

Плотникова Марина Геннадьевна
Marina Plotnikova

кандидат философских наук, доцент кафедры «Графический дизайн» ШФ ЮРГИ
член Союза Дизайнеров РФ Кафедра графического дизайна Шахтинского филиала
Южно-российского гуманитарного Института

PhD in Philosophy, associate professor of Chair of Graphic Design of the Shakhtinsk branch
of South Russian Institute for Humanities, the Member of «the Union of designers of Russia»
Chair of Graphic Design of the Shakhtinsk branch of South Russian Institute for Humanities

e-mail: Diz.Marina@yandex.ru

«ПРОИЗВОДСТВЕННОЕ ИСКУССТВО» КАК УТОПИЧЕСКАЯ ИДЕОЛОГИЯ В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДИЗАЙНА

«Industrial art» as a utopian ideology in the Russian design history

Ключевые слова: производственное искусство, полифункциональность вещи, ЛЕФ, Пролеткульт, утопическая идеология, художественное проектирование, дизайн, искусство.

Keywords: production art, polyfunctionality of a thing, LEF, Proletkult, utopian ideology, art design, design, art.

Аннотация. В статье кратко рассматриваются программные идеи «производственного искусства», ставшие в первые годы построения социалистической культуры в СССР лозунгом упрощения культуры. Автором были проанализированы основные характеристики «производственного искусства» и сделан вывод о том, что программа «производственного искусства» была проектом авангардизма и развивалась в границах модерна, хотя и претендовала на полный разрыв с прежним искусством.

Abstract. This article contains the program ideas of "industrial art" which have become a slogan of culture simplification at the beginning of socialism in the USSR. The author analyzed the main characteristics of "industrial art" and concluded that this program was a project of avant-garde and developed inside modern, although it meant a complete separation with an previous art.

Октябрьская революция 1917 г. инициировала в культурной сфере молодой страны Советов новое понимание искусства и вещи как предмета производственного искусства, рупором пропаганды которого стали газета «Искусство коммуны» и журнал ЛЕФ. Членами редакций этих органов Народного Комиссариата просвещения были В.В. Маяковский, Н.Н. Пунин, Б.И. Арватов, О.М. Брик и Н.И. Альтман. Главная их цель деятельности может быть определена как создание грядущего искусства коммуны, понимаемое как искусство жизни. В итоге постепенно начинает формироваться новое культурное направление, получившее название «Производственное искусство». В основе его лежит

футуризм нач. XX века, провозгласивший интеграцию искусства и техники. В процессе его становления происходило взаимовлияние двух мощных потоков: теории производственного искусства и художественных формообразующих процессов.

Идеология искусства жизни – это выражение идеологии Пролеткульта. Прежнее искусство, бывшее суррогатом жизни, должно быть разрушено. На его место должно прийти новое производственное искусство, создающее новые полезные вещи с новыми функциями. Так, в металлургической мастерской ВХУТЕМАСа, которой руководил А.М. Родченко, создавались новые вещи - шкаф для одежды, белья и посуды, стол для занятий, еды и черчения, шкаф-стол для раскладного книжного киоска. Все эти вещи проектировались для реализации комплекса функций.

Полифункциональность каждой вещи, создаваемой в новых производствах, являлась основным лозунгом идеологов производственного искусства от ЛЕФа до Арватова с его книгой «Искусство и производство» (М., 1926). Совмещение функций каждой вещи, созданной в мастерских «производственного искусства», было ориентировано на организацию нового быта. С их помощью достигалась не только экономия бытового пространства, но и оптимальная организация всего быта, сокращалось количество бытовых вещей и, тем самым, формировалась новая совмещенная и трансформирующаяся предметная среда. Однако такого рода полифункциональные вещи не нашли ни своих потребителей, ни массовых производителей. Тогдашнее массовое производство в СССР находилось на ином, гораздо более низком уровне и оказалось не восприимчивым к радикальным проектам «производственников».

Сам проект производственников был утопичен не только из-за своего пафоса разрушения прежней культуры и прежнего искусства как «рамочного», «станкового», оторванного от жизни, но и благодаря своим программным идеям, прежде всего пафосу воплощения искусства в жизни. Но именно в этих программных установках Пролеткульта и ЛЕФа выразилось понимание функциональности вещи и стремление подчинить каждую вещь ряду функций, воплотить в веществе каждой вещи ее полифункциональное предназначение. По сути дела, это была одна из первых программ дизайна вещей, привлечения художников, эстетиков, искусствоведов к производственным практикам создания вещей. Эта изменчивая предметная среда - трансформирующаяся, сборно-разборная или надувная мебель - пока единственное, что соответствует провозглашаемому лозунгам об умирании вещи и ее натуральной, устойчивой формы и замене их тем, что Б. Кушнером было названо «материальной установкой», а ныне воплощается в идеях постмодернизма о новой организации общественного и личного пространства. Согласно К.М. Кантору, соглашавшемуся с Кушнером, «материальная установка» предназначается «для удовлетворения не дифференцированных товарно-вещевым потреблением потребностей (которые в силу этого стали потребностями в вещах), а обобщающего круга потребностей или «обобщенной потребности», нуждающейся не в вещах как таковых, а в "пище" потребности. Эта «обобщенная потребность», в отличие от частичной потребности

в вещи, - динамическая, живая» [1. С.257]. Вряд ли человек может насытиться «материальной установкой», сколь бы обобществленной она ни была. Удовлетворение частичных потребностей сказками о «материальной установке», их замещающей, - это продолжение иллюзий о преодолении разделения труда и замене частичного работника целостно развитой личностью. То, что касалось разделенного производства, здесь уже относится и к сфере потребления. То, что считалось романтически-утопическим в прошлом веке, было воспринято постмодернизмом в качестве ведущих принципов нового искусства и новой культуры, которые отказываются от поиска статичной тождественности во имя утверждения изменчивости и различий. Но утопичность такого рода представлений о потреблении и о его предметах не исчезла. Она выражена прежде всего в противоречивых описаниях «материальной установки»: она уникальна, но ею пользуются миллионы, эффект действия вещи индивидуален, но адресован миллионам и т.д.» [1.С.266].

Вещь становится художественным произведением труда людей разных специальностей, в том числе и дизайнера. Подчеркнем, что сама идея полифункциональности предметов окружающей среды возникла из критики социального разделения труда и неприятия специализации труда вообще. Соответственно тому, как человек должен представлять в одном лице различные функции, так и продукты труда должны совмещать различные функции. В этом неприятии разделения труда марксизм, как и всякий социализм, оказался столь же утопичным и далеким от реалий машинного производства.

На первом этапе дизайн был художественным проектированием вещей, создаваемых на производстве. Это относится и к практике дизайна в США, где в конце 20-х гг. XX века Н.Б. Геддес занимался книжной графикой и оформительским искусством, Р. Лоуи предложил придать определенным высокотехнологичным вещам (например, легковому автомобилю) новую обтекаемую и лаконичную форму, У.Д. Тиг - книжной графикой и т.д. Причем дизайн был ориентирован не просто на создание вещей с новой формой, не просто на конструирование единичных вещей роскоши или объектов архитектурного проектирования (хотя и это было), но прежде всего на «массовое производство» новых предметов, возникших благодаря научно-техническому прогрессу, - автомобилей, холодильников, электроприборов и т.п. Сами по себе вещи, созданные в технических производствах, были результатом труда техников, инженеров, рабочих разных специальностей. Они были весьма сложны по своей конструкции, формам, функциям. На первых порах эти технические вещи были весьма неудобны в потреблении - автомобили по традиции сохраняли форму карет, электролампы - формы керосиновых ламп и т.д. Необходим был труд дизайнера, который не только интегрировал бы различные компоненты технического изделия в единое целое, но и смог бы предложить неожиданную, новую его форму, сконструировать новую «морфологию», а не только структуру вещей, возникших благодаря научно-техническому прогрессу. Дизайнер должен был превратить громоздкие и неуклюжие формы в лаконичные и простые. Деятельность дизайнеров первых поколений прошла под лозунгом упрощения вещей, ставшим в Пролеткульте лозунгом упрощения культуры.

Итак, дизайн был первоначально применен в массовом производстве новых предметов быта и технических изделий. Лишь после этого он нашел свое приложение и в производстве традиционных предметов быта - мебели, посуды, одежды, которые раньше создавались в рамках ремесленного или мануфактурного производства. Дизайн стал претендовать на всеобщность и глобальность, на охват собою «всего и вся» - на производство как предметов домашнего быта, так и технических изделий, приборов, машин. К середине 50-х гг. прошлого века эти претензии дизайна были реализованы: в проектировании почти всех продуктов производства в той или иной мере участвовал дизайнер: и в проектировании новых приборов и инструментов, и в проектировании мебели, и в проектировании одежды. Дизайнер должен был учитывать не только такие требования, как удобство в потреблении, но и параметры «человеческого фактора» (скорость реакций оператора, возможности зрительного восприятия и т.д.). Из потребностей дизайна выросли новые отрасли науки: антропометрия, выявляющая параметры человеческого организма и соответствие им предметов быта, инженерная психология и эргономика, которые должны были выявить разрешающие способности восприятия человека (зрительного, тактильного, слухового) и учитывать их при проектировании новых приборов и машин.

Дизайн охватил собой проектирование всей предметной среды - от организации пространства книги до организации пространства декораций в театре и на телевидении. Более того, в конце XX в. возникли специфические задачи дизайнеров компьютерного пространства как организации компьютеров - нового технического изделия, так и текстов, формируемых благодаря компьютерам. Новые возможности дизайнерского конструирования вещей создаются благодаря нанотехнологиям, которые на основе атомного и молекулярного конструирования создают новые вещества и из них новые объекты предметной среды человека [2, 223-254].

Резюмируя, сделаем некоторые выводы.

1. Для раннего этапа развития советского дизайна характерны интенсивные поиски и экспериментальные разработки в области формообразования, а конструирование оказалось тем специфическим направлением деятельности первых советских дизайнеров, которое существенно отличалось от работы художника-прикладника.

2. Теория «производственного искусства» формировалась в первые годы существования советского государства в процессе осознания социальной роли искусства. Для этого времени характерны обращения теоретиков искусства к художникам с призывом приступить к реальной работе в производстве, поскольку новое искусство обязано быть производственным искусством, создающим материальную среду. Мечтой многих представителей искусства было формирование нового гармоничного человека, живущего в благоустроенном городе и пользующемся удобными вещами. При этом они зачастую противопоставляли полезные вещи произведениям искусства. Наиболее революционные из них считали, что пролетариат отвергнет все «бесполезные» предметы, в том числе и произведения искусства, и ограничиться только полезными вещами.

3. Программа «производственного искусства», при всей их утопичности, ориентировала производство на изменения в «массовом производстве» отдельной вещи или ансамбля бытовых вещей, обладающих функциональностью и даже полифункциональностью, и ориентированных на утилитарное потребление и удобство в пользовании вещами, что предполагало создание новых форм, новой предметной среды, трансформацию бытового и сценического пространства, соединяющих красоту и пользу, и положило начало дизайнерскому проектированию в СССР. Программа «производственного искусства» была проектом авангардизма и развивалась в границах модерна, хотя и претендовала на полный разрыв с прежним искусством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ажгихин С.Г. Содержание обучения студентов проектированию в графическом дизайне [Электронный журнал] // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2010. – №2. – URL:http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/14_06_azhghin.pdf
2. Алексеева Л.Л. Исследования в области художественного образования в контексте реформирования отечественной науки [Электронный журнал] // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2015. – №1. – URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/alexeeva.pdf
3. Бульёнков Н.А. Нанотехнологии и смена типа рациональности // Методология науки: статус и программы. М., 2004. С. 223-254.
4. Киселев Г.М., Сухарев, Д.С. Некоторые аспекты методики развития современного профессионального мышления будущих дизайнеров средствами компьютерной графики [Электронный журнал] // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2011. – №2. – URL:http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/kiselev-07-06-2011.pdf
5. Ковешникова Н.А. Дизайн-образование: опыт и перспективы [Электронный журнал] // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2011. – №4. – URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/koveshnikova-11-12-11_0.pdf
6. Львова А.А. Феномен клипового мышления в контексте дизайн-образования [Электронный журнал] // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2016. – №2. – URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/98-101_lvova.pdf
7. Нельсон Дж. Проблемы дизайна. – М.: Искусство, Искусство, 1971. 207с.
8. Плотникова, М.Г. Вещь как предмет художественного конструирования в контексте практик дизайн-образования [Электронный журнал] // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2016. – №3. – URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/plotnikova_110-114.pdf
9. Селиванова Т.В. Значение проектной культуры для художественного образования в контексте развития новых информационных коммуникационных технологий [Электронный журнал] // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2007. – №1. – URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/selivanova_t_v.pdf
10. Соловьева, А.В. Эстетическое воспитание личности средствами дизайн-образования [Электронный журнал] // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2008. – №4. – URL:http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/soloveva_anna_viktorovna.pdf
11. Тихомирова О.М. Метод реконструкции художественно-технологических процессов и его использование в образовательной практике при подготовке специалистов в области дизайна [Электронный журнал] // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2010. – №3. – URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/11_09_tichomirova.pdf