

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Тольяттинский государственный университет»

Гуманитарно-педагогический институт

(наименование института полностью)

Кафедра История и философия

(наименование)

46.03.01 История

(код и наименование направления подготовки, специальности)

Историко-культурный туризм

(направленность (профиль) / специализация)

## **ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА (БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА)**

на тему История советского промышленного дизайна. Влияние русского авангарда 1920-х годов на предметный дизайн (на примере предметов фарфора, одежды, мебели)

Студент

Ю.В. Самойлова

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

Руководитель

д-р ист. наук, доц. В.А. Гуров

(ученая степень, звание, И.О. Фамилия)

Тольятти 2022

## Аннотация

В выпускной квалификационной работе на тему «История советского промышленного дизайна. Влияние русского авангарда 1920 г. на предметный дизайн» рассматриваются русский авангард, его история, а также конкретные направления данного течения и их последующее влияние на прикладное искусство от момента возникновения в начале двадцатого века до современных дней.

Целью исследования является изучение появления и развития русского авангарда 1920-х годов и отслеживание его влияния на предметный дизайн.

Феномен русского авангарда XX века трудно переоценить. Его возникновение, связанное с исторической и политической ситуацией того времени, дало возможность нового восприятия искусства человеком и нового взгляда на окружающий предметный мир, а также послужило колоссальным толчком развитию художественной культуры от начала XX века вплоть до наших дней.

Для решения поставленных задач использовался комплекс методов исследования:

- теоретические методы (анализ культурологической, искусствоведческой и методической литературы),
- сравнительно-исторический (анализ архивных документов и трудов отечественных и зарубежных историков и культурологов),
- художественно-стилистический метод (анализ различных принципов, используемых в создании художественных объектов),
- эмпирические методы (наблюдение).

Структурно работа состоит из введения, двух глав, четырех параграфов, заключения, списка использованных источников и трех приложений.

Объем составляет 69 страниц с приложениями.

## Оглавление

Введение.....	4
Глава 1 История возникновения русского авангарда, влияние на дизайн абстракционизма и супрематизма.....	11
1.1 Начало русского авангарда. Творчество Кандинского в развитии декоративно-прикладного искусства.....	12
1.2 История супрематизма Малевича, УНОВИС, ВХУТЕМАС, влияние на промышленный дизайн.....	22
Глава 2 Влияние конструктивизма на промышленный дизайн.....	38
2.1 Авангард в текстиле начала XX века, новые принципы создания одежды.....	38
2.2 Конструктивизм Родченко, фотоколлажи Клуциса, их влияние на развитие графического дизайна. Влияние творчества Татлина на прикладной дизайн.....	46
Заключение.....	62
Список используемой литературы и используемых источников.....	65
Приложение А Фотография арт-объекта, выполненного в авангардной технике «tromplей».....	68
Приложение Б Арт-объект, выполненный в авангардной технике китчевого коллажа.....	69

## Введение

Технологический рывок начала XX века с появлением радио, телеграфа, телефона, самолета позволил человеку пересмотреть свое отношение к миру. Мир стал ближе, но одновременно стали нужны новые подходы к процессу формообразования в дизайне, отражающие требования современного уровня. Новая фантазия компоновки форм, новые композиционные объединения элементов предметной среды, новые параметры материалов и технологии дали рождение авангардному дизайну, который оказал огромное влияние на последующее развитие культуры. Практически все, что окружает нас в быту — это вещи, созданные в XX веке, предметов более ранних эпох вокруг нас немного, и в современных интерьерах можно найти весь опыт, накопленный историей прикладных искусств, начало которой, собственно, и дал авангард.

**Актуальность темы исследования.** Феномен русского авангарда XX века трудно переоценить. Это культурный код эпохи начала XX века, ожидание метаморфоз человеческого духа и кардинальных изменений в обществе. Авангард оставил неизгладимый след в мировой художественной культуре и сто лет спустя архитекторы, художники и дизайнеры продолжают обращаться к нему в своих работах.

**Объект исследования.** Русский авангард начала XX века.

**Предмет исследования.** История возникновения, развитие и влияние русского авангарда на предметный дизайн и прикладное искусство в начале XX века.

**Хронологические рамки исследования.** Возникновение авангарда, объединившего новейшие течения в русском искусстве (1910-е годы). Развитие и фактическое исчезновение авангарда (1930-е годы). Нижняя граница обусловлена проведением Всероссийского съезда художников в 1911 г. [18], идеей которого было объединение художников разных направлений, где был зачитан доклад В.В. Кандинского «О духовном в искусстве» [15]. Верхняя граница обусловлена постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке

литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. [27] созданием союзов, в которые объединялись все те, кто разделял и поддерживал платформу советской власти.

**Территориальные рамки исследования** включают СССР и Российскую Федерацию.

**Степень изученности темы.** Вопрос возникновения и влияния советского авангарда в историческом и культурном аспектах – по-прежнему очень широкое поле для исследований.

Учитывая то, что именно авангард дал импульс новаторским идеям в начале XX века, ознаменовавшимся в предметном дизайне смещением фокуса от замысловатой эстетической составляющей к простоте и функциональности, одновременно с поиском новых линий и форм, крайне интересно изучить влияние на это именно русских мастеров авангарда. Конструктивизм и супрематизм, как и другие течения авангарда, определившие многие свойства предметного дизайна, его структуру и функционирование в жизни и современной культуре заслуживают отдельного пристального рассмотрения.

В исследовании В. Турчина написано, что «авангард стремится породить «неискусство» и поставить его на место философии. Деятельность художников хотя и философична, но создает (точнее, стремится создать) нечто особое, включающее и проблемы отвлеченного мышления, мир концентрации идей и, косвенно, представление о бытии» [34, с. 7].

С этим трудно не согласиться, ведь авангард гораздо больше, чем только художественный стиль. Развитию русского авангарда в качестве феномена культуры и его истории были посвящены различные историко-искусствоведческие обзоры разных лет, в том числе исследования, работы и статьи А.Д. Сарабьянова, Д.В. Сарабьянова [32, с. 18], где говорилось о принципе, что «искусство – это полностью произвольное и свободное действие человека в окружающей среде с целью ее трансформации и приведения ее в соответствие с новыми идеями, Н.Л. Адаскиной [33, с. 10], которая писала о том, что «Малевич, Татлин, Ларионов, Кандинский и их

последователи в принципиально разных вариантах освободили изобразительное искусство от изобразительности. «Дойдя до нуля» и «перейдя за нуль», по выражению Малевича, русские авангардисты превратили затем свое творчество в школу, а точнее, в высший институт научно-художественной экспериментальной работы с формой».

И.В. Ракитин [33, с. 81] говорил об авангарде, что «идея синтеза искусств оставалась на протяжении всего развития кардинальнейшей проблемой искусства. Идя в жизнь, это движение хотело внести свой вклад в дело обновления общественного строя» и далее «программным для авангарда являлись стремление к социальной переделке мира, «перевоспитание сознания людей», ритуализация форм поведения художника в обществе, универсальность художественного языка».

М.И. Ермолаева [33, с. 125] пишет, что «через призму дизайна представляется возможным отчетливее увидеть картину мира, когда дизайн проникает во все сферы человеческой деятельности, мгновенно реагирует на изменения в культуре, в государственном устройстве, в психологии общества и в менталитете нации. Дизайн как оформление окружающего пространства в символах, знаках, орнаментах, цветовой гамме маркирует эстетические и психологические предпочтения людей, сообществ, государства, эпохи. Это тем более очевидно в современном мире, когда человек стремится к оформленности, завершенности, эстетичности всего, что его окружает.»

Учитывая то, что интерес к авангарду не ослабевает, а наоборот, становится более пристальным в различных аспектах (от исторического и культурологического до философского и эстетического), необходимо попытаться проследить историческое влияние авангарда начала XX века в качестве самостоятельного явления на дизайн и предметный окружающий мир.

**Цель работы.** Изучение появления и развития русского авангарда с 1910 по 1930 гг. и отслеживание его исторического влияния на предметный дизайн.

Исходя из цели поставлены следующие задачи:

- изучить начало становления русского авангарда в развитии декоративно-прикладного искусства,
- проследить историю влияния различных течений авангарда в свете событий начала XX века на развитие художественной культуры,
- раскрыть специфику влияния авангарда на развитие моды и визуальной культуры,
- проанализировать влияние конструктивизма на развитие промышленного дизайна.

**Источниковая база исследования.** Были использованы следующие группы источников:

а) законодательные и нормативные акты:

- 1) декрет Совнаркома РСФСР «О высших учебных заведениях РСФСР» от 2 сентября 1921 г. [12],
- 2) постановление Совета народных комиссаров о Московских высших государственных художественно-технических мастерских от 18 декабря 1920 г. [28],
- 3) постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. [27].

Анализ законодательных документов позволил автору рассмотреть процесс законотворчества в вопросах обучения мастеров изобразительного искусства в соответствии с требованием государства того времени, а также политические мероприятия СССР по приведению впоследствии различных художественных организаций к единой идеологии революционной формации.

б) архивные документы из Российского государственного архива социально-политической истории (РГАСПИ. Ф.142), Центрального государственного архива Московской области (ЦГАМО. Ф.4619), Российского государственного архива экономики (РГАЭ. Ф.3429), Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-35, Р-82):

- 1) докладная записка Московского областного совета народного хозяйства о подготовке к национализации фабрики товарищества Циндель [13],
- 2) письмо П.К. Ваулина в Высший совет народного хозяйства о фарфоровой промышленности [7],
- 3) статья А.В. Луначарского «О значении прикладного искусства» [23],
- 4) брошюра Э.Ф. Голлербаха «Сюжеты и характер живописи по фарфору» [9].

Благодаря анализу архивных документов сложилось более четкое представление о характерных особенностях авангардного искусства и его связи с историческими событиями начала XX века.

в) Мемуарная литература (собственные произведения и манифесты мастеров авангарда, дневники их современников):

- 1) М.А. Волошин «Дневники. История моей души» [8],
- 2) Н.С. Гончарова «Мистические образы войны» [10],
- 3) В.В. Кандинский «О духовном в искусстве» [15],
- 4) К.С. Малевич «Манифест Супрематистов» [25],
- 5) А.Г. Родченко «Линия» [31],
- 6) М.В. Матюшин «Справочник по цвету. Закономерность изменяемости цветовых сочетаний» [26],
- 7) Н.Н. Пунин «О Татлине» [29].

Источники личного происхождения – это фиксация событий прошлого, дающая представление об исторических событиях, общественно-политической обстановке, формировании взглядов различных групп, особенно интеллигенции того времени, а также влияния этого на творчество мастеров авангарда.

г) историко-культурная литература (исследования, посвященные творчеству представителей русского авангарда):

- 1) В.С. Турчин «По лабиринтам авангарда» [34],

- 2) Т.В. Кумзерова «Работа супрематистов на Государственном фарфоровом заводе» [19],
- 3) Б.Е. Гройс «Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата» [11],
- 4) А.Н. Лаврентьев «Лаборатория конструктивизма» [20],
- 5) Д.В. Сарабьянов «История русского искусства конца XIX – начала XX века» [32].

д) периодические издания:

- 1) журнал «Афиша» 2021 г [14].

В этом периодическом издании, посвященном русскому авангарду в выставках современности, найдено подтверждение тому, что данный социокультурный феномен до настоящего времени вызывает общественный интерес.

е) иллюстративные материалы:

- 1) эскизы [10]-[15]-[19]-[35],
- 2) фотографии [17]-[20]-[21]-[33],
- 3) живопись [30]-[36]-[37],
- 4) произведения прикладного искусства, представленные на различных выставках [14].

Данные материалы более полно раскрывают основное содержание моей работы и в наглядной форме служат пояснением исследования.

ж) интернет-ресурсы:

- 1) статья Варст «Костюм сегодняшнего дня – прозодежда» [6],
- 2) доклад Г.Г. Клуциса «Фотомонтаж как средство агитации и пропаганды» [16],
- 3) Онлайн-энциклопедия русского авангарда [4],
- 4) Российский архитектурно-дизайнерский портал при поддержке союза архитекторов и дизайнеров России [26].

Данные интернет-порталы позволили проанализировать представленные на них документы, художественно-культурные и исторические произведения в контексте истории развития русского авангарда.

**Методология и методы исследования.** Для решения поставленных задач многопланового исследования использовался комплекс методов:

– сравнительно-исторический, где базой послужили труды отечественных и зарубежных историков, социологов и культурологов, что позволило выявить особенности в развитии явления;

– художественно-стилистический метод, который позволил отразить концептуальные особенности данного стиля и художественного направления;

– эмпирический, путем наблюдения и обследования объектов на художественных выставках;

– культурологический, путем произведения исследования произведений авангарда в рамках символически-знаковой концепции.

**Новизна работы** состоит в том, что автором предпринята попытка составить анализ процесса влияния русского авангарда на сферу дизайна в качестве новаторского направления в истории и культуре, который изложен в развитии и деталях. Это позволило определить характерные черты данного явления, проникнуть в причинно-следственные связи, показать его влияние на мышление художников в контексте развития промышленного дизайна. В работе были впервые использованы источники из архивов РГАСПИ, ЦГАМО, РГАЭ, ЦГАЛИ СПб и электронных архивов. Данную работу можно использовать в качестве краеведческой по изучению русского авангарда начала XX века в Российской Федерации.

**Структура работы.** Работа состоит из введения, двух глав, четырех параграфов, списка использованной литературы и используемых источников, трех приложений.

## **Глава 1 История возникновения русского авангарда, влияние на дизайн абстракционизма и супрематизма**

### **1.1 Начало русского авангарда. Творчество Кандинского в развитии декоративно-прикладного искусства**

Начало XX века ознаменовалось в России потрясениями. Русско-японская война, Первая мировая война, несколько революций с окончательным свержением монархии и установлением нового строя изменили сознание общества. На сломе эпох одновременно с гибелью произведений культуры, рождалось и то новое в живописи, скульптуре, прикладном искусстве, что будет определено как русский авангард.

В начале XX века Россия была вовлечена в мировой художественный процесс. В Москве можно было увидеть работы импрессионистов, постимпрессионистов, фовистов, молодые художники были в курсе новейших течений европейского искусства.

Русский авангард в многообразии своих течений был на взлете. Возникало множество объединений художников с различными подходами к живописи, провозглашались новые идеи, ломались старые формы, искались новые возможности выражения художественной мысли [38].

Абстракционизм, кубизм или, например, лучизм, где основой картины становился не сюжет, а насыщенность и сочность цвета, соотношение цветовых масс, комбинации, напряженность восприятия, следование определенным векторам, каких только стилей в искусстве не было рождено в это бурное время.

Интересно даже отметить такое явление как «всечество», термин, придуманный И.М. Зданевичем (прозаиком, литературным и художественным критиком, теоретиком авангарда), в 1913 г., объединивший, по его словам, все течения в живописи (от кубизма и футуризма до орфеизма), и предполагавший

абсолютную свободу художника в обращении к различным стилям искусства [17, с. 57].

В.В. Кандинский, К.С. Малевич, М.З. Шагал, М.Ф. Ларионов, Л.М. Лисицкий, А.М. Родченко, П.Н. Филонов, В.Е. Татлин и многие другие. Невозможно одной строкой упомянуть всех представителей художественного мира, подаривших искусству новые идеи.

События 1914 г. и Первая мировая война разбили гражданское общество на разные потоки, в том числе и всю интеллигенцию; на формирование настроений влияло множество событий, но в основном творцы культуры тяготели к пацифизму, так как наиболее полно понимали, что такое ужасы войны с точки зрения разрушения культурной цивилизации. Так, например, поэт и художник М.А. Волошин был ярким противником войны: «Я отказываюсь быть солдатом, как европеец, как художник, как поэт, – писал он в 1914 г. военному министру В.А. Сухомлинову, – как европеец, несущий в себе сознание единства и неразделимости христианской культуры, я не могу принять участие в братоубийственной войне... Как художник, работа которого есть созидание форм, я не могу принять участие в деле разрушения форм – и в том числе самой совершенной – храма человеческого тела» [8, с. 20].

С другой стороны, эта трансформация сознания перед ощущением надвигающегося слома подвигла многих творческих людей к своеобразному бунту против устоявшихся основ, что нашло отражение в искусстве авангарда.

Как позже писал Ю.П. Анненков, «наивно (наша юность и наша ненависть к войне сыграли в этом значительную роль) мы поверили, что революция социальная совпадает с революцией в искусстве. Мы поверили, что наша борьба за новые формы будет поддержана революцией социальной» [3, с.10].

Судьбы русских художников складывались по-разному из-за кризисных событий начала века. Некоторые, как например, соратница М. Ларионова, художница Н.С. Гончарова (1881-1962 гг.), являвшаяся яркой представительницей нового искусства, в то время работавшая в авангардном

жанре неопрimitивизм, с началом Первой мировой войны уехали из России и больше не возвращались, впоследствии обогатив своим творчеством мировую культуру.

Как писала сама Н.С. Гончарова, пытаясь через символы рисунка передать ужас от произошедшего, объясняя образ картины: «Противостояние божественного и человеческого передано через столкновение духовной силы божественной реальности с техническими достижениями человечества. И человек погибает в этой неравной схватке» (Рисунок 1) [7, с. 10].



Рисунок 1 – Н.С. Гончарова. Мистические образы войны. Литография. 1914 г.

События этого времени, начиная от убийства 28 июня 1914 г. эрцгерцога Франца Фердинанда в Сараево, продолжая вступлением России в Первую мировую войну на стороне Антанты, не могли не оказать влияния на социальную активность общества и, в том числе, на творческую интеллигенцию. Для того, чтобы осмыслить рождение живописи и графики

авангарда, нужно понимать те настроения, владевшие умами «поколения, в судьбы которого резко вторглась война» [1, с. 29].

Изучающие тот период, отмечают, что «восприятие войны как краха материалистических основ всей новоевропейской цивилизации было характерно для многих русских философов, определяя их понимание мировой войны как некоего рубежа между старой и новой эпохами», и далее «исключительная эмоциональность восприятия происходивших событий приводила современников к пограничному состоянию психики. Патриотизм 1914 г. не стал идеологией в России, он оказался химерой, обреченной на вымирание по причине внутренних противоречий, а также сложной социокультурной структуры российского общества, переживавшего духовный и психологический кризис. На эмоционально-психологическом уровне он может быть описан как состояние сильного возбуждения, вызванного разными эмоциями – страхом, интересом, восторгом, ненавистью – с различным теоретическим наполнением» [2, с. 693].

Неудивительно, что многие мастера художественного языка, оказавшись ошеломлены новой действительностью, стали искать абсолютно новые формы для своих произведений, чтобы выразить понимание современного им мира. Впоследствии, путь постоянного новаторства стал естественным процессом для творчества всех русских авангардистов.

Одним из фактических «родителей» авангарда в направлении абстракционизма считается русский художник и теоретик искусства, заложивший основы новой беспредметной живописи, Василий Васильевич Кандинский (1866-1944 гг.). До 1914 г. Кандинский находился в Германии, где, начиная с 1911 г., был участником объединения художников экспрессионистов *Der blaue Reiter*, в переводе «Синий всадник», и там же написал на немецком языке трактат «О духовном в искусстве», однако в связи с начавшейся войной был вынужден выехать в Швейцарию и затем вернуться в Россию.

Мировосприятие Кандинского выразилось в его способности воспринимать зрительные образы в качестве звучащих, буквально «слышать» краски. В своей книге «О духовном в искусстве», Кандинский говорит, что «исход пути, на котором живопись при помощи своих средств должна дорасти до искусства в отвлеченном смысле, и, идя по которому, она в конце концов дойдет до чисто живописной композиции. Для этой композиции она располагает двумя средствами: краской и формой. Изолированная, одинокая форма, как представление предмета (реального или не нереального) или как чисто абстрактное отграничение объема, плоскости может существовать самостоятельно» [15, с. 46].

Тем самым он утверждает один из постулатов абстракционизма, отказываясь от сюжета в произведении в пользу чистой формы и чистой краски. Отвергнув традицию живописной композиции, ранее подчиненную в картине сюжету, пространству, законам колорита, он погружается в природу чувства или чистого разума.

Его знаменитую картину без названия (1910 г.), ныне находящуюся в центре Помпиду в Париже, принято считать первым абстрактным произведением живописи (рисунок 2).



Рисунок 2 – В. Кандинский. Картина без названия. 1910 г.

Отрицая старые законы живописи, Кандинский пытается вывести новые. В том же труде «О духовном в искусстве» он пытается вывести соответствие красок и форм, утверждая, что «становится ясным взаимоотношение, формы и краски. Треугольник, закрашенный желтым, круг – синим, квадрат – зеленым, снова треугольник, но зеленый, желтый круг, синий квадрат и так далее. Все это совершенно различные и совершенно различно действующие существа.

При этом легко заметить, что одна форма подчеркивает значение какого-нибудь цвета, другая же форма притупляет его. Во всяком случае, резкая краска в остроконечной форме усиливается в своих свойствах (например, желтый цвет в треугольнике). Цвета, склонные к углублению, усиливают свое воздействие при круглых формах (например, синий цвет в круге). С другой стороны, разумеется, ясно, что несоответствие между формой и цветом не должно рассматриваться как что-то «негармоничное», напротив того, это несоответствие открывает новую возможность, а также и гармонию» [15, с. 48].

Свои абстракции Кандинский делит на импровизации и композиции: первые вдохновлены впечатлениями и в них главенствует бессознательное, а композиции – вещи продуманные и срежиссированные. Одна из известнейших композиций «Номер VIII» (рисунок 3).

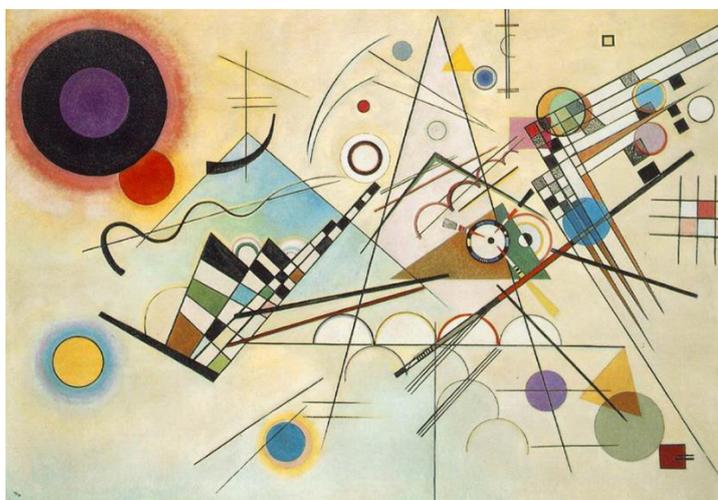


Рисунок 3 – В.В. Кандинский. Композиция VIII. 1923 г.

Кандинский новаторски не привязывает как-либо абстракцию к реальному и материальному миру, наоборот, он стремится уйти от конкретного сюжета, чтобы воздействовать на зрителя чистой краской и формой.

Как он сам говорит, «таким образом постепенно все больше выступает на передний план элемент абстрактного, который еще вчера робко и еле заметно скрывался за чисто материалистическими стремлениями. Это возрастание и, наконец, преобладание абстрактного естественно. Это естественно, так как чем больше органическая форма оттесняется назад, тем больше само собою выступает на передний план и выигрывает в звучании абстрактное» [15, с. 53].

Вернувшись в Россию, Кандинский в 1917 г. вместе с остальной частью общества переживает состоявшиеся революции, сначала Февральскую, затем Октябрьскую. В стране в то время сложная социальная и политическая обстановка, причем настроения интеллигенции раздроблены от полюсов полного неприятия событий до поддержки и революционного пафоса.

В молодом социалистическом государстве понимают, что сферу культуры нельзя оставлять без внимания, для чего учреждается Народный комиссариат просвещения (сокращенно Наркомпрос), руководить которым назначается А.В. Луначарский. Одним из подразделений Наркомпроса становится отдел изобразительных искусств (сокращенно ИЗО), который был утвержден постановлением Государственной комиссии по просвещению 22 мая 1918 г. По воспоминаниям самого Луначарского «быть может, ни один отдел Наркомпроса не подвергался таким нападкам, как Отдел изобразительных искусств. Отдел этот был ответственным прежде всего за доминирующее положение, которое заняло после Октябрьской революции в России искусство футуристического направления» [24].

Кандинский приглашается в качестве преподавателя московских Свободных художественных мастерских (сокращенно Свомаса) и отвечает на это согласием, кроме того, он сотрудничает с ИЗО Наркомпроса, занимаясь

музейной реформой и организацией художественных выставок. Помимо этого, Кандинский вносит свой вклад и в декоративно-прикладное искусство, в частности в создание фарфоровых изделий.

Очень интересна история развития советского фарфора вообще. Молодая советская власть в самом начале своего становления сразу же понимает, что такой обычный предмет обихода, как посуду, можно использовать в качестве мощного агитационного средства, ведь получается, что чашка может добраться в любой дом, туда, куда, возможно, не доберется газета, и, таким образом, политический и художественный авангард в прикладном искусстве начинают активно взаимодействовать.

В 1918 г. решением коллегии Отдела изобразительных искусств, бывший Императорский фарфоровый завод в Петрограде передается в ведение Народного Комиссариата, а по рекомендации Луначарского комиссаром завода назначается Петр Кузьмич Ваулин (художник и керамист-технолог). В 1920 г. П.К. Ваулин пишет в Высший совет народного хозяйства, что «запросы на фарфор вообще настолько велики, что нет отрасли промышленности, где бы фарфор не фигурировал, как подсобный элемент», но помимо этого еще категорически настаивает на том, «наконец, пора дать фарфоровую чашку для широких кругов демократии, не говоря уже о художественных произведениях из фарфора, в которые возможно вложить российское индивидуальное творчество и тем содействовать культурному развитию нашей страны» [7].

Итак, на фарфоровую промышленность возлагается задача не только преобразить окружающую человека бытовую среду, но и выступить в качестве определенного инструмента пропаганды всего революционного и нового, пришедшего на смену старой эпохе, поэтому в 1920-х годах, пока еще не противореча друг другу, бок о бок запускаются в производство такие интересные образцы фарфора, как тарелки с пролетарскими лозунгами и наглядной агитацией и изделия с футуристическими авангардными мотивами.

Для наглядности можно посмотреть на агитационную тарелку 1920 г. с надписью «Кто работает, тот и ест» с изображенной трудовой карточкой Луначарского (Рисунок 4).



Рисунок 4 – Тарелка «Кто работает, тот и ест». В. Тиморев. 1920 г.

Также интересно блюдо с росписью в стиле кубизма с изображением эмблемы серпа и молота, олицетворяющих единство рабочих и крестьян, авторства П. Кузнецова (рисунок 5).



Рисунок 5 – П. Кузнецов. Тарелка Кубистическая с молотом.  
Государственный фарфоровый завод. 1919 г.

Наряду с этим запускается линия фарфоровых изделий по эскизам В. Кандинского (рисунок 6).



Рисунок 6 – Чашка с блюдцем с абстрактными композициями по эскизу В. Кандинского. Государственный фарфоровый завод. 1923 г.

Абстрактные мотивы с игрой красочных пятен, линий, несмотря на кажущуюся разнородность, тем не менее гармоничны и подчинены определенной форме и ритму. Эти чашки с блюдами с рисунками Кандинского выпускались в 1920-х гг. на заводе и пользовались большой популярностью.

Кандинский, придерживаясь своей теории в абстракции, составляет учебный план, основанный на своем анализе формы и цвета, и преподает в московском Институте художественной культуры (сокращенно ИНХУК). Однако в дальнейшем обострившиеся разногласия с представителями других течений авангардного искусства, находящимися в коллегии института, в частности с конструктивистами, а также ощущение усиливающегося политического давления со стороны советского строя вынуждают его покинуть Россию в 1921 году и уехать в Германию, где впоследствии Кандинский примет приглашение Вальтера Гропиуса, который привлекал к обучению художников-абстракционистов, и станет преподавать в академии Баухаус, в то время находящейся в Веймарской республике. После закрытия

Баухауса в 1932 г. из-за политического давления немецких национал-социалистов Кандинский эмигрирует во Францию, где по-прежнему продолжит развивать свои принципы беспредметной живописи, но в Россию больше не вернется.

Еще одним свидетельством отдельно сохраненного интереса Кандинского именно к прикладному дизайну предметов обихода станет представленная в Берлине на выставке в 1922 г. чайная пара, расписанная по его эскизу. Кроме того, в коллекции французского музея сохранилась чашка из личных вещей художника с фирменным знаком Мейсенской фарфоровой мануфактуры, что позволило предположить, что Кандинский намеревался и дальше реализовывать свои проекты по дизайну фарфоровой посуды, только теперь в Германии, но дальнейшего сотрудничества с Мейсенским фарфоровым заводом не случилось.

Впрочем, уже в наше время, в рамках празднования юбилея через 100 лет совместно с художественным музеем города Морицбурга в Саксонии на основе эскизов Кандинского была выпущена серия фарфоровой посуды, подарившая авангардным идеям художника вторую жизнь.

## **1.2 История супрематизма Малевича, УНОВИС, ВХУТЕМАС, влияние на промышленный дизайн**

С Государственным фарфоровым заводом в 1920-х годах активно сотрудничали и супрематисты, также предложившие заводу новые формы и росписи. Глава супрематизма – Казимир Северинович Малевич (1879-1935 гг.) тоже сотрудничал с ГФЗ (Государственным Фарфоровым Заводом), начиная с 1923 г.

Супрематизм, провозглашенный в 1915 г. Малевичем, являлся разновидностью геометрического абстракционизма, определяющего мир объективно существующих вещей в виде системы условных знаков и функций. С одной стороны, супрематизм декларировал конец любого повествования в

искусстве, освобождая его от функции рассказывать о мире, о людях, с другой – это направление, которое порвало с фигуративностью и должно было пробуждать духовные переживания, а не рациональные интерпретации.

Самое известное произведение К. Малевича изначально было помещено на задник для оформления сцены алогичной футуристической оперы М. Матюшина и А. Крученых «Победа над солнцем» в 1913 г., это был знаменитый «Черный квадрат» [36, с. 29] (рисунок 7).



Рисунок 7 – К.С. Малевич. Черный супрематический квадрат. 1915 г.

Затем была написана версия «Черного квадрата» для футуристической выставки «0, 10», позже были еще две версии «Черного квадрата» других лет. Однако именно с первым произведением Малевичем была провозглашена идея о конце традиционного предметного мышления и провозглашении доминанты чистого цвета и формы над другими средствами живописи.

Супрематизм становится вехой в процессе авангардного перехода искусства в беспредметность. Освобождение рисунка от изображения действительности, упрощение всего до максимально простых форм: квадрата, круга, треугольника, это фактически не только новое искусство, это новая философия жизни, новое принятие и построение мироощущения на основе

простых геометрических элементов и плоскостей и их комбинаций, на основе чистых цветов.

Сам супрематизм в качестве одного из течений авангарда невозможно рассматривать без того, чтобы не знать мировоззрение самого Малевича к 1917 г. Надо сказать, что Малевич сочувствовал революции, но скорее, по-своему, с эстетической точки зрения именно художника, с точки зрения того, кто может менять образ мира радикально, как ему казалось.

Как пишет исследователь его творчества К.С. Букша «он ожидает, что будут новые отношения художника и государства, художника и реальности; можно будет шире размахиваться, по-другому жить, художник станет свободнее и влиятельнее; наконец, будут точки соприкосновения – а значит, точки опоры, которыми он сможет переворачивать мир», и далее «чем для Малевича была революция? Полеом осуществления деятельности художника. Он не собирается ей служить, как Маяковский, ставить искусство на службу политике. Он, наоборот, практически прикидывает, чем революция послужит его искусству. Интернационализм? Значит, можно будет распространить супрематизм на весь земной шар. Отмена частной собственности? Отлично, мы уже давно отменили предмет. Замена труда творчеством масс? Замечательно, именно к этому мы и клоним, мир надо сотворить заново. Малевич готов что-то давать революции взамен – но изменяться не собирается, наоборот, он считает, что новый строй будет соответствовать его искусству» [5, с. 42].

Если посмотреть на биографию Малевича, то можно заметить, что в 1917 г. он является активным сочувствующим участником революционных преобразований. Брат Малевича Мечислав был пропагандистом во время Корниловского мятежа, его друг К. Шутко, проявивший себя еще при событиях 1905 г., входит в исполком Петроградского совета рабочих и солдатских депутатов. Не вызывает удивления, что в 1917 г. в августе Малевича избирают в Московский совет солдатских депутатов председателем

художественного отдела, а позже Малевич становится членом Комиссии по охране художественных ценностей, в том числе в Кремле.

Как позднее заметил Б. Гройс в своей статье о русском авангарде: «Искусство и культура испытали одновременно внутренне мотивированную потребность в политической власти, чтобы преобразовать мир на новых эстетических основаниях: из эстетического проекта возник проект политический. В то же время политика, в свою очередь, предъявила требование коренной переделки реальности в целом: из политического проекта возник проект эстетический» [11].

В 1918 г. был написан «Манифест супрематистов», где говорилось, что «до сей поры путались понятия Искусства, то есть тех гениев, которые пробивали через уродство форм природы выход непосредственному творчеству, и искусства тех художников, у которых было одно стремление достигнуть тождественности, то есть достигнуть ремесла умения выполнять заказные портреты и сценки. Смешивалось ремесло и творчество. Бунт в Искусстве Кубизма и футуризма есть стремление гения разбить толщу наслоения ремесленной идеи и выйти к проявлению своей воли. Революция Кубизма и футуризма основала свое Искусство на обломках вещи, создавая новый порядок их композиции. Мы же пошли дальше и отвергли все, изгнали всякое соприкосновение с вещью и сутолокой жизни» [25, с. 50].

Однако, возвращаясь к историческим событиям того времени, не стоит забывать, что идет Гражданская война, жить в Москве в то время очень сложно в отсутствие работы, денег, еды, не говоря о том, чтобы полноценно заниматься творчеством, поэтому позже Малевич уедет в Витебск, где ему предлагают работу в Народном художественном училище. Даже знаменитая персональная выставка, открывшаяся 25 марта 1920 г. под названием «Казимир Малевич. Его путь от импрессионизма к супрематизму», где были выставлены более 150 работ художника, пройдет без самого Малевича. По воспоминаниям современников: «Когда мы приехали на экскурсию в Москву, мы голодали... На выставке один кричал: «Мир праху твоему, Казимир!»

Похоже на то, что выставку Малевича в Москве 1920 г. никто особенно не оценил. Слишком много поразительного происходило вокруг, в жизни» [5, с. 52].

Витебск, куда уезжает Малевич, в то время не являлся особо крупным столичным городом, поэтому счастливо не был особо затронут голодом и Гражданской войной, сразу после революции там скоро установилась советская власть, поэтому город быстро становится белорусским центром культуры. Малевич изначально надолго задерживаться в Витебске не собирается, все-таки он туда приехал из столицы не от хорошей жизни, но поняв, какие перспективы сулит молодое поколение учеников, быстро и энергично разворачивает свою революционную программу обучения, становясь лидером. Программой обучения Малевича является «система постепенного восхождения к супрематизму по ступеням — сначала сезаннизм, потом кубизм, потом супрематизм. Одно из главных отличий педагогики Малевича от академической было в том, что он учил системам, а не отдельным дисциплинам, и отстаивал эту необходимость» [5, с. 57].

В 1920 г. Малевич создаст объединение «УНОВИС», что расшифровывается как «Учредители Нового Искусства». Участники этого объединения, куда войдут такие мастера, как Илья Чашник, Николай Суетин, Эль Лисицкий, Лазарь Хидекель и другие разрабатывают проекты интерьеров, предметов быта, оформляют печатную продукцию и всячески стремятся привнести новое видение искусства в реальный окружающий мир. К сожалению, не все планы воплощаются, но сохранились несколько интересных эскизов, в том числе проект росписи трамвая (Рисунок 8).

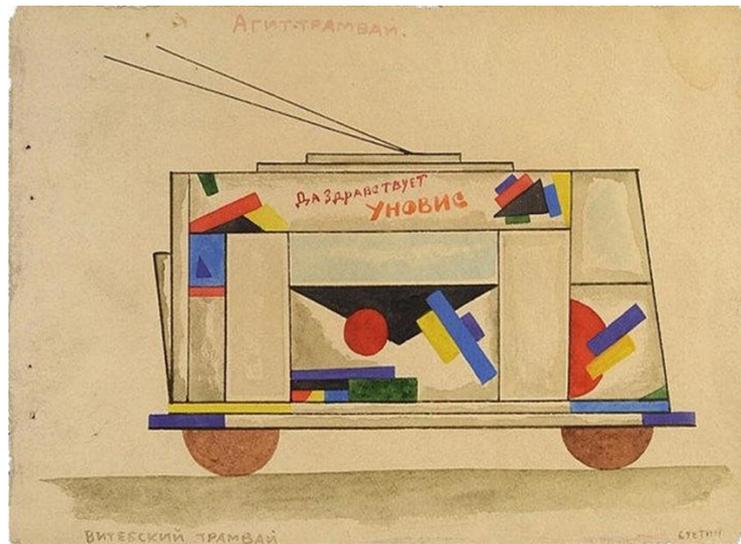


Рисунок 8 – Н. Суетин. Проект росписи трамвая в Витебске. 1920 г.

Однако, очень быстро свободным фантазиям художников находят ограничение. В 1921 г. комиссия под руководством О.Ю. Шмидта подготовила «Положение об управлении высшими учебными заведениями РСФСР», принятое Наркомпросом в сентябре. Это был первый советский устав вуза, согласно которому университеты окончательно включались в общую систему советских организаций и учреждений, а ректоры становятся ответственными советскими работниками. Упразднялась административная автономия университетов, состав правления утверждается Наркомпросом [12]. Постепенно начинается антиавангардное движение со стороны власти.

Малевич покидает Витебск в 1922 г., переезжает в Петроград, где более сосредотачивается не на преподавании, а на самой глубинной философии супрематизма. Сам К. Малевич говорил о возможности вывода абстрактных форм в предметный мир, что «супрематизм в одной своей стадии имеет чисто философское через цвет познавательное движение, а во второй – как форма, которая может быть прикладная, образовав новый стиль супрематического украшения» [25, с. 58], однако, если понимать под «украшением» не просто декоративный элемент, а некую техническую форму, то можно осознать, что в этом и есть идея утилитарной вещи с некоей многофункциональностью.

Тот же квадрат может стать основой других форм и быть использован в конструкциях от чего-то простого типа деревянного стола до более технологичного вплоть до солнечной батареи космической станции, однако при этом не теряет своей универсальности в качестве первоосновы формы и инструмента.

Развитие идей супрематизма, выраженных в творчестве Малевича, можно описать фразой, что пространство и форма, а не камень или другой материал становятся сутью архитектуры или основой создания предмета. Знаменитые «архитектоны» (наименование от греческого ἀρχι (архи)+ тектон (тэктон), то есть «строительное искусство») Казимира Малевича, созданные им после 1923 г., подчеркивают эту с одной стороны беспредметность и отсутствие всякой конкретики и привязки к окружающему миру, а с другой стороны - комбинацией симметричных геометрических объемов и новым пластическим языком дают отправную точку для уже конкретного предметного творчества или какого-либо архитектурного эскиза (рисунок 9).



Рисунок 9 – Архитектон «Гота». К. Малевич. Гипс. 1923 г.



Высшие художественные мастерские (сокращенно ВХУТЕМАС), несмотря на свою недолгую историю, стали фактически отправной точкой для принципиально иного поколения художников, ведь именно благодаря ему можно говорить о появившемся в молодой советской стране производственном искусстве и промышленном дизайне.

Как и Баухаус, знаменитый ВХУТЕМАС (это сокращение прижилось в русском языке) создал фактически с нуля не имевший ранее аналогов художественно-промышленный учебный центр, где разрабатывалась новая концепция образования для художников, которую можно считать основой дизайн-образования в XX веке.

В объединении образования для архитекторов, скульпторов и художников в качестве представителей высокого искусства и мастеров-художников для промышленности был отражен новый важный акт стремления слить профессиональное художественное образование с производственным.

Главная задача, которую смогли решить новой формой преподавания в первые годы – это внедрение в обучение так называемого «объективного метода» преподавания, который должен был быть единым для всех видов художественного творчества. В то время не было уже отработанных методов обучения и профессиональной системы для новой формы образования, а в самом ходе учебы вырабатывались приемы, позволяющие внедрить современные идеи той эпохи для того, что позже станет фундаментом промышленного дизайна в России.

Всех студентов в первые годы учили самым азам художественного мастерства, но в отличие от классического рисования предметов с натуры, натюрмортов и тому подобного, студенты сначала учились строить абстрактные композиции, работая с такими основными элементами как цвет, линия, форма, что позволяло освоить приемы художественной выразительности на совершенно отвлеченном уровне, а затем уже, поняв общие законы изобразительного искусства и пространственного видения, перейти на новый этап.

Таким образом, в первые годы ВХУТЕМАС обучению студентов предшествовала подготовка на основном отделении с дисциплинами «Цвет», «Объем», «Пространство», а затем уже получалось образование на специальных факультетах (от архитектурного до полиграфического или текстильного), где шло обучение на художника-полиграфиста, художника-технолога по текстилю, художника-технолога по керамике и другим профессиям. Итак, художник прикладного искусства, собственно, и становится тем, кого мы сейчас уже можем называть промышленным дизайнером.

В то время требовалось, как сформировать определенный вкус человека нового общества, так и отказаться от излишней декоративности предметов обихода, так как промышленность диктовала свои условия в виде невозможности изготовления каких-то сложных орнаментов или филигранных деталей при серийном тиражировании изделий. Таким образом, необходимо было достигнуть максимальной художественной выразительности с принципиально новым подходом к формообразованию предметов окружающей среды.

И художники дали промышленности эту новые уникальные идеи в виде абстрактного геометрического моделирования и лаконичной красоты функциональности самого объекта. Нужно было привести искусство в массовое производство многих предметов, и, в частности, тут снова можно вспомнить о фарфоровой посуде.

По инициативе Н.Н. Пунина, бывшего художественным руководителем фарфорового завода в период 1923-1925 гг., к сотрудничеству с ГФЗ в 1923 г. приглашают Казимира Малевича, благодаря чему появляется удивительный чайник и полчашка, представляющие собой оригинальный архитектон. Малевич просто делит обычную форму чашки на две половины и добавляет на заднюю стенку квадратную плоскость, ручку в форме завитка тоже заменяет плоским прямоугольником.

Наглядно воплощается принцип «экономического геометризма», в виде «совершенства движения по кратчайшим точкам, восприятия простейших форм и выхода из хаоса в планы уясненного и организованного сознания» [19].

Несмотря на то, что в быту эту новаторскую форму по прямому назначению использовать все-таки немного затруднительно, красота авангарда завораживает настолько, что супрематический сервиз до сих пор выпускается в Петербурге уже Императорским Фарфоровым Заводом (сокращенно ИФЗ) и по-прежнему пользуется популярностью (рисунок 11).



Рисунок 11 – Супрематический сервиз по эскизу К.Малевича. ИФЗ. 2020 г.

Малевич, как и его ученики супрематисты, отрицает орнамент и живописность в качестве украшения на фарфоре, вместо узоров приходят прямые линии и углы, вместо многоцветных мазков – равномерность заливки краской, сдержанность и лаконичность чистого цвета.

В 1924 г. Голлербах пишет о новом советском фарфоре с художественной точки зрения, что «тут национальная тенденция русского искусства неожиданно сталкивается с ультра-современными тенденциями живописи. «Когда краска достигает насыщенности (полноты), форма

достигает совершенства». Этот тезис Сезанна как нельзя лучше выявляется современной росписью фарфора. Фактура, как способ обработки живописных поверхностей, играет в ней первенствующую роль. На первое место выдвигается проблема красочных форм: цвет берется, как составная часть формы. Ради освобождения от «банальности» природных форм, современный живописец готов коверкать, комкать и резать на части предметы видимой действительности, стремясь перевоплотить ее в самодовлеющую, чисто живописную реальность, во имя изобразительной силы, во имя красочного оргазма.

Современный фарфор говорит о том, что художественное творчество существует для радости, что все назначение декоративного искусства именно в том, чтобы доставить радость любования. И даже футуристические мотивы (они встречаются нередко) этому не противоречат: безобразное не выходит из области эстетики, оно – противоположный полюс прекрасного, и взятое, как сюжет художественного произведения, не понижает его достоинства» [9, с. 45].

Ученики Малевича Николай Суетин и Илья Чашник также развивают идеи супрематизма с его лаконичностью для фарфорового производства (рисунок 12).

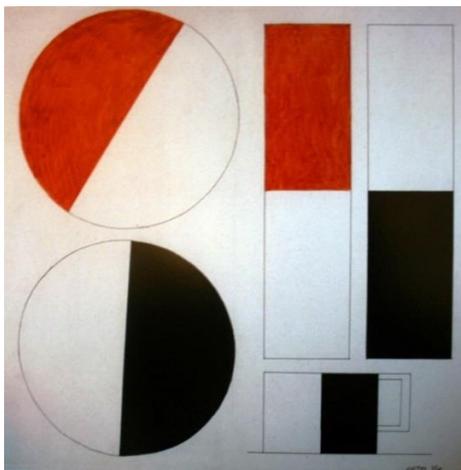


Рисунок 12 – Н.М. Суетин. Эскиз фарфоровой посуды. 1922 г.

Интересно, что зачастую работавшие с фарфором ученики Малевича в качестве характерного штриха для своих изделий на доньшке предметов ставили черный квадрат в рамке и слово «супрематизм», подчеркивая свою верность этой идее.

Т. Кумзерова пишет о фарфоре Н. Суетина: «В 1923 г. Суетин выполнил два варианта чернильницы. Чернильница, один из самых необычных проектов художника, представляет собой сложную композицию из разновеликих фарфоровых брусков, куба и вертикально поставленного диска, все элементы ее укреплены на плоском основании в виде сегмента.

Чернильница представляется вариантом архитектора, образцом объемно-пространственного супрематизма, своеобразной архитектурной моделью. Экземпляр ее расписан И. Г. Чашником» [19] (рисунок 13).



Рисунок 13 – Чернильница. Автор формы Н. Суетин. Автор росписи И. Чашник. Фарфор. Государственный фарфоровый завод. 1923 г.

Илье Чашнику была более близка была идея динамики супрематизма, своеобразная беспредметная, но энергичная направленность этого явления. Он любил изображать крест, где горизонталь соответствовала земному равновесию и притяжению, вертикаль – устремленности вверх, а черный

квадрат был для него глубиной небытия, рождающей Вселенную. Используя в своих росписях контраст тяжести плотного черного цвета или напряженность красного на фоне белого фарфора, Чашник добивался визуального драматизма и выразительности фарфоровых предметов (рисунок 14).



Рисунок 14 – И. Чашник. Эскиз росписи тарелки (акварель, тушь, графит).  
1923 г.

Подобный супрематический фарфор далее активно представлялся на выставках и пользовался значительным успехом. Работы Николая Суетина были представлены на международных выставках, например, в 1925 г. в Париже была получена серебряная медаль. Многие произведения супрематистов в дальнейшем тиражировались и повторялись и для экспортной продажи.

Придуманные в 1920-х годах строгие геометрические формы креста, прямоугольника, круга и монохромные цвета на фоне белой поверхности фарфора становятся узнаваемым новым стилем и будут представлять собой образец для повторения и переосмысления художниками и дизайнерами более позднего времени.

Сам супрематизм, который опирается на комбинацию чистого цвета, символа, формы, становится своеобразным универсальным инструментом конструирования для сферы предметно-прикладного творчества. Например, идея орнамента Малевича для ткани, состоящего из повторяющихся простых фигур, будет подхвачена многими мастерами, в частности в текстильной промышленности с этим будет перекликаться творчество Варвары Степановой (рисунок 15).

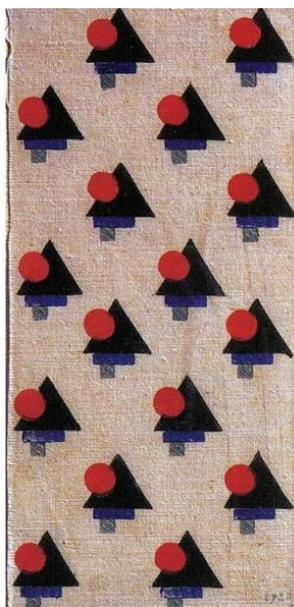


Рисунок 15 – К. Малевич. Ткань супрематической орнаментации. 1919 г.

Опыт создания геометрических декоративных композиций становится для русских авангардистов своеобразным фундаментом для проектирования отдельных бытовых предметов и новым принципом организации предметно-пространственной среды.

На фоне революционных изменений в России начала XX века в политической, экономической и социальной сфере, возникшее искусство авангарда можно считать не столько отдельным, сугубо художественным направлением, сколько совершенно новым типом мышления и своеобразным культурным феноменом. Благодаря отрицанию классических канонов, слому

традиций и совершенно новым идеям, в том числе беспредметности абстракционизма и супрематизма, возникла новая эстетика материальных форм предметов, новые принципы организации пространства и новые культурные коды в мировоззрении человека.

Новые принципы преподавания, найденные благодаря экспериментам в УНОВИС, СВОМАС, ВХУТЕМАС помимо реформаторской эстетики, заложили основы зарождающейся профессии дизайнера, соединившей в себе творческую экспериментальную разработку предметов вместе с их практичностью.

Возможность рассмотрения в живописи линии, геометричной плоскости или чистого цвета в качестве самостоятельного художественного объекта привела к новому подходу в визуальной культуре и новому взгляду, как на художественное творчество, так и на принципы проектирования объектов.

## **Глава 2 Влияние конструктивизма на промышленный дизайн**

### **2.1 Авангард в текстиле начала XX века, новые принципы создания одежды**

Новым этапом стало провозглашение авангардного подхода к созданию бытовых вещей.

«Новое индустриальное производство, в котором должно принять участие художественное творчество, будет коренным образом отличаться от прежнего эстетического подхода к вещи тем, что главное внимание будет направлено не на украшение вещи художественными приемами (прикладничество), а на введение художественного момента организации вещи в принцип создания самой утилитарной вещи», – писала Л. Попова, которая вместе с В. Степановой и А. Родченко начала работать над текстилем на ситценабивной фабрике Москвы [20, с. 25].

До революции данная ситценабивная фабрика была мануфактурой Эмиля Цинделя. Затем, как видно из поданной докладной записки Московского областного совета народного хозяйства, в сентябре 1918 г. была проведена национализация фабрики и впоследствии она стала именоваться Первой ситценабивной фабрикой [13].

В результате революции контакты с заграничными поставками были прерваны, а до этого времени фабрика получала эскизы для тканей из Парижа. Остро встал вопрос об обновлении ассортимента. Кроме того, прежние орнаменты, в основном с цветочными мотивами, прочно ассоциировались со старым «буржуазным» бытом и не могли соответствовать новой действительности, поэтому директором фабрики Архангельским были приглашены современные художники с новым видением.

Надо сказать, что с одной стороны поиски новых форм одежды, нового костюма были желанием радикально покончить со всем старым в материальной культуре, а с другой – это своеобразное отражение в дизайне

нового духа того времени и стремление воплотить через идеи авангарда новый облик человека в рамках новой производственной эстетики, а также стремление через художественный образ воздействовать на мышление людей, заставив их мыслить тоже по-новому.

Новый государственный строй требует новый визуальный образ человека, искусство должно откликнуться и предложить что-то смелое необычное, выраженное новым языком, поэтому начинают доминировать идеи о романтизации индустрии, производства, механики, чему очень хорошо именно в промышленном дизайне будет отвечать такое художественное направление как конструктивизм.

Фактически конструктивистов можно назвать первыми художниками-производственниками. Вместо старой гармонии чувств и линий конструктивизм основывается на рациональном видении, на законах нового дизайна и пропорций, где в качестве инструментов циркуль и линейка становятся так же значимы для художника, как ранее палитра и кисть.

«Пусть же скорее будут отысканы эти формулы работы данных материалов, будь то в двухмерном, трехмерном или четырехмерном при точном расчете по которым только еще и может быть мыслима работа в области так называемого «художественного» материального оформления – до той счастливой минуты, когда этот самый принцип художественности, в отличие от чего-то другого, по-видимому, «не художественного», не будет изучаться лишь в истории суеверий и предрассудков» – писала Любовь Попова в 1922 г., пропагандируя новую концепцию конструктивизма [20, с. 35].

Новая форма искусства, которая выражается в производстве предметных вещей в качестве неких образцов максимально целесообразной конструкции с учетом и удобства пользования, и материала, и условий промышленного производства с рациональным применением технологий, вносит в искусство понятие своеобразной утилитарности.

В текстиле геометричные и рациональные формы рисунка на тканях требуют скорее не сложного пошива, а уже конструирования или даже

проектирования одежды, костюм становится не просто неким платьем, а образом для оформления тела нового человека, нового гражданина социалистической республики.

Текстиль в конструктивистском стиле с жесткими геометрическими формами стал интереснейшим экспериментом в области авангарда. Наиболее яркие представители конструктивизма, художники Любовь Попова, Варвара Степанова и Александр Родченко, принимали участие в реальном производственном процессе.

Как писала Варвара Степанова о своей работе на фабрике: «ЛЕФ (Левый Фронт Искусств) послал трех человек: Родченко, Попову и меня. Так как там для нас все было ново, то мы поставили им первые условия нашей работы, что они должны ввести нас в курс производства, то есть мы будем вмешиваться и находиться в процессе работы всех моментов, где требуется наблюдение за художественной частью, будем выбирать рисунки для массового потребления, для продажи на выставках» [21, с. 72].

Кажется, удивительным, что художник, ранее лишь разрабатывающий эскизы, желает вникнуть и вмешаться в сам производственный процесс, но в этом и есть феномен влияния авангарда на промышленный дизайн.

В частности, в процессе работы на фабрике выясняется, что «в трудных послереволюционных условиях требовались дешевые и технологически элементарные ткани. Набойка тканей в то время происходила с нескольких гравированных валов, наносивших на ткань по одному цвету. Естественно, что чем меньше цветов надо нанести на ткань, тем меньшее количество валов надо изготовить и тем меньше затрачивается краски, а значит, тем дешевле производство. То есть основное требование технологии в той ситуации сводилось к экономии художественных средств» [21, с. 75].

И авангардный конструктивизм здесь оказывается, как нельзя кстати, используя один, два чистых локальных цвета и в основном сочетание неких простых геометрических фигур, которые можно нарисовать с помощью чертежных инструментов (рисунок 16).

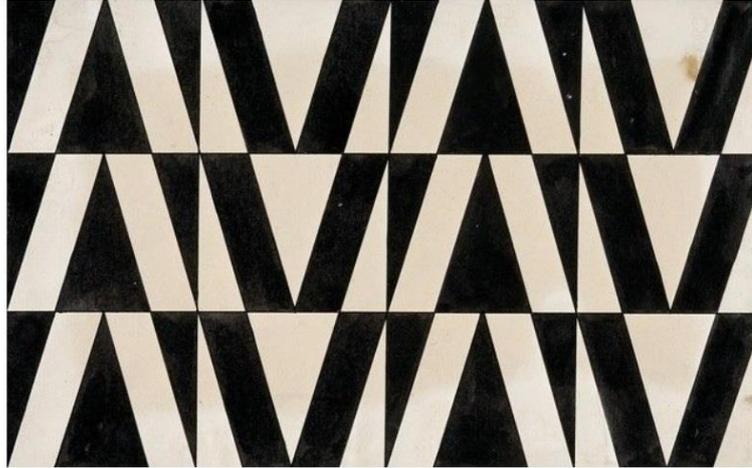


Рисунок 16 – Л. Попова. Рисунок для ткани. 1923 г.

В похожем графичном стиле выполнена и работа В. Степановой (рисунок 17).



Рисунок 17 – В. Степанова. Рисунок для ткани. 1924 г.

Жесткая композиционная структура, геометричность, четкие линии, как будто не просто украшают ткань в отличие от других мотивов и орнаментов, а оптически структурируют, упорядочивают ее, словно внедряясь в саму ее форму. Как и с супрематическим фарфором подобное явилось новшеством

для текстильной промышленности, однако, в этом новшестве и есть идея «активного действия, а не созерцательной изобразительности», как считали конструктивисты.

Влияние авангарда на разные сферы тем интересно, что смелое предложение объединения искусства и промышленного производства, как тогда казалось, позволило бы сначала изменить взгляды и привычки с помощью окружающих бытовых вещей, а затем в новой среде человек смог бы действовать и мыслить по-новому. Помимо ткани, конечно, должен был быть обновлен и гардероб нового человека.

Варвара Степанова под псевдонимом «Варст» публикует в 1923 г. статью «Костюм сегодняшнего дня – прозодежда», то есть сокращенно «производственная одежда», где пишет «сегодняшний костюм надо смотреть в действии, вне его нет костюма так же, как бессмысленна машина вне работы ею производимой. Вся декоративная и украшающая сторона одежды уничтожается лозунгом: «удобство и целесообразность костюма для данной производственной функции».

Последнее же требует массовой проверки его потребления и костюм из кустарных форм его производства должен перейти к индустриально-массовой выработке. Этим костюм теряет свое «идеологическое» значение, становясь частью материальной культуры.

Зависимость эволюции костюма от развития индустрии несомненна и только сегодня при именно таком состоянии техники и промышленности могли появиться костюмы пилота, шоффера, рабочие предохранительные фартуки, футбольные ботинки, непромокаемые пальто и военный френч. В организации своевременного костюма надо идти от задания к его материальному оформлению. От особенностей работы, для которой он предназначен к системе покроя.

Эстетические элементы заменить процессом производства самого шитья костюма. Поясню – не прикреплять к костюму украшения, а сами швы, необходимые в покрое, дают форму костюму. Обнажить способы шитья

костюма его застежки и прочее, как все это ясно и на виду у машины. Нет больше глухих кустарных швов, есть индустриальная строчка швейной машины, что индустриализирует изготовление костюма и лишает его тайн обаяния ручной индивидуальной работы портного» [6].

В той же статье Варст предлагает и варианты так называемой спортодежды, то есть сокращенно «спортивная одежда», максимально простого кроя, без застежек, стесняющих движение, выполненные в резких контрастных цветах с яркими эмблемами на груди (рисунок 18).

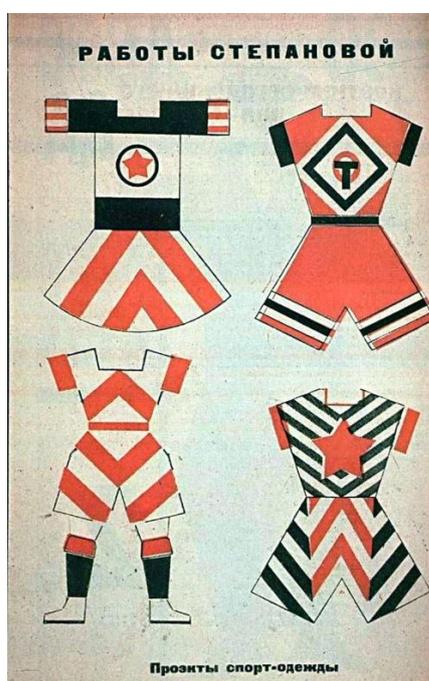


Рисунок 18 – В. Степанова. Эскизы спортивной одежды. 1923 г.

Кстати, достаточно интересно, что если «спортодежда» и «прозодежда» не закрепились в нашем языке, то авангардный термин «спецодежда» прочно вошел в языковые нормы и активно используется в русском языке до сих пор.

Развитие промышленности, индустриализация дают толчок для активного развития спецодежды. Создаются специальные костюмы пилота, рабочего фабрики, пожарного, даже костюм для полярных экспедиций.

Ярким примером спецодежды является костюм со встроенным налобным фонарем и специальным поясом для шахтера, разработанный художником-авангардистом Г. Клуцисом (рисунок 19).

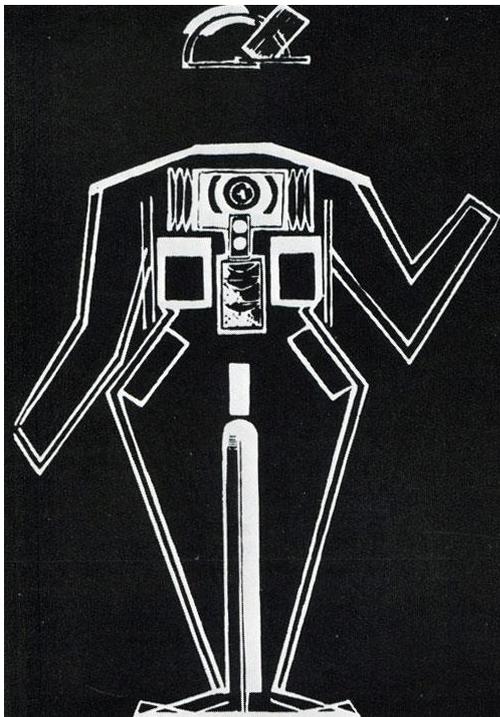


Рисунок 19 – Г. Клуцис. Проект прозодежды. 1922 г.

В создании костюма художники были вынуждены идти с одной стороны от прагматики, то есть, например, от особенностей некоторых тканей того периода, в том числе и используемых солдатского сукна, сурового полотна и холстины, то есть жестких материалов с невыразительной текстурой, а с другой стороны отказ от декоративных элементов в оформлении костюма и новые конструкторские формы являются подтверждением своеобразного социального заказа общества на сугубую функциональность одежды, на визуальное выражение новой идеологии коллективизма и индустриализации.

Определяющими чертами того времени для идеи конструирования одежды были объективно: возможности и состояние промышленного

производства текстиля, новая революционная эстетика в искусстве и, одновременно, требование функциональности и целесообразности костюма.

Несмотря на то, что зачастую конструктивисты считали моду отживающим явлением, скорее буржуазным веянием, пропагандируя новые авангардные и революционные концепции костюма, именно их эксперименты дали толчок созданию узнаваемых образов и послужили основой для более поздних модных течений.

Любопытно, например, что популярнейшая вещь советской моды того времени – кожаная куртка, которая теперь неразрывно связана с образом советского комиссара, фактически являлась униформой авиационного батальона еще периода Первой мировой войны. В послереволюционные годы такие куртки были выданы многим нуждающимся в одежде с армейских складов, и эти однотипные куртки тоже послужили своеобразным отражением пропаганды нового советского культа во внешнем образе человека того времени.

Еще один интересный факт, что комсомольцы того времени фактически переосмыслили позаимствованный внешний вид формы немецкой организации «Красный юнгштурм», то есть военизированную куртку или гимнастерку с накладными карманами, с кожаным ремнем или португеей, которую в качестве верхней части костюма носили как юноши, так и девушки.

Более того, эти военизированные костюмы, так называемые «юнгштурмовки» с их практичностью стали одним из важных этапов развития советской моды того времени, и чуть позже авангардисты в конструкции уже своих костюмов будут также использовать строгие и жесткие линии, накладные карманы, игнорирование подчеркнуто женских и мужских форм в фасоне одежды, что в принципе явится одним из провозвестников гораздо более позднего направления в стилях моды, определяемых сейчас как «унисекс».

В дальнейшем художники-конструктивисты при ярких, контрастных геометрических рисунках текстиля предпочтут использовать максимально

простой крой, четкие линии силуэта и минимум декоративной отделки для создания костюмов.

Итак, логичность конструирования, целесообразность и функциональность костюма должна была стать тем главным, чему безусловно отныне подчинялось все остальное в промышленном дизайне одежды.

## **2.2 Конструктивизм Родченко, фотоколлажи Клуциса, их влияние на развитие графического дизайна. Влияние творчества Татлина на прикладной дизайн**

Говоря об авангардном дизайне, невозможно не упомянуть лидера конструктивизма Александра Родченко (1891–1956 гг.), который был художником, фотографом, графиком и фактически может считаться родоначальником промышленного дизайна и рекламы в СССР (рисунок 20).



Рисунок 20 – А. Родченко в производственном костюме собственного дизайна. 1922 г.

Александр Родченко пришел к идее линии в качестве краеугольного элемента искусства будущего, в своей рукописи «Линия» 1921 г. он утверждает, что «беспредметность культивировала цвет как таковой, занялась полным его выявлением, его обработкой, его состоянием, давая глубину, интенсивность, плотность, вес и т. д. Последним этапом в этой работе было достижение одноцветной интенсивности в пределах одного цвета и интенсивности (не понижая и не повышая).

Работая последнее время исключительно над построением форм и системой их конструкции, я стал в плоскость вводить линию, как новый элемент построения.

Наконец, выяснилось совершенное значение линии - с одной стороны, ее граневое и краевое отношение и, с другой, - как фактора главного построения всякого организма вообще в жизни, так сказать, скелет или основа, каркас. Система. Линия есть первое и последнее, как в живописи, так и во всякой конструкции вообще. Линия есть путь прохождения, движение, столкновение, грань, скреп, соединение, разрез.

Таким образом, линия победила все и уничтожила последние цитадели живописи - цвет, тон, фактуру и плоскость. На живопись линия поставила красный крест.

Поставив линию во главу как элемент, с помощью которого только и можно конструировать, и созидать, тем самым отбрасываем всякую эстетику цвета, фактурность и стиль, потому что все загораживающее конструкцию есть стиль (пример - квадрат Малевича).

В линии выявилось новое мировоззрение - строить по существу, а не изображать, предметничать или беспредметничать, строить новые целесообразные конструктивные сооружения в жизни, а не от жизни и вне жизни» [31].

Во ВХУТЕМАСе в 1920-х годах Родченко в качестве профессора живописного факультета вел дисциплину «Конструкция», был деканом Metalлообрабатывающего и Деревообделочного факультетов, где учил

проектировать вещи, внося идеи производственного искусства и конструктивизма в свою методику обучения (рисунок 21).

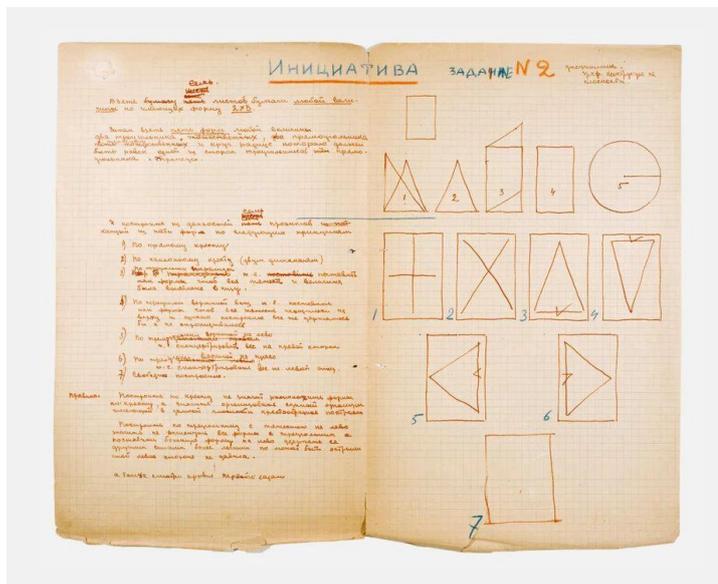


Рисунок 21 – Тетрадь А. Родченко с наброском лекции для студентов ВХУТЕМАС. 1921 г.

Родченко учил студентов новому пониманию обычных вещей, желая сформировать не просто сознание художника, а своеобразного художника-инженера, художника-конструктора, поставившего на первое место саму цель формы предмета.

Его принципы трансформации вещи были в отказе от декоративных элементов, упрощении, облегчении предмета, возможном обнажении его конструкции. Но при этом требовалось улучшить саму вещь, расширив ее возможности, сделать более функциональной и удобной, но подчиняемой промышленной технологии изготовления, например, без линий сложной кривизны или замысловатых деталей. Главной концепцией прикладного дизайна стали рациональность и экономичность.

«Через проектирование нужно раскрыть не украшательскую и обстановочную линию вещи, а ее практическое применение, ее утилитарную ценность, ее неожиданную ясность, красоту конструкции, ее упрощенное

(рациональное) производство и жизненную практичность», - говорил Александр Родченко [20, с.93].

Помимо художественных экспериментов, преподавания, разработки дизайна текстиля и одежды, конструирования мебели и т.п. Родченко увлекается фотографией и, осознав потенциальные возможности фотомонтажа в виде нового искусства, он также экспериментирует с этой техникой в агитационных произведениях, плакатах и иллюстрациях. Яркие, но лаконичные без излишней вычурности коллажи становятся новым авангардным способом подачи информации [22].

Конечно, первым примером фотомонтажа в СССР принято считать «Динамический город» Г. Клуциса, на котором элементы, вырезанные из разных фотографий, революционно нарушают правила перспективы и пропорций, заставляя зрителя менять свою точку зрения (на этом произведении есть подпись «Смотреть со всех сторон»), и тем самым вовлекают его в активный диалог с картиной. Эта плоскостная на первый взгляд композиция обретает трехмерность, глубину, более того, ясно, что у нее верх и низ могут меняться местами, здесь не соблюдаются классические законы живописи и рисунка, пространство картины становится динамичным (рисунок 22).



Рисунок 22 – Г. Клуцис. Динамический город. 1919 г.

Густав Густавович Клуцис (1895–1938 гг.), художник-авангардист, конструктивист, выпускник и затем преподаватель ВХУТЕМАСа после того, как взял в руки фотоаппарат, стал еще и ярчайшим представителем искусства конструктивистского фотомонтажа, внося огромный вклад в визуальное развитие языка плаката и то, что мы в современном мире назвали бы агитационным «билбордом». Огромные портреты социалистических вождей (размеры 9 x 25 метров), установленные на Красной площади к празднованию 1 мая 1932 г. по проекту Г. Клуциса можно считать своеобразным первым шагом к созданию наружной рекламы.

Для понимания творчества интересна биография самого Густава Клуциса, тесно связанная с историческими событиями начала XX века. Сам Густав родился в латвийском местечке Руиена. Брат Клуциса был арестован и осужден на каторгу как активный вождь революционного движения 1905 г. в Латвии [4]. Сам Густав был призван в 1915 г. в армию и служил в Охтинской пехотной части латышского батальона в Петрограде. Параллельно со службой в то время он посещал Школу Императорского общества поощрения художеств. Октябрьскую революцию в 1917 г. принял с восторгом, мечтая о новом справедливом устройстве жизни. Служил добровольцем в команде пулеметчиков 9-го латышского стрелкового полка, охранявшего советское правительство в Смольном, возможно, лично был знаком с В.И. Лениным, так как по воспоминаниям жены Клуциса было сделано несколько набросков с названиями «Ильич на лестнице здания Совнаркома», «Ильич на прогулке», но сами рисунки не сохранились. Участвовал в выставке художников 9-го латышского стрелкового полка. Учился в СВОМАСе, в том числе осваивал и супрематизм под руководством Малевича, далее помогал при создании программы для образования во ВХУТЕМАСе, затем нашел свой неповторимый язык выражения в творчестве с помощью плакатов и фотографии. Несмотря на поддержку революции и активную помощь

советскому правительству в агитационном искусстве был арестован по ложному обвинению и в 1938 г. расстрелян [17, с. 150].

Густав Клуцис, изучая свойства фотографии, искал новые приемы для особой выразительности. Его композиции с ритмическим повторением изображения, удаляющимся от зрителя, что позволяло создать на плоскости плаката эффект глубины или с яркой доминантой, как знаменитое растиражированное фото поднятой руки с открытой ладонью, использованное в плакате 1930 г, становятся характерным примером нового смелого взгляда в данном направлении творчества (рисунок 23).



Рисунок 23 – Г. Клуцис. «Выполним план великих работ». 1930 г.

Позднее Г. Клуцис уходит в более агитационное искусство, соединяя авангард с новой идеологией, что уже позволяет говорить о нем, скорее, как о будущем представителе соцреализма. В своем докладе 1931 г. в соответствии с новыми веяниями Клуцис начинает говорить о превалировании политики над эстетикой в новом искусстве: «Одна из крупных заслуг фотомонтажа в том, что он создал новый прием построения агитплаката, особенность которого заключается в планировании плоскости плаката, исходящей не из эстетической, а из политической сущности материала.

Старая система композиции плаката, построенная на эстетическом принципе, должна быть ликвидирована.

Новый принцип заключается в скомплексировании (монтаж ряда актуальных материалов, политический лозунг, документальное фото, цитаты, цвет, графические элементы и так далее), одной целевой установкой – достичь максимума выразительности, политической остроты и силы воздействия.

В этом заключается его политическое значение и формальные особенности. В этом основная разница между фотомонтажом как искусством синтетическим, выражающим ряд моментов в их взаимной связи, и фотографией как технической категорией.

Фото фиксирует статический момент, изолированный кадр. Фотомонтаж показывает диалектическое развертывание тематики данного сюжета и диалектическую связь политического лозунга с изображением [16].

И далее в его докладе говорится о том, что «качество печатных материалов (бумага, краски, олифа) должно быть поднято на должную высоту. Печатанию красками, до безобразия искажающими оригинал уже на третьи сутки, должен быть положен конец. Производство типографских цветных красок должно быть поднято на высокий уровень. Нам нужны краски по насыщенности, интенсивности, прочности выше зарубежных.

Нужно реорганизовать все фотографическое дело, нужно ввести преподавание фотографии, фотомонтажа в высшие учебные заведения как самостоятельную дисциплину» [16].

Таким образом с одной стороны новый авангардный язык в искусстве (в упомянутом случае фотомонтаж) позволяет быстро отреагировать и выразить то, что раньше было недоступно классическому искусству рисунка и живописи, а с другой тянет за собой развитие промышленности и освоение художниками новых технологий в качестве новых выразительных средств, в данном случае фотографии.

Александр Родченко тоже высоко оценивал возможности фотоаппарата в качестве современного выразительного средства, считая снимки отнюдь не

чисто технической работой по запечатлению действительности, а художественным творчеством. Его работы достигают максимальной силы экспрессивности с новым взглядом на композицию кадра. Основные опорные точки фототворчества Родченко – это необычный ракурс снимка, намеренный контраст и композиционная диагональ, с помощью которой он борется против застывшей статичности (рисунки 24, 25).

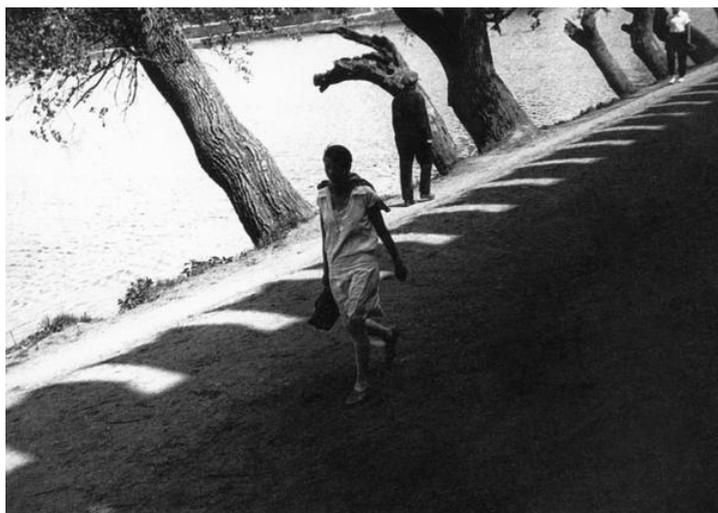


Рисунок 24 – А. Родченко. Летний день. Фотография. 1929 г.



Рисунок 25 – А. Родченко. Пожарная лестница. Фотография с авангардным ракурсом снимка. 1925 г.

Как писал сам Родченко, «чтобы приучить человека видеть с новых точек, необходимо снимать обыкновенные, хорошо знакомые ему предметы с совершенно неожиданных точек и в неожиданных положениях, а новые объекты снимать с разных точек, давая полное представление об объекте» [30, с.175].

Также Родченко помимо фотомонтажа в качестве средства художественного оформления создает новый тип плаката и книжных иллюстраций, способствуя развитию советского полиграфического искусства.

Совместно с Владимиром Маяковским Родченко выпускает целую серию рекламных плакатов, которые запоминаются, как краткими стихотворными лозунгами Маяковского, узнаваемыми яркими конструктивистскими шрифтами, так и авангардным визуальным решением обычно в резких контрастных цветах (рисунок 26).



Рисунок 26 – А. Родченко и В. Маяковский. Плакат. 1925 г.

Внешний образ такого произведения является определенным набором знаков и символов, которые призваны через такую форму предельно ясно

донести до зрителя содержание. Просвещение и информация, реклама и агитация сливаются на таком плакате в одно композиционное целое.

В 1925 г. А. Родченко, приняв участие в международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже, за совместные рекламные плакаты с В. Маяковским получил серебряную медаль.

Значение 1920-х годов для развития дизайна трудно переоценить и невозможно упомянуть различные течения, а также всех мастеров и все сферы искусства, куда проник авангард, однако, нельзя обойтись без имени Владимира Евграфовича Татлина (1885-1953 гг.). Как писал Н. Пунин в 1919 г.: «Во всяком случае, в Москве можно услышать два имени, о которых говорят серьезно: супрематизм и Татлин» [29, с. 5].

Как и многие другие художники в начале XX века, Татлин был универсалом, поэтому его вклад заметен не в одной сфере, а в различных областях дизайна. Хотя Татлин по воспоминаниям современников недолюбливал слово «конструктивизм» и прочие «-измы», его считают одним из основоположателей этого движения, так как он первым не изображает предметы, а делает их, сначала в виде своих оригинальных «контррельефов».

Татлин формировал оригинальные творческие концепции, начиная со знаменитых контррельефов, где используется холст, жель, стекло и другие материалы, и где геометрический коллаж фактически соперничает со скульптурой, вырвавшись из рамы и занимая объемное пространство, не удовлетворяясь обычной плоскостью, как в картине (рисунок 27).



Рисунок 27 – В. Татлин. Контррельеф. 1916 г.

Подобный эксперимент не только позволяет отныне художникам работать в реальном пространстве и новыми совсем нехудожественными материалами, но и заявляет об уникальной эстетике инженерных конструкций, о красоте резких геометрических форм, вообще о новом пространственном соотношении, о переходе от изображения к конструированию среды.

В Петрограде с 1919 г. Татлин возглавляет художественную мастерскую на базе Академии художеств, которая работала под вывеской: «Конструкция, объем и материал». Верстак и различные инструменты заменяют там ранее привычные палитры и мольберты. На смену старым взглядам Татлин выдвигает целую концепцию проектирования предметно-пространственной среды [33, с. 287].

Эпохальным проектом подобного проектирования в архитектурной сфере становится задумка монументальной башни Татлина.

В 1919 г. у художника возникает замысел грандиознейшего памятника Октябрьской революции в виде своеобразной башенной конструкции, и уже в конце года художник представит публике новый оригинальный проект «Памятника III Коммунистического Интернационала».

Сооружение должно было символизировать воссоединение человечества, разделенного после разрушения Вавилонской башни. Башня состояла из простых геометрических форм: куба, цилиндра, пирамиды и полусферы, которые по замыслу должны были являться функциональными помещениями: куб был предназначен для съездов и конференций, цилиндр предназначался для некоего всемирного исполнительного комитета, а в верхней полусфере должен был расположиться синематограф. Кроме того, по идее Татлина эти помещения должны были вращаться вокруг своей оси.

Татлин создал несколько моделей этой башни, одна была отправлена на Международную выставку современных декоративных и промышленных искусств в Париж, где данный проект был награжден золотой медалью.

По сути, если отвлечься от невозможности реальной постройки этого монумента средствами того времени, это первый настолько грандиозный концепт-проект с интерьерами-трансформерами, с развернутой системой визуальных коммуникаций, со смелым использованием передовой для тех лет техники в формах радио и кинофотоаппаратуры для интеграции искусства в новый образ жизни (рисунок 28).



Рисунок 28– В. Е. Татлин. Макет башни. 1919 г.

Помимо новаторских архитектурных решений в 1920-е годы Татлин многое делает для отрасли предметного дизайна, проектируя предметы быта.

Его знаменитые лозунги: «Искусство – в жизнь!» и «Искусство – в технику!», становятся новой точкой зрения на мир используемых материальных форм. Например, он разрабатывает и сам складывает так называемую экономическую печь, то есть печь, дающую максимум тепла при минимуме топлива. Тем самым он предваряет более поздний принцип промышленного дизайна – эргономичность проектируемых предметов, эргономичность компонентов любого оборудования [17, с.189].

До 1925 г. В. Татлин возглавляет отдел материальной культуры Государственного института художественной культуры (ГИНХУК) в Петрограде, где создает проекты мебели, посуды, бытовых предметов, подтверждая принцип, что «вещь должна быть прочной, понятной и красивой». Оригинальным проектом под руководством В. Татлина в дизайне мебели стал консольный стул без вертикальных опор с авангардной идеей изогнутой S-образной структуры основы, которая образовывала своими витками и ножку, и консоль-поддержку для сиденья и единую форму спинки с подлокотниками. К сожалению, сам стул до нашего времени не сохранился (рисунок 29).

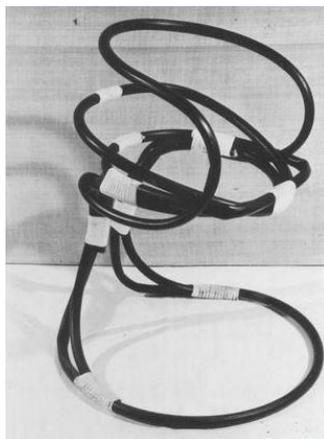


Рисунок 29 – Д. Димаков, И. Федотов. Реконструкция консольного стула. 1986 г.

Татлин также пытался изобрести универсальную одежду или «нормаль-одежду», удобную, всесезонную (например, у пальто были предусмотрены сменные подкладки для осени и для зимы), с максимально упрощенным, но рациональным кроем. Если посмотреть на эскиз, то видно, что за счет чуть расширенного плечевого верха движения рук в пройме швами одежды не стесняются, карманы низко расположены для максимально естественного положения кисти опущенной руки, а при этом само пальто сужается книзу, чтобы не терять тепло (рисунок 30).

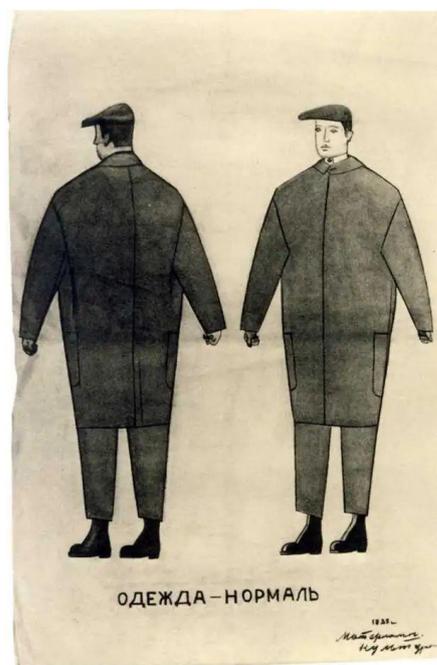


Рисунок 30 – В. Татлин. Эскиз. Нормаль-одежда. 1925 г.

Пусть эскизы Татлина в области одежды не так многочисленны по сравнению с другими мастерами в области гардероба, однако, его подход тоже стал своеобразным прорывом для дизайна повседневного костюма, позже такие тенденции были переосмыслены в 60-х годах XX века и в XXI веке.

Диапазон предметно-художественного творчества художников-авангардистов в качестве представителей различных течений искусства той

поры был очень широк. Самыми яркими стилями, повлиявшими на сферу промышленного дизайна, стали супрематизм и конструктивизм.

Казимир Малевич в качестве лидера супрематизма, пожалуй, первым понял и выявил те простые стилеобразующие элементы художественного творчества, которые стали максимально выразительными при предельной лаконичности и даже формализации. Элементарные геометрические плоскости в бесконечном и беспредельном пространстве явились прорывом в искусстве. По мере упрощения изобразительных средств достигался новый эстетический идеал, который позволил супрематизму транслировать энергетику чистого переживания формы или цвета в окружающий художника мир.

Конструктивизм же с переходом от изображения в живописи к конструированию предмета, к нарочитому использованию подчеркнута утилитарных форм, с отказом от декоративных элементов, от замысловатых фактур, с предельной рационализацией предметно-пространственной среды дал возможность увидеть и объяснить красоту чистых простых форм, что тоже позволило открыть новый путь развития.

Взаимодействие таких непохожих концепций в разных сферах искусства способствовало своеобразной синергии художественных идей и созданию оригинальных произведений, оказавших влияние на последующее развитие идей предметного дизайна.

К сожалению, период русского авангарда достаточно краток, идеология начинает довлеть над культурой, и еще молодой социализм начинает предъявлять свои требования к художникам и их произведениям, которым в дальнейшем будет задан жесткий вектор решения политических задач современности в виде помощи социалистическому строительству.

Начинает культивироваться соцреализм, пропагандирующий идеалы пролетариата и фактически окончательно с различными течениями авангарда, покончит постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 1932 г.» [27].

Рассмотрев творчество конструктивистов, считаю, что новая авангардная эстетика доказала, что рациональная форма любого предмета не может быть нецелесообразной и условная простота красоты пропорций, цвета, линии может быть самодостаточной, учитывая, что целесообразность тоже может быть гармоничной.

Художники русского авангарда в попытке совместить форму и содержание художественного произведения фактически стерли границы между миром отдельного произведения искусства и окружающим миром. Картина или арт-объект теперь эмоционально могли восприниматься единым цельным визуальным образом, что как бы и являлось сущностью самого предмета.

Сегодняшние приемы современных промышленных дизайнеров в своей основе также содержат идею авангардистов о значении искусства в качестве рационального конструирования жизни. Такой обновленный художественный язык, посредством символов доносящий смысл и настроение, оказался нужен и в архитектуре, и в модном дизайне одежды, и в графике, и в других сферах.

## Заключение

Изучив историю возникновения русского авангарда и его влияние на дизайн, хочется завершить свой анализ данной темы. Дизайн исторически представляется своеобразной двойственной концепцией: в нем уживаются в качестве самой основы идеи сугубой функциональности любого предмета и художественная эстетика, которая свойственна произведениям искусства.

С одной стороны, дизайн, несомненно, несет в себе культурную функцию, формируя вкус и своим влиянием преобразуя окружающую человека среду, а с другой стороны сам человек в роли творца определяет функцию объектов через любую дизайнерскую деятельность от пошива костюма до градостроительства.

В рамках данного исследования была решена задача проследить влияние русского авангарда на предметный дизайн в определенном историко-культурном периоде: в момент возникновения самого авангарда с его разнообразными течениями и до его окончания.

Считаю, что авангард как направление должен оцениваться не только по материальным объектам и произведениям искусства того времени, но и по самим идеям художников, положившим начало новому взаимодействию человека и объектов в культуре.

Одной из задач авангарда было формирование интереса современника к новому художественному видению, что было опробовано в начале XX века посредством декоративно-прикладного дизайна в окружающем человека мире.

Введение в обиход предметов, используемых в быту, с новыми авангардными формами, новой конструкцией или новыми цветовыми сочетаниями дало возможность воспитать новое зрительное восприятие человека при таком максимально простом способе коммуникации.

Анализ исторической и культурологической литературы позволил с уверенностью сказать, что кризис начала XX века, включивший в себя

значительные изменения в политической, экономической и социальной жизни, затронувший все слои общества, тем не менее дал возможность рождения новых философских и культурных идей в искусстве.

Изменившийся окружающий мир дал импульс к рождению нового художественного направления, соединяющего в себе эстетику и функциональность предметов, что уже в более позднее время XX века будет определено в качестве «промышленного дизайна».

Из сугубо художественной плоскости и зрительных образов, благодаря мастерам авангарда, дизайн смог перейти в материальный мир и начать выполнять утилитарную функцию.

Художественно-стилистический метод, используемый для исследования вопроса, позволил доказать актуальность работы, потому что несмотря на различие новейших художественных течений в современном искусстве и несовпадение самих художественных приемов взаимодействия со зрителем, есть общность мыслей в произведениях, которые впервые были показаны еще художникам начала XX века.

Различные идеи русского авангарда, особенно супрематизм и конструктивизм, помимо влияния на предметный дизайн дали начало многим художественным направлениям, которые развиваются уже в современном мире XXI века и законы эстетических канонов, открытые авангардистами почти сто лет назад, применяются и сейчас.

Современные художники, например, швейцарский художник Феличе Варини, который использует технику «tromплей», «обманчивый глаз», расписывая архитектурные объекты (Приложение А) или испанский художник Луис Барба, использующий стилистику китчевого фотоколлажа, все так же берут за основу идеи авангарда (Приложение Б).

Посредством новых форм предметов в декоративно-прикладном искусстве и новых вещей в мире, окружающем человека, художники авангарда позволили сдвинуть общество в сторону большего интереса к современному искусству и расширения культурного восприятия.

Даже на обычном уровне внедрение новых мыслей и новых образов в визуальной культуре позволило продолжить развиваться сознанию человека для возможного шага на более высокую ступень.

Проектирование любых предметов с точки зрения совмещения максимальной эргономики и, одновременно, эстетики, активно применяющееся в сегодняшнем мире дизайнеров и всем прикладном дизайне, исторически несет в себе принципы, открытые в период авангарда, когда художники не побоялись освободиться от привычных форм и создать то новое, что еще не имело аналога в реальности.

Таким образом считаю, что поставленные в работе задачи по раскрытию влияния авангардного искусства на дизайн были решены в полном объеме.

## Список используемой литературы и используемых источников

1. Алексеева И.В. Агония Сердечного Согласия. Царизм, буржуазная оппозиция и союзники России по Антанте в годы Первой мировой войны. Л.: Лениздат, 1990. 318 с.
2. Аксенов В.Б. Слухи, образы, эмоции. Массовые настроения россиян в годы войны и революции (1914–1918). М.: Новое литературное обозрение, 2020. 992с.
3. Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. М.: Захаров, 2001. 512 с.
4. Биографии. Энциклопедия русского авангарда. [Электронный ресурс] URL: <https://rusavangard.ru/online/biographies> (дата обращения: 21.01.2022)
5. Букша К.С. Малевич. М.: Молодая гвардия, 2013. 336 с.
6. Варст. «Костюм сегодняшнего дня – прозодежда», журнал ЛЕФ №2, 1923 [Электронный ресурс] URL: <http://tehne.com/node/4265> (дата обращения: 21.01.2022).
7. Ваулин П.К. Письмо в Высший совет народного хозяйства о фарфоровой промышленности, 1920. Российский государственный архив экономики (РГАЭ) Ф. 3429. Оп. 1, д. 235. л.151-152.
8. Волошин М.А. Дневники. История моей души. М.: Эксмо, 2009. 304 с.
9. Голлербах Э.Ф. Сюжеты и характер живописи по фарфору. Ленинград: Государственное издательство, 1924. 162 с. Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб) Ф. Р – 35.
10. Гончарова Н.С. Мистические образы войны. М.: Изд. В.Н. Кашина, 1914. 16 с. Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. Р – 82.
11. Гройс Б.Е., Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. 1990, № 11, с. 67–73.

12. Декрет Совнаркома РСФСР от 2 сентября 1921 г. «О высших учебных заведениях РСФСР». [Электронный ресурс] URL: [http://www.libussr.ru/doc\\_ussr/ussr\\_1072.htm](http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_1072.htm) (дата обращения: 21.02.2022)
13. Докладная записка Московского областного совета народного хозяйства о подготовке к национализации фабрики товарищества Циндель, 1918 г.
14. Журнал «Афиша» (Русский авангард: механика, конструкция, быт), 2021. [Электронный ресурс] URL: <https://artvesti.ru/news/afisha/2021/11/10/russkij-avangard-mehanika-konstruktsiya-byt> (дата обращения: 20.01.2022).
15. Кандинский В.В. «О духовном в искусстве», 1910. [Электронный ресурс] URL: <https://www.wassilykandinsky.ru/book-116.php> (дата обращения: 20.01.2022).
16. Клуцис Г.Г., доклад «Фотомонтаж как средство агитации и пропаганды», 1931. [Электронный ресурс] URL: <http://tehne.com/event/arhivsyachina/g-g-klucis-fotomontazh-kak-sredstvo-agitacii-i-propagandy-1931> (дата обращения: 20.01.2022).
17. Коваленко Г.Ф. [и др.] Русский авангард 1910-1920-х годов в европейском контексте. Сборник под общ. ред Г.Ф. Коваленко. М.: Наука, 2000. 310 с.
18. Копии материалов Всероссийского съезда художников в Петрограде, декабрь 1911 г – январь 1912 г. [Электронный ресурс] URL: <https://viewer.rusneb.ru/ru/rl01004018425> (дата обращения: 20.01.2022).
19. Кумзерова Т.В., Работа супрематистов на Государственном фарфоровом заводе: основные этапы и концепции // Новое искусствознание. 2019. № 4, с. 6–15.
20. Лаврентьев А.В. Лаборатория конструктивизма. М.: Грань, 2000. 255 с.

21. Лаврентьев А., Луканова А. В гостях у Родченко и Степановой! К 120-летию со дня рождения В. Ф. Степановой. М.: Фонд «Русский авангард», 2014. 268 с.
22. Лобанов Е.В. «Переосмысление авангарда. Современные поиски.» 2021[Электронный ресурс] URL: [https://www.designspb.ru/news/articles/rethinking\\_avant\\_garde](https://www.designspb.ru/news/articles/rethinking_avant_garde) (дата обращения: 20.01.2022).
23. Луначарский А.В. О значении прикладного искусства //Художественный труд, № 2. 1923. Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 142. Оп. 2. Д. 127.
24. Луначарский А.В. Об искусстве. Об отделе изобразительных искусств. 1920. Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 142. Оп. 1, ед. хр. 136, лл. 51–59.
25. Малевич К.С., Маринетти Ф.Т., Гропиус В. Манифест. Современность глазами радикальных утопистов. 1909—1960. Искусство, политика, девиация. М.: Инверсия культуры, 2019. 403 с.
26. Матюшин М.В. Справочник по цвету. Закономерность изменчивости цветовых сочетаний. М.,1932 г. [Электронный ресурс] URL: <http://tehne.com/assets/i/upload/library/matiushin-spravochnik-po-tcvetu-2007-text.pdf> (дата обращения: 20.01.2022).
27. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. [Электронный ресурс] URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1932.htm> (дата обращения: 20.01.2022).
28. Постановление Совета народных комиссаров о Московских высших государственных художественно-технических мастерских от 18 декабря 1920 г. [Электронный ресурс] URL: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/12791> (дата обращения: 20.01.2022).
29. Пунин Н.Н. О Татлине. М.: 2001. 125 с.

30. Ракитин В.И. Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. М: 2013. 528 с.
31. Родченко А.Г. Линия. 1921 г. [Электронный ресурс] URL: <https://vkhutemas.academy/articles/aleksandr-rodchenko> (дата обращения: 20.01.2022).
32. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. М.: 1993. 320 с.
33. Сарабьянов Д.В. Мировая художественная культура. XX век. Изобразительное искусство и дизайн. Н.Л. Адаскина, Ермолаева М.И., Ракитин В.И и др. / под ред. Сарабьянова Д.В., М: Дрофа, 1995. 356 с.
34. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: МГУ, 1993. 248 с.
35. Херинг Х. Путь к форме. М., 1995. 318 с.
36. Шатских А.С. Казимир Малевич. М.: 2008. 355 с. [Электронный ресурс]. URL: [www.k-malevich.ru/library/shatskih-kazimir-malevich18.htm](http://www.k-malevich.ru/library/shatskih-kazimir-malevich18.htm) (дата обращения: 21.01.2022).
37. Якулов Г. Теория разноцветных солнц. [Электронный ресурс] URL: [www.armmuseum.ru/news-blog/georgy-yakulov-and-the-theory-of-multicolored-suns](http://www.armmuseum.ru/news-blog/georgy-yakulov-and-the-theory-of-multicolored-suns) (дата обращения: 21.01.2022).
38. Янсон Х.В. История искусств. Санкт-Петербург: 1996. 518с.

## Приложение А

### Фотография арт-объекта, выполненного в авангардной технике «тромаплей»

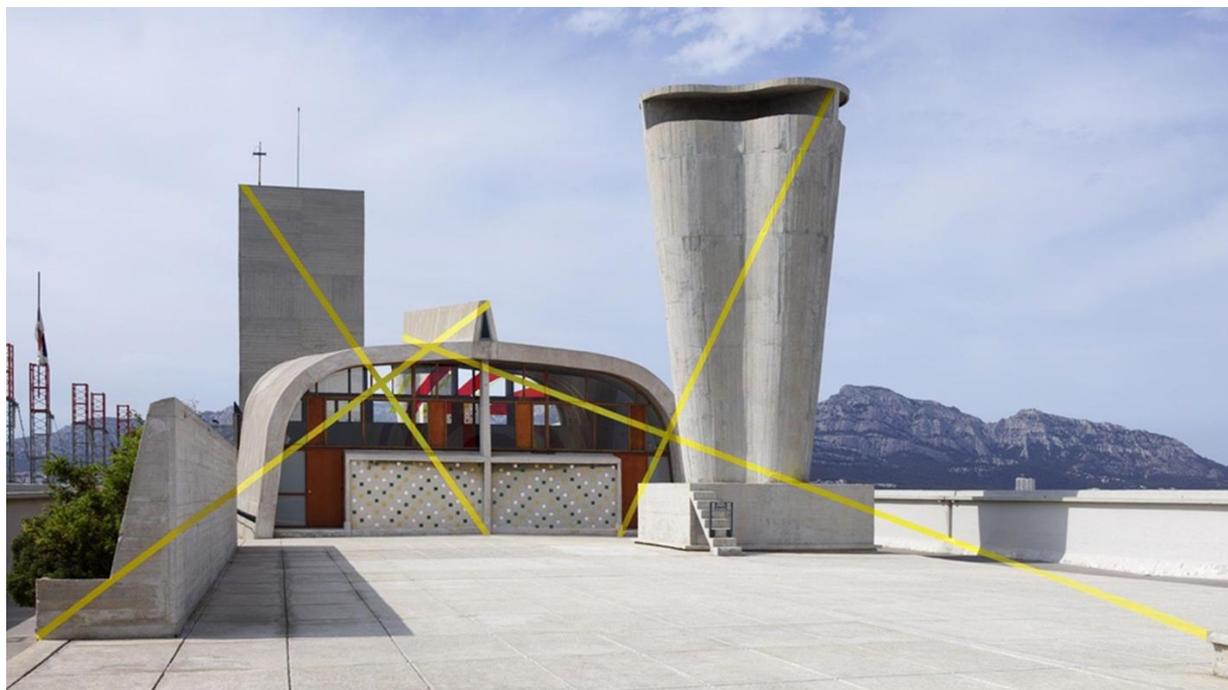


Рисунок А.1 – Художник Феличе Варини. Крыша «Жилой единицы» Ле Корбюзье. Марсель. 2016 г.

