

Идеи Ульмской школы дизайна и советская теория «тотального проектирования»

Ideas of Ulm school of design and soviet «total design» theory

Ленсу Яков Юрьевич¹

Lensu Yakau

1. Кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории и истории дизайна Белорусской государственной академии искусств

PhD in History of Arts, Associate Professor, head of the Department of theory and history of design of Belarusian State Academy of Arts

e-mail: lensu50@inbox.ru

Аннотация

В статье показывается, как идеи, высказанные теоретиками, работавшими в училище дизайна, организованном вскоре после Второй мировой войны в г. Ульме (ФРГ), были практически реализованы западногерманской промышленной фирмой «Браун», а впоследствии подхвачены и развиты советским дизайном в рамках теории «тотального проектирования», разработанной в СССР в 1960–1970-е гг.

Ключевые слова: дизайн, дизайнерское образование, дизайн-проектирование, предметная среда, дизайн-программа, комплексное проектирование, государственная система дизайна.

Abstract

The article shows the way the ideas expressed by the theorists who worked at the design school established soon after World War II in the city of Ulm (German Federal Republic) were put into practice by the western German industrial company Braun GmbH, and were later picked up and developed by the soviet designers within the framework of «Total Design» theory in the USSR in the 1960–1970-ies.

Keywords: design, design education, design development, object environment, design programme, comprehensive designing, state system of design.

Поступила в редакцию / Received: 21.05.1015

Web: <http://elibrary.miu.by/journals/item.iot/issue.43/article.11.html>

В 1955 г. в Западной Германии, в городе Ульме, происходит торжественное открытие новой школы дизайна. Вновь создаваемая художественно-конструкторская школа ставит своей целью возрождение идей Баухауза по формообразованию предметного мира, идей, связанных с социальными проблемами дизайна. Первоначально в своей деятельности школа опиралась на теоретические разработки Гропиуса; позже, когда к руководству пришла группа молодых, радикально настроенных дизайнеров во главе с аргентинцем Томасом Мальдонадо, вскоре зарекомендовавшим себя в качестве крупнейшего западного теоретика дизайна, за основу преподавания была взята педагогическая система Баухауза периода директорства Г. Майера, характеризовавшаяся ярко выраженной социальной направленностью, связью с коммунистическими идеями. Мальдонадо, ставший в 1964 г. ректором Ульмской школы, последовательно отстаивал социально-культурологический подход к профессии дизайнера, гуманистические позиции в формировании предметной среды. В книге «Надежды проектирования. Среда и общество», название которой говорит само за себя, Мальдонадо развивает и углубляет теорию связи формирования предметной среды с тенденциями развития общества. Он выдвигает идею так называемого «опережающего проектирования». По мнению Мальдонадо, проектирование должно быть связано с вопросами управления и прогнозирования культуры; дизайнеры в своей деятельности обязаны обращаться к решению социальных, политических и культурных проблем [1, с. 50–55].

Следует отметить, что идеи Мальдонадо отличались большей рационалистичностью по сравнению с романтической теорией довоенного Баухауза. Мальдонадо не ставит в прямую зависимость характер формирования предметного мира и непосредственное построение иде-

ального общества; он понимает, что изменения в обществе подчиняются гораздо более сложным социально-политическим процессам. В связи с этим Мальдонадо в своих теоретических работах много внимания уделяет критике капиталистического общества с присущим ему фетишистским отношением к предметной среде. Именно дизайн, по его мнению, должен взять на себя функцию контроля полноты удовлетворения человеческих потребностей в области предметной среды. Это значит, что дизайнер должен по-научному подходить к формированию вещного мира; не бездумно множить количество вещей, а определять структуру функциональных процессов, составляющих жизнедеятельность современного человека, и в соответствии с этим создавать изделия, наилучшим образом обеспечивающие осуществление этих функциональных процессов, удовлетворяя тем самым насущные жизненные потребности личности и общества.

В 1960-е гг. теоретические разработки Ульмской школы дизайна и ее главного теоретика Мальдонадо были очень популярны в среде западных дизайнеров. Социальные идеи Ульма на практике в наибольшей степени были осуществлены ставшей впоследствии всемирно известной немецкой фирмой «Браун». В начале 1950-х гг. дизайнерскую группу фирмы возглавил также получивший впоследствии всемирную известность дизайнер Фриц Айхлер, преподаватель Ульмской школы, который набрал себе в команду выпускников этого учебного заведения. Основываясь на теоретических разработках Ульма, дизайнеры «Брауна» создали первую в мире дизайн-программу, по которой и осуществляли свою проектную деятельность. Эта дизайн-программа основывалась на изучении тогдашнего германского общества и тех процессов, которые происходили в его недрах. Дизайн-программа имела явную социально-культурную направленность. Когда Айхлер со своими соратниками начал преобразования на никому не известном в то время мелком предприятии, каким была фирма «Браун», в послевоенной Германии шел процесс перехода от одной политической системы к другой. В этот период в стране происходил отказ от старых, связанных с нацистской идеологией социальных и эстетических стереотипов, отказ от устоявшихся образцов культуры; началось зарождение новых представлений и вкусов. Однако все это происходило в условиях разрушенной войной экономики, в значительной степени уничтоженной промышленности. Последний фактор, безусловно, влиял на формирование германского послевоенного товарного рынка. На уцелевших в горниле войны и восстановленных из руин немецких предприятиях в это время выпускались изделия двух видов: это был или повтор довоенной продукции, которая, если расценивать ее

по международным стандартам, давно устарела, или предметы, характеризовавшиеся показной роскошью и рассчитанные на вкусы разбогатевших за счет войны и послевоенной разрухи нуворишей. Однако на этом фоне уже стал проявляться, пока довольно робко, еще не совсем оформившийся вкус нового «культурного потребителя».

На этот-то зарождающийся вкус нового «культурного потребителя» и сделала ставку фирма «Браун», вернее, тот контингент дизайнеров, который был приглашен руководством фирмы для определения стратегии развития своего предприятия. Первым шагом, предпринятым дизайнерами «Брауна», была модернизация старой продукции фирмы, в результате чего уже выпускавшиеся ранее вещи (среди которых в основном было кухонное оборудование) подверглись изменениям внешней формы и таким образом стали приближаться к вкусам того «культурного потребителя», на которого была сделана ставка, но образ которого дизайнеры представляли еще достаточно смутно. Однако это были только первоначальные, подготовительные меры к перестройке всей структуры ассортимента изделий, выпускавшихся фирмой «Браун». Далее началась кропотливая работа по созданию долговременной дизайн-программы предприятия. Первым пунктом этой программы стало наиболее полное определение портрета потребителя, которому фирма адресовала свою продукцию. По выражению самого Ф. Айхлера, дизайнеры «Брауна» видели его «симпатичным, интеллигентным и естественным, умеющим ценить подлинность и качество» разработок. Это был человек, который мог в своей среде играть роль лидера, участвовать в формировании общественного мнения, новых форм поведения и потребления, положительно реагировать на новые виды товаров. Таков был социальный портрет потребителя, модель которого сформировалась в дизайн-программе фирмы «Браун».

Следующим этапом программы было определение среды потребителя, т.е. того предметного окружения, в котором мог жить гипотетический, смоделированный дизайнерами потребитель. В этом плане среда выступала как материальное выражение образа жизни человека, социальный портрет которого был нарисован в предыдущей части программы. По модели дизайнеров «Брауна», в вещной среде их потребителя должно было проявляться:

- стремление к уюту, но не в виде создания стилизованного интерьера то ли под старину, то ли под народное жилище и т.п.;
- понимание и умение ценить современную по форме вещь, но в то же время уважение к старинным

изделиям как возможности создавать определенные эстетические акценты в интерьере;

- знание толка в комфорте, но отсутствие пристрастия к сибаритству на мягких подушках кресел и диванов;
- обогащение жизни различными хобби, но без стремления выставлять свои увлечения напоказ, и т.д. и т.п.

В подобных правилах жизни вырисовывалась среда обитания гипотетического потребителя.

Далее на основе модели потребителя и его среды обитания дизайнеры «Брауна» составили номенклатуру изделий, выпуск которых рекомендовалось наладить фирме. Через данную оптимальную номенклатуру предполагалось формировать вещную среду потребителя. Конечно, разработанная номенклатура не претендовала на всеобъемлемость – одной специализированной фирме, естественно, невозможно было выпускать все предметы, необходимые в жилище человека. Дизайн-программа ограничивалась лишь основными группами лидирующих в социокультурном плане бытовых изделий: радиоэлектронных, электротехнических, кинофототехники, – причем предполагалось идти от создания отдельных изделий к целым комплексам.

Конечным этапом дизайн-программы был пункт, который можно обозначить как «продукт». Продукт же дизайнерами рассматривался в трех ипостасях: как проектируемый объект, как производимое изделие и как потребляемая вещь. Последняя стадия синтезировала все предыдущие. Основную идею продукта, к которой пришли создатели дизайн-программы «Брауна», можно было выразить следующим определением: изделия должны быть ненавязчивыми помощниками человека их не должно быть видно, они должны тихо появляться и исчезать, как это всегда делали в прежние времена хорошие слуги. Данная идея реализовалась в так называемых «принципе экономии» или «эстетике незаметности», которыми стали отличаться изделия фирмы «Браун». На практике это выражалось в том, что продукция фирмы характеризовалась геометричностью и простотой форм, сдержанностью и строгостью цветовых решений в сочетании с отточенностью стилистического и функционального решения формы и совершенством производственного исполнения. По формообразованию продукция фирмы полярно противостояла изделиям, создаваемым по законам стайлинга. Брауновский дизайн, или, как его стали называть, «браунстиль», был лишен каких-либо признаков внешней стилизации, вычурной красоты: форма изделий была скромна, гармонична и функциональна. «Приборы мы делаем не для

витрин, чтобы суммарной навязчивостью обратить на себя внимание, а такими, чтобы с ними можно было долгое время жить», – говорил глава фирмы Артур Браун [1, с. 124].

Изделия «Брауна» получили широкое признание у потребителей. Реализовав свою дизайн-программу, фирма вышла в первые ряды предприятий цивилизованного мира и заняла одно из лидирующих мест в западной промышленной сфере. Дизайну фирмы «Браун» стали подражать другие предприятия, «браунстиль» в Западной Европе превратился в доминирующий подход своего времени к дизайнерскому формообразованию. Успех «Брауна» объясняется тем, что предприятие, включив в свою маркетинговую сферу дизайнеров, вышло на качественно новый уровень, предполагавший постановку и решение социокультурных проблем.

Идеи Ульма оказали сильное влияние и на начавший интенсивно развиваться в то время советский дизайн. Вообще, начало развития дизайна в СССР носило явный характер социальной программы. Тогда, в начале 1960-х, на гребне начавшейся в Советском Союзе так называемой «косыгинской» экономической реформы, советское правительство решило, так сказать, «сверху» внедрить дизайн в отечественное производство. 28 апреля 1962 г. вышло постановление Совета Министров СССР «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования». Это постановление сыграло большую роль в развитии отечественного дизайна – теперь он официально включался в существующую систему проектно-конструкторских работ. Важным событием для советского дизайна было и создание в 1962 г. Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ), на который возлагались функции разработки и внедрения методов художественного конструирования, определения требований технической эстетики к различным изделиям машиностроения и товарам культурно-бытового назначения, координация научно-исследовательских работ в области художественного конструирования. Советский дизайн и его теория в то время характеризовались явной социальной направленностью. «Качественные сдвиги в нашей экономике, – писал первый директор ВНИИТЭ Ю.Б. Соловьев, – создали условия перехода к новому этапу ее развития. В решение этих крупных социальных проблем свой весомый вклад должен внести и дизайн... На этапе развитого социализма дизайн призван материализовать в продукции промышленных предприятий и гармоничной организации предметной среды широкий круг социальных ценностей» [2, с. 1]. Советские дизайнеры ставили вопрос о разработке единой предметной среды, обеспе-

чивающей оптимальное существование в ней человека как члена социума, о формировании целых комплексов изделий, которые бы направляли и организовывали существование людей в обществе. «Это всеобщее проектирование, – писал тогда один из ведущих теоретиков советского дизайна Г.Б. Минервин, – иногда называют «тотальным проектированием». Имеется в виду, что оно включает комплексное перспективное проектирование, которое должно обеспечивать создание предметных предпосылок решения основных социальных проблем коммунистического строительства» [3, с. 15].

В это время советские дизайнеры и на практике были нацелены на создание предметных комплексов, которые обеспечивали бы оптимальное существование человека в социально осмысленной вещной среде. Это были комплексы мебельных объектов, бытовых светильников, бытовой техники и т.д. «Борьбу нужно вести, – писал тогда известный искусствовед Б.И. Бродский, – прежде всего за общественные формы быта, освобождающие человека от плена вещей. Смысл современного интерьера, и функциональный, и стилевой, в том, чтобы помнить... о том, что главная задача идейно-воспитательной работы... в современных условиях – идеологически обеспечить... создание материально-технической базы коммунизма, формирование коммунистических общественных отношений, воспитание нового человека» [4, с. 65–66].

В результате такого понимания социального предназначения дизайнерской деятельности существовало убеждение в преимуществах социалистического дизайна перед дизайном капиталистических стран. «В буржуазном обществе, – утверждал тогда советский искусствовед И.Г. Большаков, – сфера влияния технической эстетики ограничивается художественным конструированием (дизайном) преимущественно товаров широкого потребления... Одним из распространенных приемов современного капиталистического дизайна является так называемая психологическая обsolesценция – искусственно создаваемое моральное старение товаров массового потребления как средство стимуляции сбыта... Иные социальные задачи стоят перед технической эстетикой в социалистическом обществе. Ее воздействие на формирование предметного мира по законам красоты значительно шире, чем в капиталистических странах. Законы технической эстетики при социализме широко распространяются на производственную и бытовую среду, орудия труда, средства транспорта, товары народного потребления. Благодаря этому техническая эстетика играет большую роль в развитии коммунистических производственных отношений и в эстетическом воспитании нового человека, строителя коммунизма» [5, с. 9–10]. Первый же ректор Ленинградского высшего

художественно-промышленного училища им. В.И. Мухомовой, И. Вакс, тогда писал: «... Независимо от нашего желания, в наших советских машинах, станках, приборах, так же как и во всех произведениях советского искусства, отражается наш мир, наше мировоззрение, наше время. Советские машины должны иметь свое лицо. Всё – от общего характера, формы, отделки и цвета до шильдика, марки завода – всё должно соответствовать прогрессивности нашей советской индустрии» [6, с. 63]. Это убеждение о преимуществах советского дизайна, основанных на прогрессивности советской социальной системы, безусловно, носило романтический, утопический характер, так как при всех своих профессиональных достоинствах советские дизайнеры имели дело с отсталым производством советской страны, которое не давало подняться качеству промышленных изделий на должный уровень. И все же советские дизайнеры тогда искренне верили в возможность с помощью методов дизайна не только превратить отечественную промышленность в передовую, но и улучшить само общество, повлиять на совершенствование его организации. «Социалистический дизайн, – писал Г.Б. Минервин, – устремлен на решение проблем преобразования предметной среды, окружающей человека, в связи с необходимостью обеспечения полного соответствия этой среды новым общественным отношениям, с необходимостью воспитания новых людей социалистического общества, способных строить коммунистическое общество и жить в нем» [3, с. 11].

В это время в СССР заговорили о формировании нового быта социалистического общества. В связи с этим стали выдвигаться различные концепции формирования предметно-пространственной среды жилого интерьера. Так, группа архитекторов Института типового и экспериментального проектирования в начале 1960-х гг. предложила при строительстве 10-го экспериментального квартала в Москве в Новых Черемушках стимулировать самостоятельность будущих жильцов по организации своей жилой среды. Предполагалась возможность перепланировки квартир самими жильцами с помощью взаимозаменяемых перегородок, в том числе так называемых «шкафных». Началось также проектирование малогабаритной секционной мебели. Она предназначалась для хранения книг, посуды, белья, хозяйственных и других вещей. Такая мебель представляла собой отдельные шкафчики-секции, глубокие и мелкие, с глухими или стеклянными раздвижными дверками. Будучи одинаковыми по форме, такие секции могли монтироваться по всей плоскости стены, их можно было группировать между собой, ставить секцию на секцию, навешивать прямо на стену или размещать с помощью вертикальной опоры. Все это должно было осуществ-

ляться в зависимости от предпочтений потребителя. Такая универсальная комбинаторная система модульных мебельных элементов должна была создавать новые условия жизнедеятельности человека социалистического общества.

Предполагалось, что плановость советской экономики сможет обеспечить возможность комплексного формирования предметной среды, предназначенной для человека коммунистического будущего. Характерно, что и сам процесс дизайнерского проектирования в СССР был тогда подчинен тотальному планированию. Так, в методической разработке одного из филиалов ВНИИТЭ перечислялись следующие составляющие планирования дизайнерских работ:

- «перспективный план художественно-конструкторских работ, разрабатываемый в масштабе министерства и отрасли;
- планы новой техники и важнейших научно-исследовательских работ, составляемые министерством и главными отраслевыми управлениями;
- годовые тематические планы научно-исследовательских и проектно-конструкторских организаций;
- производственные планы и планы организационно-технических мероприятий промышленных предприятий;
- календарные планы работ по отдельным темам и проблемам» [7, с. 27].

Именно для реализации более успешного планирования и комплексности дизайнерских работ в 1966 г. в Советском Союзе создается единая государственная система художественно-конструкторских организаций, в которую вошли ВНИИТЭ как головной центр этой системы, созданные в союзных республиках филиалы ВНИИТЭ, отраслевые СХКБ (специальные художественно-конструкторские бюро) и другие головные художественно-конструкторские организации, дизайнерские группы, бюро и отделы предприятий, НИИ, СКБ (специальные конструкторские бюро) и другие организации. В 1966 г. был открыт Белорусский филиал Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики, который стал ударной силой дизайна в Беларуси. В то же время началось формирование системы дизайна республики, включающей БФ ВНИИТЭ, кафедру промышленного искусства Белорусского государственного театрально-художественного института (БГТХИ), дизайнерские бюро на промышленных предприятиях и в организациях. Тогда же в Беларуси начала развиваться и наука о дизайне, имевшая, как и вся

советская техническая эстетика того времени, явную социологическую направленность. Один из первых белорусских теоретиков дизайна О.В. Чернышев писал тогда о дизайне как о «специфической форме общественно-государственного сознания, объективно рождающейся в условиях прогрессивного развития социалистического общества» [8, с. 21]. О политизированности отношения к дизайну в то время говорит и тот факт, что лекции, которые читались в Белорусском филиале ВНИИТЭ его сотрудниками работникам белорусских промышленных предприятий, засчитывались слушателям в качестве прохождения образования в Университете марксизма-ленинизма.

Говорилось тогда и о культурологических основах дизайн-деятельности. Первый заведующий кафедрой промышленного искусства БГТХИ, И.Я. Герасименко, отмечал: «Форма приходит из сферы культуры и накладывается на конструкцию, выполняя свою функцию – функцию формы. Она может быть названа коммуникативной, идеологической, можно подобрать ряд других терминов, соответствующих конкретной ситуации проявления формы» [9, с. 10]. Отечественные дизайнеры уже тогда были убеждены, что дизайн является неотъемлемой частью национальной культуры. Правда, вхождение дизайна в сферу художественной культуры республики шло не очень гладко. Многие деятели искусства тогда не признавали за дизайном права наравне с другими видами искусства участвовать в культурной жизни страны. Споря с этими взглядами, И.Ф. Селезнёв тогда писал: «Проблемы дизайна порождаются требованиями материальной практики и решаются в процессе ее развития. Они представляют собой *существенный компонент общемировых проблем духовной культуры* и вследствие этого не могут и не должны рассматриваться изолированно от идеологических проблем современности» [10, с. 7–8]. В итоге в СССР постепенно происходило изменение отношения к дизайну, его начинали признавать равноправным элементом культуры. Дизайн в советской стране становился действенным фактором социального развития.

Литература / References

1. Глазычев, В. О дизайне / В. Глазычев. – М.: Искусство, 1970. – 191 с.
Glazychev, V. O dizayne / V. Glazychev. – M.: Iskusstvo, 1970. – 191 p.
2. Соловьев, Ю.Б. Предметный мир, созданный заново / Ю.Б. Соловьев // Техническая эстетика. – 1985. – № 5. – С. 1.
Solov'yev, Yu.B. Predmetnyy mir, sozdannyi zanovo / Yu.B. Solov'yev // Tekhnicheskaya estetika. – 1985. – No 5. – P. 1.

3. Минервин, Г. О социальной природе дизайна / Г. Минервин // Вопросы технической эстетики. – М.: Искусство, 1970. – Вып. 2. – С. 6–17.
Minervin, G. O sotsial'noy prirode dizayna / G. Minervin // Voprosy tekhnicheskoy estetiki. – М.: Iskuststvo, 1970. – Vyp. 2. – P. 1.
4. Бродский, Б. Художник и город / Б. Бродский. – М.: Искусство, 1965. – 132 с.
Brodskiy, B. Khudozhnik i gorod / B. Brodskiy. – М.: Iskuststvo, 1965. – 132 p.
5. Большаков, И.Г. Техническая эстетика и общественная среда / И.Г. Большаков. – М.: Знание, 1966. – 30 с.
Bol'shakov, I.G. Tekhnicheskaya estetika i obshchestvennaya sreda / I.G. Bol'shakov. – М.: Znaniye, 1966. – 30 p.
6. Вакс, И. Художник в промышленности / И. Вакс. – М.: Искусство, 1965. – 64 с.
Vaks, I. Khudozhnik v promyshlennosti / I. Vaks. – М.: Iskuststvo, 1965. – 64 p.
7. Бердюгин, В.Т. Организация художественно-конструкторских работ в машиностроении / В.Т. Бердюгин [и др.]. – Свердловск: Уральский филиал ВНИИТЭ, 1970. – 131 с.
Berdyugin, V.T. Organizatsiya khudozhestvenno-konstruktorskikh rabot v mashinostroyenii / V.T. Berdyugin [i dr.]. – Sverdlovsk: Ural'skiy filial VNIITE, 1970. – 131 p.
8. Чернышев, О.В. Методологические принципы построения общей теории дизайн-деятельности (философский аспект) / О.В. Чернышев // Проблемы современного дизайна и художественно-конструкторское образование: тез. докл. 1-й Респ. науч.-метод. конф. по проблемам дизайна и художественно-конструкторского образования / Белорус. гос. театр.-худ. ин-т. – Минск: БГТХИ, 1974. – С. 21–37.
Chernyshev, O.V. Metodologicheskiye printsipy postroyeniya obshchey teorii dizayn-deyatelnosti (filosofskiy aspekt) / O.V. Chernyshev // Problemy sovremennogo dizayna i khudozhestvenno-konstruktorskoye obrazovaniye: tez. dokl. 1-y Resp. nauch.-metod. konf. po problemam dizayna i khudozhestvenno-konstruktorskogo obrazovaniya / Belorus. gos. teatr.-khud. in-t. – Minsk: BGTkHI, 1974. – P. 21–37.
9. Герасименко, И.Я. К проблеме художественно-конструкторского образования / И.Я. Герасименко // Проблемы современного дизайна и художественно-конструкторское образование: тез. докл. 1-й Респ. науч.-метод. конф. по проблемам дизайна и художественно-конструкторского образования / Белорус. гос. театр.-худ. ин-т. – Минск: БГТХИ, 1974. – С. 4–14.
Gerasimenko, I.Ya. K probleme khudozhestvenno-konstruktorskogo obrazovaniya / I.Ya. Gerasimenko // Problemy sovremennogo dizayna i khudozhestvenno-konstruktorskoye obrazovaniye: tez. dokl. 1-y Resp. nauch.-metod. konf. po problemam dizayna i khudozhestvenno-konstruktorskogo obrazovaniya / Belorus. gos. teatr.-khud. in-t. – Minsk: BGTkHI, 1974. – P. 4–14.
10. Селезнев, И.Ф. Дизайн. Проблемы материально-художественной культуры / И.Ф. Селезнев. – Минск, Высшэйшая школа, 1978. – 265 с.
Seleznev, I.F. Dizayn. Problemy material'no-khudozhestvennoy kul'tury / I.F. Seleznev. – Minsk, Vysheyshaya shkola, 1978. – 265 p.