и архитекторами ещё в 1920 году: конструктивистами себя называли Александр Родченко и Владимир Татлин — автор проекта Башни III Интернационала. Впервые конструктивизм официально обозначен в 1922 году в книге Алексея Михайловича Гана, которая так и называлась — «Конструктивизм».

А. М. Ганом провозглашалось, что «...группа конструктивистов ставит своей задачей коммунистическое выражение материальных ценностей... Тектоника, конструкция и фактура — мобилизующие материальные элементы индустриальной культуры». То есть явным образом подчёркивалось, что культура новой России является индустриальной.

Характеризуется строгостью, геометризмом, лаконичностью форм и монолитностью внешнего облика. В архитектуре принципы конструктивизма были сформулированы в теоретических выступлениях А. А. Веснина и М. Я. Гинзбурга, практически все они впервые воплотились в созданном братьями Александром, Виктором и Леонидом Весниными проекте Дворца труда в Москве (1923) с его чётким, рациональным планом и выявленной во внешнем облике конструктивной основой здания (железобетонный каркас). В 1926 году была создана официальная творческая организация конструктивистов — Объединение современных архитекторов (ОСА). Данная организация являлась разработчиком так называемого функционального метода проектирования, основанного на научном анализе особенностей функционирования зданий, сооружений, градостроительных комплексов. Характерные памятники конструктивизма — фабрики-кухни, Дворцы труда, рабочие клубы, дома-коммуны.

Применительно к зарубежному искусству термин «конструктивизм» в значительной мере условен: в архитектуре он обозначает течение внутри функционализма, стремившееся подчеркнуть экспрессию современных конструкций, в живописи и скульптуре — одно из направлений авангардизма, использовавшее некоторые формальные поиски раннего конструктивизма (скульпторы Н. Габо, А. Певзнер).

В указанный период в СССР существовало также литературное движение конструктивистов.

Конструктивизм принято считать советским явлением, возникшим после Октябрьской революции в качестве одного из направлений нового, авангардного, пролетарского искусства, хотя, как и любое явление в искусстве, он не может быть ограничен рамками одной страны. Так, провозвестником этого направления в архитектуре можно рассматривать, например, такие сооружения как Эйфелева башня, которая использовала принцип открытой каркасной структуры и демонстрировала конструктивные элементы во внешних архитектурных формах. Этот принцип обнаружения конструктивных элементов

стал одним из важнейших приемов архитектуры XX века и был положен в основу как интернационального стиля, так и конструктивизма.

Как писал Владимир Маяковский в своём очерке о французской живописи: «Впервые не из Франции, а из России прилетело новое слово искусства — конструктивизм...»

В условиях непрекращающегося поиска новых форм, подразумевавшего забвение всего «старого», новаторы провозглашали отказ от «искусства ради искусства». Отныне искусство должно было служить производству, а производство — народу. Большинство тех, кто впоследствии примкнул к течению конструктивистов, были идеологами утилитаризма или так называемого «производственного искусства». Они призывали художников «сознательно творить полезные вещи» и мечтали о новом гармоничном человеке, пользующемся удобными вещами и живущем в благоустроенном городе.

Так, один из теоретиков «производственного искусства» Борис Арватов писал, что «...будут не изображать красивое тело, а воспитывать настоящего живого гармоничного человека; не рисовать лес, а выращивать парки и сады; не украшать стены картинами, а окрашивать эти стены...»

«Производственное искусство» стало не более чем концепцией, однако сам по себе термин конструктивизм был произнесён именно теоретиками этого направления (в их выступлениях и брошюрах постоянно встречались также слова «конструкция», «конструктивный», «конструирование пространства»). Искусствовед Екатерина Васильева обращает внимание, что конструктивизм был одним из тех явлений, которые рассматривали форму как концепцию.

Помимо вышеуказанного направления на становление конструктивизма оказали огромное влияние футуризм, супрематизм, кубизм, пуризм и другие новаторские течения 1910-х годов в изобразительном искусстве, однако социально обусловленной основой стало именно «производственное искусство» с его непосредственным обращением к современным российским реалиям 1920-х годов (эпохи первых пятилеток).

Русский конструктивизм был последним и наиболее влиятельным периодом современного искусства, процветавшим в России в 20 веке. Оглядываясь назад в 1924 году, художник Казимир Малевич писал: «Мы сделали два вывода из кубизма: один — супрематизм, другой — конструктивизм...» Как и супрематизм, русский конструктивизм сформировался в 1914 году, до Октябрьской революции 1917 года, и, пожалуй, самая важная фигура, наиболее близкой к основанию считается художник Владимир Татлин. Сосредоточенный на тщательном техническом анализе современных материалов и отказе от идеи, что искусство должно производиться ради искусства, а как практика для социальных целей, конструктивизм заимствовал идеи Кубизма, а также Футуризма и его идеи уходят корнями в прославление современного человека и быстрых и яростных машин. Искусство конструктивизма также во многом опиралось на критику и отрицание духовности, которую продвигал супрематизм и его ведущая фигура Малевич.

## **2. Вопросы к практическому занятию**

1. История формирования русского конструктивизма.
2. Как развивалась стилистика русского авангарда?
3. Назовите «знаковые личности» конструктивизма.

## **3. Задания к практическому занятию**

1. Создайте электронную презентацию по теме: «Русский авангард-конструктивизм».

# **Практическое занятие № 5**

## **Модерн. (часть 1)**

### **1. Теоретическая часть**

Модерн - художественное направление в архитектуре, декоративно-прикладном и изобразительном искусстве, распространённое в последних десятилетиях XIX - начале XX века. Основная художественная идея, доминировавшая в этот период - преодоление эклектизма предыдущего развития, поиск гармонии искусства и жизни в промышленную эпоху. Мастера модерна стремились сочетать художественные и утилитарные функции создаваемых произведений, вовлечь в сферу прекрасного все сферы деятельности человека, реализовать идеи «преображения жизни средствами искусства». В этом они следовали традициям романтизма и символизма. Особенности периода модерна являлись расцвет декоративно-прикладного искусства и возрастание интереса к новым технологиям.

Ар Нуво как стиль и как движение искал единства выразительности во всех формах искусства и дизайна. Дизайн ткани и обоев приравнивался к дизайну лампы, книжного переплета, чайного и столового прибора, стула, вазы, ожерелья, плаката или здания. Ар Нуво был не только новым стилем - он был новым мировоззрением, синтезировавшим все виды искусства и ценившим ремесленника и архитектора так же высоко, как художника или скульптора.

Спустя несколько лет увлечение орнаментальными композициями стало стихать, и художники-модернисты начали переходить к конструктивным, рациональным по своей основе решениям, как бы постепенно вызревающим внутри их творчества.

К концу XIX в. в жизни общества произошли колоссальные изменения. В условиях индустриализации производства, в городах - промышленных и коммерческих центрах, создаются и накапливаются огромные богатства. Широкое внедрение методов машинного производства не только привело к появлению класса рабочих, но и создало невиданное ранее обилие доступных товаров. Появление телеграфа, поездов и пароходов значительно расширило возможности связи и передвижений. Мир стремительно преобразался, однако в области искусства эти изменения происходили гораздо медленнее. Художественных стилей, призванных отразить появление нового, еще не было.

В формообразовании предметов же, как и в архитектуре, наблюдались бесконечные возвраты к старым стилям: классическому, готически ренессансу, барокко или стилю Людовика XV. Новый стиль возник на рубеже XIX - XX вв. почти одновременно во многих европейских странах. Его важной чертой стал возврат к функциональности, освобождение от излишков декора, обращение к национальным традициям. Но, в отличие от эклектичного историзма его вульгарной "всеядностью" по отношению к наследию прошлого, это были продуманные эстетические критерии. Результатом такой стилизации было создание совершенно новых форм, подчинение единому формообразующему началу. Ретроспективизм в новом стиле сочетался с новаторской мыслью.

Хронологически новый стиль определяют 1887-1914 гг. Воцарившись в большинстве стран Европы, он получил везде разное название. Чаще всего употреблялись термины "модерн" (современный) и "Ар Нуво" от названия парижского магазина-салона "Maison de l Art Nouveau" ("Дом нового искусства"). Его построил в 1895 году немецкий эмигрант Сэмюэл Бинг по проекту Анри ван де Вельде. Во Франции также использовались термины "метро", "стиль Гимара" - по имени архитектора Гектора Гимара (1867-1942), автора уникального дизайна входов в парижский метрополитен. В Бельгии новый стиль называли также "стилем Орта", по имени архитектора Виктора Орта. Использовались также термины "стиль 1900 года", "стиль лилий", "стиль волн", "студио" и даже такие насмешливые названия как "вермишель", «угорь», "солитер" и "яхт-стиль». В Германии это был "Югендстиль", в Италии - "цветочный стиль" или «Либерти», от одноименного названия лондонского универмага Артура Либерти. В нем продавались изделия ведущих британских дизайнеров и ремесленников. В Австрии и пользовался термин "сецессион", по названию группы Sezession, созданной в 1897 г. в Вене радикально настроенными молодыми художниками, скульпторами, архитекторами, провозгласившими разрыв с академическим искусством.

Принципы формообразования нового стиля.

Для отнесения предмета, здания или художественной работы к новому стилю, как отмечают специалист необходимо наличие трех составляющих: Декоративных волнистых линий; определенной тематики; подчеркнутой цельности замысла.

Стилистической особенностью ар нуво стал отказ от прямых линий и углов в пользу более естественного плавного движения изогнутых линий. Линия ар нуво, как пишет известный американский искусствовед Сюзанна А. Стерноу, является живой, пульсирующей, развивающейся силой, оживляющей неживое и передающей энергию декорируемой поверхности. Линии ар нуво часто напоминают танцующие, волнистые арабески, проникнутые органической энергией и жизненной силой растений. Фирменным знаком линии Ар Нуво стала знаменитая вышивка Германа Обриста "Удар бича" на портье 1895 года.

Другой особенностью нового стиля стало стремление архитекторов и художников создать единый синтетический стиль, в котором все элементы архитектурного объекта, убранства его интерьеров были бы связаны в единое

художественное целое. В классических образцах модерна мы видим, как архитекторы при проектировании интерьеров решали не только задачи организации пространства, но и в едином стилистическом ключе проектировали мебель для этих интерьеров, разрабатывали рисунки обоев и витражей, формы светильников и подсвечников, и даже сервизы посуды и наборы канцелярских приборов. Принцип художественного единства всех элементов предметно-пространственной среды придавал каждому проекту поразительную целостность и художественную завершенность.

Основательность, массивность, любой намек на постоянство или неподвижность – все эти качества противоречили стилю ар нуво. Отрицание художниками нового стиля господствовавшей в то время эклектики, а вместе с ней тяжеловесных форм, статичных симметричных композиций привело к асимметричным композициям, элементы которых находились в динамическом равновесии. Живописи, скульптурным формам мастера модерна уделяли особое внимание. Они играли активную роль в общей композиции художественного произведения: выглядели объемно, контрастно выделяясь на плоскости стены, как бы "вырастая из нее". При этом они не разрушали ее целостности и общей тектоники интерьера.

Поиск новых художественных средств, отказ от традиционных декоративных украшений, происходящие в то время научные и технические открытия, определили 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.

## **2. Вопросы к практическому занятию**

1. В чем заключалась концепция нового стиля?
2. Как назывался новый стиль в различных странах Европы?
3. Расскажите о работах в стилистике Ар-нуво и их авторах.

## **Практическое занятие № 5 Модерн. (часть 2)**

### **1. Теоретическая часть**

Стилевые направления в модерне.

Важнейшим для нового стиля стал лозунг Анри Ван де Вельде "Назад к природе". Природа была неиссякаемым источником идей для художников ар нуво, многие из них обладали обширными познаниями в ботанике и черпали вдохновение в мире растений. Цветы, стебли и листья, благодаря своим естественно изогнутым силуэтам служили щедрым материалом для творческих фантазии. Наиболее распространенной темой стали бутон (символ появления

новой жизни), раковина, волна, пламя, облако, экзотические растения с длинными стеблями бледными цветками. Предпочтение лилиям, кувшинкам, ирисам и орхидеям, хотя и любая другая необычная форма, будь то пальмовые листья водоросли, могла быть использована для создания живого узора. Яркие и грациозные насекомые и птицы – стрекозы, павлины и ласточки - прекрасно поддавались стилизации, подходили для этого и такие представители животного царства, как змеи и борзые собаки. Часто использовались восточные мотивы. В большой моде было изображение женского тела, особенно в сочетании с фантастическими завитками и волнами длинных волос, напоминающими то языки пламени, то океанские волны. Это художественное направление получило название "флореального" (от названия книги Рюприш-Робера «Flore ornamentale»).

Яркими образцами флореального направления в модерне являются работы бельгийских, французских, немецких, испанских мастеров. Среди них интерьерные работы Виктора Орта и Анри ван де Вельде, скульптуры Франса Хооземанса, решетки парижского метро и мебель Гектора Гимара, фантастические постройки в Барселоне Антони Гауди, интерьеры, решетки и мебель в Мюнхене Августа Энделя, Рихарда Римершмидта, Берхарда Панкока.

На ином принципе строили свой поиск мастера "школы Глазго", возглавляемой Макинтошем и "Венского сецессиона". Они создавали "более сдержанную разновидность ар нуво". Свободно текущие линии здесь были под строгим контролем. В центре их внимания были чистые геометрические формы, во многом предвосхитившие прямоугольную функциональность модернизма двадцатого века.

Чарлз Ренни Макинтош был одной из самых влиятельных фигур в позднем ар нуво. Вместе с женой возглавлял объединение шотландских дизайнеров «Группа четырех», которая была частью большого союза ремесленников, работавших в новом стиле. Макинтош разработал особый вид конструктивного орнамента, средством которого контур предмета превращался в элемент декора.

Геометрия чистых форм стиля школы Глазго оказала влияние на развитие ар нуво в Германии и Австрии. Венская группа художников и архитекторов – Сецессион, образованная в 1897 г., уже с самого начала предпочитала структурные прямые линии прихотливым изгибающимся линиям традиционного ар нуво. Старшее поколение в Сецессионе было представлено Отто Вагнером (1918). Среди учредителей Сецессиона были его ученик Йозеф Мария Ольбрих и Йозеф Хоффман.

Строгость и контролируемый контраст форм в произведениях Сецессиона стало началом превращения "классического" ар нуво во что-то новое, что легло в основу архитектуры XX века, постепенно отказавшейся от неархитектурного декора и орнаментов, в основу нового стиля - функционализма.

Почти все создатели немецкого и австрийского нового стиля вышли из среды графиков, живописцев, декораторов, осваивали архитектуру и прикладное искусство в процессе проектирования зданий и вещей, становились конструкторами, технологами, детально изучали историю искусства, особенно

нетрадиционных его явлений. А когда спустя несколько лет увлечение орнаментальными композициями стало стихать, довольно легко начали переходить к конструктивным, рациональным по своей основе решениям, как бы постепенно вызревающим внутри их творчества. С их отношением к этому первому периоду формирования стиля XX века. Именно тогда предметное творчество, делание вещей - через активные поиски нового стиля - было поднято до уровня искусства в целом, что оказалось необычайно важным для формирования теории дизайна.

## **2. Вопросы к практическому занятию**

4. В чем заключалась концепция нового стиля?
5. Как назывался новый стиль в различных странах Европы?
6. Расскажите о работах в стилистике Ар-нуво и их авторах.

## **3. Задания к практическому занятию**

1. Создайте электронную презентацию на тему: «Поиск нового стиля в Европе».
2. Создайте электронную презентацию на тему: «Ар-нуво».
3. Создайте электронную презентацию на тему: «Модерн».

## **Практическое занятие № 6**

### **Первое поколение дизайнеров США. Пионеры дизайна рекламы.**

#### **1. Теоретическая часть**

##### ***Стабилизация и подъем экономики США в 1930-1950-е годы***

В начале 1930-х годов США неумолимо погружались в экономическую депрессию, разруху, безработицу, гражданский хаос. Финансовая система страны потерпела крах; подавляющее большинство населения США утратило доверие к государству, его институтам, правительству.

Франклин Делано Рузвельт (1882–1945) за 100 дней «Нового курса» сумел вернуть американцам веру в собственные силы, энергию, динамизм, что в итоге помогло преодолеть небывалый кризис.

Характерными и зримыми приметами возрождения силы, устремленности в будущее Америки стали небоскребы и обтекаемый стиль в формообразовании промышленной продукции.

Период между двумя мировыми войнами в Америке – это эпоха взлета строительства. Подобно серебристой ракете устремился ввысь в Нью-Йорке Крайслер-билдинг (1928–1930); поражала роскошью гостиница «Уолдорф-Астория» (1930–1931), было построено здание радиокompании Виктор-тауэр (1930–1931) и др.

Наряду с архитекторами в создании небоскребов активно участвовали дизайнеры. И первые, и вторые приносили в эти сооружения стиль ар деко, его динамичные элементы.

Идея «обтекаемости» в дизайне Америки предвоенных лет – эта наглядная метафора устремленности в будущее, стремительного прогресса – приобрела не столько утилитарное значение, сколько символический смысл.

Вторая мировая война стала не только этапом завершения восстановления экономики – она позволила Америке превратиться в сверхдержаву.

Сильное влияние на политическую и культурную жизнь оказало быстрое усовершенствование в 1950-е годы телевидения – годы его зрелости как средства массовой информации.

Одна из культовых вещей Америки – это автомобиль; только легковых автомобилей в начале 1950-х годов уже было 47 млн. Автомобиль в США стал частью личности его владельца и «движимой частью домашнего хозяйства».

От автомобилестроения формообразующие принципы проникли в дизайн жилого интерьера, всей предметной среды. Американцы быстро привыкли к сидениям автомобилей; дизайнер Уолтер Д. Тиг писал в 1940 году: «Автопромышленники за несколько последних лет внесли больший вклад в искусство комфортабельно сидеть, чем создатели стульев за всю предшествующую историю».

Воплощением американской мечты 1950-х годов стали автомобили Харли Эрла, создателя многих визуальных клише автомобилестроения США. Харли Дж. Эрл (1893–1969), крупнейший автомобилестроитель и дизайнер США, один из родоначальников стайлинга, возглавлял отдел дизайна самой большой промышленной корпорации мира - «Дженерал моторе» (1926–1959). Он ввел в автомобилестроение макетирование из глины (1931) и пластилина в натуральную величину, был сторонником концепции «динамического устаревания».

Американскую автомобильную моду вместе с Х. Эрлом формировали также Вирджил Экснер – «Крайслер» и Джордж Уолкер – «Форд-компани».

Вирджил Экснер (1909–1973) начинал свою творческую деятельность с разработки рекламных афиш (плакатов) для компании «Студебекер». В 1934 году, пройдя собеседование у Харли Эрла, он был принят в отдел «Искусств и расцветок» фирмы «Дженерал моторе». К концу 1940-х годов Экснер, работая на «Крайслере» (с 1949), вошел в число ведущих автомобильных дизайнеров Америки. Стиль его больших красивых машин перенимали конкуренты. В конце жизни дизайнер создавал автомобили в неоклассическом стиле 1920-1930-х годов.

Джордж Уильям Уолкер (1897–1993) добился признания как дизайнер в возрасте более 50-ти лет, став вице-президентом по стилю фирмы «Форд» (1955). За приверженность к обильному декорированию автомобильных кузовов хромом получил прозвище «Челлини-хром».

Послевоенные годы в мире фотографии ознаменовались, пожалуй, самым революционным нововведением с конца XIX века, когда дальновидный предприниматель Джордж Истмен начал выпускать намотанную на катушку пленку (в рулонах), а позднее - аппараты для массового потребителя с девизом – «Нажмите кнопку – мы займемся всем остальным». На фирме «Кодак»

проявлялась пленка, печатались фотографии, которые отсылались клиенту со вновь заряженным аппаратом для дальнейшей эксплуатации.

Эдвин Лэнд разработал и внедрил новый метод и камеру, с помощью которой через минуту после фотографирования можно было из этой самой камеры извлечь готовый и сухой бумажный позитив.

Сезон 1972-1973 годов ознаменовался появлением камеры «Полароид 5Х-70». Оригинальный дизайн камеры был создан Генри Дрейфусом.

Значительным позитивным вкладом в американский (да и международный) дизайн явилось практическое использование эргономики – научной дисциплины по учету человеческих факторов. Вскоре после Второй мировой войны именно Генри Дрейфус, работая над внутренним объемом тяжелого танка, создал с коллегами «антропометрические таблицы», показывающие человеческое тело в различных положениях (соматография).

С именем Реймонда Лоуи связаны понятие феномена универсальности (по словам французского критика М. Рагона) и суждение, распространенное в 1960-е годы: «Дизайнер проектирует все – от иголки до самолета». В 1945 году им было создано собственное независимое бюро – «Реймонд Лоуи Асс» (с 1961 – «Р. Лоуи и У. Снейт»), Бюро занималось разработкой форм промышленной продукции, средств транспорта, оформлением магазинов и интерьеров офисов, упаковкой, созданием графических фирменных стилей компаний и фирм.

Творчество Реймонда Лоуи во многом способствовало осознанию задач и средств дизайна в Америке и Европе. Он одним из первых стал проводить в жизнь идею комплексного подхода к дизайнерским проблемам, идеи коллективной работы над проектом. Основным в деятельности коллективов под его руководством было стремление к возможно более широкому охвату всех аспектов каждой проблемы, тщательная увязка всех составляющих проекта. Каждой разработке предшествовал огромный объем исследований социологов, психологов, инженеров и дизайнеров.

Элиот Фетт Нойес (1910–1977), известный американский архитектор и дизайнер, учился у В. Гропиуса в Школе архитектуры Гарвардского университета (окончил в 1938), работал в Музее современного искусства в Нью-Йорке (1940–1945), где организовал ряд выставок под названием «Органический дизайн». В 1946-1947 годах сотрудничал с Н. Бел Геддисом; в 1947 году открыл собственную фирму Создатель фирменного стиля компании «ИБМ» (ZBM), разработчик дизайна первого поколения компьютерного оборудования, в т.ч. «Система-370», пишущих машинок «72 ИБМ» (1961), «Силектрик-11» (1971) и др. В компьютерном оборудовании сумел зрительно объединить и придать мебельные габариты разнородным системам и блокам-процессорам, вводным устройствам, шкафам для дисков и пр.

Э. Нойес, оценивая перспективы американского дизайна, в середине 1960-х годов считал, что тот должен стать «неотъемлемой частью повседневной жизни, ибо его роль не ограничивается лишь коммерческими целями, а имеет также важное культурное и социальное значение, которое нельзя недооценивать».

Ээро Сааринен (1910–1961), известный американский архитектор и дизайнер, оказал заметное влияние на американскую и мировую архитектуру. По-своему переосмыслив принципы функционализма, он «перерезал пуповину, соединявшую его с Мисом ван дер Роэ, и создал удивительнейшие архитектурные скульптуры».

Сааринен видел различие своих произведений в соответствии с различием программ, из которых они вытекали: тщательный функциональный анализ программы был фундаментом его метода, а выразительность его произведений всегда соответствовала психологическим требованиям программы. Другим принципом его творческого метода было ведение работ по проектируемому объекту на макетах, что позволяло более точно регулировать размеры и форму деталей. Это обусловило индивидуализацию архитектуры зданий, что радикально противоречило теориям и предписаниям «интернационального стиля». В середине 1950-х годов Сааринен создал коллекцию мебели «Пьедестал», в которую вошли круглые столы, стулья и кресла из белого пластика на центральной металлической опоре круглой формы. Эта необычно легкая мебель изящных очертаний (производитель фирма «Нолл») стала широко известной во всем мире.

Чарльз Имз (1907–1978), известный американский дизайнер, архитектор и педагог, в 1936 году создал и возглавил мастерскую экспериментального проектирования в Крэнбрукской академии искусств, где состоялось его знакомство и началось сотрудничество с Э. Саариненом. В 1940 году Чарльз познакомился с приехавшей в Крэнбрук учиться Рэй Кайзер. Вскоре образовался семейный и творческий союз – Чарльз и Рэй Имз (1912–1988); большинство дизайнерских проектов было создано ими совместно.

Имзы первыми применили в проектировании стульев пластик, усиленный стекловолокном (1951) и в дальнейшем продолжали поиски новых формообразующих возможностей этих материалов. В результате их мебель постепенно становилась все более обтекаемой, более скульптурной, что стало в 1950-х годах характерным для стилистики американской мебели и отличало ее от геометрически строгой и аскетичной европейской мебели того времени. Кресло-шезлонг с оттоманкой (модель «670» для фирмы «Герман Миллер») стало одним из классических образцов мебели XX века.

Джордж Нельсон (1908-1986), архитектор, критик, практик и теоретик дизайна, в 1945 году, после публикации в журнале «Лайф» сконструированной им «стены-стеллажа», был приглашен директором отдела в мебельную фирму «Герман Миллер». Здесь он разработал ряд новых концепций в конструировании мебели – модульные кресла и модульные полки, речные скамьи и конторские шкафы со стальной рамой. Деятельность открытого Нельсоном в 1947 году бюро охватывала самые разнообразные отрасли: конструирование изделий и упаковок для них, унификацию промышленной продукции и архитектурных объектов.

Важнейшим дизайнерским свойством формы изделия Нельсон считал «правдивость отражения его внутренней сущности», т.е. культурно-ценностной функции изделия.

Ричард Бакминстер Фуллер (1895–1983), известный американский архитектор, дизайнер, инженер и педагог. Выступал с технократической теорией «тотального дизайна» – переустройства жизни средствами рациональной технологии, основывающейся на принципе мини-макси (минимум затрат и максимум эффективности). Большинство идеи Фуллера были восприняты как утопические, но они оказали влияние на поколение студентов, из которого позднее вышли пионеры компьютерного дизайна, которые работали, в частности, над такими проектами как энергоэкономичная бытовая аппаратура.

1950-начало 1960-х годов связано со все большим вниманием к исследованию рынка – маркетингу. Была усовершенствована «техника выращивания потребителя для продукции». Все больше выпускается «вещей разового потребления»: посуды, одежды и даже мебели. Это, в свою очередь, послужило основой экологической проблемы: накапливались горы мусора.

Активно с новой философией - философией «экологического дизайна» и неприятия дизайна потребительской культуры - выступил В. Папанек.

Виктор Папанек (1925–1998) был американцем в первом поколении. Дизайнер-практик, педагог, доктор философии, он написал и издал книгу «Дизайн для реального мира» (1971).

Отмечая большие возможности современного и будущего дизайна, В. Папанек уже в конце 1960-х годов говорил, что дизайнеры должны принимать участие в решении таких проблем как охрана здоровья людей, обеспечение всех людей жилищем, борьба с эпидемиями, сохранение плодородия земель. Считая, что с развитием массового производства, автоматизации и средств массовой коммуникации значение дизайна будет расти, он указывал на 6 наиболее важных с его точки зрения направлений развития американского дизайна: проектирование медицинского оборудования, научных приборов, обучающих машин, оборудования для нетрудоспособных людей, страдающих каким-либо физическим недостатком, систем для сохранения человеческой жизни в критических условиях, новых изделий для развивающихся стран и наиболее отсталых в экономическом отношении районов земного шара.

В послевоенные годы дизайн в США получил широчайшее распространение, выступая своеобразным посредником между искусством, промышленностью и потребителем. Еще в 1938 году был основан Институт дизайна, который, не ставя своей целью извлечение прибыли, объединял людей, чья профессия так или иначе связана с дизайном. Направлениями его деятельности было: пропаганда дизайна, ознакомление промышленников с дизайном, поддержка законодательных мер, направленных на охрану авторских прав дизайнеров, содействие повышению уровня преподавания дизайна, повышению качества промышленной продукции. Р. Лоуи, У.Д. Тиг, Г. Дрейфус в 1944 году выступили инициаторами создания американского Общества промышленных дизайнеров. В 1965 году Институт дизайна и общество объединились в Общество дизайнеров Америки (IDSA), которое в конце 1960-х годов насчитывало 650 действительных членов. Общество дизайнеров Америки

фактически представляло собой координирующий центр в системе дизайнерских организаций страны, стремившихся утвердить дизайн как одну из важнейших профессий в современном обществе.

Выставка «Дизайн США» 1989 года стала во многом поучительной для наших отечественных теоретиков и практиков. Во-первых, в те годы у нас как-то упустили из виду многогранность дизайнерской профессии и необходимость специализации. Экспонаты выставки показали, как может быть эффективен графический дизайн, как он организует общественное мышление и поведение населения. Во-вторых, к нашему удовольствию, выставка продемонстрировала, что наш отечественный дизайн по своему проектному потенциалу находился в русле мирового процесса. И у нас, и у них общая проектная идеология, одинаково высокое эргономическое обеспечение. Однако изделия рационального американского стилеобразования оказались воплощенной мечтой наших дизайнеров, которой они жили почти 30 лет. Наша же мечта осталась только мечтой из-за отставания в технологиях, производстве материалов, комплектующих элементов, а также командно-административных методов руководства промышленностью - требований «облагораживания» технически устаревшей продукции, а не нахождения новых оригинальных решений.

## **2. Вопросы к практическому занятию**

1. Что из себя представлял «Новый курс» Франклина Денано Рузвельда?
2. Как Вторая мировая война повлияла на экономику Америки?
3. Расскажите о дизайне в автомобилестроении?
4. Кто относится к пионерам американского дизайна?
5. Назовите лидеров второго поколения американских дизайнеров.

## **3. Задания к практическому занятию**

1. Запишите основные достижения и их авторов американского дизайна после второй мировой войны.

## **Практическое занятие № 7**

**Разработка серии эскизов по мотивам В. Кандинского и А. Родченко.**

### **1. Теоретическая часть**

Авангард – условное название всех новейших концепций, школ, творчества отдельных художников XX века. Авангардизм – тенденция отрицания традиций и экспериментальный поиск новых форм и путей творчества, проявляющихся в самых различных художественных течениях, понятие, противоположное академизму.

Авангард не является художественным стилем. По мнению многих исследователей, авангардизм – отражение процесса вытеснения культуры цивилизацией, гуманистических ценностей прагматической идеологией технического века. Всем течениям авангардистского искусства свойственна подмена духовного содержания прагматизмом, эмоциональности – трезвым расчетом, художественной образности – простой гармонизацией формы, композиции – конструкцией, больших идей – утилитарностью. Авангардизм порывает с художественной традицией как с источником, питающим творческое воображение художника. Прошлое, по убеждению авангардиста Лисицкого, “может остаться неиспользованным, как материал, потерявший значительную часть своей активной силы и тем самым свое культурное значение”. Авангардисты считают, что прошлое никак не связано с настоящим, а в искусстве нет развития. Такое мировоззрение неизбежно приводит к воинствующему нигилизму, у малообразованного в художественном отношении человека – к комплексу неудовлетворенного честолюбия, как это не раз показывала история в период социальных революций. В этом отчасти и скрыт ключ к пониманию особенностей русского авангарда 1910-1920 гг.

В нашей стране главным импульсом становления дизайна была не промышленность. Движение это зародилось вне промышленной сферы. С одной стороны, оно опиралось на художников левых течений, а с другой – на теоретиков (историков и искусствоведов). Поэтому производственное искусство и носило ярко выраженный социально-художественный характер.

16 декабря 1866 года родился Василий Кандинский — художник, теоретик искусства, основоположник абстракционизма, человек, перевернувший привычные представления о живописи, который вписал свое имя в мировую историю искусства. Его картины находятся в музеях по всему миру.

После 1917 года в Советской России началась реорганизация всей системы художественного образования. На базе «Строгановки» и Училища живописи, ваяния и зодчества были созданы Первые и Вторые Государственные свободные художественные мастерские. В 1920 году на их базе декретом Совнаркома (Совета народных комиссаров - правительства страны) создаются Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС) как «специальное художественное высшее техническо-промышленное заведение, имевшее целью подготовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов и руководителей для профессионально-технического образования».

В 1926 году ВХУТЕМАС был переименован в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИИ).

Обучению студентов на всех факультетах предшествовала общая художественная подготовка на основном отделении (факультете) в течение двух лет (с 1926 - один год). Преподавание велось по концентратам (направлениям): графический, плоскостно-цветовой, объемно-пространственный, пространственный. Дисциплины: «Графика», «Цвет», «Объем» и «Пространство» преподавались студентам всех специализаций, чем

закладывался единый фундамент художественных средств формообразования для «инженеров-художников» всех отраслей промышленности.

Дисциплину «Графика» в 1920-1922 годах вел А. Родченко. Постоянно экспериментируя и отрабатывая методику в своих постановках натюрмортов, он использовал нетрадиционные предметы, требуя от студентов выявления центральной конструкции постановки. Стержнем дисциплины был курс графической конструкции на плоскости, в котором Родченко внедрял в сознание своих учеников представление о линии как элементе, позволяющем «конструировать и созидать». Много внимания уделялось фактуре. Студенты осваивали возможности пульверизатора, трафарета, пресса, валика. Графические работы, по его убеждению, должны лишь предшествовать работе с материалом.

Рассмотрим более подробно проекты (студентов и преподавателей) факультетов по обработке дерева и металла, которые были важнейшим центром рождения взаимодействия новых концепций формообразования. На метфаке преподавали А. Родченко, Эль Лисицкий, В. Татлин и другие представители «производственного искусства». Ведущими принципами их работы были: экономичность материалов и конструкций, рациональность использования пространства, многофункциональность и мобильность изделий. Категорически отвергалось всякое поверхностное украшательство. Большое внимание обращалось на гигиеничность вещей. Многие из этих принципов впоследствии стали каноническими для дизайна.

Александр Михайлович Родченко (1891-1956), художник, конструктивист-универсал: дизайнер, архитектор, график, фотограф, театральный декоратор, кинорежиссер и педагог.

Разработанную А. Родченко в мастерских концепцию проектирования можно рассматривать как одну из ранних систем дизайн-образования. По мнению Родченко, нужно научиться в простейшей обыденной вещи проявить творческий подход, найти оригинальное и вместе с тем рациональное решение конструкции и формы с тем, чтобы потом это решение можно было многократно воспроизвести в промышленности.

Александр Родченко в эти же годы много работал сам. Не говоря о плакатах, рекламе, он плодотворно сотрудничал с кино и театром, создавая интересные и характерные для конструктивизма разработки. С 1924 года занялся фотографией. В 1925 году был командирован в Париж для оформления советского отдела Международной выставки декоративного искусства и художественной промышленности, осуществлял в натуре свой проект интерьера Рабочего клуба.

#### Реклам-конструкторы

В. Маяковский и А. Родченко, а затем их последователи второй половины 1920-х годов, использовали арсенал новых и разнообразных средств художественной выразительности. Прежде всего предельно схематизированная и формализованная тектоника листа, где человеческие фигуры сведены к простейшим геометрическим фигурам. С другой стороны, А. Родченко стал

подлинным мастером фотомонтажа, используя при создании плакатов, обложек и прочего свои новаторские по ракурсу и светотени фотографии.

Новаторская деятельность «реклам-конструкторов» была своеобразно отмечена общественностью: их усиленно критиковали и с левого, и с правого флангов не только идеологи искусства, но и коллеги.

Последние годы XX века, как и в других видах массовой визуальной культуры, дали много примеров в решении рекламы (торговой, корпоративной и политической) на грани скабрёзности и пошлости, а то и за их гранью. Обнаженные тела, сомнительные позы, вульгарный или двухсмысленный текст и т.д. В шрифтовых плакатах политической, политико-экономической рекламы часто присутствует непонятный для большинства жителей страны текст, вялая и невыразительная графика. Использование приемов и идей, а то и практически полное «цитирование» изобразительного решения прежних мастеров (без ссылки на них) стало приметой того времени.

## **2. Вопросы к практическому занятию**

1. Что такое авангард и авангардизм? Его представители в России.
2. Приведите примеры работ В. Кандинского, А. Родченко.
2. Что такое реклам-конструкторы? Кто считается родоначальником этого направления в искусстве?

## **3. Задания к практическому занятию**

1. Составьте глоссарий на тему «Авангард».
2. Разработайте серии эскизов по мотивам работ В. Кандинского и А. Родченко.

# **Практическое занятие № 8**

## **Разработка Агитационно-массовое искусство. (часть 1)**

### **1. Теоретическая часть**

В понятие "авангард" условно объединяются самые разные течения искусства XX в. (конструктивизм, кубизм, орфизм, оп-арт, поп-арт, пуризм, сюрреализм, фовизм).

Основные представители этого течения в России - В. Малевич, В. Кандинский, М. Ларионов, М. Матюшин, В. Татлин, П. Кузнецов, Г. Якулов, А. Экстер, Б. Эндер и другие.

Всем течениям авангардистского искусства действительно свойственна подмена духовного содержания прагматизмом, эмоциональности - трезвым расчетом, художественной образности - простой гармонизацией, эстетикой форм, композиции - конструкцией, больших идей - утилитарностью.

Традиционный русский максимализм, ярко проявившийся еще в движении передвижников и "шестидесятников" 19 столетия, был лишь усилен русской революцией и привел к тому, что во всем мире Советская Россия считается родиной авангардного искусства.

Новое искусство покоряет безудержной свободой, увлекает и захватывает, но одновременно свидетельствует о деградации, разрушении целостности содержания и формы. Присущая некоторым течениям авангардного искусства атмосфера иронии, игры, карнавальности, маскарада не столько маскирует, сколько раскрывает глубокий внутренний разлад в душе художника. Идеология авангардизма несет в себе разрушительную силу.

Виды:

1. шрифтовые формы (лозунги, призывы, транспаранты, текстовые плакаты);
2. политический плакат;
3. тематические выставки, установки и стенды агитационно-массового содержания;
4. оперативные информационные средства («Молния», «Тревога», «Кто сегодня впереди» и т. д.);
5. доски почета, аллеи передовиков производства, героев труда;
6. формы, отражающие ход социалистического соревнования, выполнение производственных планов (Экран соцсоревнования, Календарь трудовой славы, Доска производственных показателей);
7. стенные газеты, сатирические выпуски и т. д.

Темы: острые революционные темы, темы патриотизма.

Формы выразительности: наше восприятие окружающей предметной среды всегда ассоциативно в силу тесной связи различных органов чувств, например, зрения и осязания.

Связь различных ощущений при восприятии конкретной формы приводит к тому, что мы наделяем эту форму такими качествами и свойствами, которые, по сути, ей не принадлежат. Например, острые и тупые углы. Угол — зрительная характеристика пространства. Острый или тупой — качества, привнесенные ассоциативно, на основе осязательных ощущений. Острыми или тупыми могут быть режущие предметы. Острый угол — это эмоциональная, образно-ассоциативная характеристика пространства. Восприятие линии как простейшей, образующей любую форму, также ассоциативно. Различные линии вызывают у нас различные эмоциональные ощущения. Вертикальная линия вызывает ощущение активного стремления вверх. (Ассоциации: полет ракеты, струя фонтана, стоящее дерево, башенный кран и т. д.). Горизонталь по сравнению с вертикалью производит впечатление слабого, пассивного движения, а то и вовсе покоя (линия горизонта, движение поезда параллельно картинной плоскости и т. д.). Говоря об ощущении движения, вызванном прямой линией, следует подчеркнуть, что характер этого движения равномерный. Объясняется это просто: глаз человека, не встречая препятствий, без труда скользит по прямой линии. Диагональ производит своеобразное впечатление. Находясь между ними и постоянно поднимаясь над горизонталью, диагональ вызывает ощущение борьбы, преодоления пассивности. Это тем отчетливее выражено, чем больше диагональ приближается к вертикали. Различаются два типа

диагонали: правая (из левого нижнего угла в верхний правый угол) и левая. Правая диагональ создает впечатление более стремительного движения и в силу этого более эмоциональна, чем левая. Объясняется это нашей привычкой читать слева направо. Прослеживая, изучая правую диагональ, мы невольно поднимаем глаза вверх. При рассмотрении левой диагонали мы ощущаем «сползание» и, наконец, остановку движения у основания диагонали. Разница в восприятии левой и правой диагонали обусловила и их эмоциональные характеристики: диагональ подъема и диагональ падения. Диагональ, как и всякая прямая линия, производит впечатление равномерного движения. Кривая изогнутая линия вызывает более сложные ощущения. Здесь в отличие от прямой линии мы встречаемся с неравномерным движением. Плавные участки глаз воспринимает спокойно и быстро. Резкие округления требуют остановки глаза и тем самым вызывают ощущение замедления движения. Особо следует выделить кривую изогнутую линию, соответствующую диагонали подъема. Линия, в целом поднимающаяся вверх, выгнута вниз. Это производит впечатление борьбы двух сил: силы тяжести и силы подъема. Прогибаясь, кривая как бы преодолевает силу тяжести, высвобождается из-под нее и, устремляясь вверх, олицетворяет неиссякаемую силу и движение. Ломаная линия вызывает представление о сложном, неравномерном, ступенчатом движении. Объединяя в себе вертикали, горизонталы, диагонали подъема и падения различной протяженности, ломаная линия передает самые различные ощущения — стремительный порыв, спокойствие и т. д. Восприятие плоскостных фигур определяется характером восприятия составляющих эти фигуры линий. Особым случаем кривой замкнутой линии является круг. Окружность не имеет начала и конца, все ее точки равноудалены от центра. Внимание зрителя не в состоянии сосредоточиться на окружности, останавливается на ее центре, то есть на точке. По этой причине произведение наглядной агитации, представляющее по форме круг, воспринимается как нечто спокойное, замкнутое, уравновешенное. Овал образован кривой замкнутой линией. Эта фигура напоминает круг, однако восприятие ее отличается от восприятия круга. Овал образован несколькими дугами различной величины. Восприятию плавной большой дуги сопутствует ощущение динамики, интенсивного движения. Перенос внимания на дугу меньшего радиуса изменяет характер восприятия. Ощущение быстрого движения сменяется ощущением замедленного движения и, наконец, статики. Овал, таким образом, воспринимается как нечто беспокойное, дышащее, неуравновешенное, в целом — динамичное. Квадрат образован равными сторонами и равными прямыми углами. Он воспринимается как нечто идеальное, прямое, четкое, устойчивое, спокойное, торжественное. Прямоугольник — фигура более динамичная по сравнению с квадратом. В зависимости от пропорций и положения по отношению к горизонтали прямоугольник может вызывать ощущение стремления вверх (стоит на горизонтали) либо спокойствия и статики (лежит на горизонтали). Треугольник — фигура, воспринимаемая как нечто резкое,

острое. Но в зависимости от положения по отношению к горизонтали он может быть воспринят как нечто прочное, статичное (стоит на основании) или предельно динамичное, напряженное (стоит на вершине).

Авторы: А.А.Веснин, С.Доненков, Н.Андреев, В. Маяковский, В.Дени, Бродский, А. Дейнека, М.Авилов и др.

## **2. Вопросы к практическому занятию**

1. Кто такие реклам-конструкторы?
2. Расскажите о творческом дуэте «реклам-конструкторов Маяковский – Родченко».

## **3. Задания к практическому занятию**

1. Разработка эскизов в стилистике агитационно-массового искусства.
2. Составьте глоссарий на тему «Авангард».

# **Практическое занятие № 8**

## **Разработка Агитационно-массовое искусство. (часть 2)**

### **1. Теоретическая часть**

Агитационный плакат, наглядно разъяснял политические события и идеологические позиции государства. Многие агитационные плакаты были обращены к главным человеческим ценностям, которые обещал народу новый строй: свобода, мир, социальное равенство. Значительную часть сюжетов составляла критика «старого режима», политических противников, негативных бытовых явлений. Характерной чертой плаката было соединение изображения с текстом, нередко простым и грубоватым, но доходчивым и запоминающимся.

Советские плакаты чаще всего выполнялись художниками, которые были мастерами своего дела, поэтому имели немалую культурную ценность. Среди первых революционных плакатов выделялись работы Д.С. Моора, В. Маяковского, М.М. Черемныха, В.Н. Дени – они пользовались большой популярностью у массового зрителя. Они покоряли своей цельностью, оригинальностью и простотой раскрытия содержания.

Так же, как и в агитационном фарфоре, в плакате можно проследить активное использование красного цвета, привлекающего внимание зрителя к основным акцентам сюжета и усиливающего их выразительность. Композиция плаката строится на обобщении, стилизации и силуэтности – это законы художественного языка плаката, обеспечивающие его цельность и максимальную доходчивость: изображение, стремится к знаку, что позволяет легко считывать информационно-эмоциональный посыл плаката.

Монументальность – еще одна важная особенность. Она прослеживается в плакатах независимо от их размеров.

Графическое произведение – плакат – обладает большей свободой выбора сюжета и построения композиции.

В первые годы Советской власти, в период военного коммунизма, наибольшее распространение получили различные виды агитмассового творчества — искусство высокой патетики и прямого политического призыва. В мирный восстановительный период начали бурно развиваться художественная промышленность и кустарные ремесла.

Агитационное искусство — древнее, как сам Рим, где оно появилось впервые. И задиристое — как Французская буржуазная революция, где едва ли не каждый герой был удостоен памятника. XX век принес с собой новую агитационную волну. «Искусство в массы».

В 1918 году вышел Декрет «О памятниках республики». Страна лицезрела своих героев в бронзе и гипсе: вожди, военные, деятели культуры. Ваяли даже бульжник — орудие пролетариата. Монументальное и уникальное — знаменитые «Рабочий и колхозница» Веры Мухиной, побывавшие в Париже и ставшие символом эпохи. И массовое — «Девушка с веслом» Ромуальда Йодко, что создавалась для водного стадиона «Динамо», а в гипсовых копиях украсила парки страны.

На стыке скульптуры и архитектуры. ВДНХ. Хозяйственные достижения стали содержанием величественной архитектурной формы. Здания в стиле «сталинский ампир» украшали орнаментами архитекторы из союзных республик. Театр — и тот получает форму пятиконечной звезды. Но время масштабных строек и глобальных задач оставило самый громкий проект под сукном. Дворец Советов построен так и не был, но разошелся по столице советскими готическими замками — сталинскими высотками.

Визитной карточкой страны становится огромное мозаичное панно. «Карта индустриализации СССР» из драгоценных и полудрагоценных камней в 27 квадратных метров получила Гран-при Всемирной выставки искусств в Париже. Само искусство мозаики шагнуло за порог дворцов на улицы. Вместо яшмы и лазурита — смальта. Строятся целые заводы по производству цветных стеклышек и мозаичное искусство становится повседневностью: украшают кинотеатры, метро и даже жилые дома.

В буфетах и на кухнях появляется посуда особого стиля — агитфарфор. Идея не новая. Коронации и юбилеи, войны и революции. Исторические события на тарелках появлялись не одно столетие. В 20-е годы XX века чашки-агитки отправляются на экспорт и «берут в плен» французскую столицу. По просьбе западных коллекционеров выставку советской идейной посуды повторяют дважды. Первую партию фарфора для международной премьеры отбирал на Петроградском заводе сам Горький.

«Серп и молот» ... в качестве принта на тканях Ивановской мануфактуры. Ситец, сатин и креп, покрытые шестеренками, силуэтами фабрик, лампочками и колосьями. Тканевая пропаганда — прямой путь к массовому потребителю. Понимание текущего момента сделало Иваново третьей пролетарской

столицей. К пятой годовщине Октябрьской революции выпускают платки под девизом «Вся власть Советам!». С ситцевой трибуны звучат самые актуальные лозунги того времени — «Пятилетку в четыре года!».

Живопись на скорую руку. Броские, емкие, актуальные агитплакаты стали требованием времени. «Не болтай!» — как руководство к действию; или демонстрация растущего благосостояния: «Накопил и машину купил». Политический плакат, основанный на традициях русской графики — явление в художественной пропаганде. Как и праздничное оформление городов, за которое брались даже известные художники. Как Марк Шагал, который будучи комиссаром искусств оформлял Витебск к революционным праздникам.

Палех, Федоскино, Мстёра, Холуй. Тройки и хороводы на лаковых шкатулках дополнили новые сюжеты. Тачанки с пулеметами, почетный караул и художественно представленные будни красноармейцев помогли удержать промысел. Палехские иконописцы после революции остались не у дел. Пришлось перенимать опыт у соседей — федоскинцев. Так и появились шкатулки на стыке иконописи, былинной сказочности и соцреализма — «чудо, рожденное революцией».

## **2. Вопросы к практическому занятию**

1. В каком году начали создаваться Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС)?

2. Когда ВХУТЕМАС был переименован в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИИ)?

3. Назовите первых художников агитационного плаката.

Каковы особенности агитационного плаката и агитационного искусства в целом?

4. Какие «носители» имели агитационную символику?

## **3. Задания к практическому занятию**

1. Разработка эскизов в стилистике агитационно-массового искусства.

# **Практическое занятие № 9**

## **Роль ВХУТЕМАСа в формировании дизайна (производственного искусства) в Советской России. (часть 1)**

### **1. Теоретическая часть**

После 1917 года в Советской России началась реорганизация всей системы художественного образования. На базе «Строгановки» и Училища живописи, ваяния и зодчества были созданы Первые и Вторые Государственные свободные художественные мастерские. В 1920 году на их базе декретом Совнаркома (Совета народных комиссаров - правительства страны) создаются Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС) как «специальное художественное высшее техническое-

промышленное заведение, имевшее целью подготовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов и руководителей для профессионально-технического образования».

В 1926 году ВХУТЕМАС был переименован в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИИ).

Обучению студентов на всех факультетах предшествовала общая художественная подготовка на основном отделении (факультете) в течение двух лет (с 1926 - один год). Преподавание велось по концентратам (направлениям): графический, плоскостно-цветовой, объемно-пространственный, пространственный. Дисциплины: «Графика», «Цвет», «Объем» и «Пространство» преподавались студентам всех специализаций, чем закладывался единый фундамент художественных средств формообразования для «инженеров-художников» всех отраслей промышленности.

В Мастерских был введен макетный метод проектирования. Его автор Н. Ладовский преподавал пропедевтическую дисциплину «Пространство». Он имел смелость провозгласить: «Пространство, а не камень - материал архитектуры». Николай Александрович Ладовский (1881-1941), известный теоретик архитектуры и градостроительства, лидер направления «архитектурный рационализм». Основные факторы, влияющие на формообразование, он определил в следующей иерархической последовательности: пространство - форма - конструкция. Ладовский считал, что будущие архитекторы и инженеры-конструкторы должны учиться мыслить объемно-пространственными композициями, эскизировать не на бумаге, а в объеме, и лишь затем переносить отработанную в объеме композицию на бумагу. Такой метод помогал расковать фантазию на этапе выработки новых приемов и средств выразительности.

Дисциплину «Объем» преподавали три скульптора - Б. Королев, А. Лавинский и А. Бабичев. Сторонники «объективного метода», они начинали занятия со студентами с анализа простых геометрических форм и их сочетаний, используя при этом достижения кубизма. От студентов требовалось не буквальное изображение в глине составляющих композицию элементов, а передача своего видения этой композиции в ее своеобразном пластическом преломлении. Главная цель дисциплины «Объем» состояла в том, чтобы научить студентов мыслить в объеме вне зависимости от того, на какой факультет они ориентировались.

«Цвет» вели А. Веснин, Л. Попова. Их программа включала две стадии: первая (программа-минимум) - изучение цвета вне специальности, вторая (программа-максимум) - специальная колористическая подготовка с учетом конкретного факультета. Студенты рисовали не сами предметы, а создавали по поводу них композиции, анализируя и разлагая формы предметов

Дисциплину «Графика» в 1920-1922 годах вел А. Родченко. Постоянно экспериментируя и обрабатывая методику в своих постановках натюрмортов, он использовал нетрадиционные предметы, требуя от студентов выявления центральной конструкции постановки. Стержнем дисциплины был курс графической конструкции на плоскости, в котором Родченко внедрил в

сознание своих учеников представление о линии как элементе, позволяющем «конструировать и созидать». Много внимания уделялось фактуре. Студенты осваивали возможности пульверизатора, трафарета, пресса, валика. Графические работы, по его убеждению, должны лишь предшествовать работе с материалом.

## **2. Вопросы к практическому занятию**

1. В каком году начали создаваться Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС)?
2. Когда ВХУТЕМАС был переименован в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИИ)?
3. Назовите знаковых представителей ВХУТЕМАСа и ВХУТЕИИна.

## **3. Задания к практическому занятию**

1. Подготовьте электронную презентацию на тему «Производственное искусство в Советской России».

# **Практическое занятие № 9**

## **Роль ВХУТЕМАСа в формировании дизайна (производственного искусства) в Советской России. (часть 2)**

### **1. Теоретическая часть**

Рассмотрим более подробно проекты (студентов и преподавателей) факультетов по обработке дерева и металла, которые были важнейшим центром рождения взаимодействия новых концепций формообразования. На метфаке преподавали А. Родченко, Эль Лисицкий, В. Татлин и другие представители «производственного искусства». Ведущими принципами их работы были: экономичность материалов и конструкций, рациональность использования пространства, многофункциональность и мобильность изделий. Категорически отвергалось всякое поверхностное украшательство. Большое внимание обращалось на гигиеничность вещей. Многие из этих принципов впоследствии стали каноническими для дизайна.

Александр Михайлович Родченко (1891-1956), художник, конструктивист-универсал: дизайнер, архитектор, график, фотограф, театральный декоратор, кинорежиссер и педагог.

Разработанную А. Родченко в мастерских концепцию проектирования можно рассматривать как одну из ранних систем дизайн-образования. По мнению Родченко, нужно научиться в простейшей обыденной вещи проявить творческий подход, найти оригинальное и вместе с тем рациональное решение конструкции и формы с тем, чтобы потом это решение можно было многократно воспроизвести в промышленности.

Особо следует сказать о проектах студентов - «динамичных» вещах, среди

которых были движущиеся витрины, складные киоски и кровати, разборные

вещи. Первые проекты были продемонстрированы уже в начале 1923 года на

отчетной выставке работ метфака. Тогда же проявились как сильные, так и слабые стороны конструктивистского подхода к проектированию вещей.

Впоследствии были созданы более совершенные проекты. Отметим многофункциональный стол И. Морозова (1926) на консольных металлических ножках с шариками, благодаря чему стол мог легко перемещаться с места на место. Путем различных трансформаций стол мог превращаться в письменный, обеденный и чертежный.

Примером подобного подхода в области посуды являлся набор металлических предметов «для похода и экскурсий». Он включал в себя котелок-кастрюлю, сковородку, чайник, нож-вилку и несколько других мелких предметов. Все это складывалось в котелок, имевший ремешок для пристегивания к поясу. Автором проекта был З. Быков, которому принадлежал и ряд других удачных проектов. Бумажный абажур с изменяющимся наклоном отражательного диска (начало 1920-х); значок участника колонны ВХУТЕМАСа для Первомайской демонстрации (1924). Дипломный проект Захар выполнил на тему «Внутреннее оборудование пассажирского прицепа тягача-вездехода для условий Сибири» (1929). Захар Николаевич Быков, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР был ректором МВХПУ (б. Строгановское) с 1955 по 1967 годы.

Александр Родченко в эти же годы много работал сам. Не говоря о плакатах, рекламе, он плодотворно сотрудничал с кино и театром, создавая интересные и характерные для конструктивизма разработки. С 1924 года занялся фотографией. В 1925 году был командирован в Париж для оформления советского отдела Международной выставки декоративного искусства и художественной промышленности, осуществлял в натуре свой проект интерьера Рабочего клуба.

Началом превращения факультета в художественно-техническую школу стал 1922-1923 учебный год. Была отработана методика преподавания инженерно-технологических дисциплин, студенты были ориентированы, в основном, на инженерную, а не на художественно-конструкторскую деятельность.

Пришедший на факультет через год Антон Михайлович Лавинский (1893 - 1968), архитектор, дизайнер, график, театральный художник и теоретик конструктивизма, сумел постепенно изменить ситуацию, найдя общий язык с первоначально скептически относившимися к нему преподавателями-инженерами и студентами.

Положительные результаты взаимодействия в новом, дизайнерском русле ярко проявились при подготовке его учениками «в пожарном порядке» комплексных проектов к Международной выставке в Париже. Под

руководством А. Лавинского и С. Чернышева студенты разработали проект избы-читальни, представленный в виде электрифицированного макета. Все элементы ее оборудования были трансформируемые. Читальные столы могли превращаться в скамейки со спинками, а стойка библиотекаря - в подмости для сцены. Были разработаны радиовитрина, библиотечный шкаф и пр. Над входом в избу была трибуна для оратора, а над нею - метеорологическая будка с флюгером, электрические часы и радиомачта с громкоговорителем.

После этой работы был окончательно уточнен профиль специалиста, подготавливаемого факультетом. Основой профессионализации студентов стало комплексное проектирование оборудования.

В 1925-1926 годах под руководством вернувшегося во ВХУТЕМАС Л. Лисицкого студент Соколов разработал шкаф-перегородку, помещаемый между кухней и столовой. В нем были емкости с обеих сторон и «особое передаточное окно» с тем, чтобы пищу, приборы и т.п. можно было транспортировать из кухни в столовую. Все в нем было тщательно продумано и спроектировано с учетом конкретных габаритов вещей. Подобные перегородки-шкафы вошли в практику в конце 1950-х-начале 1960-х годов в «малогабаритках» (однокомнатных квартирах).

Расширить и укрепить производственные факультеты, создать новые, чего добивались А. Родченко, В. Степанова, В. Татлин и др., не удалось. Более того, с реорганизацией из всех факультетов в самом худшем положении оказался дерметфак, который просто был ликвидирован. Фактически с реорганизацией-ликвидацией ВХУТЕИНа прекратила существование только что начавшая складываться отечественная школа дизайна.

## **2. Вопросы к практическому занятию**

1. В каком году начали создаваться Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС)?
2. Когда ВХУТЕМАС был переименован в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИИ)?
3. Какие особенности в учебном процессе ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИИНа

## **3. Задания к практическому занятию**

1. Составьте таблицу-сравнение «ВХУТЕМАС – ВХУТЕИИ».

## **Практическое занятие № 9**

### **Роль ВХУТЕМАСа в формировании дизайна (производственного искусства) в Советской России. (часть 3)**

#### **1. Теоретическая часть**

Советский отдел на Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже в 1925 году

Проведение представительной выставки декоративных искусств первоначально планировалось на 1908 год, но несколько раз откладывалось, в т.ч. по причине начала Первой мировой войны. Международная выставка декоративного искусства и художественной промышленности проходила в Париже с апреля по октябрь 1925 года. На ней было представлено большинство европейских стран (более 20). Не была допущена Германия как страна-агрессор последней войны. Не участвовали и США, т.к. министр торговли Герберт Гувер посчитал, что его страна не сможет выполнить требования по отбору участников. Устав Выставки диктовал обязательное соответствие экспонатов современности, их оригинальность и недопустимость вопиющего подражания прошлому. Но между тем выставка дала мощный импульс развитию прикладного искусства и дизайна в Америке. Гувер направил в Париж делегацию из 108 человек, среди которых был Норман Бел Геддес - один из будущих пионеров американского дизайна. Выставка содержала более 130 экспозиций художественных, коммерческих и промышленных учреждений, а также нескольких сот индивидуальных художников.

Главные павильоны Выставки, а также подавляющее большинство экспонируемых изделий из огромного ассортимента декоративных предметов, тканей, мебели и даже скульптуры были созданы в духе стиля, вскоре получившего название ар деко.

Советский отдел включал в себя павильон, созданный К. Мельниковым, а также экспозицию в здании на Эспланаде Инвалидов, где разные страны демонстрировали образцы оборудования интерьеров.

Константин Степанович Мельников (1890-1974), архитектор-конструктивист, спроектировал здание, отличавшееся новаторским обликом. Павильон представлял собой легкую каркасную постройку (деревянную), большая часть площади его наружных стен была остеклена. Необычной была его объемная композиция - прямоугольное в плане двухэтажное здание перерезалось по диагонали ведущей на второй этаж широкой открытой лестницей. Лестница была перекрыта оригинальной пространственной структурой: двумя рядами наклонных пересекающихся плит.

Такое решение объема здания позволяло пропускать большое количество посетителей и регулировать их доступ в залы. Это был павильон-витрина, павильон-стенд, который можно быстро и свободно осмотреть.

Принципы новой павильонной архитектуры определили новаторский характер и расположенной в нем выставочной экспозиции. Принципы экспонирования были следующими.

Открытая обзорность, монтаж экспонатов на типовых панно с выразительным использованием различных комбинаций красного, черного, серого и белого цветов в соответствии с профилем секции (архитектуры, полиграфии и книг, текстиля и пр.); показ предметов в окружающей их среде; натурно-объемная демонстрация в открытых и застекленных витринах и на специальных стендах.

Рабочий клуб А. Родченко - новый тип общественного интерьера, предназначенный для занятий и отдыха - был представлен в виде

самостоятельного ансамбля в натуральную величину. Сравнительно компактный интерьер включал в себя: читальню со всей необходимой меблировкой, уголок Ленина, специальную установку для собраний и митингов (трибуна, место для председателя, раздвижная стенка-экран).

А. Родченко при создании Рабочего клуба выступил как дизайнер-изобретатель, как создатель новых социально-утилитарных структур. Реализовывалась идея «антибытовизма», «антивещизма»: главное не вещи, а люди, которые ими пользуются, их отношения, их общение.

Экспозиция ВХУТЕМАСа - одной из первых высших дизайнерских школ в мире - была представлена широко и многогранно. С одной стороны, были выставлены учебные работы студентов (книжный киоск, кресло-кровать, умывальник, агиттрибуна, трамвайный указатель, передвижной театр, макет избы-читальни и др.), с другой - принципиально новые методы преподавания (пропедевтический курс основного факультета), которые были отмечены Почетным дипломом выставки.

Экспозиция советского отдела Выставки стала наглядной демонстрацией принципов нового направления в формообразовании, новой эстетики, рожденных в Советской России 1920-х годов. В основе идеи формы лежит оригинальная конструкция, которая почти полностью определяется характерной графической линейной схемой. Этих схем несколько, все они основаны на законах симметрии, на симметричных преобразованиях элементов формы. Три наиболее распространенные схемы: крестообразная, ломаная линия («гармошка») и «движущийся квадрат».

Многие закономерности формообразования 1920-х и 1930-х годов сохранялись не только в дизайне, архитектуре, но используются и в современных разработках.

## **2. Вопросы к практическому занятию**

1. Система дизайн-образования А.М. Родченко.
2. Расскажите о проектах студентов – «динамичных» вещах.
3. Расскажите о подготовке студентов к Международной выставке в Париже.
4. Расскажите о Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже.

## **3. Задания к практическому занятию**

Работа в малых группах – это одна из самых популярных стратегий, так как она дает всем обучающимся возможность участвовать в работе, практиковать навыки сотрудничества, межличностного общения (в частности, умение активно слушать, вырабатывать общее мнение, разрешать возникающие разногласия). Все это часто бывает невозможно в большом коллективе. Работа в малой группе - неотъемлемая часть многих методов. Вся группа делится на несколько подгруппы, которые

получают задания от преподавателя в виде карточек с вопросами. В течение 10-15 минут каждая малая группа готовится к ответу письменно. Группа выбирает главного студента, который будет у доски отвечать на поставленные вопросы. Студенты других групп по окончании ответа задают ему вопросы, на которые в случае необходимости могут отвечать и другие студенты группы.

**Вариант 1.** ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Общая характеристика. Художественная практика. Особенности.

**Вариант 2.** Советский отдел на Международной выставке в Париже, 1925. Общая характеристика. Художественная практика. Особенности.

**Вариант 3.** Александр Михайлович Родченко (1891-1956). Общая характеристика дизайнера и его творчества. Художественная практика. Особенности.

## **Практическое занятие № 10**

### **Учебные цели и структура мастерских. Создание архитектурной композиции в творческой манере Татлина. (часть 1)**

#### **1. Теоретическая часть**

Конструктивизм представлял иную концепцию формообразования, основанную на акцентировании внутренних структурных связей между теми же, что и в супрематизме, абстрактными геометрическими элементами, подчеркивании особенностей материалов, выразительности их сочетаний. В отличие от поиска нового стиля в супрематизме через геометризацию форм и цвет, создание системы новых внешних форм, в конструктивизме главенствовало конструкторско-изобретательское начало, конструирование изнутри.

Родоначальником конструктивизма считается Владимир Евграфович Татлин (1885-1953), профессиональный художник, ученик Серова и Коровина. Первым камнем в фундаменте конструктивизма стали его контррельефы. Сначала это были отвлеченные композиции на стыке скульптуры и живописи, которые сам автор называл «живописными рельефами», «материальными подборками» (1913- 1914). Затем трехмерные композиции отрываются от картинной плоскости и размещаются в реальном пространстве. В 1915 году в мастерского Татлина появились «Угловые контррельефы».

Вторым и главным камнем фундамента стал всемирно известный проект 400-метрового памятника III Интернационалу, разработанный по заданию отдела ИЗО Наркомпроса (1919-1920). Это был один из наиболее ранних и, в то же время, наиболее органичных проектов периода конструктивизма - полностью утилитарный и строго функциональный. Он нес в себе, при этом, огромный динамический заряд и создавал небывалый художественный образ, не пользуясь при этом изобразительными средствами.

Конструктивизм как творческое направление и сам термин, его обозначающий, были созданы в 1921 году группой художников Института художественной культуры (ИНХУК). В группу входили А. Родченко, В. Степанова, А. Ган, братья Стенберги, О. Брик, Б. Арватов и др. Его главная цель заключалась в «создании науки, исследующей аналитически и синтетически основные элементы как отдельных искусств, так и искусства в целом». Он должен был объединить «деятелей изобразительных искусств, работающих над установлением методов и форм производственного искусства». Инициатором программы, создателем и первым председателем был В.В. Кандинский. Его деятельность тяготела к изучению отвлеченных теоретических вопросов формообразования, связанных с психологией зрительного восприятия, и совсем не согласовывалась с перспективами производственного искусства.

Начав с «беспредметных» живописных и графических композиций из геометрических форм, фактур, цветов конструктивисты перешли к объемным композициям из реальных материалов (дерева, металла, стекла, проволоки) в реальном пространстве, а затем к проектированию вещей, полиграфической продукции, агитационному искусству.

Заметную роль на этапах «от изображения - к конструкции» и «от конструкции - к производству» сыграли работы Г. Клуциса. На примере его деятельности четко прослеживается переход от рисунков отвлеченных конструкций к реальным пространственно-средовым объектам.

Густав Густавович Клуцис (1895-1944) родился в Латвии, учился во Вторых Свободных художественных мастерских у К. Коровина, работал с К. Малевичем, окончил живописный факультет ВХУТЕМАСа (1921), преподавал в нем «Цвет» (1924-1930), активно работал как художник-конструктивист, «плакатист», мастер фотомонтажа. В 1922 году к 5-ой годовщине революции и IV конгрессу Коминтерна Клуцис создал проекты агитационных установок для улиц и площадей — пространственных и динамических лозунгов, радиотрибун, кинофотостендов. В них обрели реальность принципы построения абстрактных плоскостных и объемно-пространственных структур раннего «аналитического периода» творчества художника. Во всех установках присутствовал момент трансформации: вращающиеся стенды-колеса, подвижные экраны (вертикальное или наклонное положение в зависимости от размера аудитории) и пр. Соответствующими времени предлагались самые доступные материалы для выполнения установок: дерево, канат, холст.

Новый метод создания острых, агитационно-массовых форм искусства Клуцис видел также в фотомонтаже. «Само слово «фотомонтаж» выросло из индустриальной культуры - монтаж машин, монтаж турбин», - писал он (1932). Роль творчества Клуциса в раннем конструктивизме, а затем в полиграфии, близка роли Лисицкого по отношению к плоскостному супрематизму, а позднее также работе в полиграфии.

## 2. Вопросы к практическому занятию

1. Что такое конструктивизм? Кто считается родоначальником этого направления в искусстве?
2. Расскажите о всемирно известном проекте 400-метрового памятника III Интернационалу.
3. Как происходило объединение искусства и техники в России?

### **3. Задания к практическому занятию**

1. Подготовьте электронную презентацию на тему «Конструктивизм».
2. Разработайте эскизы в стилистике конструктивистов.

### **Практическое занятие № 10**

#### **Учебные цели и структура мастерских. Создание архитектурной композиции в творческой манере Татлина. (часть 2)**

#### **1. Теоретическая часть**

Значение производственного искусства, как отмечает Н.В. Воронов, далеко выходит за рамки истории дизайна. Принципы этого направления в искусстве, его функциональное и рациональное отношение к материалу, к конструкции, к назначению вещи, «делание» представителями этого направления художественных произведений, понимание творчества как работы, были перенесены на другие формы искусства - на кино, поэзию, графику, театр и т.д. Такой подход оплодотворил искусство в целом, более того, он сделал производственное искусство и конструктивизм большим общекультурным явлением.

Когда же речь заходит о практических итогах, то не надо забывать, что, не найдя контакта с промышленностью, «производственничество» в конечном счете стало художественно-прикладной сферой деятельности. Оно благотворно проявило себя в театре, рекламе, оформлении книги, экспозиционном и улично-агитационном искусстве, педагогике. Но непосредственно в промышленном производстве - в делании вещей - мало чего удалось добиться.

Производственное искусство, теоретические исследования и практическая деятельность приверженцев этого движения и, прежде всего, конструктивистов были одним из главных направлений интеграции искусства и техники в послереволюционной России.

На этапах становления (XIX век) и особенно с глобализацией машинного (промышленного) производства (первые десятилетия XX века) происходила последовательная смена форм объединения искусства и техники для воссоздания предметного мира. Как одна из этих форм возникает дизайн. Перечислим некоторые важные этапы его развития.

Первая половина-середина XIX века. Механическое сочетание технической формы и эстетической поверхности. Эпоха украшательства.

«Создай удобную форму, а потом укрась ее» (О. Пьюджин, 1812-1852, - английский писатель и архитектор) - как практический принцип воссоздания предметного мира. Инженер создает форму вещи, а художник украшает или маскирует ее орнаментом. Причем эту последнюю функцию выполняет не художник, а ремесленник, наскоро обученный в школе промышленного искусства.

Вторая половина XIX века. Попытка восстановить допромышленные формы воссоздания предметного мира (У. Моррис и движение за обновление искусств и ремесел). Вещь создается художником и ремесленником без участия инженера. Этот вид интеграции нельзя считать новой формой - она основана на исключении техники из воссоздания предметного мира.

- Конец XIX-начало XX века. Эстетизация технических форм.

Профессиональный художник частично берет на себя функцию инженера: он осваивает машинные методы и промышленные материалы и создает на этой основе новые формы вещей. Появление тенденции к стилистическому единству предметного мира (стиль модерн, югенд-стиль, ар нуво и т.п.). Зарождение теории функционализма как практического принципа строительства (форма должна следовать функции).

- Начало XX века. История становления современного дизайна - это, с одной стороны, история того, как постепенно в промышленное производство втягивается художник, как он начинает осваивать его специфику и применять ее в процессе воссоздания предметного мира, а с другой - рождающиеся в этом содружестве формы предметного мира оцениваются общественным сознанием как эстетические. На каждом этапе машинного производства создаваемая им предметная форма была ориентирована одновременно на удовлетворение утилитарно-практических потребностей общества и на его эстетический вкус. Соотношение этих двух факторов, которое менялось на различных этапах машинного производства, в конечном счете, определяло характер этих форм.

## **2. Вопросы к практическому занятию**

1. Расскажите о В. Татлине. Приведите примеры его работ.
2. Что такое супрематизм?
3. Что такое промышленное искусство?

## **3. Задания к практическому занятию**

1. Подготовьте электронную презентацию на тему «Искусство конструктивистов».
2. Подготовьте электронную презентацию на тему «Искусство авангардистов».
3. Разработайте эскизы в стилистике футуристов.

## **Практическое занятие № 10**

### **Учебные цели и структура мастерских. Создание архитектурной композиции в творческой манере Татлина. (часть 3)**

#### **1. Теоретическая часть**

Владимир Евграфович Татлин (1885-1953) - одна из самых ярких фигур нового искусства 1920-1920-х годов, родоначальник конструктивизма; вообще уникальный человек русского авангарда. Жизнь его была жизнью фанатика и подвижника, творчество заполняло ее целиком. Живописец, график, художник - конструктор.

Имя и творчество Владимира Евграфовича Татлина (1885-1953) до сих пор вызывают и восторг, и ненависть. Его репутация как одного из величайших пионеров и даже символической фигуры русского авангарда 1910-1920-х годов, в сочетании с личными качествами - замкнутостью, критичностью к себе - способствовали известной мифологизации художника; неизменно поносимый и замалчиваемый в эпоху тоталитаризма и даже в совсем недавнем прошлом, он окутан таинственностью и неуловимо "ускользает" от назойливого вниманья критиков.

Сравнительно небольшой объем сохранившегося наследия Татлина сопровождается чрезвычайной концептуальной насыщенностью всего, что несет отпечаток его новаторской мысли.

В искусство он пришел как самородок - почти без серьезной школы. В Пензенском художественном училище 1905-1910 получил основы профессиональных знаний, а в авангардных студиях Москвы и Петербурга ( у И.И. Машкова, Я.Ф. Циоглинского, М.Д. Бернштейна, и особенно у М.Ф. Ларионова) набрал мастерства.

После окончания гражданской войны, Татлин на несколько лет сосредоточил усилия на выполнении двух задач:

1. Подготовке кадров для промышленности и искусства;
2. Становлении новой отрасли творчества, которую мы теперь называем дизайном.

В это время он выдвигает ряд лозунгов и обращается к проектированию предметов быта. Лозунг Татлина, основоположника конструктивизма: «Ни к новому, ни к старому/ни к левому, ни к правому, а к нужному». Были разработаны проекты печей, новые конструкции кроватей, модели одежды и посуды. Татлин сам складывал эти печи. Помимо экономичности, практичности в формах печей наметилась одна из тенденций мирового дизайна - проектирование технических компонентов оборудования современного жилища как мебели.

Владимир Татлин - один из крупнейших деятелей русского искусства авангарда. Он выбрал основами своего творчества материал, объем и

конструкцию и стал одним из зачинателей особого течения абстрактного искусства, которое впоследствии получило название «конструктивизма».

## **2. Вопросы к практическому занятию**

1. Расскажите о архитектуре В. Татлина. Приведите примеры его работ.
2. Что такое конструктивизм?
3. Что такое промышленное искусство?

## **3. Задания к практическому занятию**

1. Подготовьте электронную презентацию на тему «Искусство В. Татлина».
2. Разработайте эскизы в стилистике конструктивистов.

## ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ

1. Влияние промышленной революции на развитие дизайна и архитектуры в XIX веке.
2. Деятельность Джона Рескина и ее значение для развития изобразительных искусств и архитектуры в Европе в конце XIX века.
3. Движение за обновление искусств и ремесел, причины его возникновения и значение.
4. Значение теоретических и практических работ Готфрида Земпера.
5. Особенности развития дизайна в Германии в начале XX века, цели и задачи Германского Веркбунда.
6. Деятельность Питера Беренса, первого европейского дизайнера.
7. Основные этапы деятельности Баухауза, его влияние и значение для формирования дизайна.
8. Русский авангард. Работы Малевича и Лисицкого.
9. Концепция производственного искусства. Работы Родченко и Степановой.
10. Расскажите о таком направлении, как «поп-арт».
11. Дизайн для реального мира Виктора Папанеку.
12. Какие постмодернистические направления в дизайне (конец 1970–1990-е) Вы знаете?
13. Хай-тек в архитектуре и дизайне.
14. Что такое функционализм? Охарактеризуйте это направление в искусстве.
15. Расскажите о массовой культуре и поп-искусстве (поп-арт). Какая работа признается первым произведением поп-арта? Кто автор?
16. Назовите знаковую фигуру американского искусства.
17. Какие отличительные черты творчества Энди Уорхола?
18. Расскажите о представителях концептуального направления.
19. Особенности группы радикального дизайна «Мемфис».
20. В какие годы сформировался итальянский промышленный дизайн?
21. Что из себя представляет «Стиль Оливетти»?
22. Назовите представителей «реального» промышленного дизайна.
23. Расскажите о Японии и ее культуре. Расскажите о японском промышленном дизайне.
24. Расскажите о фирме «Сони», как феномене промышленного дизайна. Каких «независимых» дизайнеров Японии Вы знаете?
25. Расскажите о появлении фирмы «ГК» и ее развитие.
26. Расскажите о философии «экологического дизайна» Виктора Папанека.
27. Какие особенности у дизайна Великобритании? Расскажите о подготовке дизайнеров в Великобритании.
28. Что предшествовало появлению авангардного дизайна в Великобритании? Появление малолитражного автомобиля «Мини».
29. С кем связывают развитие дизайна во Франции в послевоенные годы? Какой автомобиль «посадил за руль Францию»?

30. Проследите развитие графического дизайна (плаката) Франции.
31. Что из себя представлял «Новый курс» Франклина Денано Рузвельда?
32. Как Вторая мировая война повлияла на экономику Америки?
33. Расскажите о дизайне в автомобилестроении?
34. Кто относится к пионерам американского дизайна? Назовите лидеров второго поколения американских дизайнеров.
35. Система дизайн-образования А.М. Родченко.
36. Расскажите о проектах студентов – «динамичных» вещах. Расскажите о подготовке студентов к Международной выставке в Париже.
37. Расскажите о Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже.
38. В каком году начали создаваться Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС)? Когда ВХУТЕМАС был переименован в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИИ)?
39. Какие особенности в учебном процессе ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИИа?
40. Что такое футуризм? Его представители в России.
41. Что такое конструктивизм? Кто считается родоначальником этого направления в искусстве?
42. Расскажите о всемирно известном проекте 400-метрового памятника III Интернационалу.
43. Как происходило объединение искусства и техники в России? Кто такие реклам-конструкторы?
44. Расскажите о творческом дуэте «реклам-конструкторов Маяковский – Родченко».
45. Баухауз – художественно-промышленная школа нового типа. Назовите основных членов «интернациональной команды» педагогов Баухауза.
46. Расскажите о деятельности В.В. Кандинского в Баухаузе. В каком году Баухауз переехал из Веймара в Дессау? Какие изменения произошли в педагогической системе Баухауза?
47. Что такое гештальтпсихология?
48. В каком году появился германский художественно-промышленный союз – Веркбунд?
49. Назовите создателей и активных деятелей Веркбунда. Расскажите о выставках и пропагандистских мероприятиях Веркбунда.
50. Деятельность П. Беренса в концерне АЭГ.
51. Что послужило толчком для научно-технического прогресса в XIX веке?
52. Кто изобрел паровоз? С какого изобретения началась предыстория паровоза?
53. Расскажите о появлении индивидуального мобильного средства передвижения – велосипеда.
54. Как появилась фотография? Какая дата, считается датой рождения фотографии? Что такое дагеротипия?

55. Что собой представляет индустриальный дизайн? Что собой представляет графический дизайн? Что собой представляет компьютерный дизайн?
56. Что собой представляет дизайн архитектурной среды? Что собой представляет дизайн выставочных экспозиций? Что собой представляет дизайн одежды и аксессуаров? Что собой представляет дизайн арт-дизайн?
57. Что такое прототипное проектирование, когда оно возникло и почему?
58. В какие группы можно сгруппировать методические факторы в дизайне?
59. Какая номенклатура эстетических показателей качества товаров широкого потребления была предложена Специалистами Научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ)?
60. Какие основные виды современного проектного дизайнерского творчества существуют?

## Список рекомендуемой литературы

### *основная литература:*

1. Ермилова, Д. Ю. История домов моды: учеб. пособие для СПО / Д. Ю. Ермилова. — 3-е изд., испр. и доп. — Москва: Издательство Юрайт, 2019. — 443 с. — (Серия: Профессиональное образование). — ISBN 978-5-534-06625-8. Печатное издание.
2. Кузвесова, Н. Л. История дизайна: от викторианского стиля до ар-деко: учеб. пособие для СПО / Н. Л. Кузвесова. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва: Издательство Юрайт, 2019. — 202 с. — (Серия: Профессиональное образование). — ISBN 978-5-534-06566-4. — Текст: электронный // ЭБС Юрайт [сайт]. — URL: <https://www.biblio-online.ru/book/istoriya-dizayna-ot-viktorianskogo-stilya-do-ar-deko-441603>. Электронное издание.
3. Сложеникина, Н.С. Основные этапы истории российского и зарубежного дизайна: учебное пособие / Н. С. Сложеникина. — 9-е изд., стер. - Москва: ФЛИНТА, 2019. — 362 с.: илл. - ISBN 978-5-9765-1614-4. - Текст: электронный. - URL: <https://znanium.com/catalog/product/1066659>
4. Синявина, Н.В. История русской культуры [Электронный ресурс]: Учебное пособие / Синявина Н.В. - М.: НИЦ ИНФРА-М, 2020. - 316 с.: 60x90 1/16. - (Высшее образование: Бакалавриат) (Переплёт) ISBN 978-5-16-010803-2 <http://znanium.com/catalog.php?bookinfo=502628>

### *дополнительная литература:*

1. Корнилов, И. К. Основы технической эстетики: учебник и практикум для вузов / И. К. Корнилов. — 2-е изд., исп. и доп. — Москва: Издательство Юрайт, 2021. — 158 с. — (Высшее образование). — ISBN 978-5-534-12004-2. — Текст: электронный // Образовательная платформа Юрайт [сайт]. — URL: <https://urait.ru/bcode/>
2. Дмитриева, Л. М. Дизайн в культурном пространстве: Учебное пособие / Дмитриева Л.М., Балюта П.А. - Москва: Магистр, НИЦ ИНФРА-М, 2017. - 152 с. (Магистратура) (Обложка. КБС) ISBN 978-5-9776-0461-1. - Текст: электронный. - URL: <https://znanium.com/catalog/product/895800>