

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

(повне найменування вищого навчального закладу)

Факультет історії та філософії

(повне найменування факультету)

Кафедра культурології

(повна назва кафедри)

## Д и п л о м н а   р о б о т а

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

на тему: «**Вплив авангардистських течій на формування дизайну**»  
«Influence of avant-garde trends on the formation of design»

Виконала: студентка денної форми навчання  
спеціальності 034 Культурологія  
Ярова Ольга Володимирівна

Керівник к.філос.н., доц. Сумченко І.В. \_\_\_\_\_

Рецензент д.ф.н., доц. Соболевська О.К.

Рекомендовано до захисту:  
Протокол засідання кафедри  
№ \_\_ від \_\_\_\_\_ 2020 р.

Захищено на засіданні ЕК № \_\_  
протокол № \_\_ від \_\_\_\_\_ 2020 р.  
Оцінка \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_  
(за національною шкалою, шкалою ECTS, бали)

Завідувач кафедри

\_\_\_\_\_  
(підпис)

\_\_\_\_\_  
(прізвище, ініціали)

Голова ЕК

\_\_\_\_\_  
(підпис)

\_\_\_\_\_  
(прізвище, ініціали)

Одеса – 2020

## Зміст

ВСТУП .....	3
Розділ 1. Дизайн як вид проектно-художньої діяльності .....	12
1.1. Поняття «дизайн» та його місце в системі культурних цінностей....	12
1.2. Проектна культура дизайну як фактор розвитку сучасного предметного світу .....	18
Розділ 2. Художня еволюція дизайну .....	23
2.1. Становлення дизайну культурного середовища в історичній перспективі .....	23
2.2. Культурно-філософський аналіз трансформації «людина-річ» в дизайні .....	36
Розділ 3. Вплив художніх шукань авангардистських течій на розвиток дизайну .....	55
3.1. Розвиток дизайну з колажної естетики авангарду .....	55
3.2. Внесок авангарду у формотворення графічного дизайну (на прикладі В. Степанової, Л. Попової, О. Розанової) .....	68
3.3. Симультанний живопис у дизайні текстилю С.Делоне .....	77
3.4. Зародження принципів сучасної інфографіки у роботах Л.Лисицького.....	84
ВИСНОВКИ .....	94

## ВСТУП

Сучасне суспільство з метою виходу з кризового стану шукає нові шляхи розуміння та зміни свого буття, створює інші умови для універсального розвитку всіх сфер людської діяльності. У зв'язку з цим актуалізується діяльність в області перетворення предметного світу як одна з граней естетичного існування людини.

Матеріальна та художня культура, яку створює людина, дозволяє їй набути певний образ, тип мислення, створити соціокультурний ідеал, який відповідає вимогам часу, тобто сформувати особистісний універсум. Людина при цьому виступає і як творець, і як творіння культури. Цей фактор є визначальним у відтворенні, а відповідно у вихованні, формуванні, становленні людини.

Елементи історичної спадкоємності, історичної пам'яті зберігаються і при зміні форм буття, творчого перетворення предметного світу, висловлюючи менталітет людини, духовність, традиції та одночасно формуючи їх. Це особливо виражається в дизайні як в проектно-художній діяльності.

З'являється нове усвідомлення категорій простору і часу, змінюється уявлення про саму культуру, виразні засоби, стилі та жанри знайшли відображення в художньо-проектній практиці. Багато в чому це було

викликано ускладненням самого світу, змінами ідеології, міжособистісних відносин та системи цінностей. В результаті іншим стає і предметно-просторове середовище, що оточує людей та яке є продуктом їх проектної діяльності, їх розумінням краси та гармонії.

Таким чином, мистецтво авангарду, народжене на початку ХХ століття, ознаменувало собою розрив з художньою традицією попередніх століть. Декларований художниками суб'єктивний підхід до творчості отримав оформлення в різних течіях авангарду: фовізм, кубізм, футуризм, експресіонізм, супрематизмові, конструктивізм і т.д., які не тільки швидко знайшли послідовників в різних країнах, але і стали активно проникати до сфери прикладної творчості та дизайну. Як показало вивчення питання, цей процес носив не випадковий характер, а був підготовлений попереднім етапом розвитку суспільства в цілому.

Тому можна сказати, що дослідження мистецтва авангарду сьогодні досягло тієї стадії, коли з'явилася можливість для більш повного вивчення різних його проявів. За останні роки в науковий обіг були введені нові відомості, факти, які скорегували загальну картину мистецького життя, що дозволило виявити особливості впливу авангардних течій на розвиток дизайну 1910 - 1930-х рр.

Крім того, детальний розгляд цього багатогранного явища надало можливість визначити і показати його основні вектори розвитку, які багато в чому визначалися діяльністю художників авангарду (С. Делоне, К. Малевич, Л. Попова, В. Степанова, Л. Лисицький, О. Нейрат, Р.Дюфі і т.д.), художньо промислових об'єднань. Такий підхід надає надійну орієнтацію у цих складних та різноманітних пластах художньої спадщини мистецтва ХХ ст., що надає дослідженню особливої актуальності.

Варто відзначити, що активна участь видатних художників авангарду у формуванні образної мови дизайну 1910 - 1930-х років додало цьому періоду яскравість та оригінальність, а інтерес до нього з роками все більше зростає. Слід зазначити, що для деяких художників (С. Делоне, Л. Попова, В.

Степанова) зайнятість у сфері дизайну стала безпосереднім продовженням авангардних дослідів, знайшли переконливе вираження в масовій продукції, викликавши численні наслідування. Це сприяло ще більшому поширенню мистецтва авангарду 1910 - 1930-х рр.

**Актуальність дослідження.** Вся історія науки свідчить про те, що культурологія, в основному, була зосереджена на вивченні художньої творчості. Значно рідше здійснювався філософський аналіз закономірностей художньо-утилітарних форм людської діяльності. В цій системі особливе місце займають ті дослідження, які визначають своїм об'єктом не власне людину, її фізичне та духовне перетворення, а саме предметно-просторовий світ, який забезпечує життєдіяльність та культур-формуючі процеси.

Отже, універсальність взаємодії різних видів художньої творчості (розглядаючи її як предметну сторону культури) з людською діяльністю феноменальна. Повною мірою вона розкривається в системі законів взаємодії природи і суспільства. Співвідношення мистецтва з діяльністю в сучасних умовах визначає необхідність по-новому вирішувати відомі проблеми. На мій погляд, осмислення багатьох закономірностей, що проявлялися у період формування дизайну, представляється актуальною та своєчасною науковою задачею.

Актуальною стає задача простежити специфіку сучасного дизайну в процесі естетизації предметного світу людини, його місце в сучасній художній культурі. У свою чергу, сучасна художня культура не обмежується тільки художнім образом, створюваним «чистими» мистецтвами. Вона проникає в усі сфери практичної діяльності людини, створює художньо-прикладні види діяльності, стає засобом прояву людини в багатому історичному різноманітті.

Актуальність дослідження також полягає в тому, що творчість в області предметного світу розглядається як соціально-естетичний спосіб діяльнісного прояву людини, що дозволяє розглядати матеріально-художню

культуру дизайну творчістю, яка створює нове, а також перевершує колишній рівень розвитку.

Таким чином, пошук ідентичності дизайну в контексті культури російського художнього авангарду – одна зі складних та перспективних тем сучасної гуманітаристики, актуальність якої визначається рядом факторів:

1. Значимість теми обумовлена недостатньою розробленістю теорії та історії дизайну в культурологічному напрямку. Розуміння дизайну як складного феномену створює передумови для детального вивчення проектно-свідомості в єдності всіх його компонентів (теоретичного, історичного, соціального). На актуальність такого комплексного підходу також вказує і сама специфіка художнього авангарду, його синтетизм.

2. Виходить, що вивчення дизайну у співвідношенні з художнім авангардом виявляється принципово важливим як в плані прояву проектно-художніх властивостей, так і в аспекті знаходження культурологічних паралелей між проектною культурою авангарду та сучасною моделлю дизайну. Такі побудови необхідні для теоретичного обґрунтування та розвитку дизайнерських практик. Хоча дизайн пройшов через швидку еволюцію – від «оформлення речі» до особливого проектного світогляду, орієнтованого на цілісне уявлення про речовий світ культури з позицій його упорядкування і структурування, – та незважаючи на це, вирішальну роль у визначенні його сучасного статусу зіграла саме ідея художньо-проектної творчості. Ця ідея ніколи не втрачала своєї значущості в ході історичного розвитку дизайну. Навіть попри це, в умовах сучасної техногенної цивілізації звернення до досвіду минулого буде не менш актуальним з позиції осмислення вічної теми «людина-річ».

3. Мистецтво художнього авангарду, його проектна творчість є актуальними для сучасного розвитку філософії. З позиції сьогодення художньо-проектні новації авангарду стали частиною сучасної культури, вони стали стилем мислення, частиною моди і повсякденності.

У цьому дослідженні, розглядаючи авангард в якості основного культуропороджуючого фактору дизайну, приймемо до уваги те, що буде більш продуктивним уявити його не в рамках вузько художнього позначення, як відокремлену територію духовної практики, а значно ширше – у вигляді культурного коду епохи.

**Мета дослідження** – комплексний розгляд процесу самовизначення та розвитку дизайну як системного явища у взаємодії з теоретичним та практичним творчим спадком авангардистських течій. Поставленій меті відповідають наступні задачі:

- розглянути дизайн як конкретно-історичне явище культури, породжене певною техніко-економічною ситуацією;
- визначити проблемне поле дизайну в культурному просторі, позначивши логіку формування його проектної ідентичності у полі проективності авангарду;
- дослідити особливості художньо-проектної свідомості авангарду і фактори його впливу на формування дизайнерського мислення та практики дизайну;
- проаналізувати ті перетворення, що відбуваються у відношенні «людина-річ» під впливом технічного прогресу та впровадження нових принципів організації виробництва в індустріальному суспільстві;
- розглянути специфіку втілення дизайнерського мислення авангарду у сфері художньої практики, а саме в області безпредметного мистецтва в своєму взаємозв'язку з формуванням конструктивістського методу авангарду;
- дослідити творчість художників авангарду та визначити їх роль у створенні художньої мови дизайну;
- визначити особливості впливу художньої мови різних напрямів мистецтва авангарду на дизайн першої половини ХХ століття.

**Об'єктом дослідження** є дизайн як художньо-проектний феномен початку ХХ ст.

**Предмет дослідження** – дослідження культурно-філософського вектора самовизначення дизайну в полі авангардистських течій.

**Хронологічні та територіальні межі.** Межі дослідження обумовлені часом соціалізації дизайну у вітчизняній і західній культурі та окреслюються хронологічними рамками 1910-1930-х рр. Враховуючи інтернаціональність обох явищ, авангарду та дизайну, встановити точні територіальні межі не видається можливим. Приблизною межею в роботі виступає територія тодішньої Росії, що включала також території України, Білорусі та ін. Крім того, частково розглядалась діяльність художників Західної Європи, зокрема, Франції, Німеччини, Нідерландів і т.д.

**Методологічна і теоретична основа дослідження.** З огляду на інтегративний характер культурологічного підходу (що тягне за собою певну складність у виборі методологічної парадигми), робота спирається на досвід міждисциплінарності в дослідженнях культурних феноменів, включаючи також категоріальний апарат суміжних галузей гуманітарного знання: філософії, мистецтвознавства, естетики і семіотики. Це дозволяє здійснити комплексний підхід до розробки теми.

Основу методології становить системний аналіз явищ культури, що дозволяє розглядати і дизайн, і художній авангард як багаторівневі явища. Крім того, для виявлення соціокультурних тенденцій епохи, що знайшли своє відображення у творчості авангарду та в цілому вплинули на формування дизайнерського мислення, застосовуються історико-генетичний метод і методи порівняльного та історико-функціонального аналізу, що дозволяють охарактеризувати новизну і специфіку проектних відносин культура-мистецтво-дизайн; специфіка авангарду досліджена з позицій структурно-семіотичного аналізу.

Зміни в культурі, пов'язані з можливістю нефункціонального «використання» предмета, що дають можливість для відносно вільного поєднання речі і форми, прив'язки функціонального призначення до абстрактної форми відкриває теорія гри. До того ж ігрове трактування

культури підкріплює розуміння дизайну як способу подолання протиріччя між утилітарною, технологічною необхідністю та естетичними запитами культури в типовій формі речі.

У зверненні до конкретних теоретико-практичних матеріалів авангарду був використаний також принцип інтерпретаційного аналізу твору.

**Огляд опрацьованих джерел.** Для розгляду особливостей матеріально-художньої культури декоративно-прикладних мистецтв і дизайну в естетизації предметного світу, в естетичному розвитку людини були вивчені загальнофілософські, культурологічні, естетичні, соціологічні, педагогічні, мистецтвознавчі роботи.

Сьогодні дизайн є об'єктом пильної уваги вчених. Сучасний інтерес до вивчення цього феномену був підготовлений як спільним ходом розвитку філософсько-естетичної думки другої половини XIX століття: це такі відомі автори як У. Морріс, Д. Рескін, Г. Земпер, а також Т. Веблен та В. Зомбарт. Важливе значення мають і теоретичні роботи М. Хайдеггера, О.Шпенглера, Ж.Бодрійяра, Н. Бердяєва, С.Аверінцева.

У контексті культурфілософських та художньо-естетичних досліджень, починаючи з К.Кантора «Красота и польза», були створені передумови для вивчення дизайну у співвідношенні з художнім авангардом. Зв'язки дизайну з авангардом також досліджували П.Гуляєв, Н.Конишева, М.Голенок, Л.Шиповська, Ш.Дуглас.

Проаналізовані роботи дослідників, які розглядали діяльність художників авангарду окремо: А. Іньшаков, А. Канцедікас, З. Яргіна, Ю.Лисенкова, Д. Козлов, Е.Кашеєва, Ф.Кареллі, О.Хорошилова.

Значну роль у вивченні дизайну відводиться філософсько-культурологічним розробкам в області проектної культури, де здійснюється спроба прояснити соціокультурну природу дизайну, особливо його функціонування, дослідити генезис дизайнерської діяльності крізь призму проектності – М. Каган, К. Кантор, Г.Лола, В. Розін, М.Мойсеєнко, Н.Єгупова, Н. Ковешникова. Розширити сферу пошуків проектного дизайну

вдалось С.Хан-Магомедову, який, наряду з конструктивізмом, показав вплив супрематизму на формування його практико-теоретичних основ.

Теоретичну базу дослідження склали і роботи у сфері теорії та психології мистецтва М.Кагана, М.Бахтіна.

Пошук принципів формотворення у різних напрямках авангардного мистецтва знайшов своє яскраве вираження у маніфестах авангардистських напрямків, у друкованих творах та в записаних виступах художників: К.Малевича, Л.Лисицького, А.Родченка, Л.Попової, П.Мондріана, Соні та Робера Делоне і т.д.

Ще одним джерелом для написання роботи стала монографія сучасної російської дослідниці Є. Бобринської, зокрема «Русский авангард: истоки и метаморфозы», де вона розглядає російський авангард як цілісний культурний феномен, як універсальне явище, спроба синтезу мистецтва та життя, що було характерно для епохи великих утопій 1910-1920 рр.

Також деякі підрозділи ґрунтувались на роботах іспанського філософа Х. Ортега-і-Гассет. Тенденція до абстракції в живопису, яка виразилась у втраті мистецтвом соціального змісту, в дегуманізації мистецтва, - це розглядається у статтях Х. Ортега-і-Гассета як закономірний прояв нового естетичного відчуття.

Попередній огляд літератури показав, що наукові погляди на проектне самовизначення дизайну спирались на комплекс загальнотеоретичних (філософських) і художньо-естетичних концепцій, пов'язаних із загальними проблемами культури та мистецтва. Принципово важлива роль при цьому належить художньому авангарду в його історико-культурній оформленості, який визначив проектні властивості дизайну, його структуру і функціонування в культурі.

Спектр проблем, порушених у роботах цих дослідників, створили основу для подальшого вивчення дизайну як культурного феномену.

**Обґрунтування структури роботи.** Структура роботи відповідає поставленим меті, завданням та логіці даного дослідження і складається зі

вступу, трьох розділів (восьми підрозділів), висновків і списку джерел та літератури (позицій).

У першому розділі проаналізовано розвиток дизайну як виду проектно-художньої діяльності; у розділі розкрито загальне положення дизайну в сучасному світі; здійснюється спроба прояснити соціокультурну природу дизайну, особливості його функціонування, дослідити генезис дизайнерської діяльності крізь призму проектності.

У другому розділі увага відводиться проблематиці ідентифікації дизайну в історичному аспекті, простежується еволюція відносин людини до зовнішнього вигляду речі як продукту промислової діяльності. Тут проводимо аналіз дизайну як невід'ємної частини життя суспільства з початку становлення відносин людини з річчю, підкреслена важливість дизайну у соціо-економічному розвитку. Також у цьому розділі розглянуто дизайн як певний спосіб відношення людини з річчю, дизайн як спосіб десакралізації речі з одного боку, та ресакралізації – з іншого.

У третьому розділі розглянуто творчі пошуки нової естетики, які знайшли застосування в області дизайну; розглянуто дизайн як форму проектної діяльності та специфічного культурного феномену, функціонування та самоідентифікація якого тісно пов'язана з теорією та практикою художнього авангарду. Звертаючись до витоків формування дизайну, ми можемо побачити, які цілі та задачі ставили перед собою основоположники цього напрямку.

Загальний обсяг роботи – сторінок.

Підсумувавши сказане вище, ми відзначимо, що Лисицький, працюючи в Вітебському народному художньому училищі, займався темою формування нової знакової системи на основі супрематизму, а також сформулював основні принципи поліграфічного дизайну. В цілому, можна сказати, що внесок Ель Лисицького в розвиток дизайну був визначним, адже його творчі пошуки виявилися дивно співзвучними з цифровою епохою.

## **ВИСНОВКИ**

Проаналізувавши питання впливу авангардистських течій на формування дизайну, ми прийшли до висновку, що в цілому, дизайн – складне утворення, яке з'явилося на перетині технічної та гуманітарної сфер культури. Цей новий тип художньої діяльності зародився на рубежі XIX - XX ст., коли в рамках авангардистських експериментів піддалися радикальному перегляду уявлення про місце мистецтва в житті суспільства, про його цілі, завдання, можливості та засоби, критерії та зразки художності. Однак неухильне поширення дизайну на все нові області предметно-просторового середовища, а також тісний зв'язок з промисловим виробництвом та новітніми досягненнями в галузі науки і техніки ускладнюють визначення специфіки дизайну, розмивають уявлення про його межі. Проблеми

виникають і при спробі вказати одне джерело, одну сферу діяльності, що породила сучасний дизайн. Поєднання не просто різних, а часто прямо протилежних факторів в процесі еволюції дизайну дає підстави зробити висновок, що, розвиваючись протягом ХХ століття в загальному руслі суміжних областей творчої діяльності, він залишається специфічним феноменом сучасної культури.

Також ми визначили, що особливості формування категоріально-понятійного апарату дизайну багато в чому відображають всі складнощі процесу його становлення. Сьогодні ми можемо бачити, як трансформувалися основні поняття дизайну, змінюючи своє значення у зв'язку зі зміною і розвитком цілей цього зрівняно молодого виду творчої діяльності та з розширенням сфери його впливу.

Великі зміни, що й досі відбуваються у предметній оснащеності людського існування, є найважливішими показниками розвитку дизайну та демонструють невичерпну багатоманітність його феноменів і значного впливу на людину.

Таким чином, значимість сучасного соціального прогресу багато в чому обумовлена досягненнями дизайну. Ця обставина якісно змінює роль дизайну в сучасному суспільстві і, разом з тим, значно ускладнює, розширює спектр дизайнерської діяльності. Отже, необхідність культурологічного осмислення дизайну як культурно-естетичного феномена в значній мірі обумовлена його роллю в історії культури і сучасності.

Крім того, ми виявили, що в контексті вітчизняної культури художній авангард виділяється своєю неоднозначністю і суперечливістю. Разом з тим в дослідженні виділяються ознаки дизайну, що відрізняють його від інших форм культури (зокрема мистецтва). До таких знаків ідентичності слід віднести: ім'я, мову (або код) і межі феномену.

Також ми зазначили, що дизайнер культурного простору завжди орієнтований на нормативну систему художньої культури, на принципи своєї

мистецької програми, споживач – на реальності масового споживання культури.

1. У культурі російського авангарду, специфіка якого обумовлена цивілізаційними (розвитком техніки і виробництва, демократизацією соціальних відносин) та загальнокультурними процесами (впливом ідей некласичної філософії, прагненням до тотального синтезу), ідентичність дизайну визначається зміною в структурі художньої свідомості, а саме – актуалізацією його проектної складової.

У мистецтві супрематизму та конструктивізму - найбільш радикальних художніх системах - проектність стала універсальним принципом моделювання нової реальності на рівнях філософсько-естетичному і художньому, а також на рівні прагматичному, орієнтованому на перебудову речового середовища.

2. Зародження нової проектної форми культури (дизайну) безпосередньо обумовлено фактором кризи мистецтва. Розвиток дизайну тісно пов'язаний з кризовою ситуацією в художній культурі, що полягала у переосмисленні традиційних культурних цінностей та визначенні ідентичності мистецтва в художньому просторі авангарду. Все це призвело до усвідомлення вичерпаності мистецтва в тому вигляді, в якому воно існувало у до-авангардний період. В результаті зміна уявлень про його змістовний бік і функціональні можливості розширило просторові межі мистецтва. В силу своєї універсальності мистецтво (воно розглядається як засіб пізнання світу та його перебудови) з художньої області переходить у поза-художній ряд, охоплюючи предметну сферу. І явище дизайну - це не що інше, як результат культурного «зсуву» «чистого» мистецтва в життя.

3. У сфері художнього авангарду складалася внутрішня опозиція мистецтву – немистецтву. Під немистецтвом якраз і висвічується дизайн, не володіючи ще власним ім'ям, а маючи лише смислові еквіваленти (виробниче мистецтво, «речове мистецтво»), але він вже займав значне місце в практиці та теорії авангардистів.

Однак підкреслимо, що дизайн в авангарді формується не стільки як заперечення мистецтва, але як альтернативний варіант його продовження, чому сприяли багатовимірність та універсальність супрематизму та конструктивізму. При цьому нова форма ідентичності в своєму прояві – це вже не мистецтво «духу», а мистецтво «речі».

Тому предметний світ, вступаючи в область суспільного буття, служить не тільки задоволенню утилітарних потреб людини, а, володіючи властивостями і якостями свого творця, виступає як один з факторів формування нових культурних зразків, що сприяють самоідентифікації людини. Річ у ході громадського функціонування є однією з тих культурних підстав, які об'єднують різних людей.

Так ми визначили, що річ як продукт сучасного дизайну як і раніше є яскравою характеристикою людини, відображенням його духовного світу, але світу людини постіндустріального, інформаційного суспільства. Дизайн, як джерело нових технологій, універсальної естетизації предметного середовища інтегрує нові всебічні здібності індивіду, формуючи його неповторність. Формування нових якостей людської особистості втілюється у створюваному людиною матеріальному світі: його ідеали, цілі, ціннісні орієнтації, естетичні цінності, його знання, світ мотивацій, моральні ідеали, навіть буденну свідомість, загалом увесь духовний стан. Тобто предметний світ людини несе в собі втілену міру предмета і міру людини, а цей взаємозв'язок визначає створення предметного середовища, універсальну естетизацію в сучасному промисловому дизайні, виводячи людину, тим самим, на новий рівень екзистенціального буття.

4. Таким чином, дизайн характеризується і трансформацією відносин між людиною і річчю. Ключовим положенням в нашій концепції ідентифікації дизайну в культурі російського художнього авангарду 1910-1930-х рр. стало балансування на межі формального і семантико-символічного, безпредметного і речового, сакрального і профанного. Ця

двоїстість визначає нове мистецтво, вводить дизайн в ситуацію розташування «на межі» мистецтва та немистецтва.

5. Важливо підкреслити, що власне дизайнерські прояви в структурі проектної свідомості авангарду отримали реальне втілення в практиці художнього проектування і конструювання. В цих умовах формувалися і сам метод проектності, і універсальна система вираження безпредметного мистецтва, мова якого стала мовою дизайну. Це показує можливість переходу від однієї комунікативної системи (художньої) до іншої (позахудожньої), зі сфери естетичного – в сферу соціальну, завдяки чому досягається єдність функціонального та смислового начал.

7. Дизайн – концептуальний та культурологічний, але в той же час прагматичний та функціональний. Виступаючи інваріантом художньо-проектної ідеології авангарду, він постійно і послідовно проявляє свою суперечливу природу, що надає йому гнучкість, рухливість, мінливість і проникність. Ідентичність дизайну повертає нас до бінарної моделі культури і на рівні проектної форми він виявляє себе як межа – одночасно розділяє і з'єднує світ повсякденного (зосередженого на утилітарному функціонуванні) і світ символічного, що зберігається «високим» мистецтвом. Дизайн-межа, «мерехтлива контуром» (наче «є», але при цьому немає) показує, що дизайн в культурі російського авангарду – це ще тільки проект, задум «тотального дизайну» і це є принципово важливим в ситуації формування теорії і практики дизайну в умовах конкретного часу і конкретної культурної ситуації.

Таким чином, відбувся крутий поворот від ще недавньої скудності виразних засобів до свободи творчості, що отримала сплеск масового наслідування. Цей перелом відбився не тільки в середовищному дизайні, він поширився на всі аспекти життєдіяльності конкретної людини та її оточення, як в об'єктивній реальності, так і в проектній свідомості.

Можна навіть сказати, що дизайн початку третього тисячоліття більш ніж коли небудь спирається на художню творчість, на досвід сучасного

мистецтва, на розвиток емоціонально-образної складової. Сучасним технологіям доступно практично все, тому дизайн активно вторгається навіть у манеру поведінки людей.

Важливо зазначити, що на відміну від діяльності художника, культурний сенс діяльності дизайнера визначається перетворенням предметно-просторового середовища у щось естетично значуще. У практиці часто упускається цей сенс та виникає орієнтація дизайнера на створення окремих речей, або на створення самоцінного художнього образу. Поглиблений аналіз цієї проблеми представляється доцільним у темі проведених нами досліджень. Слід зазначити, що художник шукає новий спосіб сприйняття вже цієї реальності, яку він по-своєму бачить та відображає, а дизайнер ставить під сумнів матеріальні та організаційні форми цієї дійсності, спираючись на функціонуючі в культурі норми і оцінки. Якщо в мистецтві елементи предметно-просторового середовища є об'єктами зображення, то в дизайні вони розглядаються в якості об'єктів художньої організації.

Так ми бачимо, що нова естетика авангарду 1210-1930-х рр. знайшла яскраве вираження в графічному дизайні, дизайні масової продукції та друкованих видань, оформленні інтер'єрів та текстилю свого часу, демонструючи успішне використання здобутків мистецтва авангарду і у створенні візерунку, передачі зображення, виборі кольору, фактурі матеріалів і т.д.

Діяльність видатних дизайнерів та художників модерну та авангарду призводить до виникнення та стрімкого розвитку світового дизайну, який робить сучасний світ предметом мистецтва, а також піднімає мистецтво на рівень фантастичних можливостей машинної цивілізації. Нові естетичні критерії народжують нові форми індустріального мистецтва, нове бачення краси матеріально-предметного світу, новий стиль життя людини, породжуючи і нові системи цінностей, що відповідають світовідчуттю людини з новим мисленням, психологією, способом думок та світоглядом,

людини інформаційного суспільства, орієнтованої на культурний «поліфонізм» постмодерну.

Так, малюнки художників-авангардистів 1910-1930-х рр. досі актуальні і задають тенденції як в мистецтві, так і в культурі XXI ст. Експериментальна творчість художників-новаторів, їх художні ідеї, нові художні форми і прийоми стали основою для подальшого розвитку мистецтва і предметного світу дизайну XX ст.

Варто підсумувати і те, що практичне вивчення глибоких структуроутворюючих ідей та концепцій авангардистських течій може служити базою для формування професійного мислення майбутніх дизайнерів, закладаючи основи інтуїтивного та евристичного підходу в їх проектній діяльності, створюючи фундаментальну основу для їхньої творчості в динамічному конкурентному середовищі. Адже творча і концептуальна спадщина, створення унікальних і виразних графічних об'єктів становлять основу їх художнього методу, досі актуального, модного у наші дні, коли основу творчого моделювання становить варіативність цифрової графіки. Хоча авангардисти зробили крок у цьому напрямку, але зараз використання комп'ютерних технологій значно підвищує пошук нових образів і характеру необразотворчих орнаментальних форм. З їх допомогою можна здійснювати більш складні конструктивні зміни, чергування ліній і форм, проектувати оригінальні взаємодії, виконувати накладання одних форм на інші, розбивати форму на різні зображення – точкові, штрихові та інші елементи.

Таким чином, геометричні орнаменти, візерунки, принти, створені або натхненні мистецтвом авангарду, відрізняються своєю простотою, самодостатністю, універсальністю, варіативністю і адаптивністю до різних стильових напрямків і тенденцій, що робить їх улюбленим лейтмотивом у сучасних дизайнерів різних напрямків. Тобто для розглянутого нами історичного періоду показово, що з функціональної точки зору промислова річ не відрізняється від ремісничої – стілець не змінює свою предметність, ні

від способу його виготовлення, ні з плином часу, але вони дуже різні в аспекті смислового. Промислова річ, замінивши ремісничу, стала її знаковим еквівалентом, виходить, що ззовні вони схожі, та одночасно вона є і знаком нової культури, відображає загальну тенденцію демократизації відносин (уніфікація, спрощення форм і ін.).

Все це свідчить про те, що дизайн – мистецтво динамічне та навіть ситуативне, визначення якого змінюється в залежності від контексту. Разом з тим, виходячи з уявлення про початковий універсалізм проектності, пов'язаної з рівнем культурної свідомості та поміщуючи в собі різні модифікації (як художнє, міфологічне, так і інженерне проектування тощо), самовизначення дизайну в культурі авангарду бачиться обумовленим як процесами дисиміляції (розщеплення свідомості), так і асиміляції (прагненням нового синтезу на основі мистецтва).

## **СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ**

1. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 448 с.
2. Ахиезер А.С. Философские основы социокультурной теории и методологии / А.С. Ахиезер // Вопросы философии, 2000. с.55-67.

3. Бажанов, Л. А. Абстрактное искусство: Опыт переосмысления / Л. А. Бажанов, В. С. Турчин // Советское искусствознание. М., 1991. № 2. с. 12–34.
4. Бердяев, Н. А. Человек и машина. Проблема социологии и метафизики техники / Н. А. Бердяев // Вопросы философии. 1989. № 2. с. 12–25.
5. Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: «Пятая страна», 2005. 302 с.
6. Бодлер Ш. Поэт современной жизни / Ш. Бодлер об искусстве., М.: Искусство, 1986. с. 283-315.
7. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3484>
8. Бодрийяр Ж. Система вещей / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. – М.: Рудомино, 1995. 224 с.
9. Веблен Т. Теория праздного класса / Пер. с англ. и вст. ст. С. Г. Сорокиной, общ. ред. В. В. Мотылева. М.: ЛИБРОКОМ, 2011. 365 с.
10. Ляшенко В.А. Дизайн как социокультурный феномен / Вестник ОГУ №9(91), 2018 – с.21-25
11. Воронов Н.В., Шестопад Я.С. Эстетика техники. Очерки истории и теории. М.: «Советская Россия», 1972. 178 с.
12. Генисаретский О.И. Гуманизация и гуманитаризация дизайна / Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды (ред. О.И. Генисаретский) // Труды ВНИИТЭ (сборник). Сер. «Техническая эстетика», М., Вып. 58. 1989. с. 3-9.
13. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. 2-е изд., испр. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. 480 с.
14. Глазычев В.Л. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе. М.: Мир, 1970. 191 с.
15. Голенок М.П. Дизайн в системе русского авангарда: самоопределение, функционирование, дискурс идентичности / Научный журнал «Вестник ВГГУ», №3(18) 2007. с.68-74.

16. Гуляев П.С., Гуляева И.Г., Изобразительное декоративное искусство и дизайн в контексте культуры / Вестник славянских культур. Т. 41, №3, 2016. с.157-161.
17. Декларация Клуба Дада. Альманах Дада. (ред. Рихард Хюльзенбек) М.: Гилея, 2000. 208 с.
18. Дизайн и проектная наука. Теоретический курс. – М.: МЭГУ, 1997. 158 с.
19. Драч Г.В. Культурология в вопросах и ответах: учебное пособие для вузов. Ростов-на-Дону: Феникс, 2003. 470 с.
20. Дуглас Ш. Беспредметность и декоративность // Вопросы искусствознания. М., № 2-3 1993. с. 96–106.
21. Егупова Н.В. Дизайн как вид проектно-художественной деятельности // Ученые записки Орловского государственного университета. №5 (55), 2013. с.312-315.
22. Земпер Г. Стиль в технических и тектонических искусствах или практическая эстетика // Земпер Г. Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970. С.174-217.
23. Зомбарт В. Буржуа. Этюды по истории духовного развития современного экономического человека. М.: Наука, 1994. 443 с.
24. Иньшаков А. О будущем в творчестве Эль Лисицкого / А. Иньшаков // Искусствознание, № 4. 2018. с. 180-219.
25. Каган С.М. Дизайн: очерки теории системного проектирования. Л.: ЛГУ, 1983. 185 с.
26. Каган, М. С. Философия культуры. СПб.: Алтейя, 1986. С. 240–252.
27. Кантор К. М. Два проекта всемирной истории // Вопросы философии. 1990. № 2. С.76-86.
28. Кантор К.М. Проектность русской культуры: о причинах нереализованности отечественного дизайна / К.М. Кантор // Тысячеликий Аргус. — М.: Советский художник, 1990. с.

29. Канцедикас А., Яргина З. Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890–1941. М.: Новый Эрмитаж-один, 2004. 145 с.
30. Кашеева Е.В. Отто Нейрат и Герц Ариц – прародители современной информационной графики / Е.В.Кашеева // Молодой ученый. №6 (53). 2013. с.764-766.
31. Ковешникова Н.А. Парадигмы пректной культуры / Международный журнал исследований культуры, М.: «Эйдос», №4(25), 2016. с.16-23.
32. Козлов Д. Клином «Красным бей белых»: геометрическая символика в искусстве авангарда. / Д. Козлов. Европейский университет. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. 2014. 162 с.
33. Конышева Н. М. Художественно-конструкторская деятельность. Основы дизайнообразования. С.: Ассоциация XXI век, 2002. 230 с.
34. Курьерова Г. Г. «Новая первобытность» как протоэстетика // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия. 1994. № 2. с. 74–76.
35. Кучеренко С.М. Геометрические мотивы как основа формообразования в создании принтов для современного дизайнерского текстиля / С.М. Кучеренко // Дизайн и архитектура: синтез теории и практики: сб. науч. тр. Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2017. с.161-169
36. Лаврентьев А.Н. История дизайна: учебное пособие. М.: Гардарики, 2006. 303 с.
37. Лисенкова Ю.В. Принципы Отто Нейрата и Эль Лисицкого как основа преподавания полиграфических дисциплин в Баухаузе и художественной школе Витебска / Ю.В. Лисенкова // «Наука, образование и экспериментальное проектирование. Т.1» Сборник материалов международной научно-практической конференции. М.: МАРХИ, 2020. С.76-80.
38. Лола Г.Н. Дизайн в современной культуре / Г.Н. Лола // Из истории архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства: сборник статей. СПб.: СПбГУКИ, 2007.-С. 163-168.

39. Лола, Г. Н. Дизайн. Опыт метафизической транскрипции / Г. Н. Лола // М.: МГУ, 1998. 263 с.
40. Ляшенко В.А. Дизайн как социокультурный феномен / В.А. Ляшенко // Вестник ОГУ №9(91), 2018. с.21-25.
41. Малевич К.С. Том 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929. М.: Гилея, 1995. 393 с.
42. Маюнова О.И. Дизайн как современный социокультурный способ эстетизации среды и личности / Вестник ТГПУ. Серия Гуманитарные науки (спецвыпуск), Выпуск №3(19). 2000. с. 30-35
43. Михайлов Ф.Т. Предметная деятельность...чья?// Вопросы философии М.: Наука, №3, 2001. С. 10-26.
44. Моисеенко М.В. Проектная культура дизайна как предмет философского осмысления / М.В. Моисеенко // Сборник материалов международной конференции «Царскосельские чтения», СПб, 2011. с. 198-201.
45. Мондриан П. Альбом ретроспективной выставки. СПб: Третьяковская галерея, 1996. 63 с.
46. Моррис У. Искусство и социализм // Современная книга по эстетике. Антология / Пер. с англ. Э. Н. Глаголевой. М.: Издательство иностранной литературы, 1957. 537 с.
47. Ортега-и-Гассет, Х. Эссе на эстетические темы в форме предисловия / Х. Ортега-и-Гассет // Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. с.93-113.
48. Основные термины дизайна. Словарь-справочник. / Л.А. Кузьмичев (ред). М.: ВНИИТЭ, 1988. 349 с.
49. Пузанов В.И. Дизайн в культурном слое / Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды (ред. О.И. Генисаретский) // Труды ВНИИТЭ (сборник). Сер. «Техническая эстетика», М., Вып. 58. 1989. с. 3-9.

- 50.Розин В.М. Эволюция проектной культуры и форм ее осмысления // Труды ВНИИТЭ, №8. М., 1974. С.12-33.
- 51.Руш Н.А., Есипов В.В., Дизайн в формировании культурного пространства // Гуманитарные науки, ВЕСТНИК ИрГТУ №12 (59), 2010 с. 390-394.
- 52.Сидоренко В.Ф. Взаимосвязь проектной идеологии, методологии и стратегии. (К вопросу о программе развития дизайна) / Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды (ред. О.И. Генисаретский) // Труды ВНИИТЭ (сборник). Сер. «Техническая эстетика», М., Вып. 58. с. 9-26.
- 53.Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
- 54.Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. / Пер. с нем. В.В. Биbihина. – М.: Республика, 1993. 447 с.
- 55.Хорошилова О.А. Парижские авангардисты и творчество С. Делоне. Влияние Р. Делоне, Р. Дюфи, П. Мондриана и поэтов-дадаистов на текстиль и модели одежды С. Делоне / О.А. Хорошилова // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств СПб., 2009. с.213-221.
- 56.Шиповская Л.П. Дизайн как средство ресакрализации вещи (научное и философское в дизайне) / Сервис Плюс, №3. 2012. с. 75-83.
- 57.Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М.: Мысль, 1998. 606 с.
- 58.Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989. 210 с.
- 59.Юдин Э.Г. Методология науки. Системность. Деятельность. М.: Эдиториал УРСС,1997. 444 с.
- 60.Якимович, Я. Искусство XX века. Эпистемология картины мира / Я. Якимович // Искусствознание. № 1. 1998. с. 226–258.

61. Angela Lampe, Du nouveau en art: Lissitsky et Malevich / Chagall, Lissitsky, Malevich. L'avant-garde russe a Vitebsk 1918-1922 / Editions du Centre Pompidou, Paris, 2018. c. 26-31.
62. Brockelman T. The Frame and the Mirror. On Collage and the Postmodern. Northwestern University Press, 2001. 236 c.
63. Butler C. Early Modernism: Music and Painting in Europe 1900-1916. Oxford: Oxford University Press, 1994. URL: [http://ads.baa.uk.com/ads\\_019818252X\\_early\\_modernism\\_literature\\_music\\_and\\_painting\\_in.pdf](http://ads.baa.uk.com/ads_019818252X_early_modernism_literature_music_and_painting_in.pdf)
64. Delaunay S. Album. Text by A. Cohen, N.Y., 1975. 206 c.
65. Francesco Carelli, El Lissitsky – The experience of totality, The Synapse, 2016. URL: [https://www.researchgate.net/publication/263921265\\_El\\_Lissitzky\\_The\\_experience\\_of\\_totality](https://www.researchgate.net/publication/263921265_El_Lissitzky_The_experience_of_totality)
66. Kuspit, D. B. Collage: The organizing principle of art in the age of the relativity of art. In Craig B. J., Relativism in the arts, The University of Georgia. c. 123–147.
67. Poggi C. In Defense of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage. New Haven: Yale University Press, 1992. URL: [https://monoskop.org/images/9/92/Poggi\\_Christine\\_In\\_Defiance\\_of\\_Painting\\_Cubism\\_Futurism\\_and\\_the\\_Invention\\_of\\_Collage\\_1992.pdf](https://monoskop.org/images/9/92/Poggi_Christine_In_Defiance_of_Painting_Cubism_Futurism_and_the_Invention_of_Collage_1992.pdf)
68. Vitta M. The Meaning of Design // Design Discourse: History, Criticism. Chicago: University of Chicago Press, 1989. c. 31–37.