

ФОРМОЛОГІЧНІ ВИТОКИ ДИЗАЙНУ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ ТА ЇХ ВПЛИВ НА РАДЯНСЬКИЙ ДИЗАЙН 1970–1980-Х РОКІВ

Бейлах О. Д., аспірант кафедри дизайну Інституту мистецтв

Прикарпатський Національний Університет імені Василя Стефаника

Анотація. У статті розглянуто кореляційні аспекти між дизайнерськими пошуками радянських художників 1920-х рр. і пошуками архітекторів і дизайнерів 1970 – 1980-х. Наголошується, що між ними існує формологічний зв'язок, для якого політично обумовлена лакуна у півстоліття не була завадою, а навпаки – дозволила зберегти невитраченими головні художні тенденції у справі створення мистецьких артефактів, а також, що наслідування у 1970 – 1980-х рр. ідей 1920-х відбувалося на схожих художніх засадах: на рівні абстрактного пошуку корисної, функціонально обумовленої форми та на рівні пошуку доцільної і також функціонально обумовленої урбаністичної форми.

Ключові слова: дизайн, експеримент, пошук, формоутворення, архітектура.

Аннотация. Бейлах О. Д. **Формологические истоки дизайна первой трети XX века и их влияние на советский дизайн 1970 – 1980-х годов.** В статье рассмотрены коррелятивные аспекты между дизайнерским поиском советских художников 1920-х гг. и поисками архитекторов и дизайнеров 1970 – 1980-х. Подчеркивается, что между ними существует формологическая связь, для которой политически обусловленная лакуна в полстолетия не была помехой, а наоборот – позволила сохранить нерастраченными главные художественные тенденции в деле создания художественных артефактов, а также, что восприятие в 1970 – 1980-х гг. идей 1920-х осуществлялось на похожих художественных платформах: на уровне абстрактного поиска полезной, функционально обусловленной формы и на уровне поиска целесообразной и тоже функционально обусловленной урбанистической формы.

Ключевые слова: дизайн, эксперимент, поиск, формообразование, архитектура.

Summary. Beilakh O. D. **Formological drains of design of first third XX century and their influence on the Soviet design 1970–1980th.** In article are considered correlations aspects between design search of the Soviet artists of 1920th and searches of architects and designers 1970 – 1980th. It is emphasized, that between these phenomena exists formologic communication. For her politically caused lacuna in half of century was not a handicap, and on the contrary: has allowed to keep not spent the main art tendencies in business of creation of artefacts. And also – that the perception at 1970 – 1980th 1920 was carried out by idea on similar art platforms: at a level of abstract search of the useful, functionally caused form; and at a level of search expedient and too functionally caused urbanistic form.

Keywords: design, experiment, search, modelforming, architecture.

Метою статті є аналіз формологічних витоків дизайну першої третини XX століття та їх вплив на радянський дизайн 1970-80-х років.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед публікацій, які стосуються проблем заявленої теми, слід назвати ґрунтовні праці, в яких зібрана першоджерельна інформація, багатий фактологічний матеріал та наукова термінологія. Мова йде про праці Аронова В. [1], Гинзбурга М. [3], Глазичева В. [4], Колейчука В., Лебедева Ю., Хан-Магомедова С. [11], Іконнікова А., Розанова О. [10], а також методичні збірки Всесоюзного науково-дослідного інституту технічної естетики та матеріали наукових конференцій,

в яких розглядаються технологічні та художні аспекти експериментального проектування. Важливі матеріали щодо наукових та технічних досягнень в галузі архітектури розкрито в науково-популярних серіях “Строительство и архитектура”. Окрему групу становлять професійні журнали московських видань радянського періоду “Техническая эстетика”, “Современная архитектура”, в яких публікували матеріали про досвід проектування радянської й зарубіжної архітектури та дизайну.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво дизайну перших років Радянської влади, який, з одного боку, є основою-трампліном для свого подолання за доби соціалістичного реалізму у середині 1930-х, і з іншого, – основою для наступного латентного наслідування у 1970 – 1980-х, не міг виникнути на порожньому місці. І справа не лише у революційних змаганнях, які перетворили одну країну на іншу, зрушили поступовий мистецький хід від сприйняття західних тенденцій до впровадження власних.

З точки зору загально-мистецького руху, дизайн як спеціальна художня інституція до певної міри перетягував на себе більш-менш усталену традиційність т. зв. “вільного мистецтва”, стаючи заміною елітарності, відірваності від народнокультурних засад мистецтва дореволюційної доби, спрямовуючи свої творчі потенції у бік демократичного (як тоді вважалося) застосування самої художньої основи творчості у царині створення прикладів промислового мистецтва. Власне кажучи, дизайн перших пореволюційних років, доби владарювання РАПШу, популярності ВХУТЕМАС (у 1926 – 1930 рр. – ВХУТЕІН) й інших новонароджених на першій хвилі більшовицького перевороту демократичних закладів, які опікувалися підготовкою нової зміни в галузі образотворчого мистецтва й архітектури як таких, – це форма дизайну, що була немислимою в останні роки перед Першою світовою війною. Це суцільний пошук форм втілення утопічних ідей революції у живу предметність повсякдення, себто перетворення художньої абстракції на матеріальну конкретність.

Слід нагадати, що поворот до нового бачення функцій естетики у Російській імперії початку ХХ ст. відбувався зі значним запізненням у порівнянні із художньою естетикою Заходу, проте – з наростаючою інтенсивністю. Скажімо, москвичі уперше знайомляться з новітнім європейським мистецтвом – німецьким варіантом модерну – наприкінці 1900-х: 1909-го у залах Строгановського училища відкривається виставка мюнхенської сецесії. Слід зауважити також, що у Росії у цей період спостерігається наростаючий антиакадемічний рух, що характеризується політичним (головним чином демократичним) окрасом, перевага надається у кінцевому рахунку не німецькій сецесійній школі, а паризькій, не Ф. Штуку, а П. Сезанну, себто явищу більш глибокому і складному за своєю художньою суттю. Можливо, дух французького мистецтва останньої чверті ХІХ ст. більше, ніж німецького, відповідав у цей момент революційним настроям, які спостерігалися на той час у столичних містах імперії: Санкт-Петербурзі, Москві, Києві.

У той саме час поворот до “нової естетики” означав певний розрив з передвижництвом, яке рухалося, скоріше, у фарватері німецького живопису, антиакадемізм був більше властивий російському мистецтву, у тому числі й декоративно-ужитковому, ніж академізм. Безперечно, в очах пересічних користувачів ужиткової продукції (а саме у такій якості можна говорити про дореволюційний дизайн) класицистичні та еклектичні тенденції брали гору над модерністськими, проте саме модерн ставав чи не найголовнішим взірцем для розробки декоративних шрифтових композицій на шпальтах газет, обкладинках книжок і взагалі усіх тих предметів матеріальної естетики, які кидалися в очі тогочасній людині на площах та вулицях. Інакше кажучи, слід наголошувати, що “інтер’єрне” мистецтво перебувало під впливом класицистичних й еклектичних обставин, “екстер’єрне” – під впливом різних розгалужень модерну.

Зрозуміло, що поняття “інтер’єрне” й “екстер’єрне” є умовними для характеристики явищ дизайну першої чверті ХХ ст., втім, саме вони стали тим зрозумілим для фахівця підґрунтям, на якому через декілька десятиліть виник, був офіційно визнаний і дозволений, розвивався та поширювався радянський дизайнерський пошук 1970 – 1980-х, що лишив багато цікавих артефактів, які відзначалися суворою художньою концептуальністю. Саме цей бік результату був тим аспектом ужиткового мистецтва СРСР, який привертав увагу західних колег. І як російський балет і космічні польоти були семіотичною ознакою досягнень Радянського Союзу в очах зарубіжної людності, так і радянський дизайн епохи так званого “брежневського застою” слід вважати третім важелем культурного та ментального сприйняття Заходом існування СРСР як світового державного організму.

Якщо результати експериментального пошуку лише почасти знаходили втілення у легкій промисловості та будівництві, для забезпечення яких, власне кажучи, і був організований у 1964 р. Всесоюзний НДІ технічної естетики (Москва), то самий експеримент опинився формою надто цікавого прориву не лише до художньо-конструкторської діяльності 1970 – 1980-х, але й згадкою про перервану традицію розвитку дизайну 1920-х – початку 1930-х рр. Якщо на капіталістичному, вільному Заході художньо-конструкторські ідеї наслідували одна одну, поступово, повільно змінюючи вектори, формологічні уподобання, конструкторську орієнтацію і самий предмет художньої розробки, то в тоталітарних тенетах СРСР значна “класицистична прогалина” сталінської доби, яка поклала край вільному художньо-конструкторському пошуку, створила умови для латентного накопичення невітлених у практику творчих ідей. Ці ідеї офіційно змогли проявитися “з користю для народу” лише наприкінці 1960-х рр., і торкнулися вони не тільки ужиткових речей широкого спектру вжитку, насичуючи інтер’єри радянських квартир більш-менш функціонально й естетично довершеними предметами, але й виходили за межі інтер’єру до екстер’єру, який слід розуміти дуже широко: і в соціальному, і в урбаністичному, і в архітектурному смислі.

З одного боку, йшлося про розробку ідей “міста майбутнього”, підхоплених радянськими фахівцями, по-перше, формально-теоретично – з царини західних досягнень, по-друге, змістовно – виходячи з потреби об’єднати планове містобудівне господарювання з естетичною оригінальністю міст. Першому аспекту сприяв щомісячний журнал “Сучасна архітектура”, який перекладався майже без купюр з французької мови, і був російськомовним варіантом паризького “L’architecture d’au jourd’hui”. Кожний номер цього унікального для тодішньої радянської архітектурної практики і радянського дизайну видання був присвячений окремій типологічній темі (підземна урбаністика, міста майбутнього, театри, лікарні, пенітенціарні заклади, декоративна скульптура, малі архітектурні форми тощо), і справляв значний вплив на розвиток вільної фахової свідомості архітекторів і дизайнерів, котрі працювали у державних проектних організаціях пліч-о-пліч.

З іншого боку, йшлося про наслідування перерваної традиції художнього конструювання і архітектурного проектування першого пореволюційного десятиліття, репрезентованої творами В. Татліна, К. Малевича, В. Кандінського, О. Родченка, О. Весніна, Еля Лисицького, М. Ладовського, К. Мельникова, М. Матюшина, В. Хлебнікова, О. Архипенка, О. Естер, І. Чашника, М. Ларіонова та ін. Інакше кажучи, йшлося про розвиток ідей радянських кубізму і супрематизму у перебігу з західними тенденціями постмодерну, традиціями Баухаузу та ВХУТЕМАСу.

Слід нагадати, що доля кубізму в Росії є свого роду моделлю, на яку орієнтувалися наступні покоління дизайнерів і архітекторів. До речі, не лише радянських. Цей творчий напрям, який захопив майже на два десятиліття творців матеріальних художніх форм у всьому світі, був засвоєний скоріше у теорії, ніж на практиці, хоча йому віддали належне у тій або іншій мірі живописці революційного покоління. Разом з тим те, що було по-справжньому оригінальним створенням російського авангарду (супрематизм Малевича, контррельєфи і “летатлін” Татліна, “просторові універсали” Лисицького та ін.), реалізувалося завдяки новій естетичній ситуації, створеній піонерами кубізму та активістами РАППу 1920-х. Саме кубізм послугував трампліном для стрибка у нову художньо-конструкторську якість або як продовження (Малевич, Татлін), або як відштовхування (Матюшин). Не можна випускати з уваги, що на перших порах розрив культурних зв’язків із Заходом, ізоляція, в якому опинився художній потенціал СРСР у 1930 – 1960-х рр., до певної міри сприяли більш дотепному заглибленню у себе, появі автентичних, незалежних від Заходу напрямів у мистецтві й архітектурі. 1920-ті – початок 1930-х – доба літературних маніфестів і художньо-конструкторських маніфестацій, відкриття – кожним майстром на свій кшталт – основних, магістральних ліній розвитку світового мистецтва і спроба знайти власне місце у цьому процесі. 1970 – 1980-ті – також доба пошуку, але обмеженого соціальним замовленням.

До певної міри теоретики абстракціонізму, дівізіонізму, симультанізму, лучизму, кубофутуризму, конструктивізму, оп-арту та ін. так або інакше

апелюють до наукових досліджень, прагнучи віднайти “математичні формули образотворчого мистецтва” (наприклад, праці В. Кандінського). На наш погляд, саме цей технолого-математичний, „машинний” аспект мистецтва 1920-х став основою для подальшої прискіпливої розробки у 1970–1980-х. Адже саме на ньому базувалася необхідність зрушень у створенні матеріальних ужиткових форм, у роботі над розробкою до певної міри навіть для часів застою утопічних ідей “міст майбутнього” та їх функціонального й економічного обґрунтування. Теорія і практика супрематизму, як відомо, виходять з уявлення про універсальні (“супрематичні”) елементи, про точні живописні формули і композиції.

І художників 1920-х, і дизайнерів 1970 – 1980-х приваблювала (і науково цікавила) саме ідеальна конструкція з геометричних і хроматично правильних, художньо довершених елементів. Вивчення конкретних творів дозволяє переконалися, що в історії світового мистецтва російський авангард являє собою останню сходинку, якої досягла класична образотворча традиція: аскетична естетика конструктивізму (в СРСР) і функціоналізму (на Заході) корелює з етикою “раннього більшовизму”, і саме авангард створив образ людини-функції, уявлення про знеособлений людський чинник. Як формотворче начало, художній авангард 1920-х був органічно включений в індустріально-урбаністичний процес, котрий на той час не передбачав художнього начала, і лише у 1970 – 1980-х завдяки дизайнерським пошукам отримав наближення до художнього розв’язання складних просторових задач. Отже, образ раціональної конструкції як ідеально впорядкованого організму, математично вивіреної гармонії надихала і певні соціально-політичні утопії, що віддзеркалювалися у проектах “міст майбутнього”. Ідеї лінійного і параболічного міст (М. Мільотін, М. Ладовський) здобули розвиток у проектах мобільного житла японських метаболістів, Йони Фрідмана та П. Меймона, “плавучому місті” С. Тігермана, у “Новому елементі розселення” (НЕР, О. Гутнов, І. Лежава, Г. Дюментон та ін.), у мобільних індивідуальних житлових осередках (І. Лучкова, О. Сикачов – “Житло’2072”) з використанням надувних конструкцій, у химерному проєкті “Москва третього тисячоліття” (М. Недбайло) та ін. Ці та інші проєкти так чи інакше використовують досягнення науково-технічного прогресу 1960 – 1980-х і особливо – нові матеріали і конструкції. Якщо у 1920-х ці матеріали і конструкції були явищами дещо абстрактними, у 1970-х вони стають реальністю, і слідом за здобуттям такої форми реальності виникає необхідність і нагальна проблема звертатися до художніх ідей 1920-х рр., які лишили у спадок принцип матеріалізації художнього задуму у конкретність форми та матеріалу. Таким шляхом рухалися Д. Емеріх, О. Фрей, Р. Б. Фуллер, В. Колейчук, Ю. Смолярова, В. Іваненко, О. Боднар та ін.

При всіх важливих формологічних досягненнях, при позитивній оцінці цих досягнень радянськими і зарубіжними колегами, результати пошуку дизайнерів і архітекторів 1970 – 1980-х споріднені з аналогічними працями 1920-х, передовсім за певною відірваністю від реальних потреб практики, котра

на той час мала досить обмежений, спрощений і приземлений характер. Єдність митців 1920-х з митцями-дизайнерами 1970 – 1980-х на ідейно-художньому рівні компенсується перед лицем історії наявністю єдиних рис у можливостях реалізації своєї художньої продукції: і в тих, і в тих вона була відсутня.

Однак, попри все, така ситуація дає можливість стверджувати, що на дизайнерському полі дій в СРСР 1920-х і 1970–1980-х рр. ми не спостерігаємо порушення цілісності художнього пошуку, порушення єдності художнього феномену, відкидання його меж, радикальної дезінтеграції самої образотворчої структури, її складових, як це безперечно спостерігалось на Заході. Якщо Казимір Малевич (який одним з перших зрікся індивідуальної, згодом абстрактної людини і нарешті —антропоморфізму), створив універсальний будівельний матеріал, адекватний парадигмі наукової, індустріальної, урбаністичної цивілізації, то його послідовники й опоненти 1970 – 1980-х у своїх експериментах прагнули наближення експресивної й абстрактної художньої форми речей до людини як індивідууму. До цього їх спонукав і суспільний лад, і власні творчі уподобання.

Висновки. Підсумовуючи викладене, слід підкреслити два ключові моменти. По-перше, між художниками 1920-х рр. й архітекторами та дизайнерами 1970 – 1980-х існує формологічний зв'язок, для якого політично обумовлена лакуна у півстоліття не була завадою, а навпаки – дозволила зберегти невитраченими головні художні тенденції у справі створення мистецьких артефактів. З одного боку, ці тенденції на рівні ідей у 1970 – 1980-ті рр. здобули розвиток і переосмислення, відчули насичення новими смислами, з іншого боку, – вони так само лягли на той соціальний ґрунт, для якого вони були реалізаційно неприйнятними, але по-експериментаторському цікавими.

По-друге, наслідування у 1970 – 1980-х рр. ідей 1920-х відбувалося на схожих художніх засадах: на рівні абстрактного пошуку корисної, функціонально обумовленої форми та на рівні пошуку доцільної і також функціонально обумовленої урбаністичної форми. Якщо ці два аспекти у 1920-х рр. лишилися на папері, дизайнерам 1970 – 1980-х вдалося реалізувати децю з творчих знахідок на рівні промислового оздоблення елементів інтер'єру.

Література:

1. Аронов В. Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 240 с.
2. Бюхер К. Работа и ритм. – М., 1923.
3. Гинзбург М. Я. Стиль и эпоха. – М., 1924.
4. Глазычев В. Л. О дизайне. – М., 1970.
5. Гольдентрихт С. С. О природе эстетического творчества. – М., 1966.
6. Коломієць М. С. Місто майбутнього. – Київ, 1970.
7. Мириманов В. Б. Искусство и миф: Центральный образ картины мира. – М., 1997.
8. Перемыслов А. Коэффициент будущего. – Новосибирск, 1968.
9. Рагон М. Города будущего / Пер. с фр. – М., 1969.
10. Розанова О. В. Кубизм. Футуризм. Супрематизм // Неизвестный русский авангард. – М., 1992. – С. 27–49.

11. Хан-Магомедов С. О. Новый стиль, объемный супрематизм, проуны // Лазарь Маркович Лисицкий. 1890-1941. – М., 1990.
12. Яргина З. Н. Город будущего. – М., 1968.
13. Ясієвич В. Є. Конструктивні системи житла майбутнього. – Київ, 1974.
14. Golomstock I. L'art totalitaire. – Paris, 1991.

Надійшла до редакції 7.04.2008