

Ленсу Я.Ю., кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой дизайна Минского института управления

ПОИСКИ И РАЗОЧАРОВАНИЯ СОВЕТСКОГО И ПОСТСОВЕТСКОГО ДИЗАЙНА

История отечественного дизайна прошла достаточно драматичный путь, на котором были и дерзновенные поиски нового, и горькие разочарования, связанные с невозможностью успешной реализации этого нового в конкретных социально-исторических и экономических условиях. Всю историю советского и постсоветского дизайна можно условно разделить на четыре больших периода. Первый: с Октябрьской революции 1917 года до конца 1920-х годов – период движения художников-«производственников». Второй: с 1930-х по 1950-е годы – период «сталинского ампира» и «стихийного» функционального дизайна. Третий: с 1960-х годов до начала «перестройки» (1985 год) – период государственного организованного дизайна. Четвертый: с начала «перестройки» и включая настоящее, постсоветское время – период развития дизайна в новых социально-экономических условиях. Рассмотрим особенности каждого из названных периодов.

Итак, первый период развития советского дизайна, как мы уже отметили, начался в послереволюционные годы. Он прошел под лозунгом «Искусство как метод *строительства* жизни», брошенным одним из первых теоретиков советского дизайна, которые в 1920-е годы разрабатывали так называемую «производственную» концепцию. Искусство дизайна представлялось им не просто как часть материально-художественной культуры человека, а как «жизнестроение», метод воспитания людей. Представители этой концепции избрали путь широкого включения дизайна в повседневный человеческий быт, создания художественными средствами бытовых реалий.

Дизайнеры – приверженцы «производственной» концепции стремились активно осуществлять свои идеи на практике. Так, художница Любовь Попова, автор многочисленных прекрасных полотен, бросает занятия живописью и посвящает себя работе на I-й Государственной ситценабивной фабрике. Тут под шум фабричных станков она создает необыкновенные рисунки новых тканей, набрасывает эскизы женских

платьев из них. Уходят с преподавательской работы художницы Семенова и Лавинская. С большим энтузиазмом принимаются они за работу по оформлению города, клубов, праздничных демонстраций, проектируют домашнюю и офисную мебель из металлических труб. За мебель берется и Александр Родченко, его конструктивистские столы и стулья имеют большой успех на международной выставке 1925 года в Париже. Совместно же со своим другом В. Маяковским Родченко разрабатывает рекламу для советской торговли.

Утилитарные вещи проектирует В. Татлин, который сотрудничает с заводом Н. Леснер. На его выставке можно видеть разработанные им новые виды одежды – конструктивистские кепи, пальто, брюки, а также проект печки новой конструкции, которая одновременно может служить и для нагревания помещения, и для приготовления пищи.

Идеи, в соответствии с которыми искусство дизайна рассматривалось как средство жизнестроения, в сознании первых советских художников-конструкторов непосредственно связывалось с идеей построения социалистического общества. Однако надо сказать, что теория «жизнестроения», да и сама социалистическая идея, во всяком случае, для XX столетия, оказались утопичными. Как нельзя было построить общество всеобщего счастья и благополучия исключительно за счет обобществления всех средств производства, так не представлялось возможным и достигнуть гармонии социальной жизни с помощью формирования гармонично организованного (в смысле единообразно сконструированного) предметного мира. К тому же уровень производства в Советской стране в 1920-е годы еще не позволял внедрить в промышленность методы дизайна. Не очень понимали новую эстетику и широкие народные массы, которые были более склонны к традиционной стилистике предметных форм. Но решающим в судьбе «производственного» искусства стало то, что его отвергло партийное начальство. Дело в том, что первые советские дизайнеры своей теорией искусства-жизнестроения попытались ворваться в ту сферу, где гегемоном должна была оставаться

только правящая коммунистическая партия. Тут первые советские дизайнеры, по мнению власти имущих, «переходили рамки». Нет, только партия во главе с великим Сталиным может руководить строительством жизни. Тот же, кто претендует на подмену ее в этой роли, может быть опасным. Безусловно, искусство дизайна не могло быть таким уж сильным конкурентом партии, но его претензии на овладение некоей долей ее власти над умами людей были нарушением существовавших тогда рамок, выход за которые угрожал жестоким наказанием. Поэтому дизайнерское движение, которое проповедовало «жизнестроение», разгоняется сталинскими властями как противоречащее тем схемам, той модели социализма, которая строилась под их руководством. Были закрыты учебные заведения, пропагандировавшие «производственность», – Витебский художественно-практический институт и Всероссийский художественно-технический институт (ВХУТЕИН) – преемник ВХУТЕМАСа. Из дизайнеров, приверженцев этой концепции, одни были расстреляны, другие – репрессированы и заключены в лагеря, а тем, кому «повезло», запретили заниматься своей профессиональной деятельностью.

С уничтожением в конце 1920-х годов дизайнерского движения «производственников» в советской стране начинается новый этап в развитии промышленного искусства. Он принципиально отличается от дизайна 1920-х годов. Теперь в дизайнерском искусстве господствует официоз. Его назначение – эстетически утверждать, пропагандировать значительность успехов советской промышленности, науки и т.д. В противоположность нацеленности на обслуживание дизайнерами массового производства предметов быта, которое стремились развивать «производственники», теперь дизайн создавал экспонаты для «выставки» под названием «наши успехи». Вот, например, во второй половине 1930-х годов молодому машинисту, передовику производства, делегату X съезда комсомола, в качестве вознаграждения предоставили «именной» паровоз «ФД». Локомотив целиком был покрашен в нежно-голубой цвет, сбоку машину прорезала белая полоса,

на котле было выведено гордое имя «Голубая птица». «Паровозом будущего» назвала этот локомотив тогдашняя советская пресса. «Голубая птица» была типичным образцом советского дизайна 1930-х годов. Деятели этого периода стали практиковать дизайн, направленный на проектирование вещей особого стиля, в котором было что-то от бахвальства, который носил некий «агитационно-романтический» характер. Этот стиль 1930-х годов впоследствии назовут «сталинским ампиром». Он характеризовался пышным декоративизмом и подчеркнутой помпезностью. Его пафос складывался из стремления отобразить в предметном мире мощь советской державы, триумф системы тоталитаризма. Так, например, один из советских электровозов в лобовой части был украшен рельефной звездой и двумя профильными барельефными портретами вождей. Дымоотбойные же щитки по бокам котла нового паровоза серии «К-Т» выполнялись в виде реюющих знамен.

К тому же «агитационному» дизайну можно отнести и созданный в 1934 году в бюро Туполева гигантский самолет АНТ-20 «Максим Горький», для того времени самый большой аэроплан мира. Этот исполин предназначался для обслуживания политических кампаний (праздников, манифестаций и т.п.), популяризации аэрофлота советской страны, участия в подписке на займы индустриализации. Самолет вмещал 80 пассажиров, в нем имелись спальные помещения, типография для печатания листовок, мощная радиостанция «Голос неба». Интерьер аэроплана и его внешнее оформление, включая агитационную графику, были выполнены с помощью дизайнеров.

Все создания «агитационного» дизайна 1930-х годов были грандиозны по размаху технического оснащения, значительны по размерам, броски в оформлении. Следует сказать, что этот монументально-декоративный стиль проникал и в формообразование предметов быта. Например, в 1930-е годы в СССР были распространены массивные помпезно декоративные настольные лампы, в оформлении которых использовались изображения пятиконечной звезды, ветвей лавра, дуба и др.

Если в 1920-е годы советский дизайн был пронизан гуманистическими мечтами, связанными с построением гармоничного общества, то в следующее десятилетие это был какой-то химерический сон, населенный призраками предметов-монстров, вещей-монументов тоталитарной системы.

Правда, надо сказать, что в это время, когда художники-«производственники» были изгнаны с предприятий и вообще вычеркнуты из культурной жизни страны, а их место заняли специалисты описанного выше «агитационно-романтического» дизайна, создававшая брешь в области формообразования серийной машинной продукции занял так называемый «инженерный» дизайн. Его представляли инженеры-«самородки», которые, не будучи профессиональными дизайнерами, но обладая эстетическим вкусом и природным художественным чутьем, часто подчиняясь исключительно интуиции, брали на себя решение художественно-конструкторских вопросов в формообразовании материальных объектов. Так, при проектировании кузова массового советского автомобиля 1930-х годов «Эмки» инженеры Н. Борисов и А. Кириллов использовали разработанную последним методику построения криволинейных поверхностей по принципу подобия простейших геометрических фигур, что дало результат в виде простого и гармоничного по форме автомобиля. Интересным по форме оказался и легковой автомобиль «Победа», созданный В. Самойловым в 1943 году. В его конструкции были применены новые для того времени ходы формообразования: крылья, поглощенные корпусом, утопленные фары, отсутствие выступающих подножек, обтекаемая форма.

Однако не следует думать, что в эти годы советский функциональный дизайн становится исключительно инженерным. Работали в данной области и профессионалы-дизайнеры. Так, при Моссовете существовала художественно-проектная мастерская, специалисты которой занимались созданием формы мебели, светильников, проектированием уличных киосков, указателей и т.д. Однако работа мастерской носила эпизодический характер и не оказала значительного влияния

на общее состояние формообразования предметного мира советской страны тех лет. И вообще советский функциональный дизайн 1930-х годов носил некий спонтанный, «стихийный» характер, не будучи организованным в единое направление.

В конце 1950-х и в 1960-е годы начинается возрождение советского дизайна и значительно меняется его стилевая направленность. В это время ведется борьба с «украиноподобностью» в архитектуре, те же тенденции начинают проявляться и в области дизайна. В 1960-е годы на гребне «косыгинской» экономической реформы советское правительство решило, так сказать, «сверху» внедрить хороший дизайн в массовое отечественное производство. В 1962 году вышло правительственное постановление «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования». Тогда же, в начале 1960-х, был создан Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ), который возглавил службы дизайна в СССР. Были организованы филиалы ВНИИТЭ в Ленинграде, Киеве, Минске, Харькове, Баку, Свердловске, Вильнюсе, Тбилиси, Хабаровске. В это время в стране начинается период организованного дизайна.

Советское руководство возложило тогда на дизайн большие надежды. Дело в том, что в середине XX века в СССР стали поступать товары из-за границы, и их сравнение в плане качества и внешнего вида с товарами отечественного производства говорило не в пользу последних. Впервые пришлось признать, что советское не всегда лучшее, как до сих пор уверяли советский народ. Что-то нужно было делать, чтобы как-то подтвердить выдвинутый советским руководством лозунг: «Все для человека, все на благо человека». В значительной мере ставка была сделана на дизайн. В нем увидели некую возможную панацею от тех бед, которые тогда существовали в производстве товаров народного потребления. В дизайнеров поверили, им дали «карт-бланш». Это и в самих художников-конструкторов вселило веру в большие возможности своей профессии. Советские

дизайнеры с жаром взялись за дело. Одной из их первых концептуальных разработок явился проект автомобиля-такси, который был создан в стенах ВНИИТЭ. В процессе работы над проектом специалисты института проработали весь комплекс вопросов, связанных с производством и эксплуатацией машины — от удобства перевозки пассажиров до обеспечения механизированной чистки и мойки автомобиля. Привлекал взгляд и его внешний вид: чистые, динамичные формы, приятные пропорции, большие окна с хорошим обзором.

Интенсивные поиски новых дизайнерских решений велись и в республиканских филиалах ВНИИТЭ. Так, одним из интереснейших проектов Белорусского филиала была разработка гаммы тракторов для Минского тракторного завода. В этой работе дизайнеры как основную художественную проблему рассматривали связь в единой композиции самого трактора и системы навесного оборудования.

В зону внимания дизайнеров попали и товары широкого потребления, в том числе предназначенные для детей. Например, дизайнеры Белорусского конструкторско-технологического института местной промышленности взялись за разработку детского велосипеда. Проекту предшествовала кропотливая исследовательская работа. Были изучены отечественные и зарубежные аналоги, функциональные и эргономические требования к изделию, определены средства создания стилистики формы. Только после этого началось непосредственное проектирование. В результате были созданы две модели детского велосипеда, имевшие легкую, рациональную конструкцию, открытую раму, которая обеспечивала безопасность езды на велосипеде, колеса на литых полых шинах, что тогда в определенной степени было новинкой для детских велосипедов, нововведением стали и удобные пластмассовые седла с учетом в их форме анатомии ребенка.

После первых успехов дизайнеры поверили, что им подвластно все. Мечты их были смелыми, планы далекими. Всему настрою деятелей дизайна в то время была характерна некая эйфория. Советские дизайнеры

жили в каком-то романтическом сне. Им виделась разработка единого предметного окружения, которое обеспечивало бы оптимальное существование в нем человека как члена социума, формирование целых комплексов изделий, которые бы направляли и организовывали существование людей в обществе.

Однако на пути высоких устремлений советских дизайнеров непреодолимой стеной встали реалии консервативной, неповоротливой советской экономики. При всех своих профессиональных достоинствах советские дизайнеры имели дело с отсталым производством своей страны, которое не давало подняться качеству промышленных изделий на необходимый уровень. На многих предприятиях в работе использовались «дедовские» методы. На некоторых заводах встречались, например, станки, выпущенные в прошлом столетии. Да и материалы, которые получали предприятия, по своему качеству, цвету не позволяли создать привлекательную для глаза продукцию. То же относилось и к лакокрасочным покрытиям. В результате дизайнерская разработка с самого начала была осуждена на гибель. Ее могильщиком становилась слабость производства. У дизайнеров оставался один выход – перекраивать свой проект в худшую сторону, иначе он совсем не мог пойти в производство. Поставленный в такие условия дизайнер чаще всего оказывался бессильным сделать эстетически полноценную вещь.

В середине 80-х годов наступили перемены в социально-экономической и политической жизни СССР. Начался период советской истории, который получил название «перестройка». В это время стали делаться шаги к демократизации жизни в стране, к переменам в экономике. Не остались равнодушными к этим переменам и дизайнеры, у них появилась надежда на то, что их деятельность в новых политических и экономических условиях будет наконец по-настоящему востребована обществом.

Чтобы не упустить свой шанс, дизайнеры решили действовать. В апреле 1987 года они создают Союз дизайнеров СССР. Его основной целью, как говорилось в утвержденном на Учредительном съезде Уставе союза, было

то, что, «развивая лучшие традиции отечественной и мировой материально-художественной культуры, принимая участие в ускорении научно-технического прогресса, Союз дизайнеров СССР содействует решению социально-экономических задач, выпуску промышленной продукции с высокими эстетическими и другими потребительскими свойствами, повышению его конкурентоспособности, совершенствованию производственной, бытовой и социально-культурной сфер».

После создания Союза дизайнеров СССР аналогичные формирования были организованы и в союзных республиках, в том числе и в Беларуси. При союзах дизайнеров стали открываться творческие дизайн-студии. Они создавались с целью дать возможность дизайнерам непосредственно напрямую работать с промышленными предприятиями при создании проектов изделий широкого пользования, что должно было расширить сферу деятельности дизайна в промышленности и тем самым повысить качество отечественных товаров. Члены Союза дизайнеров возлагали на деятельность дизайн-студий большие надежды, поэтому студии стали создаваться одна за другой. Появились первые заказы. Заказчиками были крупнейшие предприятия и государственные учреждения страны.

Время «перестройки» породило в людях много надежд. Тогда и дизайнерам представлялось, что у них впереди большая, открытая дорога. Думалось, что вот сейчас можно будет, засучив рукава, взяться за перестройку предметного мира. Однако, как оказалось позже, большинству надежд советских дизайнеров не суждено было осуществиться.

Первый удар по дизайну нанес нарастающий в стране дефицит товаров. И потому всё меньше стало предприятий, на которых считали, что их изделия нуждаются в дизайнерской проработке. Зачем стремиться делать изделия более красивыми и удобными, если покупатель с руками оторвет всё, что ему ни дай. Так начало рассуждать большинство руководителей промышленных предприятий. Правда, потом, с резким повышением цен дефицит на товары снизился. Однако путь беспредельного удорожания товаров дал

возможность предприятиям существовать, выпуская продукцию по старым моделям. И дизайн снова оказался ненужным. К тому же безудержно множились предприниматели, предпочитавшие не производство продукции, а перепродажу импортных изделий. В этом случае становились ненужными не только дизайн, но и само производство.

После распада Советского Союза, обретения независимости бывшими союзными республиками положение в их экономике, в том числе и в экономике Беларуси, не улучшилось, а во многом даже ухудшилось. Естественно, это сказалось и на дизайне, который переживал нелегкие времена. Так, испытывали сложности с получением заказов творческие дизайн-студии Белорусского союза дизайнеров. Не в лучшем положении были и дизайнеры, работавшие на промышленных предприятиях, где они зачастую оказывались как бы лишними.

Однако со временем положение в экономике Беларуси начало понемногу налаживаться. В связи с этим стало наблюдаться некоторое оживление в дизайнерской деятельности. У промышленности вновь начал пробуждаться интерес к дизайну. В 1998 г. от промышленных предприятий на кафедру дизайна Белорусской академии искусств пришло 70 заявок на распределение молодых специалистов. Оживилась и практическая деятельность по дизайну на таких ведущих предприятиях Беларуси, как МАЗ, МТЗ, ПО «Горизонт», Минский часовой завод и др.

Значительным событием для белорусского дизайна было учреждение в 1997 г. премии Совета Министров Республики Беларусь в области дизайна. В том же году прошел первый конкурс на соискание этой премии. Второй (и последний) конкурс на присуждение премии Совета Министров Республики Беларусь в области дизайна прошел в 1998 г. Отмеченные премиями разработки, безусловно, были успехом отечественного дизайна. Однако белорусские дизайнеры понимали, что еще многое нужно сделать, чтобы дизайн по-настоящему вошел в нашу промышленность, в нашу жизнь. Поэтому они не успокаивались и стремились идти дальше.

Как символ своего профессионального достоинства даже в самые трудные для отечественного дизайна времена они сумели сохранить свой творческий союз. В 1997 г. Белорусский союз дизайнеров отметил свое десятилетие. Надо сказать, белорусские дизайнеры всегда старались сохранить связи с коллегами бывшего Советского союза. В этом им большую помощь оказывала Международная общественная ассоциация «Союз дизайнеров» – правопреемница Союза дизайнеров СССР, которая была создана союзами дизайнеров стран СНГ 15 января 1992 г. и объединила 21 общественную дизайнерскую организацию. С 1995 г. в Беларуси действует отделение МОА «Союз дизайнеров». Важным событием для дизайнеров бывшего Советского Союза было создание в Международной академии наук о природе и обществе (г. Москва) отделения художественного и промышленного дизайна. Сегодня в Беларуси уже есть несколько действительных членов этой Академии.

Итак, вступая в XXI век, белорусские дизайнеры оказались на пути решения очень сложных и ответственных задач. Дело в том, что пришла эпоха рыночной экономики и поэтому нужно приложить титанические усилия для обеспечения выживания и адаптации дизайна в нашей экономике. Дизайнерам надо сконцентрировать творческие силы на приоритетных направлениях, разработка которых может дать экономический и социально-культурный эффект. Расширились границы дизайнерского проектирования, сегодня нужна разработка инновационных проектов, способных успешно конкурировать на внешних рынках. Дизайнерам нужно искать новые модели дизайн-деятельности, уделять внимание проблемам маркетинга, менеджмента и бизнеса.

Предстоит разработать новую рыночную философию, ориентированную не на идеальный проект-картинку, а на реальный окончательный потребительский результат, на товарность продукции. Рыночная философия предполагает в дизайнере не только художника-творца, но и предпринимателя, предполагает единение дизайна с маркетингом. Следует искать и использовать незаполненные

потребительские ниши, предлагать идеи новых товаров и инициативные проекты.

Наиболее эффективный путь использования дизайна в сегодняшних условиях – подключение его к выполнению государственных научно-технических, социальных и инновационных программ, например, таких, как комплексное преобразование села, реабилитация инвалидов, создание среды для детей,

конверсия, экология (особенно после Чернобыля), новые технологии.

Нашим дизайнерам необходимо дать научно обоснованный прогноз сферы дизайна, выработать эффективную стратегию перехода белорусского дизайна к рынку. Нужно искать возможности активного использования творческого потенциала дизайна в промышленности нашей возрождающейся страны.

РЕЗЮМЕ

Анализируется сложный и противоречивый путь развития советского и постсоветского дизайна. Описываются первые этапы зарождения и становления отечественного дизайна в 20-е годы. Вскрываются причины уничтожения первых ростков советского дизайна в конце названного десятилетия. Отмечаются особенности формообразования предметного мира времени «украшательства». Описывается, как возрождался отечественный дизайн в начале 60-х годов. Анализируются достоинства и трудности в развитии советского дизайна 1960–80-х гг. Показывается, какие изменения в судьбе дизайна произошли в перестроечное и постперестроечное время. Намечаются пути современного развития отечественного дизайна.