

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

Учреждение Образования

«Витебский Государственный Технологический Университет»

А. Г. Малин

ТЕОРИЯ СТИЛЕОБРАЗОВАНИЯ

Конспект лекций

для студентов специальности
1-19 01 71 «Дизайн графический»
(заочная форма обучения)

Витебск

2016

УДК 7.01 (075.8)

ББК 87.8

М19

Рецензенты:

кандидат технических наук, доцент, заведующая кафедрой «Дизайн»

УО «ВГТУ» Казарновская Г.В.;

ассистент кафедры «Дизайн» УО «ВГТУ» Ушкина И. М.

Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом
УО «ВГТУ», протокол № 6 от 29 июня 2015 г.

М19 Малин, А. Г. **Теория стилеобразования** : конспект лекций / А. Г. Малин –
Витебск : УО «ВГТУ», 2016. – 60 с.

ISBN 978-985-481-398-1

В конспекте лекций представлены данные, наиболее объективно информирующие об основах теории стилеобразования в дизайне и искусстве. Рассматриваются теоретические аспекты, структура и особенности категории «стиль» в пространственных искусствах и дизайне, которые позволят слушателям более точно ориентироваться в ключевых понятиях; причинах возникновения и существования стилей; правильно анализировать стилевые особенности произведений всех видов дизайна с позиции исторических и региональных условий их развития и видоизменений; идентифицировать примеры графического дизайна, соответствующие различным историческим эпохам, периодам и стилям; использовать приобретённые знания в формировании знаково-информационных графических систем.

Для студентов, преподавателей и аудитории, интересующейся вопросами теории стилеобразования в дизайне.

УДК 7.01(075.8)

ББК 87.8

ISBN 978-985-481-398-1

©УО «ВГТУ», 2016

Учебное издание

Малин Андрей Георгиеви

ТЕОРИЯ СТИЛЕОБРАЗОВАНИЯ

Конспект лекций

Редактор *Г.В. Казарновская*
Технический редактор *С.В. Кукуруза*
Корректор *Н.В. Медведева*
Компьютерная верстка *Т.Г. Трусова*

Подписано к печати _____. Формат _____. Усл. печ. листов _____. Уч.-изд.
листов _____. Тираж _____ экз. Заказ № _____

Учреждение образования «Витебский государственный технологический университет» 210035, г. Витебск, Московский пр., 72.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный технологический университет».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий №1/172 от 12.02.2014.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ТЕМА 1. ХРОНОЛОГИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА И ДРУГИХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВИДОВ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	5
Лекция 1.1 Периодизация истории культуры и цивилизации.....	5
ТЕМА 2. ВЛИЯНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ЭПОХ НА ФОРМИРОВАНИЕ СТИЛЕЙ	10
Лекция 2.1 «Античный след» в формировании стилей	10
Лекция 2.2 Процессы стилеобразования в пространственных искусствах ..	12
ТЕМА 3. ОСНОВЫ ПОНЯТИЯ «СТИЛЬ».....	14
Лекция 3.1 Стилеобразующие факторы и стилевое единство	14
Лекция 3.2 Определение и элементы стиля в дизайне.....	16
Лекция 3.3 Понятие стиля. Границы, сущность и типология стилей. Проблемы стилеобразования в дизайн-проектировании.....	19
Лекция 3.4 Проблема стилеобразования в современном искусстве.....	21
ТЕМА 4. СТИЛЕОБРАЗОВАНИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ПРОСТРАНСТВЕННОГО ИСКУССТВА	23
Лекция 4.1 Искусства пластические	23
Лекция 4.2 Стили и направления в изобразительном искусстве	25
ТЕМА 5. ЗАРОЖДЕНИЕ И КУЛЬТУРА СОВРЕМЕННОГО ГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ДИЗАЙНЕ.....	36
Лекция 5.1 Хронология графического и промышленного дизайна.....	36
Лекция 5.2 Эволюция шрифтовой формы в графическом дизайне. Терминология	40
ТЕМА 6. ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОСНОВНЫХ СТИЛЕЙ И НАПРАВЛЕНИЙ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЕКТНОЙ ПРАКТИКИ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА.....	44
Лекция 6.1 Возрождение идей модернизма. Абстракция, символика и визуальная метафора	44
Лекция 6.2 Интернациональный стиль и швейцарская школа.....	45
ТЕМА 7. ТЕНДЕНЦИИ СТИЛЕОБРАЗОВАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ, ДИЗАЙНА И АРХИТЕКТУРЫ.....	49
Лекция 7.1 «Зеленый синтез». Новые предпосылки синтеза искусств в архитектуре и дизайне XXI века	49
ВОПРОСЫ ДЛЯ ТЕСТОВОГО КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	57
ЛИТЕРАТУРА	59

ВВЕДЕНИЕ

Цель преподавания курса – формирование и усвоение слушателями знаний о теории и практике стилеобразования в контексте развития культуры и дизайн-деятельности.

Благодаря курсу дисциплины у слушателей формируется первоначальное знание об истории стилеобразования, его особенностях в искусстве и дизайне; изучаются основы теории стилеобразования в совокупности важнейших категорий и понятий; у слушателя появляется представление о роли и месте теории стилеобразования в профессиональной культуре дизайнера; открывается спектр основных стилеобразующих признаков эпох и современных форм и направлений дизайн-деятельности.

Основными критериями результата изучения курса являются познания, позволяющие слушателям безошибочно ориентироваться и разбираться в особенностях стилей в искусстве, архитектуре и дизайне на различных этапах развития культуры; в основах теории стилей, терминологии, понятиях и определениях; в характерных особенностях и признаках основных стилей и направлений в искусстве и дизайне; в закономерностях стилеобразования и тенденциях современного графического дизайна.

У слушателей также должна появиться способность умело разбираться в ключевых аспектах и вопросах возникновения стилей дизайна и искусства; правильно анализировать стилевые особенности произведений всех видов дизайна с позиции исторических и региональных условий их существования; идентифицировать примеры графического дизайна, соответствующие различным историческим эпохам, периодам и стилям; использовать приобретённые знания в формировании знаково-информационных графических систем.

ТЕМА 1. ХРОНОЛОГИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА И ДРУГИХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВИДОВ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Лекция 1.1 Периодизация истории культуры и цивилизации

Культура (лат. cultura, от colo, colere — возделывание, позднее — воспитание, образование, развитие, почитание) — понятие, имеющее огромное количество значений в различных областях человеческой жизнедеятельности. Культура является предметом изучения философии, культурологии, истории, искусствознания, лингвистики (этнолингвистики), политологии, этнологии, психологии, экономики, педагогики и др.

В основном, под культурой понимают человеческую деятельность в её самых разных проявлениях, включая все формы и способы человеческого самовыражения и самопознания, накопление человеком и социумом в целом навыков и умений. Культура предстает также проявлением человеческой субъективности и объективности (характера, компетентностей, навыков, умений и знаний).

Существуют различные определения культуры:

- «культура есть практическая реализация общечеловеческих и духовных ценностей»;
- «исторически определённый уровень развития общества и человека, выраженный в типах и формах организации жизни и деятельности людей, а также в создаваемых ими материальных и духовных ценностях» (БСЭ);
- «общий объём творчества человечества» (Даниил Андреев);
- «продукт играющего человека!» (Й. Хёйзинга);
- «совокупность генетически ненаследуемой информации в области поведения человека» (Ю. Лотман);
- «вся совокупность внебиологических проявлений человека»;
- признанный значимый уровень в областях *изящных искусств и наук* — *элитарная культура*;
- набор знаний, верований и поведений, который основан на символическом мышлении и социальном обучении.

Как основу цивилизаций различают культуры в периодах изменчивости доминантных маркеров: периодов и эпох, способов производства, товарно-денежных и производственных отношений, политических систем правления, персоналий сфер влияния и т. д.

«Культуру можно интерпретировать как иерархическую систему приспособлений и устройств для отслеживания параметров среды». (Э. О. Уилсон).

История термина Античность. В Древней Греции близким к термину «культура» являлась «пайдейя», которая выражала понятие «внутренней культуры», или, иначе говоря, «культуры души».

В латинских источниках впервые слово культура встречается в трактате о земледелии Марка Порция Катона Старшего (234–149 до н.э.). Этот трактат посвящен не просто обработке земли, а уходу за полем, что предполагает не только возделывание, но и особое душевное отношение к ней, если его не будет, то не будет и хорошего ухода, т. е. не будет культуры.

В латинском языке слово имеет несколько значений:

- возделывание, обрабатывание, уход; разведение ;
- земледелие, сельское хозяйство;
- воспитание, образование, развитие;
- поклонение, почитание.

Римляне употребляли слово культура с каким-нибудь объектом в родительном падеже, то есть только в словосочетаниях, означающих совершенствование, улучшение того, с чем сочеталось: «culturejuries» — выработка правил поведения, «culturelingual» — совершенствование языка и т. д.

Римский оратор и философ Марк Туллий Цицерон (106-43 до н. э.) в своих «Тускуланских беседах» употребил слово культура в переносном значении, назвав философию «культурой души» («culturaanimae»), иначе, он считал, что человек, занимающийся философией, обладает культурой духа и ума.

В Европе в XVII–XVIII веках в значении самостоятельного понятие «культура» появилось в трудах немецкого юриста и историка Самуэля Пуфендорфа (1632–1694). Он употребил этот термин применительно к «человеку искусственному», воспитанному в обществе, в противоположность человеку «естественному», необразованному.

В философский, а затем научный и повседневный обиход первым слово «культура» запустил немецкий просветитель И. К. Аделунг, выпустивший в 1782 году книгу «Опыт истории культуры человеческого рода».

И. Г. Гердер (1744–1803), введивший в конце 80-х годов XVIII века в научный обиход термин культура, прямо намекал на его латинское происхождение и на этимологическую связь со словом «земледелие». В восьмой книге своего труда «Идеи к философии истории человечества» (1784–1791) он, характеризуя «воспитание человеческого рода» как «процесс и генетический, и органический», писал:

«Мы можем как угодно назвать этот генезис человека во втором смысле, мы можем назвать его культурой, то есть возделыванием почвы, а можем вспомнить образ света и назвать просвещением, тогда цепь культуры и света протянется до самых краев земли».

И. Кант, например, противопоставлял культуру умения культуре воспитания. «Внешний, „технический“ тип культуры он называет цивилизацией». Кант видит бурное развитие цивилизации и тревожно отмечает её отрыв от культуры последняя тоже идёт вперед, но гораздо медленнее. Эта диспропорция является причиной многих бед человечества».

В России в XVIII веке и в первой четверти XIX лексема «культура» в составе русского языка отсутствовала. Ему в русском языке соответствовало только одно — просвещение. Слово культура вошло в русский лишь с середины 30-х годов XIX века. Наличие данного слова в русском лексиконе зафиксировала выпущенная И. Ренофанцем в 1837 году «Карманная книжка для любителя чтения русских книг, газет и журналов». Названный словарь выделял два значения лексемы: во-первых, «хлебопашество, земледелие»; во-вторых, «образованность».

Противопоставление-сопоставление природы и культуры в труде Велланского не есть классическое противопоставление природы и «второй природы» (рукотворной), но соотнесение реального мира и его идеального образа. Культура — это духовное начало, отражение Мирового Духа, которое может иметь и телесное воплощение, и воплощение идеальное — в отвлеченных понятиях (объективных и субъективных, судя по предмету, на который направлено познание).

Сходные идеи развивал и Николай Бердяев: « Всякая Культура (даже материальная Культура) есть Культура духа, всякая Культура имеет духовную основу — она есть продукт творческой работы духа над природными стихиями».

Рерих Николай Константинович расширил и углубил толкование слова «культура». Он не раз называл Культуру «почитанием Света», а в статье «Синтез» даже разложил лексему на части: «Культ» и «Ур»: «Культ» всегда останется почитанием Благого Начала, а слово «Ур» нам напоминает старый восточный корень, обозначающий Свет, Огонь.

В этой же статье он пишет: «Каждый производитель стандартных изделий, каждый фабрикант, конечно, является уже цивилизованным человеком, но никто не будет настаивать на том, что каждый владелец фабрики уже непременно есть культурный человек. И очень может оказаться, что низший работник фабрики может быть носителем несомненной Культуры, тогда как владелец её окажется лишь в пределах цивилизации. Можно легко себе представить «Дом Культуры», но будет очень неуклюже звучать: «Дом Цивилизации». Вполне определительно звучит название «культурный работник», но совсем иное будет обозначать — «цивилизованный работник» и далее. Мы знаем выражения «цивилизация Греции», «цивилизация Египта», «цивилизация Франции», но они несколько не исключают следующего, высшего в своей нерушимости, выражения, когда говорим о великой Культуре Египта, Греции, Рима, Франции...

Андрей Белый (1880–1934) — русский писатель, поэт, критик, стиховед, один из ведущих деятелей русского символизма двадцатого века серьёзно пытался осмыслить культуру как категорию. В докладе «Пути культуры» он отмечает: «Понятие „культура“ отличается необыкновенной сложностью; легче определить понятие „наука“, „искусство“, „быт“; культура — цельность, органическое соединение многих сторон человеческой деятельности; проблемы культуры в собственном смысле

возникают уже тогда, когда организованы: быт, искусство, наука, личность и общество; культура *есть стиль жизни, и в этом стиле она есть творчество самой жизни*, но не бессознательное, а — осознанное».

Периодизация истории культуры. В современной культурологии принята следующая периодизация истории европейской культуры:

1. Первобытная культура (до 4 тыс. до н. э.);
2. Культура Древнего мира (4 тыс. до н. э. — V в. н. э.), в которой выделяют культуру Древнего Востока и культуру Античности;
3. Культура Средних веков (V–XIV вв.);
4. Культура Возрождения или Ренессанса (XIV–XVI вв.);
5. Культура Нового Времени (к. XVI–XIX вв.).

Главной особенностью периодизации истории культуры является выделение культуры эпохи Возрождения как самостоятельного периода развития культуры, в то время как в исторической науке данная эпоха считается поздним Средневековьем или ранним Новым временем.

Культура и природа. Взаимодействие культуры и природы — это одна из проблем культурологии.

Марк Порций Катон Старший ввёл понятие культуры, определяя его как возделывание, улучшение, почитание, относя его к обработке земли. В таком понимании культура предстаёт как сотрудничество человека с природой, направленное на взаимную пользу.

Современное понимание культуры. Культура антропологическая — со стороны деятельности — есть способ человеческой жизнедеятельности по преобразованию природы, общества и самого человека, выраженный в продуктах материального и духовного творчества.

Культура аксиологическая — («аксиос» — ценность) — ценностная оценка — есть совокупность произведений человеческой деятельности, ценность которых общепризнана внутри определённых социальных систем, эта совокупность служит духовной основой и признаком для данной социальной организации.

Культура информационно-семиотическая — есть социально значимая информация, передающаяся из поколения в поколение и выражающаяся через ценности, нормы, смыслы и знаки (символы).

Культура и цивилизация. Цивилизация возникает там, где умирает культура (Освальд Шпенглер). Современное понятие «культуры» как цивилизации в основном сформировалось в XVIII — начале XIX веков в Западной Европе. В дальнейшем это понятие, с одной стороны, стало включать различия между разными группами людей в самой Европе, а с другой стороны — различия между метрополиями и их колониями по всему миру. Отсюда следует то, что в данном случае понятие культуры является эквивалентом цивилизации, то есть антиподом понятия «природа». Используя такое определение, можно с лёгкостью классифицировать отдельных людей и даже целые страны по уровню цивилизованности. Отдельные авторы даже определяют культуру просто как «всё лучшее в

мире, что было создано и сказано» (Мэтью Арнольд), а всё, что не попадает в это определение, — хаос и анархия. С этой точки зрения, культура тесно связана с социальным развитием и прогрессом в обществе.

На практике понятие культуры относится ко всем лучшим изделиям и поступкам, в том числе в *области искусства и классической музыки*. С этой точки зрения в понятие «культурный» попадают люди, каким-либо образом связанные с этими областями.

Немецкий представитель философии жизни Освальд Шпенглер излагал взгляд на культуру как на множество самостоятельных организмов (различных народов), которые проходят собственный эволюционный цикл, длящийся несколько сотен лет, и, умирая, перерождаются в свою противоположность — цивилизацию. Цивилизация противопоставляется культуре как сменяющий её этап развития, где не востребован творческий потенциал отдельной личности и главенствующим является мёртвый, бесчеловечный техницизм.

Культура как мировоззрение. К концу XIX столетия антропологи расширили понятие культуры так, что оно стало включать большее разнообразие обществ. Исходя из эволюционной теории, они предполагали, что люди должны развиваться одинаково, и уже сам факт, что люди имеют культуру, следует из самого определения процесса человеческого развития.

Культура как нормы поведения. Группы людей, живущие отдельно друг от друга, создают различные культуры, между которыми, однако, может происходить частичный обмен. Культура постоянно изменяется, и люди могут изучать её, делая этот процесс самой простой формой адаптации к изменяющимся внешним условиям.

Обобщенное определение культуры. Культурой называется позитивный опыт и знания человека или группы людей, ассимилированный в одной из сфер жизни (в человеке, в политике, в искусстве и т. д.).

Культура — искусственная среда (В. П. Комаров, Факультет Системы управления, информатики, электроэнергетики, МАИ). Под словом «культура» воспринимается абсолютно всё, созданное человеком. Любой предмет, созданный человеком, является частью культуры. Позитивный опыт и знания — это опыт и знания, которые несут выгоду для их носителя и вследствие этого им используются.

Понятие субкультуры. Субкультура имеет следующее объяснение. Так как распределение знаний и опыта в обществе не равномерно (у людей разные умственные способности), а опыт, актуальный для одного социального слоя, не будет актуальным для другого (богатому нет нужды экономить на продуктах, выбирая товар подешевле), в связи с этим культура будет иметь дробление.

Изменения в культуре. Развитие, изменения и прогресс в культуре практически тождественно равны динамике, оно выступает как более общее понятие. Динамика — упорядоченное множество разнонаправленных

процессов и трансформаций в культуре, взятых в рамках определённого периода.

Аксиомы: любые изменения в культуре причинно обусловлены многими факторами; зависимость развития любой культуры от меры ее инновационности (соотношение стабильных элементов культуры и сферы экспериментов).

Факторы: природные ресурсы; коммуникационный; культурная диффузия (взаимное проникновение (заимствование) культурных черт и комплексов из одного общества в другое при их соприкосновении (культурном контакте); хозяйственные технологии; социальные институты и организации; ценностно-смысловой; рационально-познавательный.

Разнообразие культур. Даже поверхностное знакомство с различными культурами обнаруживает многочисленные различия между ними. Однако выделяют так называемые культурные универсалии, присущие всем обществам.

Неоднородность культуры каждого общества. В любом обществе можно выделить высокую, *элитарную* культуру и *народную* культуру. Кроме того, существует *массовая* культура, упрощенная в смысловом и художественном отношении и доступная для всех. Она способна вытеснять как высокую, так и народную культуру. В обществе также существует множество субкультур различных социальных групп.

ТЕМА 2. ВЛИЯНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ЭПОХ НА ФОРМИРОВАНИЕ СТИЛЕЙ

Лекция 2.1 «Античный след» в формировании стилей

Хронология архитектурных стилей представлена в таблицах 2.1–2.4.

Таблица 2.1 — Архитектурные стили после 1900 г.

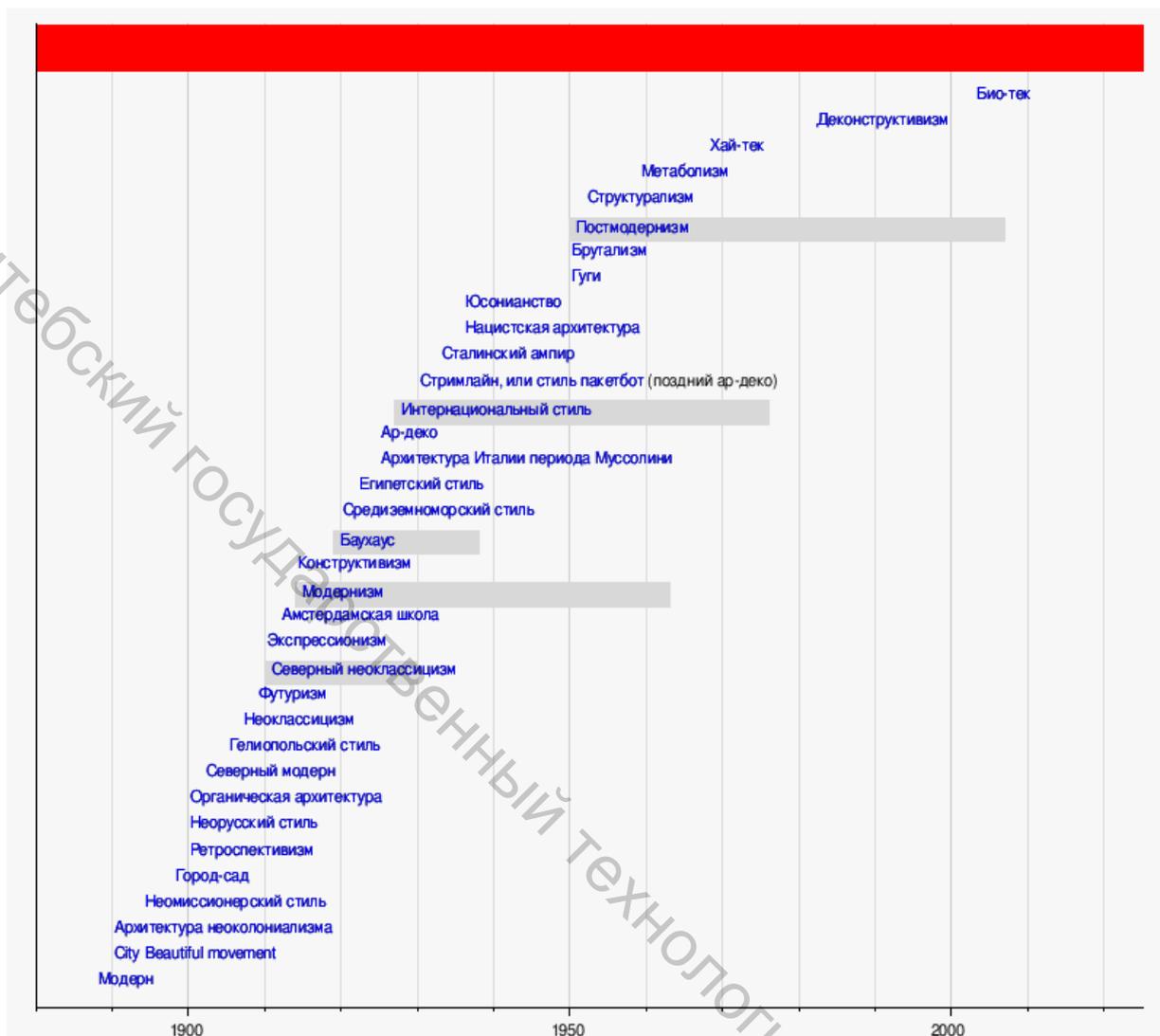


Таблица 2.2 — Архитектурные стили 1750 — 1900 гг.

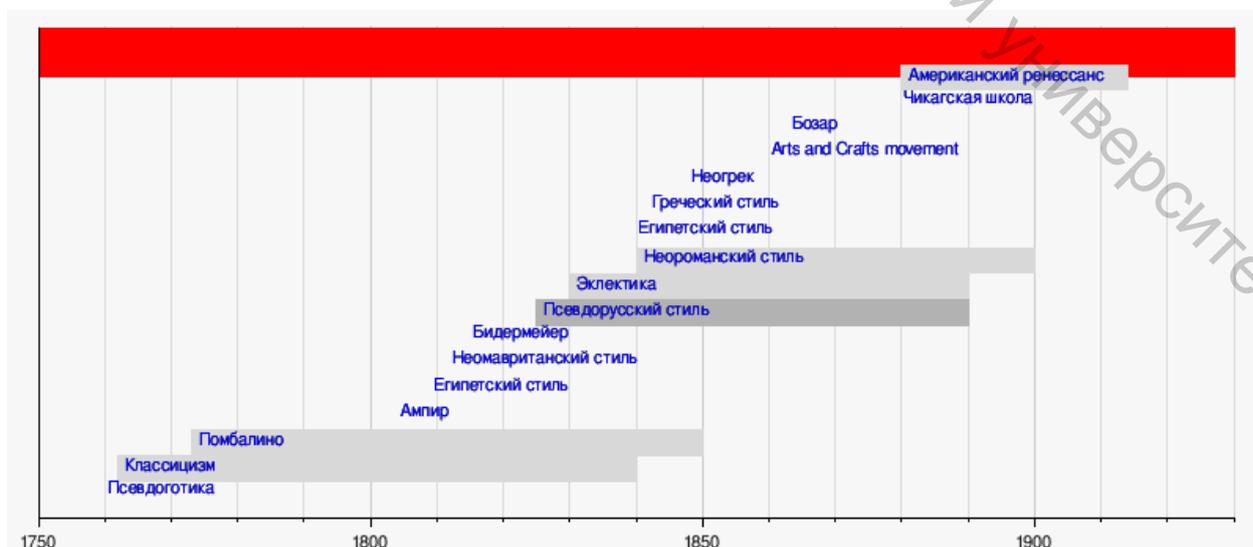


Таблица 2.3 — Архитектурные стили 1000 —1750 гг.

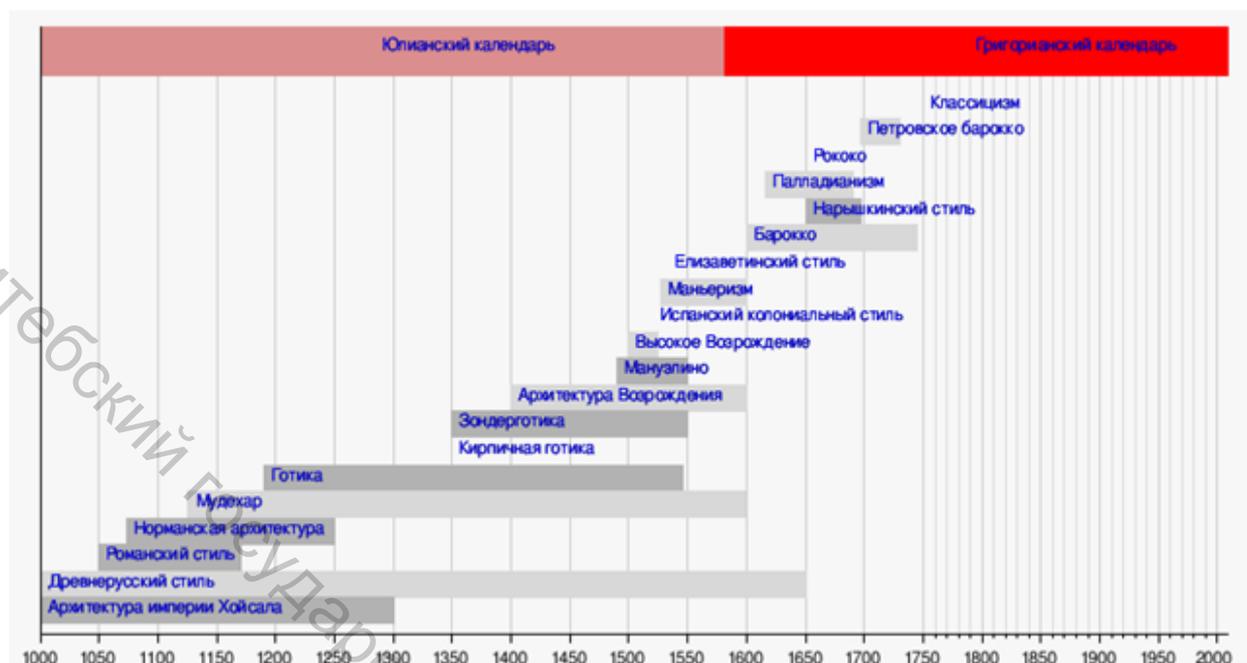


Таблица 2.4 — Архитектурные стили от 6000 г. до н. э. — до настоящего времени.



Лекция 2.2 Процессы стилеобразования в пространственных искусствах

Проблемы, связанные с понятием «стиль» в искусствоведении, давно и широко обсуждаются учеными. Большинство работ по исследованию *стилей* в европейском искусстве посвящено раскрытию законченной формы, благодаря которой в материальном мире фиксировалось своеобразие исторического времени. При этом искусствоведы, изучающие историю искусства, чаще всего анализируют проявление стиля по предметам прикладного искусства, станковой живописи, скульптуре, архитектуре, манере поведения, языку, одежде, пытаясь хотя бы среди них обнаружить порядок вместо хаоса.

Многим исследователям история искусства представляется лишь чередой сменяющихся стилей. За пределами рассмотрения проблемы стиля остаются методологические вопросы раскрытия самого процесса стилеобразования, т. е. развития, формирования стиля как сложной, открытой и гибкой системы. Многие исследователи выделяют отдельные периоды в формировании больших культурно-исторических стилей, а также их отдельные характеристики: форму, функции, идею, идеал. Однако вследствие отсутствия единого методологического подхода остаются невыясненными закономерности самого процесса *стилеобразования*: как и за счет чего происходит смена одного стиля другим, не уточнены также другие аспекты процесса.

В начале XXI века все меньше интересуют частности и все больше - общие законы, по которым развивается наш мир, культура, искусство. Весьма актуальной является оценка трансформации системы стиля в европейском искусстве как в вертикальном, историческом, направлении (прошлое, настоящее, будущее), так и в горизонтальном измерении, ориентированном на уровни развития культуры в целом.

Наиболее глубоко эстетические взгляды на проблему стиля исследованы в книге А.Ф. Лосева «Проблемы художественного стиля», который глубоко изучив проблему стиля в искусстве, отмечает, что подходов к созданию теории стиля великое множество. Анализируя труды самых разных исследователей истории европейского искусства, в том числе и свои работы, он приходит к заключению, что теория стиля до сих пор не разработана, и даже понятие «стиль» не имеет четкой трактовки, позволяющей оценить его и как сложное явление, и как исторический процесс в их совокупной динамической целостности.

В настоящее время структура, функции и содержание системы стиля искусства рассматриваются как единое целое с учетом всей сложности, открытости и гибкости этой динамической системы, находящейся во взаимодействии с другими системами и, главным образом, с культурно-социальной системой.

Исследователи указывают на то, что старые воззрения мешают разработке новых взглядов на сущность стиля и стилеобразования, искажают информацию об эволюции как больших стилей, объединяющих все сферы культурной деятельности, так и отдельных направлений, течений, объединений, школ, индивидуальных стилей искусства включительно.

Сегодня под индивидуальным стилем понимается характерный стиль, присущий определенному автору, имеющему последователей. Под авторским стилем подразумевается стиль, характерный для определенного автора, свойственный только ему. А при описании системы стиля искусства мы исходим из постулатов и принципов, что *стиль* есть прямое выражение взаимной опосредованности и всеобщей взаимозависимости элементов формы в системе любого масштаба и любой природы — и художественной, и

жизненной. Это значит, что стиль диктуется определенным содержанием, но сам является качеством формы, прототипом ее строения.

Стиль как форма включается в систему искусства, обогащая ее содержанием. Чтобы подчеркнуть роль содержания в системе стиля, стиль искусства рассматривается как трансформирующееся производное, зависящее от закономерностей развития таких СОГ- систем, как человек, культура, общество, природа.

ТЕМА 3. ОСНОВЫ ПОНЯТИЯ «СТИЛЬ»

Лекция 3.1 Стилеобразующие факторы и стилевое единство

В книге «Основные термины дизайна» дается следующее определение понятия «стилизация» (стайлинг). Стайлинг – особый тип формально-эстетической модернизации, при которой изменению подвергается исключительно внешний вид изделия, не связанный со сменой функции и не касающийся улучшения его технических или эксплуатационных качеств. Стилизация придает изделию новый, коммерчески выгодный вид.

Стилизация тесно связана с конкретными характерными чертами образа жизни, с модой и изменением предпочтений.

Стилизация в дизайне осуществляется несколькими путями:

- буквальное копирование визуальной формы культурного образца;
- прямой перенос некоторых визуальных признаков внешнего строения с культурных образцов на проектируемую вещь (орнаментальные детали, декоративные или конструктивные элементы);
- перенос характерных визуально наблюдаемых структурных признаков морфологии (в частности, методом пропорционирования).

Приемы группы «а» представляют собой *вырождающийся путь стилизации*, когда она превращается из средства гармонизации отношения «вещь-культура» (при условии остающегося несовпадения вещи и культурного образца) в *конформизм*, прячущий подлинное лицо вещи.

Приемы группы «б» обычно применяются в *традиционных объектах дизайна* (мебель, посуда, одежда, интерьер, светильники, сумки и т. д.), а также в тех областях дизайна, которые уже приобретают свои тенденции (транспорт, некоторые изделия массового потребления). Сюда же можно отнести приемы стилизации природных форм в промышленных изделиях.

Приемы группы «в» наиболее *типичны для дизайна*. Прямого переноса форм здесь нет, стилизация строится на переносе формальных структурных отношений с одних предметов на другие. Станок конечно не похож на греческую вазу, но связь между их формальными структурами можно проследить. Нет буквального сходства между образцами стиля барокко и некоторыми современными изделиями, но ассоциативное тождество отношений легко устанавливается.

В дизайне особенной популярностью пользовалась группа приемов стилизации, построенная на пропорциональных схемах (канонах), использовавшихся в архитектуре и искусстве еще со времен античности и ассоциирующихся в нашем сознании с высокой классикой.

Всякие рассуждения о стиле, приводит к вопросу о его носителях, элементах и категориях. Однако, эти понятия связаны с определенным представлением о структуре художественного произведения.

Наряду с многочисленным делением художественной структуры на элементы существует, как известно, и двухчастное расчленение на *содержание и форму*. Вопрос о содержании и форме в искусстве предельно сложен и даже запутан. Это разделение больше всего подходит для понимания стиля в дизайне. Затронем только один наиболее распространенный вопрос по поводу такого разделения художественной структуры. Теоретики иногда спорят: художественный образ – содержание или форма? Отметим, что идейный смысл художественного произведения – это прежде всего содержание, а композиция – в основном формальный элемент.

Стиль как художественная закономерность находит выражение в различных элементах структуры художественного произведения. *Выражая закономерность стиля, элементы структуры становятся его носителями* (этот термин в теорию стиля ввел Соловев А.Н.). Что происходит с элементом художественной структуры, когда он становится носителем стиля? Он подчиняется художественной закономерности, свойственной данному стилю, и тем самым приобретает стилевую окраску, или стилевую характерность.

Едва ли надо доказывать, что тот элемент структуры художественного произведения, который называют внешней формой, *становится одним из важнейших носителей стиля*. Элементы внешней формы (рисунок, колорит и т. д.) являются неустраняемыми носителями стиля. Так, стиль французских импрессионистов в первую очередь характеризуется колоритом их полотен, на которых они стремились передать мгновенно схваченное впечатление цвета и света.

Другим уровнем структуры художественного произведения является композиция. Как элемент художественной структуры композиция свойственна произведениям любого вида искусства. Но она специфична в каждом искусстве в зависимости от предмета и средств его выражения. Необходимо строго различать *композицию и структуру* художественного произведения, чтобы сразу отстраниться от таких понятий как *«композиционная структура»* или *«структурная композиция»*. Название «структура» применительно к строению художественного произведения, к системе элементов, составляющих художественное целое, определяемое категориями содержание и форма. *Композиция* – только один из компонентов этой системы, только один из ее уровней. Как определенный уровень художественной структуры композиция становится носителем стиля.

А теперь посмотрим, является ли содержание художественного произведения носителем стиля? Входит ли оно в стиль? Идеино-образное содержание входит в стиль, но не является его носителем. Оно входит в стиль как стилеобразующий фактор. Таким образом, если носителями стиля признать только формальные элементы (идея, образ), то они получают свое законное место – место стилеобразующих факторов. Стиль начинается там, где начинается форма, с ее изображения и выражения, с построения образа. Стиль объединяет формальные элементы художественной структуры и таким образом поднимается над формой и ее элементами. *Стилевое единство* – это уже не форма, а *смысл формы*.

А к стилеобразующим факторам относятся:

- 1) предметно-идейное содержание;
- 2) тема;
- 3) идея;
- 4) образ;
- 5) метод-отображение.

Лекция 3.2 Определение и элементы стиля в дизайне

Что такое *стиль*? Этот вопрос и на сегодняшний день остается интересным и неопределенным. Мы часто слышим о «стиле жизни», «стиле речи» и «стиле мышления», стилевых направлениях, стилистике и др. Стиль указывает на какое-то особое качество предмета или продукта. Не разобравшись с этим вопросом, можно считать, что носителем стиля может быть кто угодно, а применять термин можно без каких-либо ограничений. Существует множество определений стиля: «**Стиль** — совокупность основных черт и признаков архитектуры данного времени и данного народа, проявляющихся в особенностях ее функциональной, конструктивной и художественной сторон» (И.А. Бартенев, В.Н. Баташкова). «**Стиль** — это совокупность черт, близость выразительных художественных приемов и средств, обуславливающих собой единство какого-нибудь направления в творчестве (Национальный, архитектурный, художественный)» (О.А. Нестеренко). «**Стиль** — способ осуществления чего-либо, отличающихся совокупностью своеобразных приемов» (Современный словарь иностранных слов (М., 1992)).

Термин «образ» имеет множество значений, но в этом случае — самое непосредственное, прямое, самое механическое отражение чувственных вещей в сознании. Именно при таком понимании «образа» мы можем легко противопоставить художественный стиль произведения образу. «Художественный стиль не есть отвлеченная идея того или иного предмета». «Если бы это было так, то все идейное тем самым было бы уже и художественным».

История термина «идея» очень богата. В изложении Лосева: «Идея» - нечто простое, очевидное. «**Идея**» – либо то, чем отличается одна вещь от

другой, либо то, что является родовым понятием в отношении видовых единичностей, сюда относящихся. «Если мы возьмем табуретку, то ее идеей явится у нас ее смысловое назначение, а именно быть устройством, удобным для сидения». Поэтому нельзя опровергнуть тезис о том, что художественный стиль произведения несводим на его идею. «Художественный стиль не есть также соединение чувственного образа с его идеей». «Иначе любой камешек или хворостинка, которые валяются на проселочных дорогах, уже обладали бы *художественным стилем*». Рассматриваемый пример с камнем показывает, что камень нечто чувственное и материальное и отличается чем-нибудь от окружающей среды, т.е. обладает *идеей*. А так как все на свете и материально, и идейно, то в таком случае абсолютно все будет являться художественным. Художественный стиль предмета не есть *просто только слияние его содержания с его формой*. Из этого следует, что все на свете обладает и содержанием, и формой. Каждый художественный образ предполагает *художественную идею*, почему в искусстве нельзя говорить только об образе, нечего не говоря об идее. Получается, что, если художественный образ входит каким-нибудь способом в определение художественного стиля, то художественный стиль не сводится только на его художественный образ. «Художественный стиль произведения не есть также и его только художественная идея». Самый подробный рассказ о художественной идее какого-либо произведения, самый точный анализ не заменит все сцены и эмоции, пережитые в нем. А если не будут проанализированы *эмоции и сцены*, то не возникает вопроса о *художественном стиле*.

Анализируя понятие художественного содержания, возникает понятие художественной формы. Без точного разграничения этих понятий невозможно говорить о художественном содержании отдельно. «Художественный стиль произведения не есть всего только его художественная форма». Было доказано — содержание не существует без формы. Следовательно, художественная форма не существует без художественного содержания. Здесь важно знать, что такое *эстетическое*. В литературе плохо различают эстетическое и художественное. Тем не менее отграничение художественного стиля от эстетических категорий является очень важным пунктом отграничений художественного стиля от близких к нему областей. *Эстетическое* — область выражения и выразительности. *Выражение* — слияние внутреннего и внешнего. «Если мы рассматриваем что-нибудь внутреннее, начинаем это внутреннее видеть внешне, т. е. своими обыкновенными физическими глазами, то это значит, что изучаемое нами внутреннее получило для себя свое выражение. Например, наблюдая портрет старухи, мы видим, что перед нами целая прожитая жизнь. Портрет стал для нас не только *внешним*, лишенным внутреннего и не только *внутренним*, лишенным внешней видимости. Именно этот синтез всего внешнего и внутреннего является *выражением*. Наука об этом выражении — *эстетика*, а переживание этого выражения есть нечто *эстетическое*.

Художественный стиль является материальным и физическим воплощением эстетических форм, но ни в коем случае не является только простым нашим переживанием. *Эстетическое* стихийно и возникает в области человеческих переживаний. «Все художественное эстетично, но не все эстетическое художественно».

Художественный стиль предполагает различные художественно-технические приемы, но не всякий прием художественен, и не о всяком художественно-техническом приеме можно сказать, что ему присущ какой-нибудь стиль. «Художественный стиль произведения не есть структура этого произведения, хотя и немислим без того или иного структурного оформления».

Структура предмета состоит из отдельных элементов предмета в разделенном виде, которые должны объединяться в нечто единое. Если мы определили структуру данного предмета, значит мы узнали все составные части и сумели объединить эти элементы в целое. Следовательно, всякий стиль обладает *структурой*, но не всякая структура обладает определенным стилем. Термин «метод» близок к понятию стиля. Под методом понимается способ конструирования художественного произведения без внимания к его содержанию. Чтобы от метода перейти к стилю, необходимо конструкцию заполнить содержанием художественного произведения. И тогда можно говорить не просто о методе, но и о стиле.

Стиль — содержательное направление метода и, значит, без метода не обходится. Но метод построения вполне может обходиться без всякого стиля и тем более без всякого художественного стиля. «Художественный стиль не есть только организм, хотя он и есть нечто органическое». Произведение искусства и его стиль — организмы, а не механизмы. Что такое организм? Под организмом понимается такая цельность, которая присутствует полностью.

«Художественный стиль произведения веет на нас живым дыханием жизни. Но сказать, что это есть просто жизненный организм, никак нельзя». «Художественный стиль не есть ни только единичность, ни только множественность, и, в частности, ни только обобщенность».

«Художественный стиль не есть и нечто личное, индивидуальное, но он в такой же мере, как индивидуально-личное, содержит в себе и общественное». Человек, т. е. художник, создает художественный стиль произведения, но нельзя этот стиль свести на личность художника. Следовательно, «художественный стиль не есть ни чисто личное достояние художника, ни чисто общественное достояние той или другой исторической эпохи».

«Художественный стиль не есть только отражение действительности, но он и воздействует на действительность». Искусство и его стиль есть отражение действительности. Следовательно, и художественный стиль отражает действительность. Но этого мало. Художник выбирает какой-

нибудь стиль для того, чтобы наиболее полно и творчески воздействовать на действительность.

Определение стиля — очень трудная и интересная задача. Стиль не сводится только к образу, идее, форме, содержанию или к их совокупности. В противном случае, *стилем можно считать* что угодно на свете, ибо нет объекта, который не имеет этих качеств. «Стиль оказывается диалектическим внутреннего и внешнего. Стиль есть основа, обуславливающая организацию формы, и сама эта организация. «Отдельную деталь невозможно оценивать без ее связи со всеми остальными». Стиль как единство внутреннего и внешнего следует рассматривать как *выражение*.

Лекция 3.3 Понятие стиля. Границы, сущность и типология стилей. Проблемы стилеобразования в дизайн-проектировании

Стиль (от греч. *stylos* — палочка для письма) — слог писателя, прием, метод, способ работы. Уже в латинском языке слово "стиль" имело более широкое значение, чем в него вкладывали греки. В научной терминологии у него обширный диапазон применения - от обозначения индивидуальной манеры художника, характеристики признаков какой-либо группы памятников одного художественного направления до трактовки стиля как "суммы устойчивых признаков, характеризующих образную и формальную структуру, свойственную искусству или дизайну той или иной исторической эпохи".

Именно по стилю можно различить течения в искусстве, охарактеризовать их ярчайших представителей, проследить эволюцию творческой мысли, сопоставить различные школы в живописи, архитектуре и дизайне. Стиль как устойчивая совокупность образных принципов наиболее отчетливо и последовательно проявляется в те эпохи и в тех течениях, где исторически сложилась система мировоззренческого синтеза.

Стиль - понятие историческое. Историческое в том смысле, что подчиняется законам жизни: рождается, живет, умирает. Что мы понимаем под словом "стиль"? Это совокупность устойчивых художественных форм, синтез искусств (архитектуры, скульптуры, живописи, дизайну), присущих данному времени и народу.

Стиль не умирает бесследно, он переходит в другой - новую совокупность устойчивых форм (функциональных, конструктивных, художественных). Нет стилей в чистом виде, в них всегда присутствуют части старого и ростки нового.

Стиль нельзя отделить от породившей его эпохи, нельзя искусственно восстановить. У каждой эпохи свои эталоны красоты и гармонии, свое видение окружающего мира.

Детали тех или иных *старых* стилей входят в новые сначала в виде ностальгических воспоминаний, а затем идеи превращаются в моду, достигнув широких масс.

Часто мы говорим: "фирменный стиль", "новый стиль", "стиль жизни". В этом случае слово "стиль" также означает совокупность присущих явлению черт, но не претендует на историческое рассмотрение. Слово "стиль" здесь употребляется в более узком смысле.

Очень часто под словом "классика" мы подразумеваем понятия "стабильность" и "постоянство". мода приходит и уходит, а классика всегда остается классикой. Классика сегодня очень популярна. И это вполне закономерно: мир устал от модернистских экспериментов. Капризная изощренность модерна, фантазии конструктивистов, простота и универсальность функционализма и так далее, и так далее... Сегодня архитекторам и дизайнерам хочется вернуться к обыденности, к привычному стилю.

Однако, создавая новые интерьеры, не стоит постоянно оглядываться на уже имеющуюся стилистику и образы давно минувшей эпохи. Функционализм - вот что определяет возможные пути поиска в этом направлении. А это означает использование самых разнообразных приемов и средств, апробированных практикой дизайна. Все это вместе и формирует то, что можно было бы назвать современным стилем.

Многим исследователям история искусства представляется лишь чередой сменяющихся стилей. Большинство работ посвящено отдельным стилям, художественным направлениям, течениям, школам, описаниям своеобразия индивидуального творческого метода, манеры художника, вплоть до анализа отдельного произведения и разных стилей, в нем присутствующих.

До сих пор не решены вопросы конкретизации подходов к определению того, за счет каких системообразующих факторов происходит саморегуляция системы стиля, а также за счет каких системообразующих факторов идет развитие, формирование и трансформация стиля.

Одни исследователи, рассматривая развитие стиля, разбирают специфику отдельного этапа, зачастую выделяют его как еще один стиль. Другие же изучают стили, соответствующие определенной исторической эпохе.

Работы ряда исследователей посвящены разбору эволюции стилей в истории искусства в целом, однако они в основном ставят задачу проследить историческую последовательность смены стилей в искусстве, но не замену одного стиля другим в контексте их параллельного сосуществования. Узкий круг ученых пытается подойти к построению общей теории стиля как цельного явления в истории искусства с выделением общих для всех стилей черт и закономерностей, но опираются они на разные теоретические предпосылки, методы, философские воззрения, культурологические понятия.

История изучения стилей насчитывает менее трех столетий. Вскоре после появления первых трудов, посвященных этой теме, понятие «стиль» стало фундаментальной категорией в искусстве, характеризующей этапы его исторического развития. Еще в 1788 году великий Иоганн Вольфганг фон

Гёте говорил, что стиль – это «познание сущности вещей», а спустя сто лет швейцарский исследователь Генрих Вёльфлин характеризовал стиль как «средоточие истории искусств».

Большинство существующих названий художественных стилей появилось в истории искусства спустя много лет после их возникновения, а порою и после периода их расцвета и затухания. Иногда один и тот же стиль имеет в разных странах разные названия. Яркий тому пример - стиль искусства рубежа XIX и XX столетий, который в России именовался «модерн», во Франции – «ар нуво», в Германии – «югендстиль», в Австрии – «сецессион», в Италии – «либерти». Стили современного искусства еще не получили в искусствознании полного освещения и не приобрели стойких терминологических определений.

Так называемые «высокие стили» охватывали различные сферы творческой деятельности - архитектуру, скульптуру, живопись, прикладное искусство, создание ювелирных изделий, а кроме того, литературу, музыку, театр. Вместе с тем в разных видах творчества, так же как и в разных странах, далеко не все стили получили одинаковое распространение.

Стили в искусстве не имеют четких границ, они находятся в непрерывном развитии, смешении и противодействии, формируясь на протяжении длительного времени и плавно переходя один в другой. В рамках одного художественного стиля всегда зарождался новый, а тот, в свою очередь, переходил в следующий.

Смешение различных стилей в одном изделии принято называть эклектикой, от греческого слова «эклектикос» (eklektikos) — выбирающий. Подобное смешение элементов различных стилей является следствием взаимопроникновения разных культур.

Талантливые художники и дизайнеры всегда ощущали биение творческого пульса своего времени и умели выразить его дух в своих работах, именно поэтому столь богата и разнообразна палитра стилей искусства и дизайна.

Лекция 3.4 Проблема стилеобразования в современном искусстве

Проблема стиля, стилеобразования всегда являлась одной из самых острых и актуальных в искусстве. Меняются задачи общества, стилистические эпохи, а с ними и художественные критерии, однако высшие достижения искусства остаются, продолжают свою жизнь.

Стилевые черты, в основе которых лежат средства художественной выразительности, выражают суть, уникальность художественного творчества, явлений искусства. Система выразительных средств является носителем стилистических особенностей.

История изучения стилей в искусстве, как история самого художественного творчества, прошла ряд закономерных этапов: от чисто эмпирических подходов, простого наблюдения через наивные попытки

строгой систематизации и классификации по формальным признакам до осознания всей сложности, динамичности и неоднозначности явлений.

Понятие стиля в современной теории искусств в наше время имеет чрезвычайно широкий спектр значений, нюансов и ассоциаций. И в этом кроется глубокий историко-культурный смысл. Каждый художник совершенно индивидуально сочетает в себе особенности творца. Стиль – не постоянная и неизвестная структура, а живой художественный процесс. Стили в искусстве они плавно не имеют четких границ, переходят один в другой и находятся в непрерывном развитии, смешении и противодействии. В рамках одного исторического художественного стиля всегда зарождается новый, а тот, в свою очередь, переходит в следующий.

Современные исследователи говорят о стиле как о «внутренней форме» художественного произведения. Стиль правильнее соотносить с более узким понятием способа творчества как конкретной системы взаимодействия закономерностей и приёмов художественного формообразования.

Стиль – единство, целостность содержательных и формальных элементов, с помощью которых непосредственно создаётся художественное произведение. Понятие исторической эпохи, художественного направления, течения, творческого метода, способа выражения и стиля составляют взаимосвязанную цепь, отражающую многоступенчатость взаимодействия содержания и формы в искусстве. Вывод: **стиль – это синтез**. В художественном стиле все элементы не случайны, а взаимосвязаны между собой. Феномен стиля возникает между содержанием и формой. Стиль поднимается и над содержанием, и над формой.

Стиль – наиболее общая категория художественного мышления, характерная для определённого этапа его развития. Все стили связаны с историей, их содержание определяется внутренней логикой развития определённых способов видения, понимания свойств пространства и времени, в которых действует и живёт конкретный человек в данных исторических, географических и социальных условиях.

Явление стиля может быть выражено лишь на языке того искусства, которому оно принадлежит. Стиль есть «символическое выражение мироощущения», выделяющее «людей одной культуры из общей человеческой массы... смыкающее их воедино». При этом человек является одновременно субъектом и объектом такого «мироощущения», частью «мировой картины».

Чаще всего стиль определяют как «систему внутренних связей между всеми компонентами творческого процесса: содержанием и формой, идеей, темой, сюжетом, пространственными построениями, колоритом, техникой выполнения, приёмами и материалами». М. Каган ввёл понятие «внутренней формы, или внешней идеи подвижного образования, находящегося между содержанием и формой того, что связывает духовный смысл искусства с

материальным миром». Это понятие ближе всего подходит к определению стиля, но не раскрывает его внутренней структуры и функций.

ТЕМА 4. СТИЛЕОБРАЗОВАНИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ПРОСТРАНСТВЕННОГО ИСКУССТВА

Лекция 4.1 Искусства пластические

Искусства пластические, также искусства пространственные, – понятие, объединяющее виды искусства, произведения которых существуют в пространстве, не изменяясь и не развиваясь во времени, и воспринимаются зрением. Произведения Искусства пластического имеют предметный характер, выполняются путём обработки вещественного материала, формирование которого существенно определяет характер их образного строя. Искусства пластические делятся, в свою очередь, на *изобразительные и неизобразительные*.

К *первым* относятся живопись, скульптура, графика, фотоискусство, воспроизводящие с различной мерой чувственной достоверности визуальную воспринимаемую действительность либо с помощью реальных трёхмерных объёмов (скульптура), либо путём их изображения на двухмерной поверхности (живопись, графика, фотоискусство).

Ко *вторым* относятся архитектура, декоративно-прикладное искусство и художественное конструирование, где зрительно-пространственные формы не предполагают, как правило, аналогий в реальной действительности.

Границы между изобразительным и неизобразительным искусствами не абсолютны. В декоративно-прикладном искусстве широко используются более или менее условные изобразительные мотивы, а нередко и законченные изображения, собственно относящиеся к одному из видов изобразительного творчества (например, фигурные сосуды как разновидность малой скульптуры). В зодчестве иногда воспроизводятся органические формы (Индия, Древний Египет); в архитектурном декоре употребляются растительные мотивы (например, античная коринфская капитель), зооморфные (звериные маски во владими́ро-суздальском зодчестве XII—XIII веков), антропоморфные (кариатиды, атланты). Изобразительные искусства иногда пользуются отвлечёнными мотивами (например, книжная графика, плакат, монументально-декоративные живопись и скульптура). Такая область Искусств пластических как орнамент, пользуется как изобразительными, так и неизобразительными мотивами.

От других родов художественной деятельности Искусства пластические отличаются, во-первых, отсутствием временного развития образа; форма в них не изменяется во времени, не имеет характера процесса, как, например, в музыке. Во-вторых, произведения Искусства пластические воспринимаются зрением, а иногда и с участием осязания (скульптура и декоративно-прикладное искусство); для полноценного освоения

архитектурного образа, а в известных случаях и монументальной живописи и скульптуры, необходимо также двигательное-моторное восприятие, требующее определённой длительности.

Материал языка, слово, особенно в некоторые эпохи и в некоторых видах искусства, достаточно широко входит в структуру образа Искусств пластических.

Образная структура произведений Искусств пластических строится зрительно-пластическими средствами: композицией, всеми элементами формы (пространство, объём, пластическое движение, ритм, линия, светотень, цвет).

Как и другие роды художественной деятельности, осваивают мир в образной форме. Структуру художественного образа можно аналитически расчленить на *три* в действительности тесно связанных друг с другом аспекта:

- *тектонически-композиционный*;
- *экспрессивный (выразительный)*;
- *изобразительный*.

Все они — в своём неразрывном единстве — выявляют идейно-художественный смысл произведения.

В архитектуре, декоративно-прикладном искусстве, художественном конструировании и скульптуре *первый* из этих аспектов состоит в организации реального, вещественного материала в трёхмерном пространстве, в формировании его *конструкции и тектоники*, во взаимно гармоническом или намеренно дисгармоническом расположении отдельных частей, в увязывании воедино всех элементов пластической формы. В живописи, графике, фотографии те же принципы конструктивно-композиционного построения воспроизводятся на плоскости. *Выразительность* образа достигается использованием зрительно-формальных элементов; последние способствуют созданию определённой духовной атмосферы, настроения, выявлению идейного смысла произведения.

Третий, *изобразительный* аспект, специфичен для живописи, скульптуры и графики. Внутри изобразительного аспекта можно условно различать моменты непосредственно-визуальный и ассоциативный, позволяющий расширить содержание произведения за пределы собственно изображённого.

Искусства пластические сближаются с миром материальных предметов, создаваемых человеком в качестве своей "культурной среды". Сама обработка материалов природы, придание им формы, отвечающей социальным потребностям, создание в реальной практике "изменения мира" предметов, которых природа не знает и которые противостоят ей именно как результат человеческого творчества, развивали духовные способности человека, в том числе и "...чувствующий красоту формы глаз..." (Маркс К., см. Маркс К. и Энгельс Ф., Из ранних произведений, 1956, с. 593). В

согласованной работе глаза, головы и руки возникает чувство правильности, порядка, пластической координации. Тем самым вещь, созданная человеком, делается носителем его "сущностных сил", "одухотворяется". Предметный мир, преобразуемый человеком, воспринимается как мир "очеловеченный", как овеществлённое творчество, совершенствующее природу, вносящее в хаос действительности разумное начало. Так в ходе практики зарождается эстетическое чувство, на почве которого складываются постепенно разные виды.

Мощный подъём переживают в XX веке реалистические направления. В них вырабатывается ряд новых образных и формальных принципов, обогащающих идейно-художественное содержание реалистического метода. Соответственно кристаллизуется новая образная структура; формируются иные, чем прежде, связи с действительностью, видоизменяется соотношение места и роли отдельных видов художественного творчества.

Стремление к возрождению целостности и органичности пластического мышления ведёт к сближению зодчества, изобразительных искусств и художественной обработки предметной среды. Возникает тяготение к синтетичности художественного творчества. Таким образом, вместе с возникновением новых форм возрастает значение последних в художественной культуре человечества.

Лекция 4.2 Стили и направления в изобразительном искусстве

Абстракционизм (от лат. *abstractio* — удаление, отвлечение) — направление искусства, отказавшееся от приближенного к действительности изображения форм в живописи и скульптуре. Главными представителями абстракционизма были Василий Кандинский (1866–1944), Пабло Пикассо (1881–1973).

Абстрактный импрессионизм — направление абстрактного искусства, в котором свободные абстрактные композиции создаются крупным мазком. Мастера абстрактного экспрессионизма: Джексон Поллок, Марк Ротко, Уиллем де Кунинг, Франц Клайн, Ли Краснер.

Абстрактный экспрессионизм (от англ. *abstract expressionism*) — направление абстрактного искусства в котором свободные композиции создаются крупным и импульсивным мазком. Мастера абстрактного экспрессионизма: Джексон Поллок, Аршил Горки, Ханс Хофман, Вильям де Куннинг, Марк Ротко, Роберт Мазеруэлл, Барнет Ньюман.

Авангардизм (от фр. *avant-garde* — передовой отряд) — совокупность экспериментальных, модернистских, подчеркнута необычных, поисковых начинаний в искусстве XX века. Авангардными направлениями являются: фовизм, кубизм, футуризм, экспрессионизм, абстракционизм, сюрреализм, акционизм, поп-арт, концептуальное искусство.

Академизм (от фр. *academisme*) — направление в европейской живописи XVI–XIX веков. Основывалось на догматическом следовании

внешним формам классического искусства. В этом стиле писали Аннибале, Агостино и Лодовико Карраччи.

Акционизм (от англ. action art — искусство действия) — хэппенинг, перформанс, эвент, искусство процесса, искусство демонстрации и ряд других форм возникших в авангардистском искусстве 1960–х годов. Акционизм стремится стереть грань между искусством и действительностью.

Ампир (от франц. empire — империя) — стиль в архитектуре и декоративном искусстве возникший во Франции в начале XIX в. Ампир — финал развития классицизма. Главным представителем этого стиля был Ж.Л. Давид (картины "Клятва Горациев" (1784), "Брут" (1789)).

Аналитический кубизм — разновидность кубизма, характеризующаяся постепенным стиранием различий между формой и пространством и исчезновением образов предметов. Аналитический кубизм развили художники из художественного объединения «Золотое сечение»: Альбер Глез, Марсель Дюшан, Раймон Дюшан—Вийон, Жан Метценже и Жак Вийон.

Аналитическое искусство — художественный метод, разработанный и обоснованный Павлом Филоновым в ряде теоретических работ и в собственном живописном творчестве 1910–1920 годов. Принцип сделанности — главное положение Аналитического Искусства.

Анахронизм (от греч. ana — обратно и hronos — время), другое название — гиперманьеризм — одно из направлений постмодернизма, предлагающее авторскую интерпретацию искусства прошлого. Анахронизм возник в конце 1970–х годов в Италии, позднее и во Франции. Мастера анахронизма: Карло Мария Мариани, Омар Галлиани, Луиджи Онтани, Стефано ди Стацио.

Андеграунд (от англ. underground — подполье, подземелье) — ряд художественных направлений в современном искусстве, противопоставляющих себя массовой культуре, мейнстриму. В советский период в силу строгости режима почти всякое неофициальное, т. е. не признанное властями, искусство оказывалось андеграундом.

Арт нуво (от фр. art nouveau, буквально — новое искусство) — распространённое во многих странах (Бельгия, Франция, Англия, США и др.) название стиля модерн. Самый известный художник этого направления живописи Альфонс Муха.

Арт брут (от фр. art brut — грубое искусство), искусство аутсайдеров — направление в искусстве в середине XX века, произведения которого созданы непрофессиональными художниками, которые как с психической, так и с общественной точки зрения являются маргиналами. Близкие направления — маргинальное искусство, наив, интуитивное искусство, фольклор-искусство, примитивизм.

Арте повера (от ит. arte povera — бедное искусство) — художественное направление, объединившее художников из Рима, Турина, Милана и Генуи

во второй половине XX века. Художники арте повера визуализировали диалог между природой и индустрией.

Арт деко (от фр. art deco, сокр. от decoratif) — направление в искусстве в середине XX века, обозначившее синтез авангарда и неоклассицизма, пришло на смену конструктивизму. Самым известным художником этого направления является Тамара де Лемпицка (1898–1980).

Барокко (от итал. barocco — странный, причудливый или от порт. perola barrosa — жемчужина неправильной формы, существуют и другие предположения о происхождении этого слова) — художественный стиль в искусстве позднего Возрождения.

Бидермейер (от нем. biedermeier — простодушный, обывательский) — направление в немецком и австрийском искусстве, распространённое в 1815–1848 годах. Стиль является ответвлением романтизма, пришедшего на смену ампиру. Представители бидермейера в живописи: Г. Ф. Керстинг, Людвиг Рихтер, Карл Шпицвег, Мориц фон Швинд и Фердинанд Вальдмюллер.

Веризм (от итал. il verismo, от слова vero — истинный, правдивый) — реалистическое направление в итальянском изобразительном искусстве конца XIX века. Термин возник в XVII веке, употреблялся в изобразительном искусстве и обозначал реалистическую струю в живописи барокко. Самыми известными художниками этого направления являются Дж. Фаттори, С. Лега, Т. Синьрини, О. Боррани, В. Кабьянка, Дж. Аббати и др.

Возрождение, или Ренессанс (от фр. renaissance, итал. rinascimento) — эпоха в истории культуры Европы, пришедшая на смену культуре Средних веков и предшествующая культуре нового времени. Примерные хронологические рамки эпохи — XIV–XVI века. Наиболее известные художники этого периода: Сандро Боттичелли (1447–1515), Леонардо да Винчи (1452–1519), Рафаэль Санти (1483–1520), Микеланджело Буонарроти (1475–1564), Тициан (1477–1576), Антонио Корреджо (1489–1534), Иероним Босх (1450–1516), Альбрехт Дюрер (1471–1528).

Вортицизм (от ит. vortizto — вихрь) — направление английского авангарда, основанное Уиндемом Льюисом в 1914 году. Это название обязано своим происхождением замечанию итальянского футуриста Умберто Боччони.

Геометрический абстракционизм — вид абстрактного искусства, композиции которого построены из ограниченного набора правильных форм и основных цветов.

Гиперреализм, фотореализм, суперреализм — стиль в живописи и скульптуре, основанный на фотореализации объекта. Гиперреализм возник в США в середине XX века. Главная цель гиперреализма показать действительность.

Гиперманьеризм (другое название — анахронизм) — направление постмодернизма, предлагающее авторскую интерпретацию искусства прошлого.

Готика (от итал. *gotico* — непривычный, варварский) — период в развитии средневекового искусства, охватывавший почти все области культуры и развивавшийся на территории Западной, Центральной и отчасти Восточной Европы с XII по XV век.

Дадаизм (произошло от фр. *dadaisme*, *dada* — деревянная лошадка; в переносном смысле — бессвязный детский лепет) — модернистское литературно—художественное течение 1916–1922 годов, для которого характерны сознательный иррационализм и демонстративный антиэстетизм. Самые известные дадаисты: Ханс Арп (1886–1966), Марсель Дюшан (1887–1968), Макс Эрнст (1891–1976), Филипп Супо (1897–1990), Тристан Тцара (1896–1963).

Дивизионизм (от франц. *division* — разделение), пуантилизм — направление неоимпрессионизма, письмо отдельными четкими мазками в виде точек или мелких квадратов. Самые известные художники, писавшие в этом стиле: Жорж Сёра (1859–1891), Поль Синьяк (1863–1935), Анри Матисс (1869–1954), Камиль Писсарро, Люсьен Писсарро, Анри Эдмон Кросс.

Живопись жёстких контуров (от англ. *hard edge*) — направление абстрактной живописи 2-й половины XX века, в которой пятна цвета разделены жесткими границами. Этот стиль связан с геометрической абстракцией, постживописной абстракцией и живописью цветового поля.

Живопись цветового поля (от англ. *color field*) — направление абстрактной живописи 2-й половины XX века, возникшее в Нью—Йорке. Живопись цветового поля характеризуется прежде всего крупными полями плоского, монолитного цвета, размазанного или наложенного пятнами по холсту.

Импрессионизм (от фр. *impression* — впечатление) — направление в европейской живописи, зародившееся во Франции в середине XIX века. Самые известные художники этого направления живописи: Мане, Ренуар, Сезанн, Дега, Моне, Писсарро.

Информализм, информель (от фр. *art informel*) — направление в абстрактном искусстве, возникшее во второй половине 40-х годов XX века во Франции.

Искусство действия, абстракция жестов (от англ. *action painting*) — направление в американской живописи середины XX века, в котором краска спонтанно наносится на холст.

Караваджизм — стиль европейской живописи эпохи барокко, появившийся в Риме в конце XVI века. Основателем этого стиля считается Караваджо, который оказал огромное влияние на развитие европейской реалистической живописи.

Кинетическое искусство — (произошло от греч. *kineticos* — приводящий в движение) — течение в современном искусстве, связанное с широким применением движущихся объектов, в основе которого лежит идея движения формы.

Китч, кич (от нем. kitsch — безвкусица) — термин, обозначающий одно из наиболее одиозных явлений массовой культуры, синоним псевдоискусства, в котором основное внимание уделяется экстравагантности внешнего облика, крикливости его элементов.

Классицизм (произошло от лат. classicus — образцовый) — художественный стиль и эстетическое направление в европейской литературе и искусстве XVII — начала XIX веков, одной из важных черт которых являлось обращение к образам и формам античной литературы и искусства как идеальному эстетическому эталону.

Клуазонизм (от фр. cloison — перегородка) — термин, перенесенный в живопись из прикладного искусства. Эта манера письма разработана Эмилем Бернаром и Л. Анкетеном в 1887 году.

Концептуальное искусство (концептуализм) (от лат. conceptus — мысль) — направление в модернизме 1970–1980-х годов, целью которого было создание произведений более или менее свободных от материального воплощения "художественных идей". Самые известные художники этого направления: Дж. Кошут (основной теоретик), Д. Хьюблер, Р. Берри, Я. Вильсон.

Конструктивизм — направление в советском искусстве 20-х годов XX века. Сторонники конструктивизма, выдвинув задачу конструирования окружающей среды, активно направляющей жизненные процессы, стремились осмыслить формообразующие возможности новой техники.

Космизм (от греч. kosmos — организованный мир, kosma — украшение) — художественно—философское мировоззрение, в основе которого располагается знание о Космосе и представление о человеке как о гражданине Мира, а также о микрокосмосе, подобном Макрокосмосу.

Кубизм (от фр. cubisme, произошло от cube — куб) — модернистское направление в живописи начала XX века, которое выдвинуло на первый план формальную задачу конструирования объёмной формы на плоскости, сведя к минимуму изобразительно—познавательные функции искусства. Самый известный художник этого направления живописи Пабло Пикассо (1881–1973).

Кубофутуризм — направление в искусстве авангарда в начале XX века, соединившее в себе наработки итальянских футуристов и французских кубистов. Самые известные художники кубофутуризма: Казимир Малевич, Давид Бурлюк, Иван Клюин, Александра Экстер, Наталья Гончарова, Надежда Удальцова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Иван Пуни.

Леттризм (от англ. letter — письмо, послание) — направление в модернизме, основанное в 1946 году в Париже. Оно характеризуется использованием в живописи и графике изображений похожих на шрифт, нечитаемый текст, а также композиций на основе букв и текста.

Лирическая абстракция, лирическо—эмоциональный, психологический абстракционизм — одно из направлений абстрактного искусства, для которого характерны стремление к прямому выражению эмоциональных,

психических состояний художника и импровизационность исполнения. Основоположником лирической абстракции был Андрей Михайлович Ланской.

Лоуброу арт, поп-сюрреализм (от англ. lowbrow — малообразованный, непритязательный) — направление в изобразительном искусстве, возникшее в Лос-Анджелесе в конце 1970-х годов. У истоков движения стояли подземные карикатуристы Роберт Уильямс и Гэри Пэнтер, художники Гэри Байсмэн и Тим Бискуп.

Лучизм — живописное направление в русском искусстве 1910-х годов. Придумали этот стиль М. Ф. Ларионов и Н.С. Гончарова. Лучизм—это абстрактное искусство, основанное на совмещении световых спектров и светопередачи.

Маньеризм (от итал. manierismo, от maniera — манера, стиль) — стиль в искусстве, основанный на усвоении манеры какого-нибудь большого мастера или определенной художественной школы.

Маргинальное искусство — направление в искусстве, вынесенное на периферию общественных интересов, по содержанию и форме далекое от актуальных идей, художественных направлений, течений и стилей эпохи. Маргинальным искусством называют прежде всего дилетантское творчество любителей. Маргинальным по сути являются соц-арт и андеграунд (подпольное искусство), авторы которого демонстративно противопоставляют себя общепринятым нормам поведения.

Метареализм (произошло от греч. meta — между, после, через и gealis — вещественный, действительный) — реализм многих реальностей, связанных непрерывностью метаболических превращений и перемен состояний. Метареальный образ, метаморфоза, метабола — способ взаимосвязи всех этих реальностей.

Метафизическая живопись — (от греч. meta — после и phisika — природа, метафизика — наука о духовных явлениях, недоступных опытному знанию, трансцендентных началах мира) — течение в итальянском искусстве, возникшее в 1916 году в Ферраре. Его создателями были живописцы Джорджо Де Кирико, Карло Карра, Джорджо Моранди.

Мизерабилизм (от фр. miserable — несчастный) — направление изобразительного искусства, зародившееся во Франции после 1940-х годов. В рамках данного направления на первое место выносятся принципы фигуративности, сюжетно—драматическое начало в живописи и графике, с подчеркиванием трагической обреченности, «покинутости» человека в мире. Основоположником мизерабилизма считается Франсис Грюбер.

Минимализм (произошло от англ. minimal art — минимальное искусство) — художественное течение, исходящее из минимальной трансформации используемых в процессе творчества материалов, простоты и единообразия форм, монохромности, творческого самоограничения художника. Минимализм возник в США в первой половине 60-х годов. Среди наиболее репрезентативных минималистов можно выделяются: К.

Андре, М. Бочнер, У. Де Мариа, Д. Флэвин, С. Ле Витт, Р. Мэнголд, Б. Мэрдэн, Р. Моррис, Р. Раймэн.

Модерн (произошло от фр. *moderne* — новейший, современный) — стиль в европейском и американском искусстве на рубеже XIX–XX веков. Модерн переосмыслил и стилизовал черты искусства разных эпох, и выработал собственные художественные приемы, основанные на принципах асимметрии, орнаментальности и декоративности. Художники, писавшие в стиле модерн: Поль Гоген (1848–1903), Густав Климт (1862–1918).

Модернизм (произошло от итал. *modernismo* — «современное течение») — общее название направлений искусства и литературы конца XIX–XX веков: кубизм, дадаизм, сюрреализм, модерн, футуризм, экспрессионизм, абстрактное искусство, функционализм, неоимпрессионизм, постимпрессионизм и т. п.

Мурализм, Мексиканская монументальная живопись или Мексиканский мурализм — художественное направление возникшее в Мексике в начале XX в. — суть которого состояла в оформлении общественных зданий циклами фресок из истории страны, жизни народа, его борьбы.

Натурализм (произошло от лат. *naturalis* — природный) — направление в литературе и искусстве последней трети XIX века, стремившееся к объективно и беспристрастному воспроизведению наблюдаемой реальности.

Неодадаизм — совокупность новейших течений, вернувшихся к принципам антиискусства дадаистов (хэппенинг, флюксус, искусство объекта, инвайронмент и пр.). Это движение дало толчок к возникновению поп—арта, а также группы флюксус.

Неоклассицизм, обозначающий художественные явления последней трети XIX–XX веков, которым присуще обращение к традициям античного искусства, искусства эпохи Возрождения или классицизма. Самый известный художник этого направления живописи: Адольф Вильям Бугро (1825–1905).

Неопластицизм — одна из ранних разновидностей абстрактного искусства. Создан к 1917 году нидерландским живописцем П. Мондрианом и др. художниками входившими в объединение "Стиль". Для неопластицизма характерно, по словам его создателей, стремление к "универсальной гармонии", выразившееся в строго уравновешенных комбинациях крупных прямоугольных фигур, четко разделенных перпендикулярными линиями черного цвета и окрашенных в локальные цвета основного спектра (с добавлением белого и серого тонов).

Неореализм — художественное направление, получившее развитие в изобразительном искусстве в середине XX века в ряде стран Европы и в США, представители которого на фоне модернистского искусства провозгласили возврат к реалистическим ценностям традиционных изобразительных форм.

Неоэкспрессионизм — направление в современной живописи, которое возникло в конце 1970–х и доминировало на арт–рынке до середины 1980–х годов. Неоэкспрессионизм возник в Европе как реакция на концептуальное и минималистическое искусство 1970–х годов. Неоэкспрессионисты вернулись к образности, фигуративности, живой и эмоциональной манере, ярким насыщенным цветам.

Нео–гео, негеометрический концептуализм — направление в современной живописи, которое возникло в абстрактном искусстве XX столетия. Основоположник и теоретик нео–гео Питер Хелли.

Нео–поп, нео–поп–арт или пост–поп — направление в современной живописи, которое возникло в 80–е годы XX столетия как реакция на концептуализм и минимализм.

Новая вещественность (произошло от нем. *neue sachlichkeit*) — течение в немецкой живописи и графике 1920–х годов, представители которого стремились создать модель предельно ясного, мистифицировано—предметного мира в преувеличенно четких, тщательно детализированных формах. Самые известные художники: Ж. Гросс, О. Дике, А. Канольт, Г. Шримпф, Э. Вигенер, К. Гросберг, Макс Бекман.

Оп–арт (от англ. *op art*, сокращение от *optical art* — оптическое искусство) — неоавангардистское течение в изобразительном искусстве, одна из поздних модификаций абстрактного искусства.

Орфизм (от фр. *orphisme*, от *Orphée* — Орфей) — направление во французской живописи 1910–х годах. Название дано в 1912 году французским поэтом Аполлинером, впечатленным живописью художника Робера Делоне.

Примитивизм — стиль живописи, зародившийся в XIX–XX веках. Примитивисты намеренно упрощали картину, делая её формы примитивными, как народное искусство, творчество ребенка или первобытного человека. Самыми известными художниками этого направления являются Марк Шагал, Нико Пиросмани.

Поп–арт (произошло от англ. *popular art* — популярное, общедоступное искусство или от *pop* — отрывистый звук, лёгкий хлопок) — буквально: искусство, производящее взрывной, шокирующий эффект — неоавангардистское направление в изобразительном искусстве. Поп – арт получил распространение со 2–й половины 1950–х годов в США. Самые известные художники поп–арта: Джаспер Джонс, Роберт Раушенберг и Энди Уорхол.

Постживописная абстракция (от англ. *Post–painterly Abstraction*), хроматическая абстракция — направление в живописи, зародившееся в Америке в 1950–е годы. Основные признаки: чёткие края, свободный мазок, гармония простых форм, монументальность, созерцательно—меланхолический склад, аскетичность.

Постимпрессионизм (произошло от фр. *postimpressionisme*, от лат. *post* — после и импрессионизм) — совокупность направлений,

возникших во французском искусстве во второй половине 1980-х годов и пришедших на смену импрессионизму. Поиски шли различными путями: это и пуантилизм (Жорж Сёра, Поль Синьяк), и символизм Поля Гогена.

Постмодернизм (произошло от фр. *postmodernisme* — после модернизма) — новый художественный стиль, отличающийся от модернизма возвратом к красоте вторичной реальности, повествовательности, обращением к сюжету, мелодии, гармонии вторичных форм. Для постмодернизма характерно заимствование из разных эпох, регионов и субкультур стилей, образных мотивов и художественных приемов.

Прерафаэлитизм (произошло от англ. *pre* перед и *raphaelitism* — Рафаэль) — эстетико-мистическое направление в английской поэзии и живописи во второй половине XIX века, образовавшееся в начале 50-х годов с целью борьбы против условности в английском искусстве викторианской эпохи, против академических традиций и слепого подражания классическим образцам.

Проторенессанс (произошло (от греч. *protos* — первый и фр. *Renaissance* — Возрождение) — переходное направление в итальянском искусстве от эпохи Средневековья к эпохе Возрождения.

Пуризм (от фр. *pur* — чистый) — направление в живописи и архитектуре XX века, ищущее при создании своих произведений эстетической ясности, точности, подлинности в изображении. Это течение было создано французским художником Амедем Озанфаном и архитектором Ле Корбюзье в 1918 году.

Реализм (от лат. *realis* — вещественный, действительный) — направление в искусстве, характеризующееся изображением социальных, психологических и прочих явлений, максимально соответствующим действительности. Самые известные реалисты: Илья Репин, Иван Шишкин, Василий Поленов, Василий Суриков, Исаак Левитан.

Реализм Нуво, Новый реализм — направление в изобразительном искусстве Франции и Швейцарии, родственное американскому поп-арту, возникшее в Париже в 1960 году. Его основателем считается критик Пьер Рестани. Самые известные художники: Ив Кляйн, Арман, Сезар, Н. де Сен-Фаль, Ж. Тэнгли.

Регионализм (произошло от англ. *regional* — местный) — течение в американской живописи 1930–1940-х годов. Представители регионализма соединили в своем творчестве черты, свойственные американскому примитивизму и немецкой новой вещественности.

Рококо (происходит от фр. *rococo*, *rocaille*) — стиль в искусстве и архитектуре, зародившийся во Франции в начале XVIII века. Отличался грациозностью, легкостью, интимно-кокетливым характером. Со стилем барокко рококо объединяет стремление к завершенности форм, однако рококо предпочитает изящество и лёгкость.

Романтизм (произошло от фр. *romantisme*) — идейное и художественное направление в европейской и американской живописи конца

XVIII — начала XIX веков, выдвигавшее на первый план индивидуальность, наделяя ее идеальными устремлениями. Самые известные живописцы этого жанра: Э. Делакруа, И.К. Айвазовский (1817–1900).

Сезанновский кубизм — предтеча кубизма, для которой характерна склонность к абстракции и упрощению форм предметов. Сильное влияние на формирование кубизма оказали эксперименты Поля Сезанна с формой в живописи. В 1907 году Пикассо написал картину "Авиньонские девицы", которая считается первым шагом на пути к кубизму.

Сентиментализм (произошло от лат. *sentiment* — чувство) — направление западного искусства второй половины XVIII века, выражающее разочарование в цивилизации, основанной на идеалах разума. Идеологом сентиментализма считается Ж.Ж. Руссо. Художники, писавшие в этом жанре: Я.Ф. Хаккерт, Р. Уилсон, Т. Джонс, Дж. Форрестер, С. Дэлон.

Сецессия (от лат. *secessio* — отход, отделение) — разновидность стиля модерн в чешском искусстве и культуре в период 1880—1910-х годов. Происхождение и название движения связаны с пражской группой Сецессион (Уход). Проявился в основном в дизайне и архитектуре.

Символизм (происходит от фр. *symbolisme*) — одно из крупнейших направлений в искусстве (в литературе, музыке и живописи), возникшее во Франции в 1870–1880-х годах и достигшее наибольшего развития на рубеже XIX и XX веков. Художники-символисты: Обри Бердслей, Михаил Врубель.

Синтетический кубизм — разновидность кубизма, в котором художник стремился обогатить реальность созданием новых эстетических объектов, реально существующих, а не являющихся лишь изображением видимого мира.

Социалистический реализм, соцреализм — художественный метод в искусстве, представляющий собой эстетическое выражение социалистически осознанной концепции мира и человека.

Социальный реализм — художественное направление в искусстве Америки, созданное как противовес советскому соцреализму. Основной задачей художников была декларация идей американского образа жизни в визуальном искусстве. Главным жанром в социальном реализме становится городской пейзаж (Нью-Йорк), а главными героями — простые люди, рабочие и бедняки, тяжелее всех ощутившие тяготы «Великой депрессии», I и II мировых войн.

Соц-арт — направление в отечественном неофициальном искусстве 1970-х — начала 1990-х годов. Художники соц-арта использовали для своих работ стилистику, язык и завоевания соцреализма.

Спациализм (произошло от итал. *spazio* — пространство) — концепция движения в искусстве, предлагающая рассматривать живопись и скульптуру одним видом искусства, соединив в нем цвет, звук, пространство, движение и время. Концепцию разработал Л. Фонтана. Представители этого направления — ряд итальянских художников поколения 1950-х годов, в 1960-е годы — японец Аи-О, немец Х. П. Ретер и др.

Стрит-арт (от англ. street art — уличное искусство) — искусство, получившее развитие на улицах и в городских публичных местах. Включает в себя граффити, тэги, трафаретное граффити, стикер-арт, постеры, видео проекции, флэш-мобы и уличные инсталляции.

Супрематизм (от лат. supremus — высший, высочайший, первейший) — направление авангардного искусства первой трети XX века, создателем и главным представителем которого был русский художник Казимир Малевич.

Сюрреализм (от фр. surrealisme — сверх + реализм) — одно из направлений модернизма. Сюрреализм возник во Франции в середине XX века. Самые известные сюрреалисты: Сальвадор Дали (1904–1989), Рене Магритт (1898–1967).

Ташизм (от фр. tache — пятно) — одно из названий направления в абстракционизме 50–х годов. Ташизм — живопись пятнами, которые не воссоздают образов реальности. Наиболее яркие представители стиля: Жорж Матье, Ханс Хартунг, Воле, Пьер Сулаж, Жан Базен, Эмилио Ведова.

Тонализм направление в американском искусстве конца XIX века, берущее начало и основные традиции у школы барбизонцев, появился когда художники начали изображать пейзажи с общим тоном цветной атмосферы или тумана. Ведущие художники тонализма — Джордж Иннес и Джеймс Макнейл Уистлер.

Трансавангард (произошло от лат. trans — сквозь, через и фр. avantgarde — авангард) — одно из современных направлений постмодернизма, охватывающее смешения и трансформации стилей, родившихся в авангарде, таких как кубизм, фовизм, футуризм, экспрессионизм и др.

Фэнтези (от англ. fantasy — фантазия) — стиль живописи, появившийся в начале XX века и основанный на использовании мифологических и сказочных мотивов. Самые известные художники героического фэнтези: Борис Вальехо, Джулия Белл, Луис Ройо, Фрэнк Фразетта.

Фовизм (произошло от фр. fauvisme, от fauve — дикий, хищный) — авангардистское течение во франц. живописи начала XX века, для которого характерно предельно интенсивное звучание открытых цветов.

Футуризм (произошло от итал. futurismo — будущее) — течение в искусстве начала XX века. Основные темы футуризма: достижения техники и технический прогресс. Основоположниками футуризма были Балла Джакомо, Джорж Северени, Боччони, Руссоло, Карра.

Экспрессионизм (произошло от фр. expression — выразительность) — модернистское течение в западноевропейском искусстве начале XX века, возникло как отклик на острейший социальный кризис. Идейной основой экспрессионизма стал протест против уродливого мира, все большее отчуждение человека от мира, чувства крушения надежд. Экспрессионистам свойственны тяготение к мистике и пессимизм.

Эстетическое движение или эстетизм — европейское направление в XIX веке в литературе, изобразительном и декоративном искусствах,

интерьерном дизайне, которое подчеркивало преобладание эстетических ценностей над этическими и над социальными проблемами. Корни эстетизма уходят в романтизм, явился как реакция на викторианскую эпоху, тем самым предвосхищая модернизм.

ТЕМА 5. ЗАРОЖДЕНИЕ И КУЛЬТУРА СОВРЕМЕННОГО ГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ДИЗАЙНЕ

Лекция 5.1 Хронология графического и промышленного дизайна

С 9 мая 1829 года (до 1890–х годов) демонстрировалась продукция российских мануфактур; регулярные проводились Российские промышленные выставки, с 1882 года стали включать в экспозицию предметы искусства (стали называться художественно-промышленными). Наглядно был виден разрыв между технической и художественной культурой.

1840–1850 годы Генри Коул организует предприятие "Художественные изделия Феликса Саммерли". Основной его деятельностью была забота об улучшении художественных качеств массовой продукции.

В 1845 году Генри Коул предложил термин "промышленное искусство" (или "художественная промышленность"), означавший по его собственным словам "изящные искусства или красоту, приложенные к механическому производству".

1849 году в Англии стал выпускаться журнал по эстетике "Journal of Design". Отмечают двойственную природу дизайна - соответствие назначению вещи и украшение этой полезной структуры.

1820–1850 года. Появилась промышленность пошива одежды, которая была причислена к категории товаров.

1849–1869 года. Работа фирмы Михаэля Тонета — "Братья Тонет".

С 1850–х годов - распространение швейных машинок Зингера. Произошла демократизация моды (она перестала быть делом узкого круга и стала массовой)

1860–1863 года. Готфрид Земпер написал двухтомный труд "Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика".

1876 год. В Филадельфии состоялась выставка промышленных изделий, открывшая новый американский стиль – функционализм.

С конца 1890–х годов издаются журналы "Мир искусства" и "Искусство и художественная промышленность". Значение журналов в самом принципе их оформления: внимание к компоновке, подбору иллюстраций, шрифтам, решению обложки и т. д.

Начало становления графического дизайна. Конец XIX века. Предложена программа создания нового стиля жизни путём соединения высокоразвитой техники с ручным, ремесленным трудом. Движение "За связь искусств и ремёсел" в Англии, лидером которого был Уильям Моррис. Сформулированы основные положения теории и творческие принципы дизайна.

Конец 1890–х годов:

1) расширение графической палитры (обогатился образ печатной графики в целом);

2) появился сложный контурный рисунок и смешанная техника. Завершается переход типографий на фотомеханические способы. Полиграфия, фотография и графический дизайн объединяются (отныне они зависят друг от друга).

1895 год. Первая всероссийская выставка печатного дела (Петербург). Развитие графического дизайна. Поиск графического языка, стилистических приёмов. Развитие "книжно-журнального" графического дизайна.

1897 год. В Петербурге проходит Первая Международная выставка художественных афиш (было представлено более 700 работ из них русским авторам принадлежали 28).

1899 год. Развитие графического дизайна. Меняется отношение к русской открытке (начинают выпускать открытки с благотворительной целью). Н. Шабельская публикует статью "Новая отрасль художественной промышленности", направленную на популяризацию "артистических карточек" (подробно описывает чему может служить и учить открытка). Рождается новая область графики – открытка.

Конец XIX века. Примитивные шрифтовые афиши смела волна многоцветных афишных листов (совершенствовались станки суперформата, краски и т.д.). Симбиоз модерна и хромолитографии — способ печати, при котором оттиски получают переносом краски с плоской печатной формы сразу на бумагу. Взрыв в эволюции рекламной графики (во Франции плакат становится символом нового общества).

Конец XIX века – нач. XX века. Афишные многоцветные полотна рекламы и рекламные объявления стали заметным элементом городской среды. "Реклама — двигатель торговли". Плакаты были неоднородны по характеру их графики. До конца XIX века не знали термина "плакат".

В 1898 году в словаре Ф. Брокгауза и И. Ефрона появилось определение "плакат художественный".

В 1901 году в каталоге киевской выставки было написано "Международная выставка художественных афиш и плакатов".

В 1910 году С. Чехонин был удостоен Первой премии за создание нового шрифта. Выделение плаката из массовой печатной продукции в особый уникальный вид графики. Развивается искусство акцидентного набора.

С 1900 года осуществляется регулярное проведение Международных промышленных выставок, на которых выявились основные недостатки эстетики форм первых промышленных изделий. Товары выставлялись на всеобщее обозрение как экспонаты (именно выставки обычно обозначали тенденцию). Шире становится презентация товаров, зарождается понятие тренда.

С октября 1901 года до конца 1902 года (Россия) определен русский наборный шрифт.

Издание И.И. Леманом журнала "Печатное искусство" (с нач. XX века журнал "Полиграфическое производство"):

1) Первый журнал в России, посвящённый деятельности графического дизайна.

2) Регулярный выпуск каталогов шрифтов и орнаментов.

3) Уроки по оформлению книг и журналов — рост культуры набора, печати, графического дизайна.

1907 год. Петер Беренс (Германия) создал целостный «фирменный стиль» электротехнической компании: от зданий до канцелярских принадлежностей и логотип фирмы «АЭГ».

1907 год. Создание Веркбунда — Германского промышленного Союза. Цель объединения: "облагородить промышленность через искусство". В 1924 году в Мюнхене прошла выставка "Форма без орнамента", организованная Союзом. Ориентация на современные условия индустриального производства.

1908 год. Осуществление идей о подчинении художника "железной дисциплине целесообразной формы". В Германии Анри Ван де Вельде организует Высшее техническое училище прикладных искусств. Форму вещи задаёт функция.

1908–1910 года. Проведение "Русских сезонов" в Париже. Театр давал "образцы", которым люди начинали массово подражать (позже это перешло и в кино). Это было: своеобразной рекламой русскому искусству; способствовало возникновению новых стилей в массовой моде.

1908–1913 года (Россия). Цель: "...наглядно представить всё, что в течение отчетных лет вышло из-под русского печатного станка". Проведение ежегодных выставок произведений печати. Расширяется презентация продуктов графического дизайна (плакаты, открытые письма, карты, календари).

Конец 1911 года. Расширяется использование графики: книжная иллюстрация, открытка, книжный знак. Проведение выставки "Искусство в книге и плакате" на Всероссийском съезде художников. Расширение границ графического дизайна.

С 1918 года. Создание и работа ВХУТЕМАС. На первом месте — многофункциональность вещей (создание вещей удобных для потребителя), но при этом цена не завышена (эксклюзивность не ведёт к высокой стоимости).

Профилирующая дисциплина - проектирование, включающее несколько этапов: от идеи до образцов в натуральную величину. Уже через конструкцию выражалась художественная идея дизайнерского проекта:

1) формирование универсального подхода;

2) развитие "гуманного" дизайна (человекоориентированного).

С 1919 года. Создание и работа Баухауза. Разработан подход, принцип обучения — акцент на геометрии как базе формообразования вещей. Выдвинут принцип — нет разницы между художником и ремесленником. Все формы должны были быть подчеркнута технологичными, т. е. рационально

выполняются на современных обрабатывающих станках. Зависимость формы вещей от технологий их изготовления.

Начало XX века (в послереволюционной России). Движение "Производственное искусство", которое зародилось вне промышленной сферы, а опиралось на художников левых течений и теоретиков. Интеграция искусства и техники.

1905–1918 года. Оформление революционных праздников в России. Элементы уличного оборудования (мобильные трибуны, агитационные установки, модульные киоски и лотки и т. д.) стали распространёнными объектами проектирования. В первые годы советской власти основными сферами массового внедрения зарождавшегося дизайна были: праздничное оформление, плакат, реклама, книжная продукция, оформление выставок и т. д.

Художники стремились создать совершенно новый облик городской среды, противопоставляя его старым архитектурным образцам:

- 1) становление отечественного дизайна городской среды;
- 2) в первых опытах художественного оформления городской среды проявились те черты, которые близки приёмам суперграфики.

1929 год. До 1929 года европейский дизайн оставался чисто локальным явлением, не оказывая заметного влияния на промышленное производство. Всемирный экономический кризис. Дизайн становится реальной коммерческой силой, приобретая массовый характер, возникает профессиональная "индустрия дизайна".

Вторая половина XX века. Проходят: Совет промышленного дизайна (Великобритания), Совет по дизайну (Лондон), основание Общества промышленных дизайнеров (США, 1947), открытие центра дизайна COID (Лондон, 1956). Формируются общества, способные критиковать и оценивать существующий дизайн.

Конец 1960–х годов. Создание и работа ВНИИТЭ. Проведение семинаров по дизайну на международном уровне. Поиск новых идей большим коллективом дизайнеров. Закладывание новых тенденций, опережающих время.

1960–е — нач. 1970–х годов. Развитие семиотики (науки, исследующей свойства знаков и знаковых систем). Дизайнерский подход в прикладной графике начал осуществляться через промграфику (графические элементы на изделиях) и упаковку. Е. Черневич определяет: "... складывается новый тип профессионала – дизайнер-график становится визуальным коммуникатором".

1975 год (Франция). Художник-авангардист А. Калдер расписывает автомобиль автогонщика Эрве Пулена. Принципиально изменил процесс работы, начав творить сразу на автомобиле (без эскизов и макетов). Зарождение самобытного вида дизайна — Арт-кар.

1981 год. Создание и работа МЕМФИС. Организация из дизайнеров новой волны. Зарождение постмодернизма в дизайне. Утилитарные качества

предметов отодвигались на второй план. Это дизайн, который создаёт вкусы, а не следует им (абсолютные инновации в моде).

Лекция 5.2 Эволюция шрифтовой формы в графическом дизайне. Терминология

Историю письма изучает специальная историко-филологическая наука – палеография. Палеография рассматривает практически все вопросы, связанные с историей формирования и развития письма.

Помимо общих историко-теоретических вопросов дизайнер-график исследует формальные особенности и свойства шрифтовых стилей, шрифтовых гарнитур; технические параметры шрифта; поведение шрифта в мелком и крупном кегле; его технические и эстетические качества в различных видах текстового и акцидентного набора. Все эти знания необходимы при разработке различных типографских форм: от визитки и плаката до уличного рекламного транспаранта. Каждый этап исторического развития латинского и русского алфавитов представляет собой в отношении формы и стиля законченную графическую систему.

Знание исторических форм и законов письма помогают художнику избежать в своей работе возможных стилистических и формальных ошибок. Типографские шрифты, разработанные для текстового и акцидентного набора, не всегда пригодны для проектирования современных рекламных комплексов, когда требуются шрифты с выразительным, характерным рисунком знаков и, что особенно важно, с совершенной логикой их формообразования. Этим требованиям в полной мере отвечают исторические формы письма.

Шрифтовая форма неразрывно связана с общей культурой той или иной эпохи, знание и понимание этой культуры необходимо для профессиональной деятельности дизайнера. Древние виды письма невозможно применить в современных графических проектах в качестве носителя информации, но, например, древнеегипетская культура всегда может стать источником вдохновения и помощником в творчестве художника.

Исторически сложившиеся алфавиты греческого, латинского и кириллического письма являются родственными графическими системами. Изучение формирования, развития и взаимного влияния этих систем позволяет создавать новые, современные шрифты с оригинальной стилистикой формы, не нарушая логики исторического формирования графемы знаков.

Перечень стилевых шрифтов и терминов

Аббревиатура (итал. *Abbreviatura* — сокращение). Слово, образованное сокращением исходного словосочетания по начальным буквам.

Акцидентный шрифт. Типографский шрифт, предназначенный для акцидентного набора. В отличие от текстовых шрифтов акцидентные

шрифты более выразительные по рисунку и пропорциям знаков и применяются для набора заголовков, титулов, небольших рекламных текстов.

Акцидентный набор. Набор текстовой и изобразительной информации средствами наборных типографских элементов от знаков алфавита до линеек и орнаментов.

Акциденция, (лат. *accidentia* — случай). 1. Философский термин, обозначающий случайное, преходящее свойство. 2. Малые полиграфические формы - бланки, проспекты, ярлыки, аттестаты, этикетки и т. п.; реклама: плакаты, афиши.

Алфавит. Совокупность графем буквенно-звукового типа письма, расположенных в определенном порядке. Происходит от букв греческого алфавита «альфа» и «вита».

Антиква. Постготические рукописные и типографские шрифты.

Апокриф (греч.— тайный). 1. Произведение с библейским сюжетом, содержащее отступление от официального вероучения и поэтому отвергнутое церковью. 2. Сочинение, предполагаемое авторство которого не подтверждено и маловероятно.

Бустрофедон (греч. — бык и поворачиваю). Тип греческого архаического письма (VIII век до н. э.) с переменным направлением строки, когда первая и все последующие нечетные строки пишутся и читаются справа налево, а вторая и все последующие четные — слева направо.

Вязь. Древнеславянское декоративное письмо, при котором буквы соединяются в непрерывный орнамент. Текст, написанный вязью, трудно читался и выполнял роль декоративного элемента в книжном оформлении и архитектуре.

Гарнитура. Типографский шрифт, имеющий три и более начертаний, называется шрифтовой гарнитурой, например, Банниковская гарнитура или гарнитура Лазурского.

Глосса (греч. *glossa* — устаревшее или диалектное слово). Перевод или толкование непонятного слова или выражения, преимущественно в древних памятниках письменности.

Глоссарий (лат. *Glossarium* — словарь пюсс). Словарь непонятных слов и выражений с толкованием их значения к какому-либо тексту (см. Глосса).

Готический шрифт (итал. *gotico* — готский, от названия варварского для итальянцев германского племени готов). Понятие "готический шрифт" объединяет несколько форм латинского рукописного книжного письма XII-XV веков. Основные исторические формы готического шрифта: текстура, ротунда, фрактура, бастарда.

Гротеск (франц. *grotesque* — смешной, комический). Шрифт без засечек и с минимальной контрастностью. Когда в конце XIX века появились первые шрифты без засечек, в Европе их назвали гротесками.

Идеограмма (греч. *idea* — понятие и *grapho* — пишу). В египетском иероглифическом письме знаки, обозначающие отдельные слова и понятия (см. идеография и фонограмма).

Идеография. Обозначение письменным или рисованным знаком целого понятия, например, идеографическое письмо древнего Египта, ранняя шумерская и аккадская клинопись, современное китайское письмо. В современных системах письма это цифры, математические и химические символы, символы на приборных панелях.

Иероглиф (греч. hieros — священный и glyph — вырезано). Древние изобразительно-образные знаки египетского письма, применявшиеся с III — V века до н. э. Всего известно до 5000 египетских иероглифов, в каждую эпоху использовалось не более 800. Термин "иероглиф" применяется к древнему и современному китайскому и японскому письму.

Итальянский шрифт. Разновидность брусковой антиквы или египетских шрифтов, в которых засечки и горизонтальные элементы знаков толще вертикальных, шрифты с обратным контрастом.

Канон (греч. канон — норма, правило). В изобразительном искусстве совокупность твердо установленных правил, определяющих в художественном произведении правила построения композиции, нормы колорита, систему пропорций.

Капиталь. Одно из начертаний типографских шрифтов, в котором прописные знаки имеют высоту строчных знаков.

Специальные названия кеглей шрифтов: кегль 3 — бриллиант (фр. brilliant — блестящий), кегль 4 — диамант (гр. Adamas — алмаз) кегль 5 — перл (фр. perle — жемчуг), кегль 6 — нонпарель (фр. nonpareille — несравненный), кегль 7 — миньон (фр. mignon — крошечный), кегль 8 — петит (фр. petit — маленький), кегль 9 — боргес (фр. bourgeois — гражданский), кегль 10 — корпус, кегль 12 — цецеро (итал. Cicerón, 1467 — "Письма Цицерона") кегль 14 — миттель (нем. mittel — средний), кегль 16 — терция (лат. tertia — третья), кегль 20 — текст.

Кодекс (лат. codex — ствол, бревно, затем — книга). В Древнем Риме скрепленные между собой воощенные деревянные дощечки для письма. С I века форма книги, заменившая деревянные дощечки и свитки. В кодексе несколько листов пергамента, сложенные пополам, вкладывались один в другой, полученные тетради сшивались в книжный блок и закреплялись в переплете. С VI века до настоящего времени кодекс становится основной формой книги. Колонтитул (франц. colonne — столбец и лат. titulus — надпись). Название произведения, главы, параграфа, помещаемые над текстом каждой страницы книги, журнала. Применяется в структурно сложных изданиях для облегчения поиска нужного материала.

Колофон (греч. — завершение). В рукописных и старопечатных книгах текст на последней странице.

Курсивный шрифт имеет наклон знаков вправо на 10-15 градусов, применяется в тексте как выделительное начертание. Самым совершенным представителем этой группы является шрифт Германа Цапфа — Оптима.

Логотип. Логотип, или словесный знак как самостоятельная форма появляется в начале прошлого века и не сразу был признан как полноценный товарный знак.

Минускул (лат. *minusculus* — очень маленький). Строчные буквы греческого и латинского алфавитов.

Монограмма (греч. *monos* — один, *gramma* — буква). Композиция из начальных букв имени и фамилии.

Начертание шрифта. Каждый типографский шрифт должен иметь минимум три начертания.

Палимпсест (греч. *palin* — снова и *psaio* — скоблю, стираю). Рукописный текст на пергамене поверх смытого или соскобленного прежнего текста.

Папирус (от древнеегипетского слова "царский", греч. *papyrus*). Многолетнее травянистое растение высотой до 5 м. Средняя ширина свитка была 30 см, длина - 6 м. Папирус имел белый цвет, но со временем темнел и терял эластичность, становясь хрупким и ломким.

Пергамен (греч. *pergamon* — Пергам, город в Малой Азии). Термин, применяемый в палеографии и искусствоведении, в отличие от термина - пергамент, который применяется в научно-технической литературе. Пергамен был изобретен во II веке, изготавливался из шкур животных.

Пиктографика — самостоятельная область художественной и визуальной культуры, развивающаяся от первобытной эпохи к современности. Актуализация пиктографики связана с процессами информатизации и глобализации общества конца XX-XXI веков. Пиктографика имеет собственную структуру, схожую с семиотической классификацией знаков: иконическая пиктограмма, пиктограмма-символ, пиктограмма-индекс. В ней можно выделить области сложения и основные направления развития: письменность, орнаментика, знаки и символы, геральдика, неалфавитные (символьные) шрифты. По функциональному назначению пиктографика разделяется на навигационную, спортивную, справочно-информационную, рекламно-информационную, образно-эмоциональную группы и пиктографику молодёжных субкультур. Основными средствами художественного и графического языка современной пиктографики являются: лаконичная линия, фактурная линия, сочетание «линия-пятно», пятно (силуэт), модульная сетка (модуль, модификатор, конфигуратор), геометризация, псевдомодульная графика, свободное рисование, растр, прозрачность, объем. Основными *стилеобразующими тенденциями* в знакообразовании пиктографических систем XX—XXI веков являются: использование *античного наследия*; обращение к *национальным традициям*; использование *интернациональной модульной системы*; влияние *моды*.

Пиктографическое письмо, когда информация передается с помощью рисунков, бирок, зарубок, фиксирующих общее содержание информации.

Идеографическое письмо, когда информация передается содержательно-изобразительными знаками.

Словесно-слоговое письмо, когда информация передается условными графическими знаками.

Полиграмма создается наложением нескольких, близких по пропорциям и рисунку знаков алфавита друг на друга.

Прописной алфавит. В рукописных и типографских шрифтах особое начертание знаков алфавита, предназначенных для обозначения начала предложения после точки.

Рубрикатор (лат. *ruber* — красный). Мастер в средневековом монастырском скриптории. Рубрикатор писал или раскрашивал начальные буквы или слова частей, глав разделов рукописной книги красной краской.

Рукописный шрифт. К рукописным шрифтам относятся шрифты, написанные рукой специальным инструментом по правилам.

Скрипторий (лат. *scriptorium* — писец). С VI века мастерская в западноевропейских монастырях, в которой переписывались книги для церкви и светской знати преимущественно религиозного содержания. С XII века скриптории заменили городские цеховые мастерские.

Строчной алфавит. В рукописных и типографских шрифтах особые начертания знаков алфавита для написания и набора текста.

Типографика. Объединяет все виды исполнительской и творческой деятельности в области оформления, а точнее, проектирования полиграфических визуальных текстов.

Универсальный шрифт. Понятие универсального шрифта применимо прежде всего к шрифтам гротесковой группы.

Шрифт. Графическая форма алфавита буквенно-звукового типа письма, имеющая стилистические признаки. Шрифт — это зримая, эстетическая форма языка. Шрифты по характеру формообразования разделяются на рукописные и рисованные.

ТЕМА 6. ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОСНОВНЫХ СТИЛЕЙ И НАПРАВЛЕНИЙ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЕКТНОЙ ПРАКТИКИ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

Лекция 6.1 Возрождение идей модернизма. Абстракция, символика и визуальная метафора

Абстракция — это систематическое сведение детализированной визуальной идеи к ее наиболее существенным, распознаваемым линиям, форме или сущности. Фотография, чертеж или картина представляют собой низкие уровни абстракции, потому что они не в большой степени сводят уровень представления. В качестве примера можно привести реалистическую пейзажную живопись маслом. Каждая деталь старательно выписана: каждый листок травы, птицы на дереве, камни, окаймляющие журчащий поток. Более глубокий уровень абстракции (редукции) очевиден в работах художников-

импрессионистов. Их пейзажи распознаваемы как пейзажи, даже без каждого отдельного листка травы; их намерением было дать впечатление (impression — отсюда и название) о сцене.

Фотография в индустрии моды, в частности, все время использует абстракцию, чтобы продавать одежду, косметику и парфюмерию. Модель показывается на переднем плане: фон расплывчатый и расфокусированный, чтобы дать только намек на место фотосъемки. Зритель получает ощущение того места, где снималась сцена, и он свободен в интерполировании его на конкретное место, которое приятно именно для него. Наиболее важная вещь в отношении парфюмерии — это способ, которым женщине дают почувствовать ее; этот вид абстракции позволяет зрителю сосредоточиться на образах и фантазиях, которые представляют благоухание. Визуальное решение создает абстракцию, квинтэссенцию проекта парфюмерного изделия. Когда художники-дизайнеры стараются разрешить визуальную проблему, они могут использовать теорию абстракции.

Символика и визуальная метафора. Символ — это визуальная метафора, к которой мы пришли, чтобы использовать попеременно идею или понятие. Мы используем символы как в некотором роде визуальную стенографию для того, чтобы быстро передавать идеи или понятия. Символы служат надежным «языком» во всех визуальных искусствах, и каждый дизайнер должен стать коллекционером символов, которые впоследствии должны быть интегрированы в рекламу, Web-дизайн и другие визуальные продукты.

Еще не так давно графический пересказ историй был необходим для того, чтобы передавать их неграмотному в своем большинстве населению. Люди полагались на картины и рисунки, чтобы рассказывать истории и записывать историю. Начиная с первобытного человека, пещерные рисунки дают нам некоторую запись о том, что происходило тысячи лет назад. Разумеется, вы не можете сделать 700-страничную картину так, что события должны быть сжаты в символические образы. Искусство Средних веков и Ренессанса дает нам много очень утонченных примеров визуальной коммуникации этого типа.

Лекция 6.2 Интернациональный стиль и швейцарская школа

Влияние исторического наследия на современное развитие дизайна всегда была одной из актуальных проблем его теории и истории. В настоящее время историей становится этап формирования основ профессиональной модели графического дизайна в условиях интернационализации коммуникационных процессов, происшедший в период 1950–1970-х годов в европейском и американском дизайне.

Рассмотрение истории графического дизайна в связи с изучением современной практики выявляет ряд закономерностей. Первая из них, которая видна практически сразу после того, как начинаешь изучать проблему, свойственна не только дизайну, но и искусству вообще. Это

цикличность смены подходов к проектированию и графических языков в развитии стилей. Подобно маятнику, раскачивающемуся из стороны в сторону, сменяют друг друга "проектный" и "художественный" подходы, изощренность, перегруженность графического языка обязательно уступает место минимализму в средствах и ясности графических решений. Причем можно выделить не только большие циклы, длиной примерно в двадцать лет. При более глубоком рассмотрении каждого конкретного стиля обнаруживается некоторое количество направлений, многие из которых могут значительно и по принципиальным вопросам отличаться от других, добавляя в общий цикл дополнительные колебания длиной примерно в пять лет.

До 50-х годов XX века дизайнер-график был, в основном, либо художником книги, либо художником рекламы, и совмещал в себе функции типографа, иллюстратора, фотографа и, нередко, специалиста по допечатной подготовке. Сегодня опытный дизайнер, как правило, выполняет функции арт-директора какого-то проекта, будь то создание корпоративного стиля или рекламная кампания. Очень часто ему приходится координировать работу специалистов смежных профессий, тех же фотографов и иллюстраторов, дизайнеров шрифта, web-программистов, видео-дизайнеров, 3D-аниматоров, а иногда даже промышленных дизайнеров и архитекторов.

Теоретическая основа большинства стилей, появившихся во 50-е годы XX века, так или иначе связывается со **швейцарской школой**. Идеологи стилей и критики постоянно дают свою оценку творчеству графиков-функционалистов того времени, выражая свою солидарность или категорическое несогласие с принципами их работы. Можно предположить, что в это время сформировался стержень профессии дизайнера-графика и каноническая, или классическая система творчества. Были сформулированы основные задачи, встающие перед проектировщиком, и разработаны наиболее экономичные и логически обоснованные схемы их решения.

Изучение и систематизация современного графического дизайна показывает, что графический язык и принципы швейцарской школы снова становятся востребованы. Интерфейсы сложных бытовых и профессиональных приборов, компьютеров, систем управления, интернет-сайтов проектируются сейчас, руководствуясь исключительно системно-научным подходом, что строго соответствует идеологическим принципам функционализма 50-х годов. В традиционном (книжно-журнально-плакатном) графическом, а также в идентификационном (фирменные стили) дизайне применяются такие приемы, свойственные графическому языку интерфейсов компьютерных программ. Они придают печатной продукции нарочито системный, в некотором роде даже "табличный" характер, что вызывает явные ассоциации с швейцарской школой. В последние годы графический дизайн стремительно теряет национальную идентичность, так свойственную ему в 80—90-х прошлого века. Эти наблюдения, а также тезис о цикличности позволяют высказать предположение о формировании в

данный момент некоего нового интернационального стиля, наследующего принципы швейцарской школы и интернационального стиля 1960-х годов, основные черты которого проявляются уже сегодня.

Изучение современного графического дизайна следует вести с акцентом на его систематизацию, выделение малых стилей и анализ их графических языков и идеологий, с последующим обобщением и проведением сравнительного анализа между швейцарской школой и современной дизайнерской практикой.

Современное проектно-художественное развитие графического дизайна во многом опирается на опыт формирования профессиональных основ в середине XX века. Происходившие в этот период процессы сложения модели профессии, концептуальных предпосылок деятельности, первые теоретические обоснования роли графического дизайна, процессы *стилеобразования*, формирование методики и сложение эстетических и художественных критериев качества во многом определяют современное состояние графического дизайна.

Рассмотрение ситуации в обществе в 50–60 годах XX века может разъяснить причины многих тенденций в дизайне, не менее чем изучение технических достижений того времени. Следует выделить основные факторы, повлиявшие на возникновение функционализма, которые повлияли на современный графический дизайн.

Изучение схем работы в областях графического дизайна, где функционалистский подход оказался наиболее востребованным, позволит определить основные идеологические и практические составляющие стиля. Такими областями в основном являются проектирование корпоративных стилей и средовая графика.

Рассмотрим дизайн 2-й половины XX века. В отличие от России, где коммерческому графическому дизайну в его нынешнем виде не более пятнадцати лет, в Европе и США он без значительных перерывов развивается уже почти 150 лет. Это без сомнения делает развитые страны законодателями мод в графике, и естественно, что передовые тенденции следует рассматривать именно на их примере.

Современное проектно-художественное развитие графического дизайна во многом опирается на опыт формирования профессиональных основ в середине XX века. Происходившие в этот период процессы сложения модели профессии, концептуальных предпосылок деятельности, первые теоретические обоснования роли графического дизайна, процессы *стилеобразования*, формирование методики и сложение эстетических и художественных критериев качества во многом определяют современное состояние графического дизайна.

История графического дизайна XX века, изучение современной практики позволяют сформулировать некоторые итоги, выявить основные принципы проектного творчества в области мирового графического дизайна,

связанные с наследием швейцарской школы и экспансией интернационального стиля.

Швейцарская школа, появившись в 50–х годах XX века, и явившись наследником «новой типографики», стала первым модернистским течением в графическом дизайне, который отвечал чаяниям как художественной, так и деловой элиты общества. Таким образом, она получила возможность стать глобальным графическим стилем, и впервые глобальный стиль основывался на столь радикально-рационалистской системе творчества. Получив «путевку в жизнь» швейцарская школа стала называться интернациональным стилем, и очень важно разделение этих двух понятий.

Швейцарская школа — в первую очередь, инновационное направление в графическом дизайне, впитавшее в себя наследие Баухауза и «новой типографики». Его основные произведения относятся к жанрам социального и коммерческого плаката, книжного и журнального дизайна, проектирования шрифтов. Швейцарская школа дала дизайнерам новую, современную эстетику листа, новый взгляд на роль шрифта, новые каноны проектирования в графическом дизайне.

В отличие от швейцарской школы, интернациональный стиль в своих основных устремлениях базируется не на теоретических изысканиях, а на соображениях функциональной и экономической целесообразности. Восприняв графический язык функционализма, как наиболее адаптированный к его целям, он обрел свою идентичность в таких жанрах, как средовая графика и корпоративные стили — области сугубо коммерческие и мультидисциплинарные. Для современного понимания профессии дизайнера-графика наследие интернационального стиля играет несколько иную роль нежели швейцарская школа. Если «швейцарский опыт» определяет стилистически-изобразительную сторону творчества дизайнера, то интернациональный стиль диктует структурно-организационную схему работы. И если изобразительный язык швейцарской школы служит точкой отсчета, и мастера разных стилей по-разному трактуют свое отношение к нему, то организация работы, изобретенная интернациональным стилем, считается сейчас единственно возможной в условиях современной экономики.

В областях применения графического дизайна происходят процессы, схожие с процессами 50–х годов, когда появился новый, очень важный жанр в графическом дизайне — корпоративные стили. Сейчас новоявленный жанр — это web-дизайн, и он, несомненно, оказывает влияние на общий изобразительный язык графического дизайна. Также как и тогда, поменялся основной инструмент дизайнера, фактически уравнив в правах и графических средствах Интернет и печать.

Наиболее явно напрашивающимся выводом можно назвать тезис о том, что в ближайшее время ожидается появление нового глобального дизайн-стиля, который будет выполнять функции интернационального в XXI веке и который положит конец разнообразию течений в постмодернизме и сотрет

различие между национальными школами, как это уже было в шестидесятых годах.

Системный анализ графического дизайна 90-х годов показал, что коммерческие жанры одновременно находились под влиянием как интернационального стиля, так и наследия «новой волны». В рамках данной работы этот стиль получил условное название «постмодернистский функционализм».

Рассмотрение современных работ, датированных 2000 годом и позже, выявило новый стиль в экспериментальном дизайне, отвечающий требованиям как технологичности и системности, так и радикальности графического языка. Направление, зародившееся в Интернете имеет лаконичный и в то же время футуристичный по духу графический язык, испытавший технологическое влияние технологии «Flash» и эстетическое влияние интернационального стиля вместе с логическими ходами компьютерных интерфейсов. Условно обозначенный как «хай-тек», он стремительно стирает национальную идентичность графического дизайна и прорывается в коммерческие жанры, скрещиваясь с постмодернистским функционализмом.

Как и швейцарская школа в свое время, «хай-тек» является воплощением системности и технологичности в графике, и эта технологичность выражается в первую очередь в родстве с миром цифровых информационных технологий. Подобно Максиму Биллу и Йозефу Мюллеру-Брокману, современные дизайнеры «хай-тека» последовательно, с ноткой фанатизма, насаживают свои эстетические принципы во всех областях, где работают: будь то Интернет-страницы или книги. В своей работе они пользуются исключительно логическими ображениями, но не забывают о том, что работа должна производить эстетический эффект.

Можно сказать с абсолютной уверенностью, что все эти приемы будут укладываться в концепцию модернизма, которую начали разрабатывать еще в XX веке мастера русского авангарда - Малевич, Татлин, Родченко, Лисицкий и им подобные.

ТЕМА 7. ТЕНДЕНЦИИ СТИЛЕОБРАЗОВАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ, ДИЗАЙНА И АРХИТЕКТУРЫ

Лекция 7.1 «Зеленый синтез». Новые предпосылки синтеза искусств в архитектуре и дизайне XXI века

Синтез искусств XXI века является «зеленым синтезом»

Понятие синтеза искусств означает органичное соединение разных искусств или видов искусств в художественное целое, которое эстетически организует материальную и духовную среду бытия человека. Синтез искусств сегодня подразумевает создание качественно нового

художественного явления, не сводимого к простой сумме составляющих его компонентов. В современной архитектуре и дизайне понятие синтеза искусств расширяется, в него включаются понятия синтеза искусств и техники, технологий, взаимодействия и взаимоотношений искусства, природы и человека. Таким образом, можно определить синтез искусств нового века как «зеленый синтез», в котором главная роль отдана не человеку (антропоцентризм), а природе как основной системе, поддерживая которую, мы сможем остановить мировой экологический кризис и создать новое общество, основанное на принципах экологически устойчивой жизнедеятельности.

Основные критерии и составляющие «зеленого синтеза», на основании которых архитекторы, дизайнеры и другие специалисты создают здания и различные вещи, причисляемые к «зеленым» или экологически безопасным, можно разделить на следующие группы:

1. **Эстетические критерии.** В эту группу входят такие критерии как: эстетика и красота создаваемого в процессе «зеленого синтеза» объекта или здания, сочетание с другими видами искусств и ремесел, материальная прочность объекта, значимость объекта, сооружения или комплекса для искусства как сферы деятельности людей.

2. **Экономические критерии.** В эту группу входят такие критерии, как экономическое обоснование эффективности «зеленого синтеза», экономическое прогнозирование, расчет жизненного цикла здания или объекта, создаваемого при синтезе, а также различные экономические расчеты стоимости, окупаемости и выгоды от воплощения объекта в жизнь.

3. **Экологические критерии.** В эту группу входят такие критерии, как экологическое планирование, использование биологических культур в самом синтезе, применение различных «зеленых» технологий, учет переработки после использования объекта или при сносе здания или сооружения, вторичное использование ресурсов.

4. **Социально-культурные критерии.** В эту группу входят такие критерии, как культурная ценность объекта, социальная направленность, польза объекта для общества и культуры, социальная ответственность создателей объекта. Важными критериями будут являться участие общества при разработке или проектировании объекта и общественная позиция самих создателей объекта.

5. **Критерии целостности объекта и создаваемой среды.** В эту группу входят такие критерии, как целостность объекта (подобно системе, например биологической системе), целостность объекта в системе культурно-исторических ценностей, средовой подход при проектировании архитектурных объектов, комплексный подход проектировании объекта.

6. **Критерии будущего развития.** Достаточно сложно определить, какие критерии будут предъявляться будущими поколениями к объекту, но уже сейчас создатели должны закладывать возможности для изменения

объекта, реконструкции и реновации, технологического усовершенствования, использования энергии при сносе или перестройки объекта и т. д.

На основе данных критериев можно выделить основные составляющие «зеленого синтеза». Их также можно разделить на группы:

1. *Искусство*. Данная группа объединяет все виды искусства, включая визуальные искусства, street art и public art.

2. *Биология*. Данная группа объединяет флору, фауну, различные экологические системы, биологические ресурсы Земли и ноосферу, которая также может быть компонентом при создании объекта в результате «зеленого синтеза».

3. *Технология*. Данная группа объединяет не только технику, технологии, нанотехнологии, но также и робототехнику и кибернетику, системы автоматического управления объектом и различные алгоритмы построения объекта (скрипты), которые можно было бы объединить в отдельный компонент — *математическое моделирование*.

4. *Энергия*. Данная группа включает в себя такие компоненты, как энергетические ресурсы, выделенная энергия при строительстве и эксплуатации, энергетический потенциал и возобновляемые источники энергии.

5. *Экономика*. Данная группа объединяет компоненты, касающиеся экономической выгоды и экономической эффективности: экономический прогноз, план, учет рисков и дефицитов, разработка экономических стратегий.

6. *Социум* (социальный фактор). Несмотря на важность всех перечисленных компонентов этот компонент, охватывающий социальное взаимодействие объекта и общества его потребителей, представляется одним из наиболее значимых. Можно сказать, что в данную группу входят такие «компоненты», как люди как система потребителей продукта (объекта, созданной среды и т. д.), общество как организованная система людей, проживающих на одной территории, индивидуум, социальное и психологическое влияние объекта на людей и наоборот, социальные институты, как регулирующие механизмы.

Далее рассмотрим примеры объектов и зданий, которые можно определить как созданные в результате «зеленого синтеза», и определим какие критерии были учтены при их создании и какие компоненты были включены.

«Зеленый синтез» в различных сферах искусства и дизайна

Экология и энергоэффективность стали новыми предпосылками синтеза искусств, прежде всего, в архитектурном проектировании. Архитектура как сфера деятельности, в которой органично объединены многие виды искусств, различные науки и технологии, всегда была полигоном для различных инновационных идей, которые находили применение и в других науках. Одним из направлений в современной

архитектуре стала так называемая биоклиматическая архитектура. В биоклиматической архитектуре биология стала одним из определяющих факторов не только комплексного проектирования, но и как некий элемент формообразования и функционального зонирования. *Именно «зеленый синтез» стал тем базисом, на котором было создано упомянутое направление.*

Понятие биоклиматического здания было впервые введено братьями Аладаром и Виктором Олгуай (Olgyay) в 1951 году, они также ввели термины «термальное здание» и «биоклиматический подход» в архитектуре. С точки зрения проектной методологии биоклиматический подход определяется как источник критериев проектирования дома, иными словами, место, окружение, типология, морфология и ориентация, зависят от того, как обеспечивается наилучшая защита от основных погодных условий, а именно: солнца, ветра и источников тепла. Цель состоит в том, чтобы определить потенциал места строительства по отношению к использованию возобновляемых источников энергии, таких как солнечная радиация, ветер, вода и растительность.

Существенный вклад в развитие биоклиматической архитектуры внесли работы малазийского архитектора, доктора наук, Кеннета Янга. Его многочисленные научные труды явились фундаментом для дальнейших исследований в этой области, а возведенные им здания стали доказательством положительного влияния биоклиматической архитектуры на физическое и психологическое состояние человека. Далее рассмотрим несколько проектов биоклиматических зданий последних лет.

Продолжая исследования Янга, итальянский архитектор Стефано Боэри предложил жителям Милана проект «Вертикальный лес», целью которого является улучшение экологии города. В городе построят два высотных здания, на всех этажах которых разместят деревья и кустарники. Учитывая критерии экологии, энергоэффективности, целостности создаваемой среды и желая сохранить экологию города для будущих поколений, Боэри предлагает высадить в небоскребах около 900 деревьев (высотой до девяти метров) и тысячи кустарников. По задумке архитекторов энергия в небоскребах будет поступать от солнечных батарей, а орошение хотят осуществлять очищенными сточными водами. С точки зрения экологии в проекте есть еще много задумок, например, специальные системы вентиляции с рекуперацией тепла и многое другое. Многие уже назвали этот проект «зеленым социополисом». Конечно, задумка непростая, ведь помимо создания этого «леса», в дальнейшем будет необходим особенный уход: например, нужно следить, чтобы корни растений не разрушали здания. Но над этими вопросами уже сейчас трудится группа экспертов.

Другой пример биоклиматического устойчивого здания предлагает известный своими эко-концепциями бельгийский архитектор Винсент Каллебо. Его проект «Коралловый риф» (Coral Reef), разработанный в начале 2011 года, предлагает инновационную градостроительную концепцию,

призванную предоставить возможность альтернативного развития части Гаити, которая в 2010 году пострадала от землетрясений силой 7 баллов по шкале Рихтера.

Архитектурное бюро Винсента Каллебо представило публике трехмерную модель матрицы самодостаточной деревни, построенной из сборных модулей, которая может стать пристанищем для переселения беженцев, пострадавших от природных катастроф. Проект представляет собой базовый модуль, состоящий из двух волнообразных многоквартирных домов с металлическим каркасом и фасадной отделкой из древесины тропических деревьев.

Создавая визуальную концепцию деревни, авторы проекта вдохновились природной красотой коралловых рифов. Масштабная «живая» структура с органической архитектурой и многочисленными растительными включениями способна разместить более тысячи пострадавших гаитянских семей. Волнообразные дома расположены на искусственно созданной пристани, установленной на сваях в Карибском море. Между двух, собранных из модулей зеленых «волн» образуется живописный «каньон» с террасами и каскадами фруктовых садов. Установленные в шахматном порядке параллельные модули помещают в себе жилую площадь и землю, на которой обитатели деревни будут самостоятельно выращивать продукты питания.

Эта тропическая экосистема может стать пристанищем не только для людей, но и для представителей местной флоры и фауны. Структура обладает повышенной сейсмоустойчивостью и снабжена мощными очистными и биоклиматическими системами, а также возобновляемыми источниками энергии – гидро и ветряными турбинами, фотоэлектрическими панелями.

«Зеленый синтез» биологии, дизайна, искусства и технологий можно выделить в проектах французского ландшафтного дизайнера Патрика Бланка. В начале 1990–х годов Бланк изобрел особый метод озеленения вертикальных поверхностей, названный им «Растительной стеной». За 20 лет этот метод завоевал мировую популярность и распространился едва ли не на все континенты. Система, состоящая из трех частей, включает в себя слой поливинилхлорида, войлока и металлической рамки, представляющих из себя беспочвенную самоподдерживающуюся систему, достаточно легкую для установки на стену и даже подвешивания в воздухе, так как ее вес не превышает 30 кг на квадратный метр.

Вертикальные живые сады Бланка могут использоваться как визуально впечатляющие уличные системы или быть установлены внутри помещений с использованием искусственного освещения. Природные преимущества вертикальных садов многочисленны: улучшение качества воздуха, уменьшение потребления энергии, формирование натурального барьера между погодой и жителями.

Продолжая исследовать разработки в области «зеленого дизайна» стоит рассказать о ряде интересных предметов. Во-первых, об эко-фонаре

американского дизайнера Франклин Гоу (Franklin Gow). В целом это обычный фонарь, который работает еще и как мини-парник для выращивания саженцев. Включается он, конечно, от обычной батарейки, но дает ростку необходимое количество света для роста. Когда фонарь не используется по прямому назначению, его нужно держать в умеренно освещенном месте, чтобы саженцу хватало света, и не забывать регулярно его поливать. Когда росток достаточно окрепнет, чтобы покинуть парник, его можно просто пересадить. Во-вторых, об интересной мебели «Peddy» от японской дизайнерской фирмы Mindscape, которая создает ощущение, что вы находитесь на природе. Мебель представляет собой живые клумбы с высаженным газоном, на которых можно сидеть. Для того чтобы диваны и скамейки начали расти, нужно всего-то немного света и воды. Уход за этой мебелью такой же, как и за обычной газонной травой. Также дизайнеры предлагают кофейный стол с аналогичными «растительными» ножками и многие другие «зеленые» предметы интерьера.

Если говорить о городском дизайне, то в нем «зеленый синтез» также проявляется, т. к. городская среда ставит много критериев и требований, прежде всего, в области экономии ресурсов города и обеспечения экологической устойчивости урбанистической среды. На первый план в «зеленом синтезе» в этой среде выходят энергосбережение, экология, экология и социальный фактор.

Экологический проект City Context от дизайнеров Song-Jung Chen, Li-Te Lo, Tai-Yen Lee из Кореи является примером такого «зеленого» городского дизайна, обеспечивающий поддержание экологии в городе. Система City Context базируется из фонаря, аккумуляторы которого днем заряжаются от солнечной энергии. Более мягкому освещению улиц города способствует необычная форма лампы у фонаря. Встроенная у основания фонаря урна рассчитана для мусора, который пойдет в дальнейшую переработку. Мусорные ящики по цвету предупреждают издали о том, какой мусор в них помещать (пищевые отходы, бумагу и пластик, металл, стекло). Внутри находится пакет, извлекаемый посредством специально предусмотренных магнитных карт. Эти меры в большей степени нужны чтобы предотвратить проникновение бездомных животных к пищевому мусору.

Другой яркий пример городского экологического дизайна связан с такой важной составляющей городской экологии как сбережение энергии. Солнечная улица (Solar Street) с «Solar tree» (Солнечное дерево) в австрийском городе Гляйсдорф – это яркий пример «зеленого синтеза» дизайна и технологий для нужд энергосбережения. На Солнечной улице, протяженностью 3,5 км, можно найти около 80 объектов, работающих на энергии солнечного света. Солнечные часы, рекламные щиты, уличные фонари, солнечный фонтан и, конечно, Солнечное дерево – система аккумуляции солнечной энергии и символ города. Все это образцы

солнечного эко-дизайна, и работают они от солнечных батарей, обеспечивая энергией и себя, и подсветку фасадов.

Новые горизонты синтеза искусств в архитектуре и дизайне

В настоящее время, идеи гармоничного взаимодействия человека, технологий и природы почти стали доминантами в области архитектуры и дизайна и приобретают все большую глобальную значимость. Мы живем на пороге перехода к более качественному и технологически инновационному виду искусства, в котором «зеленый синтез» будет являться одним из главных морфологических принципов. Но следует заметить и другую тенденцию — современная архитектура подошла к порогу перехода в новую кибернетическую эпоху, и не случайно применение роботов, компьютерных алгоритмов стали одними из компонентов процесса проектирования в некоторых архитектурных бюро. Так, например, архитекторы французского бюро «R&Sie(n) architects» придумывают роботов для осуществления своих необычных проектов, в которых они закладывают идеи подчинения проекта природе, повторного использования отработанного сырья и эволюции своих объектов. Архитектура зданий, спроектированных архитектором Франсуа Роше и его коллегами, по их собственным представлениям не возводится на земле, не взаимодействует с территорией, подобно объекту, помещённому на плоскость, а вместо этого непрерывно подстраивается под все физиологические процессы, случающиеся с материей и формой одновременно в отношении ее «территоризации». Следуя R&Sie, архитектура принадлежит не только миру вымыслов, но и материальному миру действительности, который, так или иначе, соприкасается с человеком посредством органов чувств. Следовательно, понятие «тело архитектуры» включает в себе физическое и духовное «место встречи» этих двух миров, скорость и характер взаимодействия которого определяет архитектор. Примером зданий, спроектированных «R&Sie(n) architects» является жилой дом «I'mlostinParis» (Я-потерялся-в-Париже), построенный в Париже, и если говорить о том, что «дом – это машина для жилья», то данный дом – это еще и биологическая машина, способная поддерживать биологическое равновесие окружающей его среды. Также стоит отметить работы немецкого архитектора Михаэля Хансмейера, который создает проекты зданий на основе разработанных им компьютерных алгоритмов, которые отражают концепцию так называемой "стохастической архитектуры", которая получила известность лишь в последнее десятилетие, хотя истоками уходит в 80-е годы XX века, во времена активного развития компьютерной техники и технологии.

В заключение хочется отметить, что «зеленый синтез» в архитектуре, дизайне и других видах искусства на данном этапе развития носит пока более выраженный характер внедрения технологического и научного прогресса в искусство, но не всегда ориентирован на потребности общества в аспектах сохранения культурно-исторического контекста среды обитания и

психологического оздоровления излишне урбанизированных территорий. Представляется, что именно социальная ориентация должна выйти на первый план при проектировании предметов, зданий и территориальных образований в синтезе искусств XXI века. Только тогда концепция «зеленого синтеза» будет завершенной и основополагающей для архитекторов Третьего Тысячелетия.

Витебский государственный технологический университет

ВОПРОСЫ ДЛЯ ТЕСТОВОГО КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

1. Определение культуры в Европе в XVII-XVIII веков.
2. Количество периодов истории европейской культуры.
3. Современное понимание культуры.
4. Сколько различают периодов архитектурных стилей?
5. Генезис стиля - постмодернизм.
6. Период существования стиля модерн.
7. Сколько направлений насчитывалось в искусстве в начале XX века?
8. В чем основа визуального языка этнокультур?
9. Что порождает культуру?
10. Предпосылки формирования стиля в визуальных искусствах.
11. Основной фактор стилеобразования.
12. «Высокие» стили, определяющие синтез всех пространственных форм: визуальных искусств, литературы, музыки, театра.
13. Что такое стиль?
14. Какие понятия сопутствуют художественному стилю?
15. Сколько столетий насчитывает история изучения стилей?
16. Как называется смещение элементов различных стилей на основе взаимопроникновения культур?
17. Современная трактовка понятия стиль.
18. В каких формах искусств проявил себя авангардизм 60-х XX века.
19. Годы становления графического дизайна.
20. Кто и когда предложил термин «Промышленное искусство», ознаменовав тем самым начало эры дизайна?
21. Когда произошло выделение плаката в особый уникальный вид графики в России?
22. В какое время дизайнер – график в СССР становится визуальным дизайнером-коммуникатором?
23. Модные стилизации предметного мира с конца 60-х годов XX века по Д. Джексону.
24. Стиль в искусстве.
25. Стиль в дизайне.
26. Типология категории «стиль» в пространственных искусствах.
27. Типология стилей в дизайне.
28. Родина Гельветики, определившей культуру языка графического дизайна XX столетия.
29. Группы «зеленого синтеза» искусств XXI века.
30. Пиктографика.
31. Классификация пиктографических знаков.
32. Сферы современной пиктографики.
33. Основные средства художественного и графического языка современной пиктографики.

34. Основные стилеобразующие тенденции в знакообразовании пиктографических систем.
35. Фирменный стиль.
36. Элементы фирменного стиля.
37. Носители фирменного стиля.
38. Страны, представлявшие лицо Швейцарской школы и Интернационального стиля графического дизайна.
39. Жанры, в которых обрел свою идентичность графический язык интернационального стиля.
40. Современные стилистики графического дизайна.
41. Основные продукты графического дизайна.
42. Стилеобразующие факторы.
43. Метафора – смыслообразующий принцип дизайна.
44. Основа шрифтового дизайна.
45. Инструменты современного графического языка дизайнера-графика.
46. Стили современного искусства XXI века.
47. Проблемы коммуникативного дизайна XXI века.
48. Стилиевые направления графического дизайна XIX-XX веков.
49. Метаморфозы стилей графического дизайна.
50. Современные формы графики в городской среде.

ЛИТЕРАТУРА

Основная литература

1. Лежанская П. В. Фотографика в графическом дизайне: коммуникативные и изобразительно-выразительные особенности: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по спец. 17.00.06 - техническая эстетика и дизайн / П. В. Лежанская; УО "БГАИ" ; науч. рук. В. И. Коломиец. – Минск, 2012. – 24 с: табл. - Спис. лит.
2. Волкова В. В. Дизайн рекламы: Учеб.пособие / В. В. Волкова. – М.: Университет; Ростов н/Д.:Феникс, 1999. –144с.
3. Глазычев В. Л. О дизайне: Очерки по теории и практике дизайна на западе /В. Л. Глазычев. – Москва: Искусство, 1970. – 192с.
4. Стор И.Н. Смыслообразование в графическом дизайне. Метаморфозы зрительных образов: учебное пособие для студентов вузов по спец. 281500 - Художественное проектирование текстильных изделий / И. Н. Стор; МГТУ им. А. Н. Косыгина. – Москва: МГТУ им. А. Н. Косыгина : Совъяз Бево, 2003. - 295с: ил.
5. Элам К. Геометрия дизайна. Пропорции и композиция / К. Элам. - Санкт-Петербург: Питер, 2012. – 108 с.: ил.
6. Луптон Э. Графический дизайн от идеи до воплощения. / Э. Луптон. – Санкт-Петербург: Питер, 2013. – 184 с: ил.
7. Школа изобразительного искусства: В 10-ти вып. Вып.9.–2-е изд., испр.и доп. – Москва: Искусство, 1968. – 256с: ил.
8. Молчанов В. М. Основы архитектурного проектирования: социально-функциональные аспекты: учебное пособие для студентов архитектурных спец. вузов / В. М. Молчанов. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. – 160с: ил.
9. Архитектура, строительство, дизайн: учебник для студентов вузов и ссузов, обучающихся по направлениям "Архитектура" и "Строительство" / В. И. Бареев, А. Г. Лазарев, М. А. Квартенко и др.; под общей ред. А. Г. Лазарева. – 3-е изд. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. – 317с: ил.
10. Бартенев И. А. Очерки истории архитектурных стилей: Учеб.пособие / И. А. Бартенев, В.Н. Батажкова. – Москва: Изобразительное искусство, 1983. - 384с: ил.
11. Человек, предмет, среда. Вопросы развития советского декоративного искусства 60-70-х годов / Под ред. В. П. Толстого. - Москва: Изобразительное искусство, 1980. - 255с.
12. Декоративные мотивы и орнаменты всех времен и стилей. – Москва: АСТ : Астрель, 2007. –207с: ил.
13. Романычева Э. Т. Дизайн и реклама. Компьютерные технологии: справочное и практическое руководство / Э. Т. Романычева, О. Г. Яцюк. – Москва: ДМК, 2000. – 432с: ил.

14. Тьялве Э. Краткий курс промышленного дизайна: Пер.с англ. / Э. Тьялве. – Москва: Машиностроение, 1984. – 192с.
15. Ковешникова Н. А. Дизайн : история и теория: учебное пособие для студентов архитектурных и дизайнерских спец. / Н. А. Ковешникова. – 2-е изд., стер. – Москва: Омега-Л, 2006. – 224с: ил.
16. Архитектура, строительство, дизайн: учебник для студентов вузов и ссузов, обучающихся по направлениям "Архитектура" и "Строительство" / В. И. Бареев, А. Г. Лазарев, М. А. Квартенко и др.; под общей ред. А. Г. Лазарева. – 3-е изд. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. – 317с: ил.
17. Лаврентьев А. Н. История дизайна: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по спец. 052400 Дизайн / А. Н. Лаврентьев. – Москва: Гардарики, 2008. – 303 с: ил.
18. Грашин А. А. Методология дизайн-проектирования элементов предметной среды. Дизайн унифицированных и агрегатированных объектов: учебное пособие для студентов архитектурных и дизайнерских спец. / А. А. Грашин. – Москва: Архитектура-С, 2004.–229 с: ил.

Дополнительная литература

1. <http://www.countries.ru/library/twenty/general.htm>
2. <http://ru.wikipedia.org/wiki/Культура>
3. <http://www.dissercat.com/content/protsessy-stileobrazovaniya-v-prostranstvennykh-iskusstvakh-opyt-primeneniya-sistemno-kultur#ixzz2P6oG2z2y>
4. http://ru.wikipedia.org/wiki/Хронология_архитектурных_стилей
5. <http://www.taby27.ru>
6. http://academicon.ru/publ/iskusstvovedenie_muzyka/kurashevich_a_v_probl_ema_stileobrazovaniya_v_sovremennoj_teorii_iskusstva/11-1-0-65
7. <http://slovari.yandex.ru/~786383/>
8. <http://www.advertology.ru>
9. http://ru.wikipedia.org/wiki/Графический_дизайн
10. <http://www.taby27.ru/>
11. <http://www.sostav.ru/columns/dutch/2005/19/>
12. <http://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-shriftovoi-formy-v-graficheskom-dizaine#ixzz2PCfIDFfQ>
13. <http://www.dissercat.com/content/internatsionalnyi-stil-i-sovremenniy-graficheskii-dizain#ixzz2P98XS1zt>
14. <http://www.dissercat.com/content/piktografika-v-khudozhestvennoi-i-vizualnoi-kulture#ixzz2PCuQCPSO>
15. http://archnest.com/denis_markov/blog/4918/
16. <http://ru.wikipedia.org/wiki/Культура>
17. http://ru.wikipedia.org/wiki/Хронология_архитектурных_стилей
18. А.Ф. Лосев "Проблема художественного стиля", Киев, 1994
19. Т.Ю. Быстрова "Вещь. Форма. Стиль. Ведение в философию дизайна", Екатеринбург, 2001, Современный словарь иностранных слов, Москва, 1992.