


Документ подписан простой электронной подписью  
Информация о владельце:  
ФИО: Ляшенко Татьяна Васильевна  
Должность: Ректор  
Дата подписания: 25.02.2026 16:55:27  
Уникальный программный ключ:  
6f70794d4ae80e71b4eb424a71db89beedf6b85c

Автономная некоммерческая организация высшего образования  
«ВЫСШИЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ»

**Принято:**  
Ученым Советом АНО ВО  
«ВХУТЕИН»  
Протокол № 01-25 от 28.01.2025 г



**Утверждаю:**  
Ректор  Т.В.  
Ляшенко  
Приказ № 01-о/25 от 30.01.2025 г..

## Учебное пособие

### История мирового дизайна

Направление подготовки

**54.03.01 «ДИЗАЙН»**

(уровень бакалавриата)

Квалификация  
**Бакалавр**

Направленность (профиль)

**Коммуникационный дизайн**

**Санкт-Петербург**

**2025**

## ИСКУССТВО РОССИИ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

Характерные черты искусства конца XIX в., искусства рубежа XX в.

Искусство "серебряного века" русской культуры. Художественные объединения. Русские сезоны в Париже.

**Символизм.** Русский символизм — направление в литературе и искусстве России конца XIX — первой четверти XX века. Появившись изначально как подражание французскому символизму, русский символизм реализуется как масштабное, значительное и оригинальное явление в культуре. Многие представители русского символизма приносят в это направление новое, зачастую не имеющее ничего общего с французскими предшественниками. В начале XX века символизм становится первым значительным модернистским направлением в России; одновременно с зарождением символизма в России начинается серебряный век русской литературы. Творчество М.Врубеля

**Творчество мирискусников. Дягилевские сезоны.** Новое художественное общество возникло в Санкт-Петербурге и первоначально соединило нескольких молодых художников и лиц, имевших разное, не всегда художественное образование (Александр Бенуа учился на юридическом факультете Петербургского университета. Сергей Дягилев и Дмитрий Философов — юристы по первому образованию, окончившие Петербургский университет).

Художников объединяла тяга к ретроспективизму, поиски идеалов в искусстве эпохи Петра I, в барокко середины XVIII века, в ампире времён Павла I. Поиски идеалов в искусстве предыдущих веков логично повернули деятелей общества к переоткрытию художественного значения и наследия барокко, российского рококо, раннего классицизма XVIII века, ампира и культуры русской усадьбы, к переоткрытию художественного значения старинной архитектуры, графики, фарфора, которые находились в состоянии кризиса или стагнации. Установки молодых художников имели признаки дворянской культуры и уважения к культурному достоянию Западной Европы.

Критик В. В. Стасов отчетливо почувствовал отчужденность от демократических установок нового общества и поэтому враждебно отнесся к его членам и видел в них представителей декаданса.

Компромиссные позиции выработала Петербургская Академия художеств, руководство которой тоже чувствовало кризисное состояние позднего классицизма и омертвление академизма. Именно из-за этого Петербургскую Академию искусств покинули, не завершив курса, А. Бенуа, К. А. Сомов. Леон Бакст учился в Академии полуофициально как вольнослушатель.

Состояние учебных дел в Академии несколько улучшило назначение ректором художника Репина. Но и Бенуа, и Сомов, и Леон Бакст продолжили совершенствовать свое мастерство уже за рубежом. Основателями «Мира искусства» стали петербургский художник А. Н. Бенуа и театральный деятель С. П. Дягилев.

Объединение громко о себе заявило, организовав «Выставку русских и финляндских художников» в 1898 году в Музее центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица.

Классический период в жизни объединения пришёлся на 1900—1904 годы — в это время для группы было характерно особое единство эстетических и идейных принципов. 24 февраля (8 марта) 1900 года в редакции журнала «Мир искусства» состоялось собрание участников выставок журнала, на котором присутствовали следующие художники: Л. Бакст, А. Бенуа, И. Билибин, И. Браз, И. Вальтер, Ап. Васнецов, Н. Досекин, Е. Лансере, И. Левитан, Ф. Малявин, М. Нестеров, А. Обер, А. Остроумова, В. Пурвитис, Ф. Рушиц, С. Светославский, К. Сомов, В. Серов, Я. Ционглинский, а также издатель-редактор журнала С. Дягилев. Были выработаны главные основания организации

будущих выставок и избран распорядительный комитет по устройству следующей, уже третьей, выставки в январе — феврале 1901 года; в него вошли В. Серов, А. Бенуа и С. Дягилев.

После 1904 года объединение расширилось и утратило идейное единство. В 1904—1910 годах большинство членов «Мира искусства» входило в состав «Союза русских художников». На учредительном собрании 19 октября (1 ноября) 1910 года художественное общество «Мир искусства» было возрождено (председателем избран Н. К. Рерих)

После революции многие его деятели были вынуждены эмигрировать. Объединение фактически прекратило существование к 1924 году. Последняя выставка «Мира искусства» проходила в Париже в 1927 году.

## **ОСНОВНЫЕ ТЕЧЕНИЯ ЗАПАДНОГО АВАНГАРДА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ В.**

**Фовизм.** Фовисты — это переходная фаза, которая открывает эпоху авангарда. Фовизм - направление живописи, возникшее во Франции. В 1905 г. в одном из залов парижского Осеннего Салона были выставлены картины французских живописцев М. Вламинка, К. Ван Донгена, Ж. Брака, А. Дерена, А. Матисса, А.-Ш. Мангена, А. Марке, Ж. Руо, О. Фриеза. Картины отличались необычной яркостью цвета и нарочитой огрубленностью формы. В том же зале находилась статуэтка работы Донателло, скульптора эпохи Итальянского Возрождения. Критик Луи Воксель при виде непривычной, шокирующе грубой живописи воскликнул: "Донателло среди диких!" На следующий день вышла рецензия Вокселя, который впервые использовал слово "фовизм", в дальнейшем закрепившийся как название этого направления. Картины оставляли у зрителя ощущение энергии и страсти, вызвали бурю критики и эмоций, это было реакцией современников на поразившую их экзальтацию цвета, "дикую" выразительность красок. К отличительным чертам фовистов принадлежит динамичность мазка, стихийность, стремление к эмоциональной силе. Силу художественного выражения создавал яркий колорит, чистота и резкость, контрастность цветов, интенсивно открытые локальные цвета, сопоставление контрастных хроматических плоскостей. Дополняет образ - острота ритма. Для фовизма характерно резкое обобщение пространства, объема и всего рисунка, сведение формы к простым очертаниям при отказе от светотеневой моделировки и линейной перспективы. В своей эстетике фовисты опирались на философию Шопенгауэра и Ницше. Главой этой школы считается Матисс, который обнаружил, что цветовые отношения зависят от того, какой размер занимает пятно на поверхности. Он объяснил это одной фразой, сформулированной, как аксиома: "Квадратный сантиметр голубого пигмента дает нам цвет, вовсе не тождественный квадратному метру той же краски".

**Кубизм.** В авангардном искусстве одним из главных художественных течений начала ХХ века является кубизм (от фр. «cube» - куб). Данное направление в искусстве подразумевает использование подчеркнуто геометрических форм для изображения реальных предметов и объектов. Это примитивное искусство, воспринимающие окружающий его мир посредством геометрических форм, и стремящееся «раздробить» его на отдельные стереометрические элементы.

Как новое течение в живописи кубизм возник в 1905-1907 годах и его появление связано с именами таких французских художников как Пабло Пикассо и Жорж Брак, именно они являются основателями кубизма и его наиболее известными представителями. Термин «кубизм» появился на свет после реакции Жоржа Брака на критическую статью художественного критика Луи Вокселя, который назвал серию картин художника «кубическими причудами». Считается, что истоки кубизма были заложены французским художником Полем Сезанном, который в письме молодому художнику Пабло Пикассо рекомендовал рассматривать окружающий его мир как некую совокупность различных геометрических фигур - цилиндров, квадратов, конусов, сфер. Следуя советам Сезанна, а

также находясь под впечатлением от искусства изображения африканских масок, в 1907 году Пикассо создает свою первую картину, написанную в стиле кубизма «Авиньонские девицы» (дерзкие, рубленые линии, заостренные углы, практическое отсутствие теней, тон нейтральный, близкий к натуральному). Полотна в стиле кубизм отличает их двумерный, плоский вид, они изобилуют большим количеством разнообразных геометрических фигур, различных линий, острых углов, причем цветовая гамма в это же время выполнена в скромных, нейтральных тонах. Художник-кубист не рассматривает объект или предмет с какого-то одного определенного угла, а пытается раздробить его на отдельные элементы, а полученные части уже потом складывает в одно единое целое. Выделяют три стадии формирования кубизма как отдельного направления в авангардном искусстве:

- *Сезанновская.* Начальная стадия формирования, объекты имеют абстрактную и упрощенную форму. На Пикассо оказывают огромное влияние работы Сезанна, он создает своих «Авиньонских девиц» и встречается с Жоржем Браком;
- *Аналитическая.* Постепенно исчезают образы предметов, стираются отличия между формой и пространством, появляются переливистые краски, не имеющие отчетливого расположения, перекрещивающиеся за полупрозрачными плоскостями. Это заметно в работах Жоржа Брака и Пабло Пикассо в 1910 году;
- *Синтетическая.* Третья стадия формирования, к кубистам примыкают новые последователи испанский художник Хуан Грис, французский поэт Гийом Апполинер и американская писательница Гертруда Стайн. В картинах Гриса отвергается треть измерение в изобразительном искусстве и делается акцент на фактуру поверхности, с помощью которой конструируется новый предмет. Основатели кубизма - Брак и Пикассо.

## ОСНОВНЫЕ ТЕЧЕНИЯ РУССКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО АВАНГАРДА

**Понятие авангарда.** Искусство авангарда - новый тип художественного творчества. Русский художественный авангард 1910-1920-х годов — это сложный, интенсивный творческий поток. В этом потоке множество течений от кубизма и футуризма к супрематизму и конструктивизму. Исключительную роль в истории русского авангарда сыграл Василий Кандинский (1866-1944) который не только открыл абстракцию, но так же, как и Малевич заложил основы современного искусства. Установив связь между средствами искусства и их воздействием на зрителя, Кандинский разработал трехактовый метод раннего авангарда. На первом этапе художник выделяет средства искусства (цвет, форму); на втором ему открывается их бессознательно-знаковый характер, то есть то, как действуют различные цвета и формы на человека; и на третьем этапе из полученных знаков художник создает новую систему, с помощью которой можно воздействовать на зрителя.

Перед Первой мировой войной в России синонимом понятия «современное искусство» было слово «футуризм», заимствованное от итальянцев. Русские авангардисты называли себя «будетлянами» (термин В. Хлебникова), «кубофутуристами», «будущниками». Лозунгом русского футуризма стала не оппозиция «прошлое — будущее», характерная для итальянских футуристов, «сплошность ИНОГО»: русские футуристы отрицали разделение на Восток и Запад, прошлое и будущее, свет и тьму, ТО и ИНОЕ. Первым футуристическим направлением в России стал лучизм, провозглашенный в 1912 художником Михаилом Ларионовым (1881-1964). В основе искусства лучизма лежит представление о том, что человеческий глаз воспринимает не сами предметы, а системы пересекающихся лучей, которые связывают между собой все предметы мира.

Значительный вклад в облик русского искусства 10-20 годов внес французский кубизм. Русские художники нашли собственный художественный метод, позволивший русскому искусству совершить самый радикальный посткубический прыжок. В 1913- 1915 годах в России было два варианта посткубизма: 1) «контррельефы» Владимира Татлина (1885-1953) — объемные, пространственные кубистические композиции из деревянных, железных, стеклянных или гипсовых форм; 2) алогизмы Казимира Малевича (1878-1935) — коллажи, в основе которых — смысловое комбинирование частей. Малевича и Татлин

стали основателями двух противоположных эстетических позиций: Малевич — междисциплинарного проекта анализа языка, а Татлин — понимания искусства как профессиональной сферы, не выходящей за рамки пластических задач. Обе эти позиции впервые заявили о себе на последней выставке футуристических картин «0,10». На этой же выставке Малевич заявил о наступлении супрематизма.

**Супрематизм.** Супрематизм — наивысший, крайний, последний. Супрематизму предшествовали этапы художественной эволюции художника: изображения сцен крестьян в виде блестящих цилиндрических форм, изображения сцен крестьян в виде цилиндрических форм, портреты со смещенными или стертými чертами лица, которые Малевич назвал алогизмами. Ключевую роль в создании супрематической системы сыграла опера «Победа над солнцем» (1915), авторы которой (К. Малевич, А. Крученых, В. Хлебников, М. Матюшин) решили уничтожить материальный мир, мир «трехмерного пространства», после которого должен открыться новый высший мировой порядок. «Черный квадрат» (1915), впервые появившийся в оперных декорациях, стал полем, точкой завершения прежнего опыта. «Черный квадрат» - символ русского авангарда, самый радикальный жест отрицания в мировом искусстве, отрицание всего в мире и одновременно предельный синтез всего. Квадрат должен был стать той точкой, за которой последует созидание «другого» мира — мира абстрактных единиц, «парящих в белом пространстве разума»

**Беспредметное искусство.** Абстракционизм (беспредметное, нефигуративное искусство) — авангардное направление первой половины XX века, отказавшееся от изображения реальной действительности. Как художественная концепция «абстракция» не была продуктом саморазвития, скорее она была радикальным проявлением той или иной художественной тенденции начала XX века, которая как бы «дорабатывалась» до абстракции: кубизм пришел к геометрической абстракции Малевича и Мондриана, а экспрессионизм — к лирической абстракции Кандинского и т.д. Всякий раз непохожая сама на себя абстракция была своего рода обозначением возможного или подразумеваемого предела в развитии того иного художественного направления. Возникнув на фоне всеобщего духовного кризиса начала XX века, абстрактное искусство предложило свою программу создания нового идеального мироустройства на основе отвлеченных форм. Годом рождения абстракционизма считается 1910 г., а его основоположником — Василий Кандинский (1866 - 1944), автор первой и самой главной книги об абстрактном искусстве «О духовном в искусстве» (1910). К этому времени в изобразительном искусстве уже произошел распад трехмерного картинного пространства, вследствие которого форма и цвет освободились от предмета, а сам предмет растворился. Кандинский разработал свою теорию цвета. Согласно этой теории, каждый цвет способен вызывать у человека определенные эмоции и ассоциации (желтый цвет — земное, бешенство, напоминает звук флейты; синий — небесное, спокойное и печальное, напоминает виолончель; зеленый — неподвижное, антиэмоциональное и т. д.). С помощью того или иного цвета, по мнению Кандинского, художник может контролировать воздействие своих работ на зрителя: «Цвет — это клавиш, глаз — молоточек, душа — многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу» Казимир Малевич (1878- 1935) - основоположник геометрической абстракции. Основой своих композиций сделал взаимоотношение формы и цвета. Абстракционисты переносят свои идеи в практическую, утилитарную сферу — в область архитектуры, промышленного и графического дизайна. Главная роль в этом принадлежала группе голландских художников и архитекторов, объединившихся вокруг журнала «Стиль» (De Stijl) (1917-1932). Все участники этой группы разделяли, утопическую идею о том, что абстрактная живопись с ее «жесткими» законами 13 построения способна решить противоречия современного общества путем «денатурализации» искусства и жизни. Пит Мондриан (1872-1944) лидер группы «Стиль» после недолгого периода увлечения кубизмом в 1917 году приступает к разработке собственной стиливой концепции,

получившей название неопластицизм. Неопластицизм Мондриана заключается в представлении о геометрии как о духовном принципе, который позволяет освободить природу от ее иллюзорного многообразия форм путем выявления ее изначальной геометрической схемы, что в конечном итоге должно привести художника к главной цели — воплощению идеала гармоничного мироустройства. Работы Мондриана представляют собой полотна, разделенные с помощью горизонтальных и вертикальных черных линий на прямоугольники и квадраты различных размеров, закрашенные тремя основными цветами - красным, синим и желтым. Согласно теории неопластицизма, эти отвлеченные композиции имеют глубокое содержание: соотношение горизонталей и вертикалей звучит как противопоставление женского и мужского начал; плоскости ярких чистых цветов, оттеночные черными линиями, символизируют противостояние горизонталей и вертикалей тьмы, объективного и субъективного, материального и духовного. Практическим воплощением идей неопластицизма в дизайне стали работы участника группы, дизайнера Гэррита Ритвельда. Несмотря на то, что группа не имела официального статуса, ее считают первым движением современного дизайна. Главным творческим центром, объединившим художников-абстракционистов из разных стран, стал Баухауз (1919-1933)

### **МОДЕРНИЗМ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ ДИЗАЙНА.**

В дизайне у России свой особый путь. Если на Западе и в первую очередь в США дизайн рассматривался как своеобразный рыночный инструмент, то в России это, главным образом, особый вид конструкторского творчества. Причем авангардного. Российский дизайн, и в особенности советский, - явление уникальное и занимает в истории мировой художественной культуры особое место. Имена пионеров советского дизайна как Н. Суэтина, А. Родченко, Э. Лисицкого. В. Степановой имеют всемирную известность. Ни одно авторитетное издание по истории дизайна сегодня не обходит стороной такие уникальные явления в российской и мировой художественной культуре как «супрематизм» Казимира Малевича и его последователей, «конструктивизм» В. Татлина. Их роль в становлении и развитии современного дизайна, формировании мировоззрения многих известных школ дизайна трудно переоценить. Роль нашей страны, в становлении мировой культуры промышленного проектирования, неоспорима, начиная с идеи 20 годов. Во многом, деятельность советских теоретиков дизайна, как и практические проекты, повлияли также на развитие экологического проектирования на Западе. Так, Аурелио Печчеи, основатель «Римского клуба», выдвинувшего в 60 годах XX века множество теорий, затрагивающих вопросы экологии и ее связи с производством, основывал свои мысли, как на постулатах социализма, так и на принципах командной экономики, считая ее наиболее развитой экономической моделью, отвечающей реалиям современного мира. Многие теоретики Запада были, если не сторонниками Советской модели развития, то брали от нее многие рациональные черты. Так проекты Адриано Оливетти, Томаса Мальдонадо, Макса Билла во многом перекликаются с теориями «советского дизайна». Идея «глобального проекта», так популярная сейчас на Западе, зародилась на заре социализма. Именно первые социалисты предложили регулятивное управление материальными ценностями для обеспечения благ человечества, но нигде, как в СССР, эта идея не разрабатывалась и не притворялась в жизнь настолько масштабно. Ле Корбюзье, посетивший Москву в 1920х - 30х годах, говорил о Москве как о фабрике планов, земли обетованной для специалистов. Именно в СССР были осуществлены самые глобальные проекты некоммерческого характера, проекты, нацеленные на достижение общечеловеческих благ. Запуск первого спутника, первого космонавта, постройка плотин, обеспечивших электроэнергией многие города, принесшие плоды прогресса в самые удаленные уголки нашей страны. История Российского вклада в современную экологию началась еще задолго до прорыва рационалистских теорий начала XX века. Взгляд, обращенный на человека, на его место в окружающем его мире, явился характерной чертой не только русской философии и литературы, но также архитектуры и искусства. В России

были заложены идеи космизма, впервые прозвучали призывы к поиску решений проблем современности и, наверное, впервые пришло осознание хрупкости планеты и несовершенства устройства нашего мира. Константин Эдуардович Циолковский, Владимир Иванович Вернадский, Александр Леонидович Чижевский и другие проложили путь теоретическим исследованиям в области отношений человека и окружающей среды, поиску путей выхода из «цивилизационного» кризиса. Большую роль сыграл подъем интереса к ремесленному творчеству в начале XX века. Художники, писатели, ученые искали «потерянный рай» в возрождении традиционной культуры. Хотя эти процессы были характерны для большинства стран Европы, в России они проявились особенно ярко. Поленов, Васнецов, Врубель и другие художники создали целый пласт работ, которые показали всю многогранность и глубоко природную, материальную культуру русского народа. Хотя, прикладное творчество и архитектурные проекты этого времени относят в основном к проявлениям художественным или «стилевым», тем не менее, сегодня можно прочувствовать и понять причины создания многих работ в их связи с изменениями природной среды. Новую страницу открыло социально направленное модернистское искусство. Социально направленные идеи в сфере формирования предметной среды зародились и существовали еще до революции 1917 года, но именно революция породила целый пласт замечательных художников и конструкторов, целью которых было создание нового предметного мира, мира для человека. Создаются образцы функциональной архитектуры, дома коммуны, многофункциональная мебель, предметы быта. Учитывается экономия материала, энергии, жилого пространства. «В материале», идея «общего пространства» наиболее ярко прозвучала в домах-коммунах, созданных в первые послереволюционные десятилетия в Советской России. Идею общей собственности и общего жилого пространства поддержали не только те, кто действительно нуждался в улучшении условий жизни, но и те, кто считал новую форму социального устройства шагом к всеобщему благоденствию. Жизнь в коммуне строилась по принципу коллективного владения, большая часть доходов членов коммуны сдавалась на общие нужды, из этих денег оплачивались проездные билеты, обеды, необходимая одежда. В 1926 году был проведен конкурс на проект. Строительство домов-коммун регламентировалось «Типовым положением о домекоммуне» Центржилсоюза 1928 года, который предписывал при вселении отказаться от накопленных материальных ценностей мебели и предметов быта. Коммуна предполагала коллективное воспитание детей, стирку, уборку, приготовление еды и культурную жизнь, что значительно сокращало материальные затраты, при этом обеспечивая высокий, по стандартам того времени, уровень жизни. Но, не только архитектура подстраивалась под новые задачи, промышленность так же адаптировала свои продукты под новое социальное устройство. Ограничение ресурсов и энергии, в купе с новым типом жилого пространства – коммуны, диктовали новые формы. Создавались новые типы мебели: кровать-стол, стул-шкаф — все это было призвано сделать жизнь человека комфортной, а потребление экономичным. Одним из новых явлений стала единая проектная система, в которой развивалась молодая Советская страна. Сбор урожая, освоение земель, строительство жилья — все легло в рамки одной проектной схемы, где каждая отдельная деталь была создана в соответствии с единой целью. В дизайне СССР послевоенных лет выделились два направления: художественное конструирование и художественное проектирование. Несмотря на близость этих понятий и достаточно схожие задачи, эти направления имели свои специфические институционарные черты. Художественное конструирование — деятельность, опиравшаяся на науку и инженерию, развивавшаяся, в основном, на базе художественно конструкторских бюро (СХКБ), созданном при Совнархозах, а также Всесоюзным научно-исследовательским институтом технической эстетики (ВНИИТЭ). Деятельность ВНИИТЭ органа, занимающегося как теоретической деятельностью, так и практической, чрезвычайно интересна, именно этот институт начал в 80е годы поднимать вопросы, связанные с экологией и качеством жизни человека. Именно ВНИИТЭ принадлежат разработки современных видов транспорта и

технических приборов. Институт развивал принципы, заложенные в 20 годы, используя максимально рационалистический подход к формированию предметной среды. Методы, которыми пользовались в рамках института, имели глубокое научное обоснование, будь это вопросы экологии, социологии, медицины и т.д. Каждый предмет или теория, разрабатываемые в рамках института, имели четкую социальную мотивацию. В рамках ВНИИТЭ были созданы теоретические концепции, повлиявшие на развитие экологического дизайна. Знаменитый советский теоретик и практик дизайна Юрий Соловьев, вероятно, был одним из наиболее заметных сторонников идеи ограничения модельного ряда продуктов. Соловьев настаивал на целесообразности сужения базовых конструктивных решений многих изделий, что могло облегчить ремонт и техническое обслуживание вещей. При этом отмечалось возможность, без особых затрат, по-разному решать образ предмета, чтобы потребитель получал возможность в полной мере удовлетворить потребность в «индивидуальном» дизайне. Институт заложил основу современного целостного проектного подхода в его связи с предметным миром. Некоторой противоположностью научному, художественно-конструкторскому подходу, характерному для ВНИИТЭ, была работа «Сенежской студии». Само ее создание явилось, пожалуй, самым необычным проектом тех лет. Расположенная на берегу красивейшего озера, в окружении лесов, она стала «домом» для многих художников, музыкантов, конструкторов. Произведения рождались из эмоционального сплава всех видов искусства и природы, являющейся как бы частью создания проектов. Художники были погружены в «идеальную» творческую среду. То, чего не хватало в городском мире, в избытке было в рамках студии. Природа была частью эксперимента, она была интегрирована в процесс создания работ, художник всегда находился в непосредственной связи с окружающим миром. Человек, в момент создания произведения, не утрачивал контакта с окружающей средой. Большие окна здания студии, террасы, веранды и сам процесс функционирования студии подразумевал существование художника в естественной природной среде. Работы, выполненные в рамках Сенежа, по своему решению намного опередили время, и, хотя в годы активной работы Сенежской студии вопросы экологии не поднимались, ее вклад в современную экологическую культуру очевиден. В 90е годы, под влиянием культуры новых рыночных отношений, на первый план вышла «экономическая обоснованность», если переработка продукта стоила дороже, нежели его добыча, выбор делался в сторону последней. В процессе реформирования экономики, начиная с 1991 года, все созданные в 1970–80-х годах инструменты государственной политики в области управления вторичными материальными ресурсами, были упразднены. Разработанные к настоящему времени новые методы государственного регулирования в области экологии несовершенны и в принципе не могут обеспечить существенных сдвигов в деле использования отходов и управления ресурсами. Приоритет «экономической целесообразности», отсутствие сильной государственной экологической стратегии, проявляет себя во всех сферах. Современная Россия, избавившись от «темного прошлого», потеряла и рычаги экологического регулирования. Из-под контроля практически вышла добыча ископаемых, цепочка утилизации отходов, потеряна связь с населением в сфере экологии. Изменения произошли и в областях проектной и производственной деятельности, в частности, это касается процессов проектирования и проектного образования. Как ни парадоксально, сейчас, оглядываясь на страны Запада, мы говорим об особом «экологическом» пути скандинавов, англичан и т. д., о примере, который «мы должны с них брать». Но, мы забываем то наследие, которым мы владеем. Ведь именно проекты ВХУТЕМАСа 20х годов легли в основу многих экологических разработок, именно ВНИИТЭ в 70е годы широко ввело термин «качество жизни», учитывающий совокупность социально-экологических факторов, именно в СССР впервые была создана глобальная система по сбору и утилизации бытовых отходов. В нашей стране велись разработки новых экологических типов транспорта и жилья для экологически уязвимых районов крайнего севера, Сибири, и Дальнего Востока.

## **ИСКУССТВО 30-40х ГОДОВ**

**Борьба с формализмом. Реабилитация станковой формы живописи. Идейность в искусстве.** 23 апреля 1932 года ЦК ВКП (б) было принято Постановление «О перестройке литературно-художественных организаций», которое объединило советских «творческих работников» в «творческие союзы»: советских писателей, архитекторов, музыкантов, художников. С этим Постановление начинается сталинский период: отныне вся культура становится «частью общепартийного дела» и средством мобилизации советского народа для построения «светлого будущего». Эстетическая программа творческих союзов получила название «Социалистический реализм» (1930-1950). Этот термин появился в 1932 года в беседе Сталина с Горьким и советской творческой элитой. Искусство соцреализма мыслилось как коллективный труд, идеальной творческой ячейкой считалась бригада, идеальной аудиторией - масс, идеальной экспозиционной площадкой — общественное пространство. Соцреализм активно обращался к станковой картине, рассматривая ее лишь как заготовку для ее дальнейшего репродуцирования на страницах массовых печатных изданий. Каждый соцреалист считался сотрудником медийной машины, выполняющей государственные заказы (система госзаказов сложилась в 1927). Художник-соцреалист навсегда отказывался от критики советской действительности, выражая интересы партии, которая контролировала степень искренности художника. Все это подрывало самые глубинные основы модернизма и требовало построения совершенно иного художественного языка: идеальным произведением соцреализма считалось принципиально «никакое» произведение, лишенное каких-либо особых качеств и абсолютно доступное для каждого человека. Такое идеальное произведение несло в себе образ новой желаемой идеальной реальности, которая проецировалась прямо в сознание зрителя.

### **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ НАЧАЛА XX В**

Строительство новых художественных институтов. ВХУТЕМАС. БАУХАУС, ВХУТЕИН. Производственные мастерские. Пропедевтический курс. Мастера и подмастерья. От экспрессионизма к конструктивизму. Цель - стандартная продукция.

### **АРХИТЕКТУРА И ИСКУССТВО ЕВРОПЫ И США**

(период между двумя мировыми войнами)

**Сюрреализм.** Сюрреализм в середине 1920-х годов, став главным авангардным направлением, которое объединило многих поэтов, писателей, художников, кинематографистов и театральных деятелей того времени. Официально сюрреализм возник в 1924 году, когда интеллектуальный лидер сюрреалистов поэт Андре Бретон (1896-1966) написал первый манифест. Сюрреализм не был изобретен, скорее он был идентифицирован, осознан, услышан чуткими умами. Единственным способом сохранения собственного Я в современном мире, по мнению сюрреалистов, может быть только побег от реальности — в область подсознания, воспоминания, снов, в свободное пространство фантазии и игры. Философской основой сюрреализма стали три главные философские доктрины первой половины XX века — фрейдизм, ницшеанство и марксизм. Сюрреализм не был стилем, он тяготел к огромному разнообразию художественных стилей и практик, общим знаменателем которых стал метод познания непознанного.

### **ИСКУССТВО, ДИЗАЙН И АРХИТЕКТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В**

**Американский абстрактный экспрессионизм. Европейская живопись послевоенного времени.** После окончания Второй мировой войны в США возник абстрактный экспрессионизм — первое американское художественное направление, которое получило всемирное признание и сделало Нью-Йорк центром художественного мира. Абстрактный экспрессионизм вырос на иррациональных основах сюрреализма — идее спонтанного творчества и технике «автоматического письма», - которые

трансформировались в «картину-скоропись», где через машинальные, бессознательные художественные жесты, принимающие форму абстрактной композиции, проявляются эмоции и мироощущение художника. Философско-эстетической основой абстрактного экспрессионизма стала философия экзистенциализма, определившая мощный темперамент и трагическое мироощущение экспрессионистов, и учение Юнга об архетипах, которое способствовало обращению американских художников к индейской мифологии и шаманской практике. Центральной фигурой абстрактного экспрессионизма в США стал художник Джексон Поллок (1912-1956). Свободно двигаясь вокруг лежащего на полу огромного холста, Поллок разбрызгивал краску по его поверхности, позволяя живописи жить собственной жизнью. Такой способ создания картин впоследствии назвал «живописью действия», или «живописью жеста», в которой объектом искусства становится не картина, а сам творческий процесс. Техника, в которой работал Поллок, получила название «дриппинг». В 1950-1960-е годы в рамках абстрактного экспрессионизма возникает направление - «живопись окрашенного поля», для стилистики которой характерно специфическое использование цвета и тяготение к композициям из простых крупных геометрических форм. Основателем направления стал Барнет Ньюмен (1905- 1970). Он создает картины, в которых вся динамика стянута в узкий просвет между цветовыми полями. Другим мастером этого направления стал Марк Ротко (1903-1970). Создавая в 1950-1960-е годы большие вертикальные холсты с небольшим количеством окрашенных полей, Ротко стремился сделать зрителя соучастником эмоционального сопереживания абсолютного цвета. В картинах Ротко в плоскую поверхность с краской «окрашенное поле» становится всего лишь цветной плоскостью, лишенной символического значения и следов физического присутствия художника в живописной фактуре. Фрэнк Стелла, Элсворд Келли, Кеннет Нолланд, лишив свои картины «оптического иллюзионизма» и эмоций, превратили картину в объект.

**Поп-арт.** 1960-е годы в истории Западной Европы и США — время экономического подъема и потребительского бума. Главным лозунгом эпохи становится «возвращение к реальности», которую в 1960-е годы заменяет массовая культура — супермаркеты, телевидение, стандартизированные вещи, товарные знаки и стереотипы, которая стала предметом искусства нового художественного направления середины XX века, получившего название поп-арт. Отказавшись от языка «высокой культуры», поп-артисты стали использовать языки и технические приемы рекламы, средств массовой информации и промышленного дизайна. Философской основой поп-арта стала Теория массовых коммуникаций и семиотика. Искусство поп-арта не была реализмом в традиционном понимании: поп-арт работал с реальностью, уже опосредованной средствами массовой информации, поэтому произведения поп-артистов правильнее назвать не просто картинами, а «картинами картин». С этой точки зрения поп-арт и его европейские аналоги стали первой манифестацией постмодернистского художественного сознания. Произведения, в которых предметом изображения стали тиражированные образы реальности: фотографии, этикетки, газетные иллюстрации, упаковки, представляют собой пустые оболочки, знаки, оторванные от предметов, которые они означают. Живописная плоскость в поп-арте уподобляется рекламному щиту, экрану телевизора, на котором постоянно меняются картинки. Многократно увеличивая привычный масштаб изображений, фрагментируя их до неузнаваемости, поп-артисты добивались эффекта нового восприятия обыденной реальности. Используя технические приемы рекламной индустрии и промышленного дизайна, художники подчеркивали механистичный характер образов, созданных как будто не рукой художника, а штамповальным станком. Изгнав из произведения личность художника, поп-арт заменил ее стереотипами коллективного бессознательного.

**Минимализм.** В середине 60-х годов в США возникает новое радикальное художественное направление минимализм, известное также под названиями «прохладное искусство», ABC art, «серийное искусство», «искусство первичных структур». Исследователи считают минимализм реакцией на пестрый, образный мир поп-арта, другие

— на чрезмерную эмоциональность и субъективность абстрактного экспрессионизма. Стремясь избавить свое искусство от любых примет «художественности», минималисты стали создавать простые, строгие структуры, состоящие из минимального числа компонентов (модулей, простейших геометрических форм или монохромных плоскостей), между которыми нет иерархических отношений (для этого художники использовали математические формулы). Минималисты стремились создать искусство, которое принципиально ничего не означает и не изображает, искусство, в котором отсутствует индивидуальный почерк художника, его самовыражение. Работы минималистов изготавливаются индустриально из реальных или промышленных материалов: дерева, камня, стали, керамики, пенопласта, плексигласа, флуоресцентных трубок и т.д. Художники часто сохраняли естественный цвет материала. Минималисты интересовались проблемой пространственного восприятия человека. Лишив свои произведения постаментов, художники размещают свои объекты в реальном пространстве — на полу или возле стены, в результате чего объект и зритель оказываются в конкретной физической ситуации, которую старались создать минималисты, чтобы затем ее проанализировать.

**Видео-арт.** Созданная в 1965 году фирмой «Sony» первая портативная видеокамера стала одной из главных причин появления нового жанра современного искусства, использующего возможности видеотехники - видеоарта. Произведения видеоарта — это небольшие, продолжительностью не более получаса, видеофильмы, которые могут демонстрироваться как в музейных и галерейных пространствах, так и в кинозалах, клубах. Любое произведение видеоарта содержит художественный месседж, т. е. Совокупность художественных смыслов, которые автор хочет донести до зрителя. Видеоарт не включает в себя музыкальные видеоклипы и коммерческие рекламные видеоролики: несмотря на то, что видеоарт технологически им родственен, он принципиально отличается от них по эстетике и месседжу. Во второй половине XX века возникли синкретичные жанры современного искусства, обладающие типологическими особенностями видеоарта: а) видеоинсталляция, в которой видеоискусство является составной частью инсталляции; б) видеоперформанс, предполагающий документацию перформанса на видеокамеру, или перформенс, специально сделанный для камеры с целью последующей репрезентации. В истории видеоарта можно выделить четыре периода. Первый период 60-70 гг. был посвящен экспериментам художников с технологией видео, изучению эстетических возможностей видеотехнологий и технических средств воздействия на зрителя. Значительное влияние на ранние работы видеоартистов оказала теория культуры, общества и государства в условиях технологической революции Маршала Маклюэна (1911-1980). Важнейшее положение этой теории «средство коммуникации есть сообщение» объясняет, что средства массовой коммуникации своим способом трансляции информации, определяют структуру знания, регулируют принципы восприятия зрителем пространства и времени. В свете этой теории оказалось, что экран - это агрессивное средство трансляции информации, которое фильтрует ее, делает несуществующим все находящееся за его рамками и при этом навязывает особый режим просмотра. Второй период истории видеоарта относится к 80-ым г. В это время художники создают метафорические видеообразы. Видеохудожники включили в свой арсенал изображения измененных состояний человеческого сознания — психоделики, творческого озарения, просветления, обращения к подсознанию зрителя. Третий период, который начался в середине 1990 -х годов, был связан с развитием цифровых технологий, которые определили гибридный характер произведений видеоарта. Распространение цифровой техники изменило процесс создания видеоработ. У художников появилась возможность редактировать видеоизображение. Использование компьютера позволило художникам создавать сложный видеоряд из нескольких «окон», демонстрирующих сразу несколько происходящих событий либо одно событие с разных точек зрения. Произведения четвертого периода — 2000-е годы. Освоив обширный арсенал технических средств и спецэффектов, художники обратились к изображению жизни «здесь и сейчас».

**Концептуализм.** Концептуализм — последнее крупное авангардное направление, возникшее в конце 60-х годов на Западе (США, Англия). Понятие «концептуальное искусство» было придумано в 1963 году. Главной теоретической основой по концептуализму стала программная статья основателя направления Джозефа Кошута «Искусство после философии» (1969), в которой автор заявил, что в условиях современной культуры познавательная-методологическая функция, которую раньше выполняла философия, должна перейти к искусству., перенесенному в область языка, в концептуально-визуальную сферу. Не отрицая традиционное искусство, концептуализм удаляется в пространство некоей «другой деятельности», которая граничит с наукой, литературой, философией, оставаясь при этом не идентичной им: статус этой деятельности — критика, стоящая над всеми областями человеческого знания. Рассматривая любой природный или культурный феномен как текст, концептуализм описывает его только как систему условностей. Главными положениями концептуального искусства стали утверждение, что произведение искусства может не иметь материального воплощения, поскольку идея сама по себе является таким же произведением искусства, как и законченный художественный объект. Классическим примером раннего концептуализма стала работа Джозефа Кошута «Один и три стула» (1965), в которой художник уравнивает в правах реальный предмет (стул), его словесное описание (словарная статья) и визуальный образ (фотография). Предлагая зрителю различные стадии воплощения «идеи стула», Кошут в корне меняет принцип восприятия искусства с художественно-эстетического созерцания на активную интеллектуально-аналитическую деятельность зрителя. Традиция такого идейно-содержательного понимания искусства связана с именем Марселя Дюшана — создателя искусства реди-мейд, объявившего «искусством» выбор, сделанный художником в соответствии с какой-то идеей, концепцией. Главной целью художника-концептуалиста становится не создание произведения, а анализ искусства как особой институции. Художник меняет статус творца на позицию критика, исследователя, аналитика искусства. Главной проблемой творчества становится не достижение эстетического идеала, а ответ на вопрос: что такое искусство и каковы его границы. Исходя из дюшановского утверждения, что искусством является все то, о чем сказано: «Это искусство», - концептуалисты разработали новые формы репрезентации искусства в виде каталога с описанием работ, фотодокументацией и печатных текстов, инсталляций, перформансов и т. д. Критикуя музей как институцию, которая стремится подчинить себе художника и искусство. Помимо открытия новых форм репрезентации, концептуалисты значительно расширяют спектр интересующих их тем. «Московский концептуализм», в отличие от концептуализма на Западе, имел статус «неофициального искусства». В начале 1970 года в Москве сформировалось два круга художников, которые стали культивировать концептуальную эстетику. Первый круг образовался вокруг художника Ильи Кабакова, получив условное название «московский концептуальный круг» (И. Кабаков, В. Пивоваров и др.). Второй круг был создан художниками Виталием Комаром и Александром Меламидом, которые дали своему проекту название «соц-арт». Оба варианта Эстетики «московского концептуалиста» принципиально отличались друг для друга. Соц-артисты, используя стратегию иронии и игры, подвергли критическому анализу советскую идеологию, рассматривая как текст.

**Соц-арт** — это художественный стиль, созданный в начале 1970-х годов двумя выпускниками Строгановского художественно-промышленного училища Виталием Комаром и Александром Меламидом. Художники сделали предметом своего анализа советскую визуальную идеологию. Неологизм «соц-арт» был придуман Комаром и Меламидом в 1972 году по аналогии со словом «поп-арт». В отличие от американского художников поп-арта, работавших с избытком предметов массового потребления, соц-артисты обратились к характерному для СССР перепроизводству социалистической идеологии - визуальным клише, словесным стереотипам, социальным и поведенческим моделям. Сущность проекта соц-арта заключалась в радикальном идеологическом редукционизме. С помощью иронии и игры Комар и Меламид пытались разоблачить все,

что претендовало на истинность — любую культуру, религию и идеологию. Выявляя механизмы их действия, художники хотели лишить их магии. Повторяя различные языки 23 и стиль советской эпохи, художники, таким образом, критиковали действительность, выявляя то, что скрыто. В 1980-е годы соц-арт стал восприниматься как проект нового русского искусства в целом.

**Модернизм и постмодернизм в культуре и искусстве.** Термином модернизм (от фран. – новый) обозначают новое, современное искусство, которое зародилось в конце XIX века и связано с глобальным кризисом европейской культуры. Субъективность миропонимания – в основе любого эстетического эксперимента лежали личные, индивидуальные подходы. Демонстративное противопоставление новых форм по отношению к гармоничным формам классического искусства. Кризис искусства XX века был следствием мирового кризиса рубежа XIX-XX веков (мировые войны, революции, этнические конфликты? элементы нестабильности переходной эпохи). Кризис выразился во всех сферах культуры: в науке, философии, этике, праве, но в наибольшей степени в искусстве, прежде всего в живописи.

Большинство художников XX века отошло от изображения мира таким, как мы его видим. Мир представлялся деформированным порой до неузнаваемости, так как художники руководствовались больше собственным воображением, отход от реализма не был пустым капризом, художники хотели сказать: мир вовсе не такой, каким мы его видим: он по своей сути бессмыслен и абсурден, он такой, как мы его показываем на своих картинах (понятие модерн более широкое, чем авангард, который относится только к художественной культуре, а модерн ко всему новому). В авангарде XX века существовало множество направлений, течений, которые существовали рядом, параллельно, часто скрещивались между собой, сменяли или отменяли друг друга. Статус вечных приобрели три течения: абстракционизм, кубизм, сюрреализм (сверхреализм). Первое впечатление при встрече с авангардом – все не так. Главная формула его: если так еще никогда не делалось, то это необходимо сделать, постоянный признак: сознательное переворачивание традиционных представлений. Авангард стремился породить не искусство, а метод познания. Авангардисты создают в своем творчестве нечто особое, что включает в себя и проблему отвлеченного мышления, и косвенное представление о бытии и сконцентрированный мир идей. Таким образом, абстрактное искусство – это не стиль, это образ мышления. Этот период характеризуется перестройкой традиционного типа искусства, художники вынуждены сами объяснять основные постулаты своей позиции.

Постмодернизм – эстетический переворот, который произошел в Европе в 60-70 годы XX века. Как термин, начал применяться в 79 году. Это не стиль, это цитирование известных образцов, но в манере намеренного бреда и главная характерная черта – эклектика (соединение различных элементов – Восток, Запад, Африка, европейская культура). Такой путь ставил на одну грань точку отсчета и точку высшего развития (европейская цивилизация). Постмодернизм – результат студенческих движений, это была реакция на потребительское общество. Они пытались привнести в безыдейное общество новую сверхидею. Подлинного художника в мире окружают враги, таким образом, постмодернизм – форма эстетического бунтарства и был озвучен идеей новой сексуальной революции и новой чувственностью.

Отличие постмодернизма от модернизма состоит в следующем: в философии постмодернизма отмечается сближение её не с наукой, а с искусством. Таким образом, философская мысль оказывается не только в зоне маргинальности по отношению к науке, но и в состоянии индивидуалистического хаоса концепций, подходов, типов рефлексии, какое наблюдается и в художественной культуре конца XX века.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ковешникова Н.А., История дизайна, Учебное пособие. -М.: Изд.Омега-Л,2012
2. Крусанов А.В. Русский авангард (исторический обзор), Новое литературное обозрение, Санкт-Петербург,1996
3. Князев, Е. А. История России. XX век: учебник для вузов / Е. А. Князев. — Москва: Издательство Юрайт, 2024.
4. Энциклопедия искусства 20 века. -М.: Олма-пресс, 2002
5. Энциклопедия символизма. -М.: Олма-пресс, 2001
6. Кубизм. Орфизм. Пуризм. - М.: Гапарт, 2000
7. От поп-арта к концептуализму. -М.: Гапарт, 2001
8. Постмодернизм. -М.: Книжный дом, 2001
9. Символизм в ИЗО. - М. Изобразит.иск-во, 1994
10. Современный словарь-справочник по искусству. Сост. Малик-Пашаев А. А. М., 1999