



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
 Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
 высшего образования
 «ЮЖНОУРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
 ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
 (ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
 КАФЕДРА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ И ПРАВА

«Экспериментальные поиски советского авангарда в организации и
 оформлении социалистического быта (1917 – 1932 гг.): возможности
 реализации межпредметных связей на уроках в школе.

Выпускная квалификационная работа
 по направлению 44.03.05. Педагогическое образование
 Направленность программы бакалавриата
 «История. Обществознание»

Проверка на объем заимствований:
78,13 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
 «20» апреля 2018 г.

Зав. кафедрой отечественной истории и права
Н.В. Коршунова Коршунова Н.В.

Выполнила:

Студентка группы ОФ-505-076-5-1
 Лапаева Дарина Евгеньевна

Научный руководитель:

Татаркина Альфия Рамильевна
 Кандидат исторических наук, доцент
 кафедры отечественной истории и
 права

Челябинск 2018

Содержание

Введение	3
Глава 1. Специфика социокультурной ситуации в России в первые годы после великой российской революции	8
1.1. Исторические условия развития культуры в 1917 – 1932 гг.	8
1.2. Особенности художественной жизни в 1917 – 1932 гг.	14
Глава 2. Поиски и решения авангарда в области формирования предметной среды.....	24
2.1. Теория «производственного искусства».....	24
2.2. Новые подходы в фотографии и графике	29
2.3. Эксперименты в текстиле и одежде	42
Глава 3. Тема «Экспериментальные поиски советского авангарда в организации и оформлении социалистического быта (1917 – 1932 гг.)» на уроках истории в школе	51
3.1. Нормативно-правовой и теоретический аспекты изучения темы.....	51
3.2. Методические приемы и средства обучения, используемые для реализации межпредметных связей на уроках истории при изучении темы .	56
Заключение	59
Библиографический список	62
Литература	63
Приложение	Ошибка! Закладка не определена.

ВВЕДЕНИЕ

В энциклопедическом понимании культура содержит в себе такое количество элементов всего жизненного пространства человека, что одно их перечисление вместилось бы во множество томов, куда вошли бы изыскания прошлых тысячелетий и современные изыскания, определения, характеристики ума и дел человеческих. Но культура неразрывно связана с историческими условиями, событиями, происходящими в тот или иной период, в той или иной стране.

Как бы ни оценивали Великую Российскую Революцию 1917 г., невозможно отрицать ее громадного влияния на судьбу России и все сферы жизни общества. В культуре это влияние проявилось не сразу. Ведь в 1917 г. контуры будущего советского строя были еще едва обозначены, особый международный статус России как «осажденной крепости» только намечался, задачи формирования нового человека коммунистического общества, свободного от пережитков прошлого, созревали пока только в головах большевистских теоретиков. А именно эти факторы определяли особые условия развития российской культуры на протяжении многих десятилетий.

Первые послереволюционные годы художественная жизнь СССР протекала на фоне трагичных событий: Гражданская война, интервенция, голод, террор, разруха. В этот тяжелый для страны период вдохновением представителям искусства, принявшим Великую Российскую Революцию, служила революционная борьба. Творчество их было наполнено пафосом революционного романтизма.

Актуальность работы обусловлена тем, что советский авангард хоть и просуществовал достаточно недлительное время, но оставил после себя богатое наследие и открыл миру новые имена. Несмотря на то, что авангардное направление в искусстве развивалось и в других странах, многие направления появились именно в СССР. Они же и получили название

«русский авангард». Наследие советских авангардистов до сих пор пользуется большой популярностью. Но советская эпоха не так давно закончилась, и до сих пор не сложилась ясная картина ее культурной жизни. Предпринятые историками и культурологами попытки дать обобщающую картину советского изобразительного искусства показывают, насколько непросто это сделать.

Анализ степени изученности данной темы показывает, что советскому авангарду 1920-х гг. посвящено немало работ, в том числе написанных и в наше время. Что свидетельствует о том, что тема до сих пор вызывает интерес у исследователей. Ценность данного исследования повышает наличие методической составляющей, которая поможет учителю-предметнику при разработке урока по заданной теме.

Анализ историографии проводился по проблемному принципу.

В первую группу вошли исследования общекультурного характера. Это труды Л. А. Рапацкой «Русская художественная культура»¹; Н. С. Степанян «Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы»²; П. С. Гуревича «Культурология»³; Е. Ю. Деготь «Русское искусство XX века»⁴; Т. В. Ильина «История искусств. Отечественное искусство»⁵. В них рассматриваются основные изменения, которые произошли в культуре после Великой Российской Революции 1917 года: господство авангарда, сосуществование различных течений и объединений. А также достаточно кратко рассказывается о произведениях искусства, в основном в контексте повествования о художественных группировках, таких как ЛЕФ, УНОВИС и т.д.

¹ Рапацкая Л. А. Русская художественная культура. – М.: ВЛАДОС, 2002

² Степанян Н. С. Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы.- М.: НОВИК, 2008

³ Гуревич П. С. Культурология. - М.: Гардарики, 2002

⁴ Деготь Е. Ю. Русское искусство XX века. – М.: Трилистник, 2002

⁵ Ильина Т. В. История искусств. Отечественное искусство: Учебник. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 2000

Вторая группа исследований посвящена производственному искусству. Это могут быть труды, посвященные конкретным личностям, например, А. Н. Лаврентьев «Алексей Ган»⁶ или С. О. Хан-Магомедов «Лазарь Лисицкий»⁷. Или труды, отражающие анализ произведений искусства: В. С. Турчин «По лабиринтам авангарда»⁸.

Анализ литературы показывает, что интерес к авангарду и производственному искусству начинается с конца XX – начала XXI века. Именно в это время появляются первые фундаментальные труды, посвященные данной эпохе. Это объясняется исследовательским интересом к искусству, когда происходит возвращение к забытым именам русского авангарда.

Цель исследования – изучить эксперименты советского искусства в области организации и оформления социалистического быта 1917 – 1932 годов в контексте актуальных авангардных концепций.

Для ее достижения ставятся следующие задачи:

1. Проанализировать исторические условия развития культуры в 1917 – 1932 годов;
2. Охарактеризовать особенности художественной жизни в 1917 – 1932 гг.
3. Рассмотреть теорию «производственного искусства»;
4. Дать характеристику экспериментам в фотографии, графике, текстильной промышленности и дизайне одежде;
5. Охарактеризовать степень отражения исследуемой темы в ИКС и школьных учебниках;
6. Разработать методические рекомендации по изучению данной темы в рамках школьного преподавания.

⁶ Лаврентьев А.Н. Алексей Ган. — М., 2010

⁷ Хан-Магомедов С. О. Лазарь Лисицкий. - М.: С. Э. Гордеев, - 2011

⁸ Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. - М.: Просвещение, 1993

Хронологические рамки: 1917 – 1932 годы. Нижняя граница - 1917 год – период в истории отечественного искусства, обозначенный свободными художественным поиском, характеризующийся обилием течений и объединений. Верхняя граница – 1932 год – переходный период от свободного формотворчества к жесткому государственному контролю, так как 23 апреля 1932 года вышло Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций».

Объект исследования – авангард как одно из ведущих направлений советского искусства в 1917 – 1932 гг.

Предмет исследования – производственное искусство.

Источниками, используемыми мной в данной работе, будут служить законодательные акты, например, первая программа рабочей группы конструктивистов⁹. Среди мемуаров и воспоминаний современников следует выделить работу А. М. Родченко «Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма»¹⁰. В достаточно большом количестве представлены публицистические источники. Такие как: Б. И. Арватов «Искусство и производство»¹¹. Также используются художественно-иллюстративные источники, например, «Каталог выставки произведений к столетию со дня рождения» Эль Лисицкого¹².

Таким образом, источниковедческая база достаточно обширна и разнопланова, что позволяет глубже изучить заданную тему.

Работа основана на принципе историзма и научной объективности. Используется междисциплинарный подход, который предполагает возможности привлечения исследовательских методик смежных гуманитарных дисциплин, таких как: культурология, искусствоведение, литература. В качестве методов исследования используется системный,

⁹ Первая программа рабочей группы конструктивистов // Эрмитаж, 1922. - № 13

¹⁰Родченко А.М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. - М., 1982

¹¹Арватов Б.И. Искусство и производство. - М., 1926

¹²Лисицкий Эль. 1890-1941. Каталог выставки произведений к столетию со дня рождения. - М., 1991

историко-генетический и историко-сравнительный методы, а также метод искусствоведческого анализа.

Научная новизна заключается в комплексном анализе тенденций отечественного искусства 1920-1930-х годов, создании обобщающей картины формирования советского дизайна, истоком которого является производственное искусство.

Практическая значимость заключается в систематизации и обобщении исторического материала и возможности его последующего использования при написании обобщающих исследований по истории советского авангарда, в учебном процессе на уроках и лекциях по истории России XX в.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка источников и литературы и приложения. Первая глава раскрывает культурную неоднородность русского общества, противоречивые поиски религиозных, нравственных и эстетических ориентиров, которые, с одной стороны, можно считать причиной послереволюционного кризиса, а с другой – его проявлениями. Также в этой главе дается характеристика особенностям развития искусства в 1917 – 1932 годах и высокой роли партии и государства при этом процессе. Вторая глава посвящена отдельным направлениям авангардного искусства, причем как его теоретическим основам, таким как – «производственное искусство», так и практическим направлениям – графическому дизайну, фотографии, экспериментам в текстиле и дизайне одежды. Третья глава включает в себя теоретическое обоснование данной темы на основе ее преподавания в школе, а также методические рекомендации по проведению урока по заданной теме.

ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ В РОССИИ В ПЕРВЫЕ ГОДЫ ПОСЛЕ ВЕЛИКОЙ РОССИЙСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

1.1. Исторические условия развития культуры в 1917 – 1932 гг.

Революция — это коренное, глубокое и качественное изменение, сопряженное с открытым разрывом с предыдущим состоянием.

Великая Российская Революция 1917 года коснулась всех сторон жизни общества, в том числе и культуры. Настроения прежней стабильности быстро меняются настроениями тревоги, причем во всех слоях населения страны. Но, тем не менее, свержение монархии в феврале 1917 года вызвало большой духовный подъем, сплотивший общество.

Русское общество в культурном отношении было неоднородно, но революция не ликвидировала и не могла ликвидировать многослойность и аксиологический плюрализм отечественной культуры. Вместо этого революция раздробила и смешала различные культурные слои. Радикализм протекавших в духовной сфере процессов уже современников заставил говорить не просто о преобразованиях в культуре, а о культурной революции — её идеологами и певцами были такие деятели, как А. Луначарский, Н. Крупская и другие политические деятели послереволюционного периода.

Назначение культурной революции, как считал В. И. Ленин, состояло в том, чтобы превратить культуру «из орудия капитализма в орудие социализма», а ее сущность — в ликвидации пропасти, разделяющей в буржуазном обществе народ и культуру. В.И. Ленин: «Раньше весь человеческий ум, весь его гений творил только для того, чтобы дать одним все блага техники и культуры, а других лишить самого необходимого — просвещения и развития. Теперь же все чудеса техники, все завоевания культуры станут общенародным достоянием, и отныне никогда человеческий

ум и гений не будут обращены в средства насилия, в средства эксплуатации»¹³.

Важным фактором развития культурной революции должна была стать школа. Ликвидация неграмотности стала одной из первостепенных задач. К началу 1917 г. $\frac{3}{4}$ взрослого населения страны являлись неграмотными, то есть не умели читать и писать. Неграмотность населения на окраинах приближалась к абсолютной. В связи с этим в октябре 1918 г. ВЦИК опубликовал положение о единой трудовой школе. Оно закрепляло основные положения народного образования: бесплатность, общедоступность, отделение от церкви, совместное обучение мальчиков и девочек. Воспитательная и производственная функции также были возложены на школу.

26 декабря вышел декрет «О ликвидации безграмотности среди населения РСФСР»¹⁴, по которому все граждане в возрасте от 8 до 50 лет подлежали обучению грамоте на русском или родном языках. С этой целью даже был сокращен рабочий день на два часа с сохранением заработной платы. По всей стране возникают кружки ликвидации безграмотности населения – ликбезы. Около 7 млн. человек было обучено¹⁵ грамоте за первые три года существования советской власти.

Осуществление культурной революции также было связано с приобщением многонационального народа России к овладению грамотностью – неотъемлемой частью понимания и восприятия всего многообразия культуры. Одной из сложных задач являлась задача преодолеть разрыв между неоднородным развитием русского искусства начала XX века и приобщением многомиллионного населения страны к новым художественным идеалам и ценностям.

¹³ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 35. – М.: Политиздат, 1967. - С. 289

¹⁴ Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1919 г. М.: Управление делами Совнаркома СССР, 1942. – С. 505

¹⁵ Богданов И. М. Грамотность и образование в дореволюционной России и в СССР. – М., 1964. – С. 28

Государство ставило новые задачи как перед художниками старшего поколения, которые приняли Революцию и творили в ее условиях, так и перед художниками нового поколения, которым предстояло жить и творить в совершенно изменившихся реалиях. Служение народу, отстаивание общего дела в борьбе за социализм и коммунизм, рождение правдивого творческого начала – именно такие задачи ставились перед художниками в этот период. В. И. Ленин говорил: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понято этими массами и любимо ими. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их».¹⁶ Единство целей и задач партии и народа стало требованием времени и нашло свое отражение в творчестве советских художников. Однако, в совершенно разных формах, в зависимости от особенностей таланта, национальной принадлежности художника, его связей с той или иной художественной традицией.

Уже на первом этапе формирования искусства в новом молодом государстве закладывались два основных блока. Во-первых, была выдвинута идея служения искусства революции и государству, поэтому и произошло возведение искусства в статус партийного, которое должно стать эффективным оружием в идеологической борьбе. А, во-вторых, было положено начало партийно-государственной монополии на все средства художественной жизни путем национализации музеев, частных собраний, средств информации, системы образования и т.д. Власть понимала, что чтобы внедрять в сознание народа идеологию, нужно разговаривать с ним на понятном ему языке. Поэтому искусство данного периода стало народным, что означало – функциональную доступность, то есть понятность художественной формы для массового восприятия.

Первые месяцы после Революции были ознаменованы принятием советской властью декретов в области культуры: 17 июня 1918 г. Был

¹⁶ Ленин В. И. О литературе и искусстве. 6-е изд. М., 1979. - С. 65

опубликован декрет «Об охране библиотек и книгохранилищ»¹⁷, 5 октября 1918 г. – декрет «О регистрации, приеме на учет и хранении памятников искусства и старины»¹⁸ 26 ноября 1918 г. – «О признании научных, литературных, музыкальных и художественных произведений государственным достоянием»¹⁹.

В результате культурной революции за достаточно короткий срок возникла новая культура, значительно повысился культурный уровень населения, его творческая активность, сознательность, утвердилась коллективистская психология.

Историки по-разному оценивают культурную революцию и ее итоги. Для многих советских историков был характерен прикладной взгляд, который предполагал рассмотрение культурной революции как мероприятий большевиков по ликвидации безграмотности и созданию интеллигенции. Для других историков, прежде всего современных, характерен иной подход, при котором на первое место выдвигаются политические задачи, решаемые в ходе культурной революции большевиками. В этом случае под культурной революцией понимается коренной поворот в духовной жизни общества, для которого было характерно утверждение марксистско-ленинской идеологии в качестве единой мировоззренческой основы всех советских граждан, стандартизация мышления, подавление всякого рода носителей антисоветского сознания, наконец, создание принципиально новой культуры, как в те годы говорилось — социалистической по содержанию, интернациональной по природе, национальной по форме²⁰.

Как и в государственных структурах, в искусстве создаются новые организации, например, так называемые, символические «парламенты»

¹⁷Об охране библиотек и книгохранилищ РСФСР: Декрет СНК. 17 июля 1918 г. // Декреты Советской власти. Т. 3. М., 1964. - С. 41-42

¹⁸Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1917-1918 гг. М.: Управление делами Совнаркома СССР, 1942. – С. 1008-1009

¹⁹Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1917-1918 гг. М.: Управление делами Совнаркома СССР, 1942. – С. 1020-1021

²⁰Смирнов И. С. Из истории строительства социалистической культуры в первый период Советской власти. М., 1949. – С. 37

представителей различных художественных направлений, а также профсоюзы представителей искусства. И в тех, и в других часть мест занимают художники авангарда, или «левые», как их называли с 1915 г., а в 1917 г. этот термин и вовсе вытеснил «футуристов». Еще летом 1917 г. художники-авангардисты поддерживали либеральные лозунги, но неспособность конкурировать с другими направлениями на буржуазном рынке, вынудила их поддержать социалистическую революцию.

В этот период и до начала 1920-х гг. у художников авангарда формируются две позиции. Одни считают, что художник должен ориентироваться на государство, как единственного мецената, а не на угнетающий его рынок. Другие же полагали, что искусство создает свое мироустройство и свое государство. В дальнейшем была реализована первая точка зрения, и художники получили от власти защиту от рынка.

После прихода к власти большевиков Народный комиссариат просвещения возглавил А. Луначарский. Желание сотрудничать с властью проявили именно «левые» художники, понимая, что могут писать историю искусства с чистого листа. Вернувшийся из парижской эмиграции живописец-кубист Д. Штеренберг возглавил Отдел ИЗО в Наркомпросе. В 1918 г. была проведена реформа, по которой Академия художеств в Петрограде была преобразована в Свободные мастерские, которые назывались Свомас. В Свомас принимали без экзаменов, обучение проходило по принципу мастер-подмастерье или же вообще без руководства. В семинарах принимала участие достаточно большая публика, а художники должны были выставлять свои работы на улицах.

В 1918-1921 гг. поддержка государством искусства носила беспрецедентный характер. Отдел ИЗО распределял пайки, материалы, заказы на агитационные материалы.

После окончания Гражданской войны перед страной стояла задача восстановления народного хозяйства, реорганизации его на

социалистических началах. Разрушались старые устои и традиции. В этих условиях искусство было призвано выступать выразителем новых идеалов.

Для литературы и искусства была характерна ожесточенная борьба различных группировок и направлений, разрушение относительной замкнутости искусства, дальнейшая его демократизация. Но в то же время послереволюционные годы ознаменовали становление в Советской России обширной системы контроля над духовной жизнью интеллигенции. В 1921 году появился Агитпроп ЦК РКП (б), а в 1922 году было учреждено Главное управление по делам литературы и искусства, а в 1923 году - Главная репертуарная комиссия.

Таким образом, Великая Российская революция 1917 года и Гражданская война могут рассматриваться двояко: с одной стороны, был нанесен материальный урон, так как уничтожена вся старая система культуры, многие деятели искусства покинули страну и отправились в эмиграцию, со стороны властей наблюдалось отрицание тех культурных ценностей, которые символизировали прежнюю эпоху: сносились памятники царям, царским генералам, полыхали помещичьи усадьбы, а, с другой стороны, революционные события стали новым этапом в развитии искусства, послужили толчком для создания качественно нового творческого продукта. И, несмотря на нараставший идеологический нажим, 1920-е годы стали периодом расцвета советской культуры, соединившей в себе революционные идеи, лучшие традиции Серебряного века и передвижничества.

1.2. Особенности художественной жизни в 1917 – 1932 гг.

Несмотря на то, что революционные события всегда несут за собой потери: людские, материальные, духовно-эстетические, Революция 1917 года не остановила процессов художественного развития. В области художественной жизни проявились новые тенденции. Ранее возникшие группы футуристов и имажинистов объявили себя представителями революционного искусства. Со страниц газеты «Искусство коммуны» поэты-имажинисты призывали к разрушению литературного «старья», к диктатуре «левого искусства»²¹. Во многих городах получило распространение пролеткультовское движение. Организация Пролеткульт представляла собой культурно-просветительную и литературно-художественную организацию, возникшую осенью 1917 г. Руководители Пролеткульта (А.А. Богданов, В.Ф. Плетнев и др.) видели главную цель его деятельности в создании пролетарской культуры, противопоставляя ее всей художественной культуре. Кружки и студии Пролеткульта приобщали к литературе, театральному и изобразительному искусству широкие массы трудящихся, выявляли среди них будущих поэтов, писателей, художников, актеров. Пролеткультовцы издавали свои журналы «Гудки», «Пролетарская культура» и др. Публиковались сборники стихов пролетарских поэтов; например, были изданы книги А.К. Гастева «Поэзия рабочего удара» и В.Т. Кириллова «Зори грядущего». Это движение было массовым. В 1920 г. в пролеткультовском движении участвовали около 400 тыс. человек.

В 1920-е гг. по инерции, заданной Серебряным веком, продолжают развиваться многочисленные авангардные направления и объединения, представители которых получили уникальный шанс самовозвышения «на развалинах старого мира». Например, К. С. Малевич, заняв ответственный пост в Комиссариате просвещения, распорядился уничтожить античные

²¹Гуревич П.С. Культурология. - М.: Гардарики, 2002. – С. 200

слепки в Академии художеств, которые собирались на протяжении двух столетий²².

По мнению Н. Степанян, в этот период формируются две позиции, между которыми до начала 1920-х годов колеблются художники авангарда. По первой, «марксистской», художник, как пролетарий должен сбросить цепи рыночного угнетения; это означало переориентацию на государство как единственного мецената. По второй, «анархической», искусство должно создать свое государство и свое мироустройство²³.

В 1918-1922 годах поддержка государством нового искусства носили беспрецедентный характер. Общественные институты сменили государственными: объединение художников теперь конституируется не как круг собеседников и не как коммерческое предприятие, но как одно из подразделений Отдела ИЗО. В этом Отделе кроме всех прочих служили В. Кандинский, К. Малевич, В. Татлин, В. Розанов, А. Родченко.

В начале 1920-х гг. в мировом авангарде происходит важнейший эстетический перелом: если первый его этап (1910-е годы) автономизировал отдельные художественные средства, то сейчас произведение понимается как средство, своего рода транслятор видений подсознания или идеологических посланий. Если произведение есть только средство, то оно может принимать разные облики. Недаром А. Родченко и его супруга В. Степанова мечтали: «Будущее творчество, быть может, при помощи... радия, какими-то невиданными пульверизаторами будет прямо в стены вделывать свои творения, которые без красок, кистей, холстов, будут гореть необычайными, еще неизвестными цветами...»²⁴.

Особое значение имело украшение агитпоездов и агитпароходов. Монументальные панно, эскизы оформления площадей, улиц, домов

²²Аронов А. А. Мировая художественная культура - М.: АСТ, 1998. - С. 203

²³Степанян Н. С. Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы.- М.: НОВиК, 2008. - С. 52

²⁴Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. - М., 1982. - С. 50

исполняют такие известные мастера, как К.С. Петров-Водкин, К.Ф. Юон, Е.Е. Лансере, Н.А. Касаткин, И.И. Бродский, Б. М Кустодиев, Н.И. Альтман, и совсем неизвестные, только вступившие на путь искусства художники. Интересно отметить, что многим из них работа по живописному оформлению массовых празднеств помогла в дальнейшей творческой деятельности.

Развиваются и основные формы живописи. На пути станковой живописи в первые годы советской власти в силу многих причин встречались трудности. Прежде всего, потому, что футуристы, имевшие большой авторитет в искусстве этого периода, отвергали станковую картину как «продукт буржуазного строя». «Беспредметники» естественно, вообще отрицали живопись, среди сторонников которой не было никакого единства, тогда как футуристы, кубисты, абстракционисты были инициативней и сплоченней, они держали в своих руках многие печатные органы и выставочные помещения. Со всеми этими трудностями и приходилось бороться тем художникам, которые создавали новую советскую живопись, продолжая реалистические традиции²⁵.

Первоначально многим из художников всю сложность чувств перед лицом грозных событий всемирно-исторического значения легче было выразить языком символов, в образах аллегорических. Склонность к метафоре, гиперболе, к символике была характерна и для литературы. Революция представлялась многим из художников, особенно старшего поколения, как космический, вселенский катаклизм, и из этих настроений появляется кустодиевский «Большевик» (см. Приложение 2) - гигантская фигура со знаменем в руках, шагающая через улицы и переулки оживленного города. Подобным восприятием отличается картина «Новая планета» К. Юона (см. Приложение 2). Озаренная красным светом, новая планета появляется на небосклоне в ореоле золотых лучей. Одни приветствуют ее,

²⁵ Толстой В. П., Белан Б. А. Монументальное искусство СССР. – М.: Политпросвещение, 1978. - С. 97-98

другие в ужасе от нее бегут - в этом образе было выражено настроение самих художников этой поры, их отношение к революционным событиям²⁶.

Революционные потрясения 1917 года выдвинули авангардистов на передний план новой жизни. Салонный модернизм для «верхов» общества и лубочная культура для «низов» безнадежно отстали от стремительно меняющегося общества. Нацеленный в будущее авангард предложил победившему пролетариату свой язык, в частности монументальную абстракцию.

Развитие авангардизма в России в 1920-е годы нельзя рассматривать без творческих объединений, появившихся в тот период.

Одним из таких объединений был «ЛЕФ», что расшифровывается как «Левый Фронт Искусств». Он возник в 1922 году в Москве и быстро получил распространение в других городах. Например, в Одессе, Тифлисе, Новосибирске. Ядро «ЛЕФа» составили бывшие футуристы – В. Маяковский, Н. Асеев, О. Брик, С. Третьяков, А. Родченко, Б. Арватов. Все эти люди, вступая в «ЛЕФ», ожесточенно боролись за новое искусство, считая свое объединение – новым этапом развития футуризма.

Футуристические требования революции художественной формы мыслились не как смена одной литературной системы другой, а как часть общественной борьбы футуристов. Именно Владимир Маяковский в 1921 году придумал «ЛЕФ». Получив у Наркомпроса разрешение на организацию издательства, он в итоге стал выпускать журнал, который так и назывался «ЛЕФ». Именно в этом журнале стали обсуждаться принципы новой эстетики.

Идеология «лефовцев» сводилась к отрицанию художественного вымысла и презрению «творческой индивидуальности». Они рассматривали искусство, как социальный заказ, говоря о том, что все должно быть полезным, в том числе и искусство. В своих статьях конца 1920-х годов один из участников этого объединения Осип Брик пишет: «Предлагается брать

²⁶История русской культуры. – М.: Наука, 1990. - С. 20

факт и, не обрабатывая, а точнее, не высасывая из пальца «свободные» рифмы и «обобщающие» образы, излагать его на бумаге»²⁷.

До революции футуристы понимали искусство, как «нарушение шаблона». В «лефовские» же времена выясняется, что дело было в том, что «шаблоном» являлась дореволюционная действительность, которую и надо было всячески «нарушать». Но после Революции 1917 года действительность стала постоянно меняться. И, таким образом, полагали «лефовцы», была уничтожена вековая грань между искусством и действительностью. Теперь стало возможным принципиально новое искусство – «искусство-жизнестроение». Растворившись в практической жизни, искусство отменит разделение общества на творцов и потребителей, считали деятели ЛЕФа. Даже самые ортодоксальные «лефовцы» рассматривали теорию «искусства-жизнестроения» как программу-максимум. В качестве же программы-минимум предлагалось «искусство – делание вещи» или как его еще называли «производственное искусство». Невозможно определить этот термин сколько-нибудь точно. Все «лефовцы» понимали его по-своему. Однако слово «производственное» рядом со словом «искусство» было по душе всем. «Производственное искусство» - это искусство рациональное, направленное не только на то, чтобы стать ближе к производству, рабочему классу, но и на то, чтобы исключить вдохновение и работать по чертежам, схемам. У «лефовцев» даже была своя терминология: не «творить», а делать, не «художественное произведение», а «обработанный материал», не «поэт» или «художник», а «мастер». То есть всё в идеологии «ЛЕФа» было подчинено идее революционной направленности, культ рабочего класса.

Именно «лефовцы» ввели в оборот такое понятие как «социальный заказ». Этот термин противопоставляется свободной воле художника. Ведь, как известно, художник создает свое произведение под влиянием чувств, эмоций, вдохновения. «ЛЕФ» же это исключал, выполняя социальный заказ

²⁷Брик О. Против «творческой личности» // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. - М., 2000. - С. 77-79

пролетарского общества. Всё искусство, созданное в дореволюционный период, рассматривалось «лефовцами» как «бытоотражательство». Участники «ЛЕФ» считали, что можно заставить искусство отказаться от исторически сложившихся жанров едва ли не теми же методами, которыми заставили капиталистов отказаться от частной собственности. Если в обществе существует «диктатура пролетариата», то в искусстве, утверждали лефовцы, должна быть «диктатура вкуса»²⁸.

Еще одним авангардным творческим объединением стал УНОВИС («Утвердители нового искусства»), организованный К. Малевичем в Витебском народном художественном училище. Приехав в Витебск в качестве преподавателя в 1919 году, К.С. Малевич в скором времени объединил вокруг себя последователей его идей супрематизма. В эту группу входили не только студенты, но и преподаватели витебского училища. В январе 1920 года сторонники Малевича основали объединение "Молпосновис" ("Молодые последователи нового искусства"). Через несколько дней, когда в группу вошли и более старшие члены - преподаватели училища, она получила название "Последователи нового искусства" (Посновис). Окончательное название УНОВИС было принято 14 февраля 1920 года.

УНОВИС задумывался Малевичем как "партия супрематизма", целью которой было манифестировать и продвигать эстетику нового реформаторского искусства в общественную среду с помощью лекций, митингов, спектаклей²⁹. Основная задача пропаганды деятельности УНОВИСа лежала на малотиражных печатных изданиях: листовках, стенгазетах, самодельных журналах. Издания и выставки объединения сопровождались лозунгами, центральной идеей которых было

²⁸Заламбани М. Литература факта. От авангарда к соцреализму / Пер. с итальянского Н.В. Колесовой. — СПб.: Академический проект, 2006. — С. 130

²⁹Горячева Т. В. Партия Уновиса. К истории появления статьи Малевича «О партии в искусстве» // Вопросы искусствознания. — 1996. — № 1. — С. 3

ниспровержение старого мира искусств и торжество супрематизма как вершины всех творческих стремлений человечества³⁰.

В основу идеологии УНОВИСа была положена идея коллективного творчества: при абсолютно индивидуальных поисках и проектах каждого ученика, все их пути объединялись в единое целое: на выставках работы группы экспонировались анонимно, без каких-либо фамилий: только УНОВИС.

Одной из важнейших миссий УНОВИС считал перенос художественной системы супрематизма из области камерного искусства мастерских и галерей в оформление городской среды. В 1920-1922 годах по заказу витебских властей члены объединения оформляли город к праздникам 1 мая и годовщинам Октябрьской революции. Разрисовывая трибуны ораторов, трамваи, кофейни, магазины, библиотеки, фасады зданий, праздничные знамена, уновисцы превращали провинциальный тихий Витебск в "город будущего" - супрематический город. Заказы на плакаты и обложки брошюр, выпускаемые местным издательством, давали художественному объединению возможность экспериментировать и в области полиграфии. Дизайн и оформительская работа общества по стилю носила более унифицированный и адаптированный для практических нужд характер, тогда как в станковых экспериментах в большей мере проявлялась индивидуальность авторов.

Помимо Витебска, УНОВИС распространял свое влияние и в других городах, открывая там свои филиалы. Первый филиал был открыт в 1920 году в Смоленске, затем - в Москве, Перми, Оренбурге, Саратове. УНОВИС также объявлял о создании своих отделений в Самаре, Екатеринбурге, Одессе, однако, они были очень немногочисленны по составу.

³⁰Шатских А. Витебск. Жизнь искусства 1917—1922. - М., 2001. - С. 32

Революционные потрясения, гражданская война, борьба с голодом и разрухой, которые, казалось бы, должны были снизить активность художественного творчества, в действительности дали ему новый импульс. В период с 1922 по 1932 годы власть активно поддерживает реалистов. Изобразительное искусство данного периода было достаточно пестрым и противоречивым. В нем выделилось несколько группировок. Наиболее значительной была группа АХРР (Ассоциация художников революционной России). Она возникла в 1922 году, позднее, в 1928 году, была переименована в АХР (Ассоциацию художников революции). Декларация Ассоциации содержала следующие положения: «Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-документальное запечатление величайшего момента истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и труда»³¹. Художники-«ахровцы» считали себя наследниками передвижников. Они шли на фабрики, заводы, в красноармейские казармы, чтобы непосредственно наблюдать жизнь своих персонажей, «зарисовать» ее. Среди мастеров этого объединения выделяется Г. Г. Ряжский. Наибольшую известность получили его работы «Делегатка» (см. Приложение 3) и «Председательница» (см. Приложение 3), в которых художник обобщил представление о женщине-труженице, включенной в процесс по строения нового общества.

В другом творческом содружестве — ОСТ (Общество станковистов) объединилась молодежь, окончившая первый советский художественный вуз ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские). Девиз ОСТа — развитие в станковой живописи тематики, отражающей приметы XX столетия: индустриальный город, промышленное производство, занятия спортом и др. Самым талантливым представителем этого объединения был А. А. Дейнека. Его художественный язык отличался динамизмом, остротой,

³¹АХРР. Сборник воспоминаний, статей, документов. - М., 1973. – С. 46

близостью к плакату, свободной трактовкой пространства, монументальностью («На стройке новых цехов», 1925; «Футболисты», 1926). Главным творением Дейнеки «остовского» периода стала картина «Оборона Петрограда» в 1928 году. Полотно построено на основе четкого ритма, передающего разнонаправленное движение колонн вооруженных рабочих. Их фигуры предельно упрощены, но при этом выразительны и экспрессивны.

Старшее поколение мастеров живописи, начавшее свой путь в искусстве еще в дореволюционную эпоху, также объединялось в содружества. Таковыми являлись группировки ОМХ (Общество московских художников) и «4 искусства». В отличие от молодых художников, исполненных жажды новаторства, умудренные опытом творцы с огромным трепетом относились к культурному наследию. Содружество «4 искусства» возникло в 1925 году. В него входили П. В. Кузнецов, К. С. Петров-Водкин, М. С. Сарьян, В. А. Фаворский.

Архитектура 1920-х гг. отмечена стремлением к резкой смене форм и стилевых ориентаций. Наиболее ярким течением становится конструктивизм, цель которого — эстетизация среды, окружающей человека. В конструктивизме сочетались функционально оправданные формы с новыми строительными материалами. Крупными представителями конструктивизма были братья Веснины — Л. А. Веснин, В. А. Веснин и А. А. Веснин. Они разработали проект Дворца труда в Москве в 1923 году — современное по тем временам здание с четким рациональным планом, возведение которого пред полагало использование новейших материалов и конструкций. Создание Весниных — также прекрасный образец промышленного строительства — проект Днепропетровской ГЭС. Комплекс объектов станции впечатляет своими масштабами и единством композиции.

Большую роль в художественной жизни советских республик играли литературно-художественные журналы. В 1920-е гг. складывается определенный тип советского периодического издания, продолжающего традиции отечественной журналистики. Популярными стали такие новые

журналы, как «Новый мир», «Новь», «Молодая гвардия», «Октябрь», «Звезда», «Печать и революция». Здесь публиковались художественные произведения, критические статьи, велись острые дискуссии. В 1920-е годы в литературу приходит талантливая молодежь, прошедшая фронты гражданской войны. Только с 1921 по 1922 годы впервые выступили в печати более 150 писателей, среди них В.А. Каверин, Н.С. Тихонов, Н.А. Асеев, А.Н. Сейфуллина. А.А. Жаров, Л.М. Леонов, М. А. Шолохов, А.А. Фадеев.

1920-е годы - один из самых интересных периодов в истории советского изобразительного искусства, которое только начало поиски своих путей; время существования самых разных группировок со своими платформами, манифестами, системой выразительных средств. Революционные события повлияли на творчество многих русских писателей, композиторов, художников России. Тема революции, впечатления, связанные с ее восприятием, присутствуют во многих художественных произведениях этих лет. Советское государство стало огромной экспериментальной площадкой для творчества и искусства.

ГЛАВА 2. ПОИСКИ И РЕШЕНИЯ АВАНГАРДА В ОБЛАСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ПРЕДМЕТНОЙ СРЕДЫ

2.1. Теория «производственного искусства»

После Великой Российской Революции 1917 года наряду с различными художественными течениями, появляется и движение, которое получает название «Производственное искусство».

Начиная с 1919 года на страницах еженедельника «Искусство Коммуны» велась дискуссия о взаимосвязи искусства с производством. Одним из самых обсуждаемых вопросов – искусство может или должно быть полезным? Художник И. Пуни утверждал, что «искусство никоим образом не может быть полезным, поскольку это противоречило бы принципу полезности, характерному для современного производства, — ведь не эстетика управляет жизнью, а, наоборот»³². В процессе такой дискуссии редакция журнала, вероятно, планировала собрать идеи, обсудить мнения, которые могли бы помочь развитию проекту развития искусства, как производства. Такой проект разрабатывали представители интеллигенции, которые и входили в редакционный состав журнала.

Собрав идеи о «производственном искусстве», редакция еженедельника заявила, что «главной задачей пролетарского искусства является полное уничтожение понятий «свободное искусство» и «механический труд» — их должно заменить одно понятие — «творческий труд»³³.

В 1921 года выходит первый сборник статей, который был полностью посвящен искусству в производстве. В рецензии на сборник, напечатанной в журнале «Творчество» искусствовед А. А. Сидоров утверждает: «С самого начала оказывается: единой платформы для идеологии производственного

³²Пуни И. Творчество жизни // Искусство Коммуны. - 1919. - № 5. - С. 1

³³Баулин П. К вопросу об искусстве в промышленности // Искусство Коммуны. - 1919. - № 13. - С. 2

искусства сборник не дает»³⁴. В ходе дальнейшего анализа данного сборника становится понятно стремление авторов статей разработать различные гипотезы для начала практической реализации теории «производственного искусства».

Одним из ярких теоретиков производственного искусства является Борис Арватов. В 1923 году он заявляет, что «задача производственного искусства – побудить к созданию на фабриках экспериментальных лабораторий»³⁵. Но более масштабно эту цель можно трактовать, как превращение фабрики в исследовательский центр и генератор всенародного творчества. Он делает акцент на необходимости уничтожения традиционного разделения мира на художественный и не художественный, чтобы построить мост, который зиждется на обломках старых буржуазных фетишей и связывает искусство и жизнь³⁶. Б. Арватов писал: «Пролетарии, взяв власть в свои руки, будут не изображать красивое тело, а воспитывать настоящего живого гармоничного человека; не рисовать лес, а выращивать парки и сады; не украшать стены механически подвешенными картинами, а окрашивать эти стены; не фотографировать в красках изящные костюмы, а производить их в мастерской. Вся эта буржуазная классификация художников жанра, портрета, натюрморта провалится в небытие, а на их место вступят художники, металлисты, деревообделочники, текстили, электрики, друзья и сотрудники своего великого класса. Искусство органически совпадает с производительным трудом»³⁷. В теории Арватова используется понятие «художественная инженерия», предполагающее, что художник одновременно является техником. Подход к проблеме художественного сотрудничества по Арватову предполагает создание общества, где нет разделения ручного и умственного труда, нет рынка, где станковизм — как «овеществленное в

³⁴ Сидоров А.А. Искусство в производстве // Творчество. - 1921. - № 4. - С. 69

³⁵ Арватов Б. И. Искусство и производство. - М., 1926. - С. 98

³⁶ Сидорина Е. В. Глава IV. Целостная концепция «производственного искусства» (Вариант Б. И. Арватова) // Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. — М., 1994. - С. 31

³⁷ Арватов Б. И. Искусство и производство. - М., 1926. - С. 102

форме продукта товарное, буржуазное художественное производство»³⁸ — теряет свое значение. Это — другое общество, в котором осуществлена социализация художественного труда; оно основано на принципе полной коллективизации и работает на коллективного потребителя³⁹.

Еще одним ярким теоретиком «производственного искусства» считается Осип Брик – писатель, литературовед. В первую очередь, он считал, что классическая живопись – это пережиток прошлого, и настоящие советские художники должны идти на производство: «Художественная культура будущего создается на фабриках и заводах, а не чердачных мастерских»⁴⁰. В статье «От картины к ситцу» он пишет: «Только те художники, которые раз навсегда порвали с станковым ремеслом, которые на деле признали производственную работу не только равноправным видом художественного труда, но единственно возможным, — только такие художники могут продуктивно и с успехом браться за разрешение проблем сегодняшней художественной культуры»⁴¹. Недаром О. Брик считал, что новые знания художника рождаются именно на фабрике.

И О. Брик, и Б. Арватов отрицают любое художественное выражение, которое создано по прежним буржуазным канонам. Но О. Брик в этом идет дальше. Он заявляет о смерти «чистого», станкового искусства, о смерти прикладного искусства, которое не создает ничего нового, а только примеряет художественно-декоративные формы к уже готовому предмету, а также о смерти изобразительного искусства, которое изображает, отражает, но не творит. О. Брик делает акцент на том, что нужно искусство полезное, которое бы было не просто абстрактным отражением форм жизни, а стало бы создателем таких форм и самой жизни⁴². Догматичность позиции О. Брика вполне оправдана желанием теоретика заполнить ту огромную пропасть,

³⁸Там же. С. 103

³⁹Арватов Б. И. Искусство и производство. - М., 1926. - С. 105

⁴⁰Брик О.М. Художник и коммуна // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 25–26

⁴¹Брик О.М. От картины к ситцу // ЛЕФ. 1924. № 2. - С. 27–34

⁴²Брик О. В производство! // ЛЕФ. - 1923. - № 1. - С. 105

которая исторически образовалась между произведениями искусства и продукцией промышленности, творчеством и трудом.

Советский художник Алексей Ган является ярким представителем конструктивизма, который, по его мнению, исходит из теории «производственного искусства». Ведь методологически конструктивизм означает отход от мольберта и переход к производству. Несмотря на то, что конструктивизм остается привязан к месту и инструментам производства станковой живописи, он представляет собой «лабораторный опыт над организацией материала, фактурной проработкой и конструктивным оформлением его элементов, опыт, который может быть учтен в производстве»⁴³. И именно методологический аспект оправдывает приход художника на фабрику и рождение художника-инженера.

В своей работе «Конструктивизм» А. Ган предлагает полностью порвать с искусством прошлого, чтобы прийти к культуре труда и интеллекта⁴⁴. Также он заменяет понятие «искусство» понятием «интеллектуально-материальное производство». Через понимание и интроспекцию идеологии мы приходим к материальному производству художественного труда, что означает «Оторваться от своей спекулятивной деятельности (искусства) и найти пути к реальному делу, применив свои знания и умения ради настоящего, живого и целесообразного труда»⁴⁵.

Стоит отметить, что термин «конструктивизм» используется чрезвычайно неоднозначно. Если для одних искусствоведов и художников авторов — конструктивизм — это, прежде всего формальные эстетические поиски, то для Первой группы конструктивистов, как следует из программы, подписанной Родченко, Степановой и Ганом⁴⁶, понятия конструктивизма и производственничества совпадают. Термины «конструктивизм» и «производственничества» становятся синонимами в документе,

⁴³Тарабукин Н. М. От мольберта к машине. — М.: Работник просвещения, 1923. - С. 107

⁴⁴Ган А. М. Борьба за «Массовое Действо» // О театре. - Тверь, 1922. – С. 12

⁴⁵Лаврентьев А. Н. Алексей Ган. — М., 2010. – С. 83

⁴⁶Первая программа рабочей группы конструктивистов // Эрмитаж, 1922. - № 13. - С. 1

опубликованном Информационным отделом ИНХУКа в 1923 году⁴⁷, где характеризуются различные этапы в истории Института, связанные с изменением его внутреннего состава и руководства. Впоследствии термин «конструктивизм» будет использоваться более широко — для обозначения художественного течения в различных областях искусства — таких, как мода, театр, архитектура и т.д.

Таким образом, большое количество архитекторов, художников и искусствоведов ставят перед собой цель – слияние своего творчества с новой жизнью и ее реалиями, а также вхождение своего искусства в промышленное производство. Таких людей и называли «производственниками». Теоретики производственного искусства призывали художников, порвавших со станковизмом, приступить к реальной практической работе в производстве. Они считали, что новое искусство должно стать производственным искусством, создающим предметную среду. Они мечтали о новом гармоничном человеке, пользующемся удобными вещами и живущем в благоустроенном городе.

Подводя итог, следует отметить, что сама теория «производственного искусства» была утопична не только из-за своего пафоса разрушения прежней культуры и прежнего искусства как «рамочного», «станкового», оторванного от жизни, но и благодаря своим программным идеям, прежде всего пафосу воплощения искусства в жизни. Но именно в этих программных установках (ЛЕФа и др.) выразилось понимание функциональности вещи и стремление подчинить каждую вещь ряду функций, воплотить в веществе каждой вещи ее полифункциональное предназначение. Но, тем не менее, в этот период можно говорить о том, что это была это одна из первых программ дизайна вещей, привлечения художников, архитекторов, искусствоведов к производственным практикам создания вещей.

⁴⁷ Институт Художественной Культуры // Русское искусство, 1923. - № 2–3. - С. 86

2.2. Новые подходы в фотографии и графике

Графический дизайн представляет собой создание визуальной графической программы или системы, предполагающей гармоничное сочетание эстетических приемов с удобством и функциональностью.

Государство ставило перед представителями графического дизайна следующие задачи: во-первых, создание информационно-агитационного искусства. Ведь еще в Первую Мировую войну 1914 – 1918 годов графика играла значительную роль, сравнимую с действием прямого или психологического оружия, крушившего врага и поднимающего на бой. Во-вторых, графический дизайн, как и любое искусство, призван был оказывать эстетическое воспитание. В-третьих, художники должны были работать на создание имиджа, образа советской власти, посредством своего искусства. А нравственные и социальные темы также стали одними из приоритетных в этом направлении искусства.

В период раннего авангардизма художник выступал в качестве «вождя» масс, понимаемой им как бессознательной. Например, Малевич под такой массой понимал круг своих учеников. Однако, Лазарь Лисицкий, вошедший в историю под псевдонимом Эль Лисицкий, под массами понимал весь советский народ и именно к нему обращался с помощью своих абстрактных композиций, плакатов, книги и фотомонтажа.

В течение пяти лет Лисицкий получал архитектурное образование в Германии. Вернувшись в Россию к началу Первой Мировой войны, занялся иллюстрированием произведений фольклорной направленности. Будучи евреем по национальности, он надеялся, что Революция 1917 г. уничтожит национальные различия. В 1919 г. М. Шагал пригласил его стать профессором витебского Свомаса, однако, когда туда приехал К. Малевич и у него произошел конфликт с М. Шагалом, то Лисицкий решительно встал на сторону творца супрематизма и зимой 1919 – 1920 гг. в Витебске создал свой первый «проун». «Проун» - «проект утверждения нового», напоминающий схематичные и аскетичные архитектурные эскизы, написанные с точки

зрения сверху, в котором живопись граничит с архитектурой. При более близком рассмотрении формы в них нарисованы с разных точек зрения. Сам Лисицкий требовал репродуцировать их в разных положениях, а при экспозициях часто переворачивать. Цель «проунов» - создание иррационального пространства, раскрытого одновременно во все стороны. Мотивы «проунов» часто варьировались в разных техниках, таких как станковая графика, живопись, литография. Придя на смену картине, «проун» находится не на стене, он «везде» подстерегает своего зрителя: иногда приходится поднимать голову вверх, а иногда опускать вниз. Такое положение имеет социальный и политический смысл: если раньше художник творил один, то теперь он «вводит в творчество понятие множественного числа, и с каждым поворотом он охватывает новую творческую совокупность»⁴⁸. Творчество Лисицкого также характеризует использование аксонометрии – системы изображения, при которой параллельные линии не сходятся. Художник считал, что прямая перспектива – модель индивидуализма, «проун» же носит коллективистский характер. Именно поэтому авторство перестает иметь значение и в свои работы Лисицкий помещает работы других авторов.

На международной художественной выставке в Дрездене в 1926 г. стены своего выставочного зала он выполнил из рифлёного алюминия. В зависимости от направления взгляда зритель видел то белую, то черную сторону. Совмещение противоположностей – одна из характерных черт творчества Лисицкого. В 1927 г. в Кабинете абстракций в Ганновере он добавил сдвигающиеся панели стен и вращающиеся витрины. Для его идей была характерна и «всесторонность».

Как конструктивист, он понимал супрематизм и политически. Это проявилось в создании плакатов, которые соответствовали времени. Под влиянием К. Малевича, Лисицкий в 1920 г. создает плакат «Клином красным

⁴⁸ Лисицкий Эль. 1890-1941. Каталог выставки произведений к столетию со дня рождения. - М., 1991. - С. 62-63

бей белых». Он вносит в искусство однонаправленность, присущую только его письму. Все элементы в этом плакате крайне взаимосвязаны и утрачивают всякую свободу, которая была присуща полотнам К. Малевича.

Все композиции Лисицкого являются динамичными за счет ритма и неуравновешенности элементов изображения, как, например, в работе «Клином красным бей белых», 1920 г. (см. Приложение 4). Особую роль в его работах играет контраст, как тоновый, так и цветовой.

Вполне закономерно, что Лисицкий стал одним из выдающихся типографов, занимавшихся обложками книг на протяжении всей жизни. К этому занятию он подходил как архитектор, считая книгу целостным организмом. В письме К. Малевичу в Москву Лисицкий делится размышлениями о визуальном характере книги: «Я считаю, что мысли, которые мы пьем из книги глазами, мы должны влить через все формы, глазами воспринимаемые. Буквы, знаки препинания, вносящие порядок в мысли, должны быть учтены, но, кроме этого, бег строк сходится у каких-то сконденсированных мыслей, их и для глаза нужно сконденсировать»⁴⁹. Здесь он опять находится между супрематизмом и конструктивизмом: обложка уходит в сторону лозунга и является пересказанной буквами. Книга для него - одна из форм «проуна», она не уместается только в буквах, она представляет собой «тело, движущееся в пространстве и времени, динамический рельеф»⁵⁰. В его понимании содержание и оформление должны быть едины. Форма шрифта неразрывно связана со смысловой составляющей книги, поэтому зачастую шрифт располагается не по ровной горизонтальной линии, а «пляшет» то вверх, то вниз, меняя интервалы от меньшего к большему и наоборот. Все это придает выразительность обложке книги. Наиболее яркой с точки зрения изобретательности и изысканости является разработанная Лисицким обложка для книги В. Маяковского

⁴⁹Харджиев Н. Эль Лисицкий — конструктор книги // Искусство книги 1958-1960. - М., 1962. - Вып.3. - С. 154

⁵⁰Наков А. Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. Россия и Польша. - М., 1997. - С. 97

«Маяковский для голоса» в 1923 г. Книга не нарисована, а собрана из элементов типографской кассы, что также было характерно для Лисицкого. Удивительно, что начало каждого стихотворения в ней отмечено вырубкой-регистром, как и в телефонной книге.

В 1920-1930 гг. особую популярность среди художников-авангардистов приобретает фотография. Она является не только самостоятельным жанром, но и оказывает существенное влияние на графический дизайн,

Лисицкий увлекается фотограммой – контурным изображением, получаемым наложением непрозрачного, полупрозрачного или прозрачного объекта на светочувствительный материал, чаще всего бумагу или пленку, с последующим экспонированием и проявлением.

Лисицкий не был первооткрывателем фотограммы, но в его работах это направление приобретает особое звучание.

Первый опыт работ такого направления - серия рекламных плакатов для канцелярской фирмы «Пеликан». Эта работа стала новым словом в рекламном творчестве, сочетая в себе удивительную по тонкости и органичности технику исполнения и продуманную компоновку изображений.

Многочисленные эксперименты в этом жанре привели к созданию известной работы «Автопортрет с циркулем», в которой Лисицкий применил метод проекционного фотомонтажа, то есть совмещение печати с двух негативов. Таким образом, он наложил свой портрет на изображение раскрытой ладони с циркулем, зажатым между пальцев.

Фотография стала для Лисицкого не только направлением творчества, но и позволила ему продолжить эксперименты с пространством. Если раньше фотографии размещались на стенах, то теперь Лисицкий-новатор размещал их и на потолке или на специальных стендах сложной конструкции. Благодаря этому возникал своеобразный эффект дезориентации.

Эль Лисицкий развивал в своем творчестве передовые открытия современного искусства: использовал открытия супрематизма, теорию и практику конструктивизма. Его идеи всегда были оригинальны и опережали

свое время, однако органично вписывались в реалии современной жизни. Несмотря на то, что он не причислял себя ни к одному художественному жанру, занимаясь и графикой, и живописью, и архитектурой, и организацией пространства, и фотографией, ему удалось проникнуть в самую суть творчества и синтезировать интересовавшие его и зрителя направления. Неустанное изобретательство Лисицкого, все его новаторские искания были подчинены одной цели - созданию искусства, достойного эпохи социализма.

Еще одним ярким представителем авангардизма является Александр Родченко. Он, как и его коллега, Эль Лисицкий, занимался и графикой, и фотографией, однако его творчество имеет специфические особенности.

В середине XX века Родченко называли гением советской пропаганды, его работы носят яркий экспериментальный характер.

В первые годы Революции Родченко входил в группу супрематистов и беспредметников, которые провозглашали устаревшей всякую конкретность художественных форм. В этот период Родченко пытается переосмыслить социальные функции искусства и переходит к «производственному искусству». По его мнению, искусство должно превратиться в форму организации коллективной жизни общества, которая соответствовала бы современному уровню развития и являлась бы средством революционных изменений.

Плакат с его броским изображением стал для Родченко новой актуальной формой искусства, которая олицетворяла революционные идеи. Плакат (от франц. placard – объявление, афиша) – это разновидность графики, единичное произведение искусства. Плакат выполнял несколько функций: информирование граждан, просвещение населения, агитация широких масс. Но большее значение Родченко придавал такой функции как изменение сознания граждан художественными формами, под которыми понимались геометрические композиции, свободные от излишней описательности, лаконичные цвета.

С 1923 г. Родченко работает над рекламными плакатами в тандеме с В. Маяковским. Их союз называли «ядерной смесью», ведь продукты их творчества – яркие образцы агитационного искусства. В СССР не было острой экономической необходимости в рекламе, как это было на Западе, так как монополия государства на товары не предполагала конкуренции. Здесь же реклама выступала инструментом агитации и пропаганды. Маяковский придумывал оригинальные тексты, которые были просты, лаконичны и понятны, а Родченко создавал не менее интересное и яркое изображение. Все это отвечало главному требованию рекламы – эффективности. Художник пользовался типографскими средствами – шрифтами, стрелками, вопросительными и восклицательными знаками, работая по принципу «минимум средств – максимум целесообразности». Использование словесного и графического начал при создании плакатов олицетворяла подпись под ними: «Реклам-конструктор Маяковский-Родченко». Своеобразной иронией в таких плакатах были слоганы, походившие на короткие манифесты.

Маяковский предлагал учреждениям услуги, принимал заказы, иногда сам делал эскизы будущей рекламы. Маяковский и Родченко создали плакаты для ГУМа, Моссельпрома, Резинотреста и других крупных предприятий страны. Однако, они столкнулись с проблемой расценок такого рода услуг. Единых расценок на труд художника-рекламиста не было. В 1924 году они разработали примерные тарифы и отправили их в Губернское отделение профсоюза работников искусств. По их мнению, иллюстративный плакат, вкладка в упаковку, журнальная реклама должны были стоить 30–50 рублей.

Особое внимание Маяковский и Родченко уделяли изображению людей в своей рекламе. Улыбка была необязательным элементом советской плакатной графики. Эмоции использовались самые разные – от радости и счастья до удивления и злости. Однако, все-таки положительные эмоции

оставались в приоритете для создания баланса с не очень радужной жизненной действительностью.

В своих работах Родченко использует различные виды композиции. Например, в рекламном плакате «Добролет» 1923 г. (см. Приложение 5) автор использует излюбленную им закрытую композицию, ограничивая пространство изображения рамкой, представленной в виде шрифта. В рекламе «Самый деловой, аккуратный самый (Реклама ГУМа)» 1923 г. (см. Приложение 5) и «Рекламе часов «Мозер» 1923 г. (см. Приложение 6) прослеживается четкое деление композиции на две части благодаря контрастированию цветов. Родченко не зря использует яркие контрастные цвета, интересные шрифты, все это делает его работы запоминающимися и эффектными. Интересным является и введение определенного элемента, привлекающего внимание зрителя.

Родченко был не только талантливым художником, графиком, но и фотографом, обогатившим этот вид искусства новым видением реальности. В 1924 г. он купил свой первый фотоаппарат и приступил к экспериментальным поискам новых ракурсов, точек фотосъемки. Его цель в этом виде искусства - фиксация событий быстротечной жизни, однако использование интересных ракурсов, приближение лиц, добавление графичности и ритмичности сделало его работы невероятными и дерзкими по тем временам. Он был не удовлетворён горизонтальной композицией и прямолинейным ракурсом, которые были характерны для фотографии того времени. «Личность, конкретность и узнаваемость уходят на второй план, на первый выходят образность и многозначность»⁵¹. Первыми работами, получившими небывалую известность, являются психологические портреты его товарищей из объединения «Левый фронт искусств» (см. Приложение 6). Работая над этими фотографиями, он отбросил все каноны павильонной

⁵¹Голубева О. Л. Основы композиции: Учеб. пособие. - 2-е изд. - М.: Изд. дом «Искусство», 2004. - С. 100

съемки и создал нечто новое, ярко отличавшееся от произведений искусства прошлого.

Настоящей «визитной карточкой» Родченко являются ракурсные снимки, сделанные под необычным углом, с неповторимой точки и зачастую искажающие предметы. Но это позволило его работам обрести динамику, ритм. У зрителя создается ощущение «ожившей» картины (см. Приложение 7).

Чаще всего он работал на улицах Москвы, «щелкая» рабочих, демонстрантов, горожан на трамвайных остановках, фиксируя жизнь старой и новой Москвы, символизирующей контрасты современной жизни молодого государства. Все это отражало не только художественную, но и документальную ценность фотоискусства, которой Родченко также придавал большое значение. Он считал, что фотоаппарат нужен не только художнику, но и обычному человеку, но не для изображения, а для отображения стремительной жизни.

Большой вклад Родченко внес в фоторепортаж, первым применив многократную съемку человека в действии, которая помогает создать документально-пространственную картину событий (см. Приложение 8). Его фоторепортажи публиковались в известных изданиях, таких как: газета «Вечерняя Москва», журналы «30 дней», «Даешь», «Пионер», «Огонек» и «Радиослушатель».

Портреты, созданные Родченко, обеспечили его работам изображение во многих учебниках по фотографии. Уникальным в них является использование крупного плана. Например, портреты В. Маяковского, «Портрет матери» 1924 г. (см. Приложение 8).

Как фотографа Родченко признали быстрее, восхищаясь его новаторство, чем как художника. Однако, для конца 1920-х гг.- начала 1930-х гг. его работы были достаточно смелыми. В 1932 г. даже высказывалось мнение, что знаменитая фотография «Пионер-трубач» (см. Приложение 9), снятая с нижней точки, символизирует «откормленного буржуа». В связи с

этим возникло мнение, что Родченко не хочет перестраиваться в направлении пролетарского искусства.

Родченко как фотограф много экспериментировал. В постоянном поиске чего-то нового, он обращается и к фотомонтажу. Ярким примером такого творчества являются обложки книг. В 1923 г. он создает обложку для произведения своего друга В. Маяковского «Про это» (см. Приложение 9). Главный элемент обложки – фотография Лили Брик. Именно в отношении этой фотографии Родченко применил фотомонтаж, вырезав голову героини обложки и поместив ее на черно-белый фон. Также он поменял одежду Брик с белого платья и накинутой шали на черную блузу с глубоким вырезом. Сильно отретушированное лицо мало походило на оригинал, но это не смутило ни художника, ни автора произведения, ни саму Лилию Брик. «Главная цель обложки была достигнута: брутальная компоновка, провокативное заглавие и лаконичный аскетизм (минимум средств при максимуме выразительности) были призваны удивить, захватить, озадачить, то есть привлечь внимание зрителя»⁵².

Родченко создал более 13 обложек книг В. Маяковского, больше не существовало ни одного такого тесного взаимодействия поэта и художника.

А. Родченко – поистине гений советского искусства. Именно он первым применяет такие техники, как коллаж, фотомонтаж, делает популярными плакат, листовку и фотографию. Его работы не теряют своей актуальности и по сей день, являясь вдохновением для представителей творческой среды.

Еще одним ярким представителем графики и фотомонтажа того времени является Густав Клуцис. «Изобразительное и декоративное искусство, как и любая другая творческая деятельность, обладает особой энергетикой, воздействующей на внутренний мир человека. Искусство говорит своим специфическим языком, которым, в первую очередь, должен

⁵²Лаврентьев А. Н. Александр Родченко. - М., 2011. - С. 100

овладеть и применять его сам творец»⁵³. Поэтому Клуцис вместе с художником С. Сенькиным разработал образовательную программу для художников, работавших над агитационным и политическим плакатом. Они предлагали создать во ВХУТЕМАСе «Мастерскую революцию». Текст программы был опубликован в 1924 г. в журнале «ЛЕФ». «Первой и основной своей задачей мастерская считает ответить на все художественные запросы, выдвинутые революцией. Мастерская должна стать рупором художественно-революционной и коммунистической мысли, ее цель - подготовка кадров молодых социально определившихся художников организаторов для борьбы средствами зрительного воздействия за революционные завоевания рабочего класса;

- кадра художников агитаторов и пропагандистов, умеющих ответить на практические потребности революции;

- кадра художников производственников, поставивших себе целью широкое социальное и культурное воздействие на массового зрителя;

- кадра художников, вооруженного до зубов всеми достижениями науки и техники сегодняшнего дня»⁵⁴.

Следуя этим принципам, он экспериментировал с фотомонтажом, менял масштаб изображений, применял метод многократной экспозиции.

Первым примером монтажа в советском авангарде можно считать работу Клуциса «Динамический город» 1919 г. (см. Приложение 10). Аналогом этого творения могут служить «проуны» Лисицкого. Сходство усиливает и надпись «Смотреть со всех сторон».

Клуцис, как и его коллеги по цеху, работает над обложками книг. Плакат-обложка используется им при оформлении альбома «Памяти погибших вождей» (см. Приложение 10). Здесь используется фотомонтаж –

⁵³ Медведева О. П. Моделирование и макетирование – необходимая составляющая образования студентов художественных вузов. Материалы XVI Международной научно-практической конференции «Фундаментальные и прикладные исследования в современном мире». Т. 3. - СПб., 2016. - С. 10

⁵⁴ Клуцис Г. Мастерская революции // Леф. 1924. - № 1. - С. 155-159

рука на верхней крышке, передающая знамя, мавзоль В. И. Ленина, сквозь который проходит толпа людей – на задней крышке альбома. Прием с человеческим потоком Клуцис применяет и в других своих работах. Например, «Положение работниц» Е. Оверлах в 1929 г. и «Работница Америки» Р. Холтман в 1930 г.

В заголовке одной из своих статей Л. Огинская называет Клуциса «художником Ленинской темы»⁵⁵. Трудно не согласиться с такой характеристикой. После смерти В. И. Ленина в 1924 г. идеализированный образ вождя становится излюбленной темой художников. В 1924 г. выходит двойной номер журнала «Молодая гвардия» с фотомонтажом Клуциса, в котором он использует и лозунги (см. Приложение 11). А в 1925 году художник создает серию фотомонтажных иллюстраций к поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Уделяя большое внимание текстам, его изображение ничуть не уступает по силе стихотворениям В. Маяковского. Однако, по неизвестным причинам ни первое, ни последующие издания этой поэмы не были иллюстрированы работами Клуциса.

В 1927-1928 гг. Клуцис иллюстрирует ряд книг, посвященных памяти В. И. Ленина и десятилетию Революции, а также серию фотомонтажей к плакатам «Ленин и социалистическая реконструкция», «Социалистическая реконструкция» и «На фронте социалистического строительства».

Зачастую Клуцис в своих плакатах использует открытую композицию, путем использования ритмичных повторений. Например, как в работе «Выполним план великих работ», 1930 г. (см. Приложение 11). Такой ритм создает ощущение глубины пространства изображения. Даже в зеркальной композиции, как в работе «Без революционной теории не может быть революционного движения», 1927 г. (см. Приложение 12) геометрическая фигура, похожая на песочные часы, создает ощущение динамичности. Предметная детализация отличает творчество Клуциса. Практически все

⁵⁵Огинская Л. Густав Клуцис - художник Ленинской темы // Декоративное искусство СССР, 1970. - № 4. - С. 36-41

работы мастера проработаны, используется большое количество фотографий и мелкий шрифт.

В своем творчестве он ищет, пробует, экспериментирует, поэтому нет четкого понимания, к какому же стилю можно отнести его работы. Он применяет синтез существующих художественных средств для более мощной выразительности искусства.

Плакаты Клуциса в технике фотомонтажа стали мощным оружием политической агитации и пропаганды. В 1931 году художник опубликовал статью «Фотомонтаж как новый вид агитационного искусства», в которой писал о преимуществах метода в воздействии на массового зрителя, о более правдивом изображении реальности с помощью фотографии. Он придавал огромное значение фотоснимку и считал, что графическому изображению никогда не удастся добиться такого же влияния на сознания масс, как фотографии. Клуцис всегда был гражданином своего государства, которому рьяно служил. С помощью своих плакатов, которым он придавал реалистичности, он создавал образ светлого будущего в молодом индустриальном государстве.

Густав Клуцис был ярким представителем графики и фотомонтажа. Служа государству, он создал работы, заслуживающие внимания и по сей день.

Графический дизайн, фотография, фотомонтаж авангарда внесли весомый вклад в развития искусства не только послереволюционного периода, но и в российское и мировое искусство в целом. Моментальный снимок, новые ракурсы, фотомонтаж – это все то, что было создано в тот период и прочно обосновалось в искусстве. Творчество советских художников ярко передает общественное настроение тех лет. Используя принципы абстрактного искусства, художники использовали новаторские художественные средства. Они не только чувствовали дух своего времени и передавали его через свои произведения, но и принимали и поддерживали его, мотивируя людей к решительным действиям. Агитация стала носить

массовый характер и применялась как средство оформления крупных мероприятий. Графика становится не только отдельным видом изобразительного искусства, но и мощным механизмом формирования общественного мнения, доказывая тем самым, что сфера влияния изобразительного искусства может распространяться на политические и военные события.

2.3. Эксперименты в текстиле и одежде

Текстиль - изделия, выработанные из гибких, мягких волокон и нитей (ткани, вата, сети и т. д.), изготавливаемые обычно из пряжи на ткацком станке. Традиционно он считался прикладной сферой деятельности и стоял на периферии художественного процесса. Тем не менее, с древнейших времен роль текстиля была велика, особенно в быту: из него создавали различные предметы домашнего обихода, одежду, аксессуары, а иногда и применяли для отделки самого жилища. В послереволюционные годы роль текстиля резко возрастает, так как его советская власть рассматривала как средство формирования образа «нового», советского человека. А внедрение в быт тканей с новыми рисунками было одним из направлений организации социалистического быта.

В 1919 г. при отделе ИЗО Наркомпроса был открыт Художественно-промышленный подотдел, который возглавила О. Розанова. По ее инициативе в ряде городов были открыты Свободные государственные ремесленно-промышленные мастерские. Большинство художников авангарда приняли участие в работе таких мастерских. Текстильным факультетом Московских мастерских руководили К. Малевич и Н. Удальцова. В 1919 г. они создали эскизы, представляющие собой проекты для ткани. В 1920-е гг. ученики К. Малевича, в частности Чашник и Суетин, продолжили работу над эскизами для ткани. В большей степени их работы были похожи на стиль их учителя, однако приобрели больше декоративных элементов. К сожалению, такой супрематический стиль остался лишь на бумаге и не был перенесен на ткань. Но именно супрематизм сыграл большую роль в новой геометрической орнаментации ткани, работа над которой в дальнейшем была продолжена художниками-конструктивистами.

Принципиальным отличием работы конструктивистов в области текстиля является провозглашение нового подхода к созданию бытовой вещи, где принцип декорирования предмета заменяется принципом конструкции. Художники-конструктивисты должны были создать новый

орнамент, который б был утилитарным, функциональным и целесообразным. Очень важной стала идея универсальности.

В 1922 г. после трехлетнего перерыва вновь начинает свою работу Первая Ситценабивная фабрика, на которой выпускалось три основных вида тканей: ситец, вуаль и байка. Но ткани до сих пор выпускались по западноевропейским образцам, поэтому начались экспериментальные поиски новых собственных идей. Были разработаны ткани с черно-белыми полосами, которые пользовались большой популярностью. Однако, это продолжалось недолго, ассортимент быстро редел, в результате чего спрос быстро падал. Поэтому для расширения ассортимента текстильной продукции было принято решение пригласить студентов ВХУТЕМАСа, однако они оказались неподготовленными к производственной работе. Приглашались также именитые художники. Например, П. Кузнецов, который запросил слишком высокую цену за свою работу; А. Лентулов, который просил на каждом тканом полотне ставить его подпись. В связи с этим руководством фабрики решено опубликовать в газете «Правда» объявление о поиске художников. На него откликнулось сразу три художника – Александр Родченко, его супруга Варвара Степанова, а также Любовь Попова. Для них работа на этой фабрике была возможностью реализации не только своих идей, но и следование главной цели своего творчества – отказу «искусства ради искусства». Они считали, что искусство должно служить производству, производство – народу.

Для А. Родченко работа над эскизами ткани стала не основным видом творчества. Известно лишь четыре эскиза, созданные мастером и датированные 1924 г. Большое значение, прежде всего, он придавал линейно-пространственным отношениям, причем придавая им динамику. Благодаря раппортному повторению узору, его эскизы напоминают провололочную конструкцию, перенесенную на поверхность бумаги. Художник использует большое количество визуальных эффектов, которые для ткани носят крайне активный характер.

Если для А. Родченко создание эскизов для ткани стал пробой пера на новом поприще, то для его жена В. Степановой, текстиль стал ярким этапом творческой деятельности. Именно в текстиле она открыла новые формы и приемы, обогатив этот вид искусства своими идеями. Ее коллега по цеху – Л. Попова также привнесла много нового в текстиль и дизайн одежды в целом.

Технологические возможности производства текстиля в дореволюционный период были достаточно высокими. Об этом свидетельствуют сохранившиеся образцы тканей. На Первой ситценабивной фабрике выпускались ткани со сложными орнаментами, плавными переходами, поэтому ремесленных проблем создания текстиля не было. Но трудные послереволюционные годы требовали дешевого материала. 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.

В 1924 г. художницы создали несколько сотен орнаментов для ткани, в том числе несколько вариаций одного и того же рисунка. Все они соответствовали духу конструктивизма: геометрические фигуры, яркие контрастные цвета. В итоге в производство было выбрано 20 эскизов. Некоторые эскизы были выбраны даже для Международной выставки декоративного искусства и художественной промышленности 1925 года в Париже.

Эскизы Степановой и Поповой очень близки по стилю, но различаются по эмоциональному восприятию. Первые текстильные рисунки Степановой обладают ясной ритмической структурой. Затем происходит усложнение орнамента. То же самое происходит и с цветом: от простых контрастов художница движется к более сложным цветовым решениям и сочетаниям. Большинство эскизов являются плоским графическим рисунком,

наложенным на ткань. Некоторые рисунки состоят из нескольких систем, совмещенных друг с другом. Степанова также пользовалась приемом наслаивание нескольких эскизов. В целом ее работы были плоскостные и графичные. Попова же по-другому понимала пространство. Ее эскизы представляются скорее плоскими структурами, не обладающими физической глубиной. Она понимала ткань не как поверхность, на которую наносится рисунок, а как определенную структура, обладающую объемом, но не имеющую физической глубины. У Поповой практически отсутствует динамика орнамента, ее линии уравновешены, а отсутствие движения компенсируется напряжением в каждой орнаментальной точке. У Поповой тенденция распространения орнамента планомерная, подчиняющаяся полотно жестким законам рисунка. У Степановой же достаточно ярко проявляется внешняя динамика. У нее гораздо чаще можно встретить треугольники или шестиугольники, чем у Поповой. Она любит больше острые углы, чем прямые, то есть менее устойчивые и спокойные формы. Орнаменты Степановой динамично и сильно вырываются за границы рисунка. В таких отличиях современники видели и различия в характерах самих художниц. Темпераментная, напористая Степанова и целеустремленная, стремящаяся к внутренней гармонии Попова.

Отмеченные художественные черты и элементы эскизов Степановой и Поповой явились новшеством в текстиле того времени. На тот момент основным мотивом на ткани были цветы различных видов и размеров, и поэтому конструктивистский орнамент выглядел совершенно непривычно, зрительно очень активно. Так, Н. Адаскина писала: «В настоящее время мы, привыкшие к динамизму и цветовым опытам XX века, видимо, не можем оценить в полной мере ошеломляющую необычность текстильных рисунков

Поповой и Степановой. Но для современников их новизна была несомненна»⁵⁶.

Впечатления от конструктивистских орнаментов можно проследить по вышедшему 2 декабря 1924 г. фильму «Папиросница из Моссельпрома», в котором главная героиня одета в платье из ткани с орнаментом Степановой. На фоне обыденной, серой жизни с обоями в цветочек такое платье выглядит как предмет из другого мира.

Также Степанова и Попова создают «коллажные» орнаменты с эффектом слоистости, эффектом прозрачности, но они проигрывают в качестве от перенесения на ткань. На ткани рисунки теряют четкость линий, а, следовательно, меняется и сам орнамент, утрачивается его выразительность. Также у Степановой крупный раппорт рисунка на пластичной и изменчивой поверхности приводит к тому, что орнамент рассыпается на составляющие элементы, теряет свою выстроенность, а с ней многие эффекты, в том числе эффект пространственных планов. Большой шаг раппорта не позволяет глазу воссоздать всю систему по маленькому фрагменту. А у Поповой раппорт имел небольшой размер, поэтому это позволяло по маленькому фрагменту воссоздать все орнаментальное поле.

Несомненно, создание текстильной продукции вело и к разработке дизайна одежды. Особое внимание уделялось взаимосвязи формы одежды с тканью. Простота и практичность были главными требованиями к одежде.

Конструктивисты занимались проектированием новой формы для трудящихся. В новых социальных условиях костюм, по их мнению, должен был стать профессиональным инструментом, поэтому и появилось такое название как «прозодежда».

Помимо работы в области текстиля, Л. Попова занималась и проектированием одежды. Однако, трагически прерванная жизнь в 1924 г. не позволила ей посвятить этому делу достаточно много времени. «Визитной

⁵⁶Адаскина Н. Л. Проблемы производственного искусства в творчестве Л. С. Поповой. — В сб.: Художественные проблемы предметно-пространственной среды. - М., 1978. - С. 57

карточкой» эскизов одежды Поповой стала узорная кайма, которую она использовала и по низу изделия, и на рукавах, и на воротнике. «Иногда возникал диссонанс довольно активного, насыщенного цветом рисунка с фактурой и структурой тонкого ситца»⁵⁷. В 1922 году Попова сделала костюмы для спектакля «Великодушный рогоносец», взяв за основу советский плакат «Буржуазии страх несем».

В. Степанова также занималась конструированием одежды и стала одним из первых разработчиков спортивной одежды. Она считала, что «...спортодежда подчиняется всем основным требованиям прозодежды и видоизменяется в зависимости от характера спорта – будет ли это футбол, лыжный спорт, гребля, бокс или физическое упражнение. Особенностью всякой спортивной одежды является обязательное наличие в ней резких отличительных признаков в костюмах одной команды от другой в виде знаков, эмблем или формы и цвета костюма. Цвет спортивного костюма один из самых действительных факторов, так как спортивные состязания происходят в большом пространстве, а показательные спортпраздники – при огромном количестве зрителей»⁵⁸. В спортивную одежду постепенно вводились эмблемы, знаки. Делалось это, во-первых, для усиления зрительского впечатления, а, во-вторых, для отличия. Позднее знаки и эмблемы перешли и в промышленный текстиль. Степанова утверждала, что спортивная одежда должна быть проста в одевании и ношении, отсюда и примитивный покрой, использующийся при конструировании, и минимальное количества застежек для большего удобства.

В 1920-е гг. особую популярность приобретает одежда, созданная мужчинами-конструктивистами. Например, В. Татлин спроектировал полностью комплект мужской одежды, в который вошли костюм и пальто.

⁵⁷ Адашкина Н. Л. Проблемы производственного искусства в творчестве Л. С. Поповой // Художественные проблемы предметно-пространственной среды ВНИИТЭ. Тезисы конференций, семинаров, совещаний. — М., 1978. — С. 57—62.

⁵⁸ Степанова В. Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. М.: «Сфера», 1994. - С. 115

Причем, он самостоятельно подготовил комплект для производства, создав эскизы и выкройки, получив возможность выполнить весь комплект в материале на фабриках треста «Ленинградодежда». При этом работа Татлина над бытовым костюмом была одобрена производственниками, что является достаточно уникальным случаем для того периода времени. Одежда была очень практичной, ведь в условиях нехватки материалов, костюм мог служить как летом, так и зимой, благодаря смене подкладки и непромокаемой ткани сверху. А наиболее уязвимые детали предполагалось сделать съемными. Все это вызвало критику со стороны недоброжелателей: «Многие тысячи ремесленников всего земного шара издавна конкурируют по созданию пальто, которое представляло бы максимум целесообразности. Английские фирмы выделывают пальто, представляющие из себя в этом отношении плод долголетнего практического опыта и высокую степень совершенства. Татлин же хочет одним эскизом сделать лучше и даже публично выставляет наброски, конечно, не подтвержденные ремеслом. Все это вскрывает взгляд конструкторов на себя, как на жрецов божьей милостью»⁵⁹. Но своим критикам Татлин ответил реализацией эскизов.

А. Родченко проектирует костюм инженера-конструктора, который воплощает в материале В. Степанова. Костюм был приспособлен к работе проектировщика. Блуза с карманами разного размера для инструментов, брюки матросского покроя также с широкими карманами. У воротника, отворотов рукавов и над нагрудными карманами были сделаны вставки из кожи. Это подчеркивало техничность и утилитарность одежды, так как именно в этих местах чаще всего изнашивается, лоснится. Сам же проект очень напоминал выкройку – с отмеченной двойной линией швами строчкой. В этом костюме Родченко ходил на занятия со своими студентами.

Симбиоз социализма и западной культуры в СССР после Гражданской войны представлял журнал «Ателье», который ставил задачу вернуть в

⁵⁹Миклашевский К. Гипертрофия искусств. Петроград, 1924. - С. 37

страну моды, которая бы отражала элементы высокого мастерства и выполняла задачи социализма.

Александра Экстер - художница, которая стала идеологическим лидером такого движения. Творчество Экстер – постоянный поиск и эксперимент. Она считала, что костюм должен состоять из простых геометрических форм: прямоугольник, квадрат, треугольник. А цветовое должно придать разнообразие содержанию формы. Экстер нравился стиль ар-деко, в то же время она увлекалась кубизмом, авангардом, который был по нраву власти. Таким образом, она создавала работы в духе времени.

Художница использовала яркие краски, ткани различных фактур, которые придавали одежде не только оригинальность, но и выразительность. В одном костюме она могла сочетать и шелк, и бархат, и шерсть. Экстер создала многослойный костюм с использованием разнообразных тканей, каждая из которых диктовала свою форму. В ее одежде цвет, форма, ткань служат единой цели – созданию выразительности. Творческое кредо Экстер точно подметил Я. А. Тугенхольд: «Элементом динамики становится и сам орнамент, покрывающий костюмы А. Экстер и взятый его преувеличенно крупными фрагментами, контрастирующими с общим ритмом костюма и тем, самым усиливают этот ритм»⁶⁰.

Свои экспериментальные идеи Экстер воплотила в эскизах костюмов к постановке «Ромео и Джульетте» в 1921 г. и при создании художественных образов и костюмов театральных кукол-марионеток.

Таким образом, создание нового орнамента на ткани, а также использование тканей, которые до этого не применяли, привело к зависимости формы от материала. Ткани, которые использовались для создания моделей, были грубыми, непластичными и неподатливыми. И, тем не менее, художники, создавая проекты одежды, следовали духу времени нового развивающегося государства. Созданные ими костюмы отличались не только красотой и техникой исполнения, но и обладали универсальностью и

⁶⁰Тугенхольд Я. А. Заря. Берлин, 1922. – С. 13

несли практическую значимость. Рисунки для ткани авангардных художников оказываются на перекрестке многих тенденций в искусстве и культуре XX столетия. Эти маленькие, часто неброские эскизы вобрали в себя новейшие художественные идеи авангарда и в то же время отразили социальную ситуацию, в которой и для которой они были созданы. Они стали продолжением станкового творчества мастеров и в то же время явились совершенно новым его этапом, приведшим к новым художественным открытиям, влияние которых прослеживается не только в оформлении предметного мира - в дизайне, но и в последующих станковых направлениях в искусстве XX века.

ГЛАВА 3. ТЕМА «ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ПОИСКИ СОВЕТСКОГО АВАНГАРДА В ОРГАНИЗАЦИИ И ОФОРМЛЕНИИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО БЫТА (1917 – 1932 ГГ.)» НА УРОКАХ ИСТОРИИ В ШКОЛЕ

3.1. Нормативно-правовой и теоретический аспекты изучения темы в рамках преподавания истории в школе

Современное общество, постоянно совершенствуясь и развиваясь, выдвигает новые требования и к различным сферам жизнедеятельности, в том числе и к системе образования. Правильное обучение и воспитание подрастающего поколения – приоритетная задача для любого государства.

Для реализации преемственности между образовательными учреждениями различных уровней системы образования, а также для обеспечения базового уровня образования нужны определенные стандарты, которые бы включали список требований, необходимых для осуществления процесса обучения и воспитания, а также ключевые компетенции, которые должны быть сформированы у учащихся по тем или иным дисциплинам.

В данном параграфе рассматриваются программные документы основного общего образования: Федеральный государственный образовательный стандарт и Историко-культурный стандарт. Также представлен анализ школьных учебников, посвященных данной проблематике.

Историко-культурный стандарт включает в себя принципиальные оценки ключевых событий прошлого, основные подходы к преподаванию отечественной истории в современной школе с перечнем обязательных для изучения тем, понятий и терминов, событий и персоналий и сопровождается перечнем «трудных вопросов истории», которые вызывают острые дискуссии в обществе.

В Историко-культурном стандарте тема, посвященная культуре 1917-1932 годов, выделена в разделе V «Формирование и эволюция советской

системы. Великая отечественная война 1941-1945 гг.». В рамках раздела «Революция и Гражданская война, 1917 – 1921 гг.» рассматриваются такие вопросы, как: наглядная агитация и массовая пропаганда коммунистических идей; «Окна РОСТА», повседневная жизнь и общественные настроения в условиях Гражданской войны. А в разделе «СССР в годы нэпа (1921 – 1928 гг.)» - Пролеткульт и нэпманская культура; основные направления в литературе (футуризм) и архитектуре (конструктивизм); культурная революция; культура и идеология⁶¹.

Также Историко-культурный стандарт содержит перечень терминов и понятий, персоналий и дат, необходимый для успешного усвоения данной темы. Среди понятий и терминов можно выделить следующие: «Окна РОСТА», ликбез, Пролеткульт. Среди определенных личностей можно выделить: К. С. Малевича, В. В. Маяковского, В. Е. Татлина. Среди дат нельзя выделить те, которые бы напрямую относились к теме исследования.

Таким образом, мы видим, что изучаемая тема вписывается в Историко-культурный стандарт, что может свидетельствовать не только о ее актуальности, но и о практической значимости для учителя истории.

Федеральный государственный образовательный стандарт является основным документом, который включает в себя требования к результатам освоения основных образовательных программ, требования к структуре основных образовательных программ, требования к условиям реализации основных образованных программ. Все это необходимо учитывать при реализации данной темы на уроках истории в школе.

Одним из источников знаний школьников является учебник. На сегодняшний день в системе российского образования представлена широкая

⁶¹ Концепция нового учебно-методического комплекса по отечественной истории. Историко-культурный стандарт. URL: <https://historyrussia.org/proekty/kontsepsiya-novogo-uchebno-metodicheskogo-kompleksa-po-otechestvennoj-istorii.html> (дата обращения: 27.04.2018)

линейка учебников по отечественной истории. Часто учебник выступает в качестве основы построения урока. Но есть уроки, на которых он играет вспомогательную роль или бывает вообще не нужен.

Для анализа было выбрано несколько учебников по истории различных лет. В каждом из них особое место занимает духовная и культурная жизнь России. Ведь производство духовных и культурных ценностей не менее важная задача, чем другие виды человеческой деятельности, а изучение культуры и культурного взаимодействия народов России и СССР способствует формированию у школьников представлений об общей исторической судьбе нашей Родины.

Первым учебником является «История России 20 – начала 21 века» А.А. Данилова и Л.Г. Косулиной для 9 класса⁶². Интересующая меня тема носит название: «Духовная жизнь в 20-е гг. XX в.», нужный пункт параграфа озаглавлен следующим образом: «Начало «нового искусства». В данном учебнике большой упор делается на изучение личностей, сыгравших большую роль в развитии той или иной сферы деятельности общества. Например, по исследуемой деятельности представлены такие персоналии, как: Д. С. Моор, В. В. Маяковский, В. Н. Дени, В. Е. Татлин. Материал учебника написан несложным, доступным для широкого понимания слогом. Нужный пункт в этом параграфе занимает 2 страницы, что, несомненно, для глубокого понимания темы достаточно мало, но для общего представления – вполне достаточно. Отсутствие иллюстративного материала по заданной теме может негативно сказаться на общем усвоении данной темы, однако, учитель может представить наглядный материал с помощью мультимедийного оборудования.

Для сравнения мною был выбран учебник «История России начало 20 – начало 21 века» О. В. Волобуева, С. П. Карпачева, П. Н. Романова для 10

⁶² История России, XX – начало XXI века. 9 класс: учеб. для общеобразоват. учреждений / А.А. Данилов, Л.Г. Косулина, М.Ю. Брандт. – 9-е изд. – М.: Просвещение, 2013

класса⁶³. Этот учебник разработан в соответствии с Историко-культурным стандартом и Федеральным государственным образовательным стандартом. По новым стандартам исследуемая тема изучается в 10 классе. В основе методического аппарата учебника лежит системно-деятельностный подход в обучении, направленный на формирование у школьников универсальных учебных действий. Этому способствуют разноуровневые вопросы и задания, отрывки из исторических источников. Нужная мне тема в данном учебнике представлена в параграфе «Культура и быт революционной эпохи» в пункте под названием «Искусство революционной эпохи», где на нее выделено 2 страницы. Также исследуемая тема затронута в параграфе «Наука и культура страны Советов» в пункте под названием «Социалистический реализм» и занимает она 2 страницы. Примечательно, что в данном учебнике текст сопровождается иллюстративным материалом, который помогает более эффективно усвоению школьниками изучаемого материала. Помимо этого, в данной учебнике представлены вопросы для обсуждения в конце параграфа, а также опорные понятия и термины.

Таким образом, роль учебника на уроке не должна сводиться лишь к трансляции той или иной информации. С помощью учебника учитель должен мотивировать учащихся на самостоятельный поиск той или иной информации, на умение рассуждать, сравнивать и анализировать, делать выводы, ведь именно благодаря этому развивается критическое мышление, так необходимое современному школьнику.

Подводя итог, следует сказать, что изложенный в данном параграфе материал позволяет сделать вывод о том, что тема исследования представлена в Историко-культурном стандарте, соответствует Федеральному Государственному стандарту, рассматривается в различных учебниках, а, следовательно, те методы, приемы и средства обучения,

⁶³ История России: начало XX – начало XXI в. 10 класс: учебник / О. В. Волобуев, С. П. Карпачев, П. Н. Романов. – М.: Дрофа, 2016

которые будут рассматриваться в следующем параграфе будут полезны учителю для разработки и проведения урока по истории.

3.2. Методические приемы и средства обучения, используемые для реализации межпредметных связей на уроках истории

Любой урок – это процесс и результат творческой деятельности учителя. Каждый урок уникален, но каждая тема требует от педагога серьезной подготовки. Использование методических приемов и средств обучения помогает учителю не только доступнее объяснять материал, но и сделать урок интересным и познавательным. Федеральный государственный образовательный стандарт содержит те основные компетенции, которые должны быть сформированы у учащихся в процессе обучения. Исходя из этого, учитель волен выбирать те методы и средства обучения, которые на его взгляд будут способствовать не только эффективному обучению и воспитанию, но и формированию у учащихся тех или иных компетенций.

Основой Федерального государственного образовательного стандарта⁶⁴ является системно-деятельностный подход, который предполагает то, что учащийся является активным субъектом образовательной деятельности. Главная цель системно-деятельностного подхода в обучении состоит в том, чтобы пробудить у школьника интерес к предмету и процессу обучения, а также развить у него навыки самообразования. В конечном итоге результатом должно стать воспитание человека с активной жизненной позицией не только в обучении, но и в жизни.

В Федеральном государственном образовательном стандарте выделены следующие компетенции по предмету «история»:

1. Овладение системными знаниями об основных этапах, процессах и ключевых событиях истории России и человечества в целом, о месте своей страны во всемирной истории;
2. Способность применять понятийный аппарат исторического знания для систематизации исторических фактов, раскрытия общего и особенного в развитии исторических общностей;

⁶⁴Об утверждении Федерального государственного образовательного стандарта основного общего образования: приказ от 17.12.2010 № 1897 // Вестник образования, 2011. - № 4. - С.10-77. - // Администратор образования, 2011. № 5. - С. 32-72

3. Осуществление сопоставительного анализа различных источников исторической информации, реконструкция на этой основе исторических ситуаций и явлений; объяснение причин и следствий исторических событий;
4. Определение и обоснование своего отношения к различным версиям и оценкам событий и личностей прошлого;
5. Способность конструктивно применять исторические и историко-культурные знания в социальной практике, общественной деятельности, межкультурном общении.

Культура и искусство всегда развиваются в определенных исторических условиях. И их функционирование напрямую зависит от того, что происходило или происходит в данный период времени в государстве, поэтому при изучении данной темы учителю следует дать наиболее полную характеристику исторических условий развития культуры после Великой Российской Революции 1917 года. Здесь целесообразным является опора на имеющиеся знания учащихся, на пройденный ранее материал, поэтому можно использовать беседу в качестве приема обучения.

Наиболее сложным аспектом исследуемой темы является обилие художественных течений, которые возникли в этот период. Для более глубокого усвоения указанного аспекта можно использовать работу с таблицей, в которую целесообразно включить основные художественные направления данного периода, их краткую характеристику, основных представителей и их работы. В данном случае реализуются и межпредметные связи с таким предметом как «Мировая художественная культура», ведь привлекаются художественные произведения известных отечественных мастеров (К. Малевича, В. Кандинского и т.д.).

Еще одним приемом для лучшего ориентирования и усвоения материала может служить составление кластера - графического метода организации информации, в котором выделяются главные смысловые единицы, фиксирующиеся в виде схемы с пояснением всех связей между

ними. В качестве заданного изначально словосочетания может быть такое словосочетание как «художественная культура». И с помощью ассоциативного ряда учащиеся пишут свои варианты, которых может быть достаточно много, поэтому задача учителя заключается в том, чтобы направить учащихся в нужное русло и задать их высказываниям верную логику.

Данная тема предполагает знакомство учащихся с большим количеством личностей и их деятельностью. Жизнь и деятельность представителей искусства 1917 – 1932 гг. может стать темой для сообщений учащихся с использованием мультимедийного оборудования, что станет основой для реализации связи истории с информатикой.

На данном уроке может быть использована групповая форма работы, где каждая группа представляла бы свое направление искусства с его идеями, произведениями и представителями. Проектная деятельность может быть использована в качестве домашнего задания или вариативной части. Проектная деятельность нацелена на развитие познавательного интереса учащихся, дает им возможность делать самостоятельный выбор, а также реализуется принцип связи обучения с жизнью. Например, «Конструктивизм в архитектуре Челябинска». Примечательно, что здесь используется региональный компонент истории.

Существенное значение для раскрытия темы урока и качественной подготовки учащихся приобретает отбор источников и литературы по истории советского искусства.

Таким образом, можно сделать вывод, что методы, приемы и средства обучения могут быть совершенно различны при разработке урока по теме исследования. Однако, не следует забывать, что их использование должно сказываться на эффективности усвоения материала учащимися и на качестве обучения и воспитания в целом. Темы, посвященные культуре и искусству, являются интеграционными, поэтому на уроках в рамках этих тем, учитель может активно реализовывать межпредметные связи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Казалось бы, в период коренной ломки всего старого уклада общественной жизни людей меньше всего должно было интересовать искусство, ведь «когда говорят пушки, музы молчат». Но опыт революций неоднократно опровергал этот афоризм. На решающих этапах истории искусство властно врывается в реальную жизнь, становится выразителем пафоса социальной борьбы.

1920-е годы вошли в историю Советского государства как период осуществления «культурной революции», под которой подразумевалось не только значительное повышение, по сравнению с дореволюционным периодом, образовательного уровня народа и степени его приобщения к достижениям культуры, но и безраздельное торжество марксистско-ленинского учения, превращение литературы и искусства в институт воздействия на массы.

После Великой Российской Революции страна получила возможность открыть всему миру новые горизонты в общественной жизни, в том числе и в искусстве. И поначалу были созданы условия, когда неизмеримо выросла ценность каждой одаренной личности, на первый план выдвинулись генераторы новых творческих идей. В этот период группа художников-авангардистов верили, что искусство может и должно быть использовано для социального прогресса. И действительно, конструктивизм стал лицом целой эпохи.

Наряду с различными авангардными художественными течениями в послереволюционной России нарождается движение, получившее название «Производственное искусство». Своими корнями оно уходит в футуризм начала XX в., который провозглашал интеграцию искусства и техники. В процессе его становления взаимодействовали два мощных потока: теория производственного искусства и художественные формообразующие процессы. В группу теоретиков производственного искусства входили О.

Брик, Б. Арватов, Б. Кушнер, А. Ган и др., сыгравшие большую роль в становлении производственного искусства. Они отрицали старое станковое искусство и провозглашали новое искусство как «новую форму практической деятельности». В своих работах они рассматривали в основном общетеоретические социокультурные проблемы новаторских течений в искусстве, откликаясь на социальный заказ эпохи и отстаивая «эстетику целесообразности». Концепции теоретиков и творческие поиски левых художников были объединены в едином творческом процессе и явились уникальным явлением в масштабе дизайна XX в. в целом. Прежде всего, радикально переосмысливались место и роль художника в художественной промышленности.

Графический дизайн и фотография стали не просто ведущими направлениями советского авангарда, но и инструментами формирования общественного сознания, а для нового государства этот момент явился достаточно важным. Моментальный снимок, новые ракурсы, фотомонтаж – это все то, что было создано в тот период и прочно обосновалось в искусстве. Художники этого направления (В. Татлин, А. Родченко, Э. Лисицкий), включившись в движение производственного искусства, стали основоположниками советского дизайна, где внешняя форма непосредственно определялась функцией, инженерной конструкцией и технологией обработки материала.

Подводя итог обзору авангардных опытов в текстиле 1920-х годов, отметим, что основной фокус данной работы сосредоточен на эскизах для ткани русских конструктивистов: Л. Поповой и В. Степановой. Их опыт – один из наиболее последовательных и значительных среди экспериментов в авангардном текстиле. Художники-авангардисты воплощали свои концепции на практике, в частности, они нашли отражение в орнаменте тканей. А одежда выполняла несколько функций: утилитарную, выражала самобытность советского человека. Сопоставление ярких оттенков цвета, линии кроя, которые тяготеют к геометризации самого образа – всё это было

характерно для одежды авангардного направления в искусстве. Таким образом, одежда, которую носил советский человек, должна была привлекать внимание своим новаторством.

Тема данного исследования не теряет своей актуальности. Поэтому, несомненно, находит свое отражение в школьном курсе отечественной истории. В Историко-культурном стандарте имеется отдельный раздел «Культурное пространство», в рамках которого рассматриваются отдельные аспекты культуры 1917-1932 годов и, в частности, элементы, связанные с авангардом. Перечень понятий и терминов, относящихся к данной теме не велик, но достаточен для первичного изучения темы. Данная тема полностью вписывается в контекст Историко-культурного стандарта, а, следовательно, исследования по этой теме могут пригодиться в профессиональной деятельности учителя истории.

С помощью анализа школьных учебников удалось выявить, что данная тема в них также освящена. Для анализа были выбраны два учебника - учебник под редакцией А. А. Данилова и Л. Г. Косулиной за 9 класс, а также новый учебник, разработанный в соответствии с ИКС и ФГОС, под редакцией О. В. Волобуева, С. П. Карпачёва, П. Н. Романова за 10 класс. Оба учебника в достаточной степени отражают исследуемую тему.

Культура представляет собой широкий спектр различных течений, направлений, группировок. Разобраться в них, порой, достаточно сложно, учитывая, что количество отведенных часов на данную тему невелико, поэтому учителю приходится выстраивать логику урока таким образом, чтобы успеть все, но в тоже время не упустить важных деталей. Специально для изучения данной темы были разработаны методические рекомендации, которые должны помочь сформировать представления у учащихся о советском авангарде в контексте русской культуры 1917 – 1932 годов. Реализация межпредметных связей, отраженная в данной работе, позволяет глубже изучить данную тему на уроках в школе.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Источники

Нормативно-правовые акты

1. Концепция нового учебно-методического комплекса по отечественной истории. Историко-культурный стандарт. URL: <https://historyrussia.org/proekty/kontseptsiya-novogo-uchebno-metodicheskogo-kompleksa-po-otechestvennoj-istorii.html> (дата обращения: 27.04.2018)
2. Об утверждении Федерального государственного образовательного стандарта основного общего образования: приказ от 17.12.2010 № 1897 // Вестник образования, 2011. - № 4. - С.10-77. - // Администратор образования, 2011. № 5.
3. Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1917-1918 гг. - М.: Управление делами Совнаркома СССР, 1942.
4. Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1919 г. - М.: Управление делами Совнаркома СССР, 1942.
5. Первая программа рабочей группы конструктивистов // Эрмитаж, 1922. - № 13.
6. Об охране библиотек и книгохранилищ РСФСР: Декрет СНК. 17 июля 1918 г. // Декреты Советской власти. Т. 3. - М., 1964.

Публицистические

7. Арватов Б.И. Искусство и производство. - М., 1926. – 132 с.
8. Баулин П. К вопросу об искусстве в промышленности // Искусство Коммуны. - 1919. - № 13.
URL: <http://www.biblionne.ru/descr.php?id=4152> (дата обращения: 29.04.2018)
9. Брик О.М. В производство! // ЛЕФ.1923.
10. Брик О.М. От картины к ситцу // ЛЕФ. 1924. № 2.
11. Брик О.М. Художник и коммуна // Изобразительное искусство. 1919. № 1.

12. Ган А.М. Борьба за «Массовое Действо» // О театре. - Тверь, 1922.
13. Клуцис Г. Мастерская революции // ЛЕФ. 1924. № 1.
14. Пуни И. Творчество жизни // Искусство Коммуны. - 1919. - № 5.
15. Сидоров А.А. Искусство в производстве // Творчество. - 1921. - № 4.
16. Тарабукин Н.М. От мольберта к машине. — М.: Работник просвещения, 1923.

Воспоминания

17. Родченко А.М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. - М., 1982.
18. Степанова В. Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. М.: «Сфера», 1994.

Художественно-изобразительные

19. Эль Лисицкий. 1890-1941. Каталог выставки произведений к столетию со дня рождения. - М., 1991.

Литература

20. Адашкина Н.Л. Проблемы производственного искусства в творчестве Л.С. Поповой // Художественные проблемы предметно-пространственной среды ВНИИТЭ. Тезисы конференций, семинаров, совещаний. - М., 1978.
21. Алпатов М. Искусство. - М.: Просвещение, 1969.
22. Аркин Д. Искусство бытовой вещи. - М., 1932.
23. Аронов А.А. Мировая художественная культура - М.: АСТ, 1998. - 280 с.
24. Брик О. Против «творческой личности» // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. - М., 2000.
25. Богданов И. М. Грамотность и образование в дореволюционной России и в СССР. – М., 1964. – 202 с.
26. Бровкин В.Н. Культура новой элиты, 1921-1925 гг. // Вопросы истории. - 2004. - № 8.
27. Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. - СПб.: Лита, 1998.

28. Голубева О.Л. Основы композиции: Учеб. пособие. - 2-е изд. – М.: Изд. дом «Искусство», 2004. – 120 с.
29. Горячева Т.В. Партия Уновиса. К истории появления статьи Малевича «О партии в искусстве» // Вопросы искусствознания. — 1996. — № 1.
30. Гуревич П.С. Культурология. - М.: Гардарики, 2002. – 280 с.
31. Деготь Е. Ю. Русское искусство XX века. – М.: Трилистник, 2002. – 220 с.
32. Заламбани М. Литература факта. От авангарда к соцреализму / Пер. с итальянского Н.В. Колесовой. — СПб.: Академический проект, 2006. – 224 с.
33. Ильина Т. В. История искусств. Отечественное искусство: Учебник. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 2000. – 407 с.
34. История России, XX – начало XXI века. 9 класс: учеб. для общеобразоват. учреждений / А.А. Данилов, Л.Г. Косулина, М.Ю. Брандт. – 9-е изд. – М.: Просвещение, 2013
35. История России: начало XX – начало XXI в. 10 класс: учебник / О. В. Волобуев, С. П. Карпачев, П. Н. Романов. – М.: Дрофа, 2016
36. История русской культуры. – М.: Наука, 1990. - 200 с.
37. Коржухин А. Художник Солнца. Московский художник. - М., 1982.
38. Лаврентьев А. Геометрические цветы на конструктивистском поле. - М., 2002.
39. Лаврентьев А.Н. Алексей Ган. — М., 2010. – 192 с.
40. Ленин В.И. О литературе и искусстве. 6-е изд. М., 1979. – 656 с.
41. Ленин В.И. Полное собрание сочинений. Т. 35. – М.: Политиздат, 1967. – 585 с.
42. Медведева О.П. Моделирование и макетирование – необходимая составляющая образования студентов художественных вузов. Материалы XVI Международной научно-практической конференции «Фундаментальные и прикладные исследования в современном мире». Т. 3. - СПб., 2016. – 10 с.

43. Миклашевский К. Гипертрофия искусств. Петроград, 1924.
44. Огинская Л. Густав Клуцис - художник Ленинской темы // Декоративное искусство СССР, 1970. - № 4.
45. Пинегина, Л.А. Советский рабочий класс и художественная культура, 1917 - 1932. – М.: Наука, 1984.- 238 с.
46. Рапацкая Л.А. Русская художественная культура. – М.: ВЛАДОС, 2002.- 539 с.
47. Сидорина Е.В. Глава IV. Целостная концепция «производственного искусства» (Вариант Б. И. Арватова) // Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. — М., 1994. – 220 с.
48. Смирнов И.С. Из истории строительства социалистической культуры в первый период Советской власти. М., 1949. – 247 с.
49. Степанян Н.С. Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы.- М.: НОВИК, 2008. – 416 с.
50. Толстой В.П., Белан Б.А. Монументальное искусство СССР. – М.: Политпросвещение, 1978. – 620 с.
51. Тугенхольд Я.А. Заря. Берлин, 1922.
52. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. - М.: Просвещение, 1993.
53. Хан-Магомедов С. О. Лазарь Лисицкий. - М.: С. Э. Гордеев, - 2011.
54. Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС, 1920-1930, в 2 кн. - Кн.2. – М.: Наука, 1995. – 450 с.
55. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. - М.: Галарт, 1995.
56. Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. – М.: Наука, 1970. – 240 с.
57. Шатских А. Витебск. Жизнь искусства 1917-1922. - М., 2001. – 256 с.

Приложение 1

Технологическая карта урока

Предмет: история

Класс: 10

УМК: История России: начало XX – начало XXI в. 10 класс: учебник / О. В. Волобуев, С. П. Карпачев, П. Н. Романов. – М.: Дрофа, 2016

Тема урока: Русский авангард

Место данного урока в системе уроков: это завершающий урок в разделе «Советский Союз в 1920 – 1930-е годы»

Тип урока: изучение нового материала

Цель урока: сформировать у учащихся представление о советском авангарде, как направлении в искусстве 1917 – 1932 гг.

Задачи урока:

1. На примере произведений русского авангарда познакомить учащихся с многообразием направлений искусства первой четверти XX века.
2. Продолжить работу над формированием у обучающихся ценностных ориентаций в ходе ознакомления с исторически сложившимися культурными традициями.
3. Продолжить работу над формированием следующих умений учащихся:
 - выявлять общность и различия сравниваемых позиций;
 - выделять главное;
 - давать собственную оценку тем или иным событиям или суждениям.

Планируемые результаты:

Личностные: Понимание культурного многообразия мира, уважение к культуре своего народа. Формирование у учащихся устойчивого интереса и

уважения к истории и культуре человечества. Воспитание нравственности и гражданственности, уважения к наследию человечества.

Метапредметные: Способность сознательно организовывать и регулировать свою деятельность. Способность решать творческие задачи, представлять результаты своей деятельности в различных формах. Готовность к сотрудничеству с соучениками, коллективной работе. Формирование социально-адаптивной (гражданственной) и познавательной компетентностей, а также коммуникативной компетентности: владеть устной и письменной речью, вести диалог, грамотно строить монологическую речь, формулировать вопрос, сжато давать ответ, выступать с сообщениями. Формирование у учащихся определения цели своей деятельности и представления ее результатов. Владение умениями работать в группе, слушать партнеров, формулировать и аргументировать свое мнение, корректно отстаивать свою точку зрения.

Предметные: Способность применять понятийный аппарат исторического знания и приемы исторического анализа для раскрытия сущности и значение событий и явлений прошлого. Умение изучать и систематизировать информацию из различных исторических и современных источников, раскрывая ее социальную принадлежность и познавательную ценность. Выработка умения определять и объяснять понятия. Формирование умения выделять главную мысль в историческом документе, рассказе учителя. Выработка умений сравнивать исторические факты, явления, процессы, определяя общее и особенное; систематизировать историческую информацию; решать проблемные задачи, определять свою личную точку зрения, уметь ее формулировать и аргументировать.

Методы и приемы, используемые технологии:

<i>Источники урока</i>	<i>Приемы и образовательные технологии</i>
------------------------	--

Учебник, Иллюстрации	Анализ, беседа, картинное описание, выделение главного, заполнение таблицы, связь с современностью, исследовательская деятельность, проектная деятельность, проблемное обучение
-------------------------	---

Опорные понятия, термины: искусство, графика, фотография

Новые понятия: социалистический реализм, производственное искусство

Дидактический материал: Материалы учебника, хрестоматийный материал.

Оборудование: мультимедийная презентация

Этап урока	Деятельность учителя	Деятельность ученика	УУД
Проблемно-мотивационный	<p>Просит проверить готовность к уроку.</p> <p>Показывает видеоряд с произведениями зарубежного авангарда.</p> <p>Задаёт вопрос о теме урока.</p> <p>Задаёт вопрос о задании на урок</p>	<p>Проверяют готовность к уроку</p> <p>Осмысление показанного учителем.</p> <p>Определяют тему урока.</p> <p>Формулируют задания на урок</p>	<p>-формирование самоорганизованности;</p> <p>-формирование умения определять главную мысль;</p> <p>-способность ставить цели своей деятельности.</p>
Информационно-аналитический	<p>Организует работу в трех группах по 7-8 человек.</p>	<p>Работают в группах по 7-8 человек, выполняя задания учебных кейсов разной</p>	<p>- владение умениями работать в группе, слушать партнеров, формулировать и аргументировать свое мнение;</p> <p>- способность решать</p>

	<p>Организует выступления групп учеников.</p> <p>Напоминает ученикам проблемное задание.</p>	<p>направленности.</p> <p>Представляют результаты работы в группе (по 1 человеку от группы), все остальные работают в опорных конспектах.</p> <p>Решают проблемное задание.</p>	<p>творческие задачи;</p> <p>-выработка умения определять понятия;</p> <p>-владение устной и письменной речью.</p> <p>- воспитание нравственности и гражданственности, уважения к наследию человечества.</p> <p>-умение формулировать мысли, владение устной и письменной речью;</p> <p>-выработка умения объяснять понятия;</p> <p>-выработка умения сравнивать исторические понятия;</p> <p>-умение решать проблемные задачи, определять свою точку зрения.</p>
Рефлексивно-оценочный	<p>Формулирует вопрос о том, что запомнилось на уроке.</p> <p>Делает вывод</p> <p>Подводит итоги работы</p>	<p>Отвечают на вопрос учителя.</p> <p>Записывают вывод в опорные конспекты</p>	<p>-владение устной и письменной речью;</p> <p>-опыт восприятия картины мира.</p>

Приложение 2

«Большевик» Б. Кустодиев, 1920

URL: <http://www.art-portrets.ru/art20veka/kartina-kustodieva-bolshevik.html> (дата обращения: 13.04.2018)



«Новая планета» К. Юон, 1921

URL: <http://www.art-portrets.ru/art20veka/kartina-yuona-novaya-planeta.html> (дата обращения: 13.04.2018)



Приложение 3

«Делегатка», Г. Г. Рязский, 1927

URL:

http://artpoisk.info/artist/ryazhskiy_georgiy_georgievich_1895/delegatka/
(дата обращения: 22.04.2018)



«Председательница», Г. Г. Рязский, 1928

URL: https://muzei-mira.com/kartini_russkih_hudojnikov/962-predsdatelnica-georgiy-georgievich-ryazhskiy.html (дата обращения: 22.04.2018)



Приложение 4

«Клином красным бей белых» Эль Лисицкий, 1920

URL:

https://artchive.ru/artists/65361~El_Lisitskij/works/379618~Klinom_krasnym_bej_belykh (дата обращения: 22. 04. 2018)



Приложение 5

«Добролет» А. Родченко, 1923

URL: <https://arzamas.academy/mag/385-rodchenko> (дата обращения: 22. 04. 2018)



«Самый деловой, аккуратный самый (Реклама ГУМа)» А. Родченко, 1923

URL: <https://arzamas.academy/mag/385-rodchenko> (дата обращения: 22. 04. 2018)



171. Родченко А., Маяковский В.
Самый деловой, аккуратный самый... 1923

«Реклама часов Мозер» А. Родченко, 1923

URL: <https://arzamas.academy/mag/385-rodchenko> (дата обращения: 22. 04. 2018)



Портрет В. Степановой, портрет В. Маяковского сделанный А. Родченко, 1924

URL: <https://arzamas.academy/mag/385-rodchenko> (дата обращения: 22. 04. 2018)



Приложение 7

Укладка асфальта, А. Родченко, 1930

URL: <https://arzamas.academy/mag/385-rodchenko> (дата обращения: 22. 04. 2018)



«Сухаревский бульвар» А. Родченко, 1928

URL: <https://arzamas.academy/mag/385-rodchenko> (дата обращения: 22. 04. 2018)



Приложение 8

«Лестница» А. Родченко, 1929

URL: <https://arzamas.academy/mag/385-rodchenko> (дата обращения: 22. 04. 2018)



«Портрет матери» А. Родченко, 1924

URL: <https://arzamas.academy/mag/385-rodchenko> (дата обращения: 22. 04. 2018)



Приложение 9

«Пионер-трубач» А. Родченко, 1930

URL: <https://arzamas.academy/mag/385-rodchenko> (дата обращения: 22. 04. 2018)



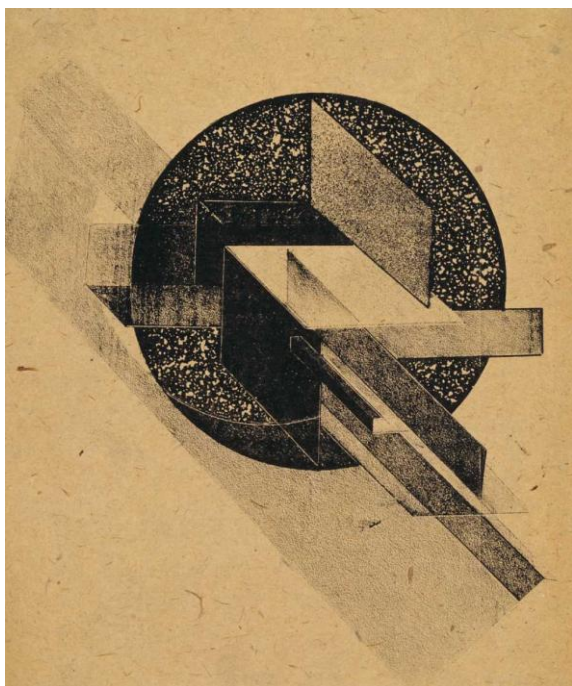
Обложка книги В. Маяковского «Про это», созданная А. Родченко, 1923

URL: <https://arzamas.academy/mag/385-rodchenko> (дата обращения: 22. 04. 2018)



«Динамический город» Г. Клуцис, 1919

URL: <http://iskusstvo-info.ru/gustav-klutis-fotomontazh-kak-novyj-vid-agitatsionnogo-iskusstva/> (дата обращения: 22. 04. 2018)



Обложка книги «Памяти погибших вождей», созданная Г. Клуцисом

URL: <http://iskusstvo-info.ru/gustav-klutis-fotomontazh-kak-novyj-vid-agitatsionnogo-iskusstva/> (дата обращения: 22. 04. 2018)



Приложение 11

Обложка журнала «Молодая гвардия» Г. Клуцис, 1924

URL: <http://iskusstvo-info.ru/gustav-klutis-fotomontazh-kak-novyy-vid-agitatsionnogo-iskusstva/> (дата обращения: 22. 04. 2018)



«Выполним план великих работ» Г. Клуцис, 1930

URL: <http://iskusstvo-info.ru/gustav-klutis-fotomontazh-kak-novyy-vid-agitatsionnogo-iskusstva/> (дата обращения: 22. 04. 2018)

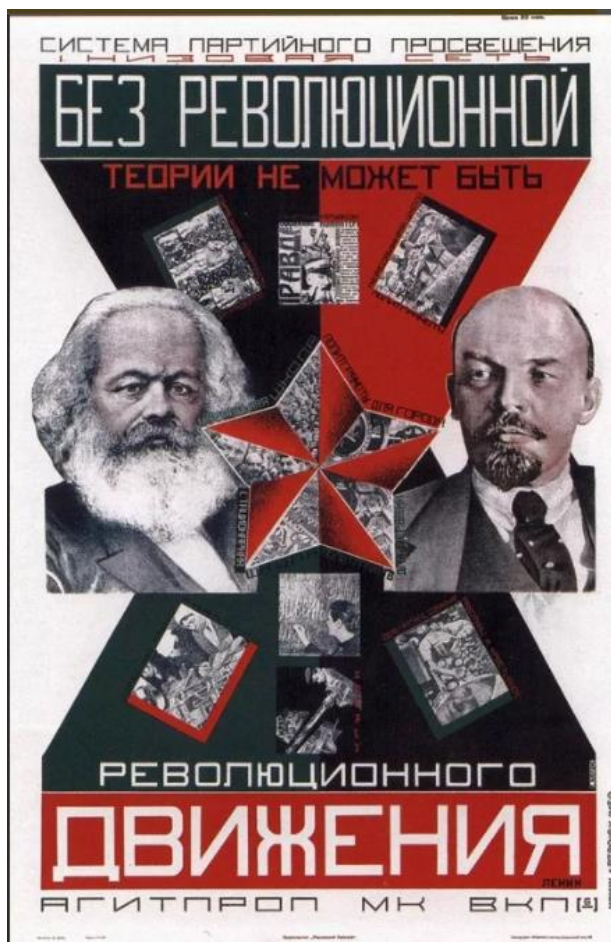


Приложение 12

«Без революционной теории не может быть революционного движения» Г.

Клуцис, 1929

URL: <http://iskusstvo-info.ru/gustav-klutsis-fotomontazh-kak-novyj-vid-agitatsionnogo-iskusstva/> (дата обращения: 22. 04. 2018)



Приложение 13

Рисунки для ткани В. Степановой, Л. Поповой

URL:

https://tatlin.ru/articles/tekstilnye_eskizy_popovoj_i_stepanovoj_sopostavlenie
(дата обращения: 24. 04. 2018)

