А.В. РЫЖОВ
Вице-президент Ассоциации промышленных дизайнеров
e-mail: graphicartur@gmail.com

A.V. RYZHOV
Vice President of the Industrial Designers Association
e-mail: graphicartur@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_2_211_219

ДИЗАЙН ЗА ЖЕЛЕЗНЫМ ЗАНАВЕСОМ: ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ 1950–1980-х

DESIGN BEHIND THE IRON CURTAIN: EXPERIMENTAL PRACTICES IN EASTERN EUROPE, 1950S–1980s

Статья рассматривает дизайн Восточной Европы 1950–1990 х годов как уникальный феномен, где художественная форма оказалась зажатой между утопическим проектом построения нового общества и механизмами идеологического контроля. В условиях изоляции и централизованного планирования дизайн парадоксальным образом превратился в пространство эстетического сопротивления. Национальные художественные традиции, авангардное наследие и индивидуальная творческая свобода вступали в диалог с унификацией. Автор прослеживает диалектику этого процесса: от монолитного соцреализма к кризису идентичности.

The article examines the design of Eastern Europe in the 1950s–1990s as a unique phenomenon, where the artistic form was trapped between the utopian project of building a new society and the mechanisms of ideological control. In the context of isolation and centralized planning, design paradoxically became a space of aesthetic resistance. National artistic traditions, avant-garde heritage, and individual creative freedom entered into dialogue with the process of unification. The author traces the dialectics of this process, from the monolithic social realism to the crisis of identity.

Ключевые слова: феномен, национальные школы дизайна, восточноевропейский дизайн, социалистический реализм, модернизм.
Keywords: phenomenon, national schools of design, Eastern European design, socialist realism, modernism.

Период 1950–1990-х годов в странах Восточной Европы (ГДР, Польше, Чехословакии, Венгрии, Югославии, Болгарии, Румынии) стал временем социальных экспериментов и расцвета национальных школ дизайна на фоне послевоенного восстановления и утверждения социалистической системы. Развиваясь в условиях централизованного планирования и идеологического контроля, дизайн выступал инструментом построения нового общества и «языком коммуникации», отражающим уровень цивилизации.

В начале 1950-х годов дизайн региона находился под сильным влиянием советского социалистического реализма: политические плакаты отличались помпезностью и идеализированными образами строителей коммунизма, а типографика уступала место изобразительному ряду. После Второй мировой войны возник стилевой разрыв между Западом, где модернизм ассоциировался с демократическими ценностями (технологичность, простота форм), и соцлагерем с его приверженностью соцреализму.

К концу 1950-х, в эпоху «оттепели», дизайнеры стран СЭВ (1) начали искать собственный визуальный язык. Переломным моментом стал Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве (1957), который прорвал информационную блокаду и познакомил дизайнеров с западным проектным творчеством. Именно в этот период меняется география культурных обменов. Торжеством нового подхода стала Всемирная выставка Expo-58 в Брюсселе, где павильон Чехословакии продемонстрировал миру высокий уровень современного дизайна и был официально признан лучшим павильоном выставки «Экспо-58» [1]. Таким образом, несмотря на идеологические ограничения, дизайн Восточной Европы эволюционировал, сочетая локальные традиции с новыми эстетическими поисками.

В послевоенный период графический дизайн в странах СЭВ развивался в условиях идеологических ограничений, но сумел сформировать самобытные национальные школы, продемонстрировавшие высокий творческий потенциал.

Ключевым феноменом стала польская школа плаката 1960-х годов, представленная работами Генрика Томашевского, Яна Леницы,

Францишека Старовейского и Вальдемара Свежи. Отходя от прямолинейного соцреализма, польские мастера выработали уникальный язык, сочетавший гротеск, живописную экспрессию и метафоричность — особенно в театральном и киноплакате [2]. Международное признание этой школы закрепили журнал Projekt (издававшийся на пяти языках) и учреждённая в 1966 году Международная биеннале плаката в Варшаве, ставшая одним из важнейших событий в мире графического дизайна.

Параллельно в Чехословакии сложилась собственная проектная традиция, которая опиралась на наследие Баухауса и довоенного функционализма. Такие мастера, как Зденек Зиглер, Либор Фара и Милан Хегар развивали интеллектуальный стиль с акцентом на ясную типографику и фотографику. Успехи чехословацкого дизайна так же получили мировое на Expo-67 в Монреале, где павильон Чехословакии получил признание и стал одним из самых посещаемых, а ранее, и на Брюссельской выставке 1958 года был удостоен первого приза [3].

Венгрия выделилась благодаря преемственности идей Баухауса. Основоположником венгерской школы стал Шандор Бортник — ученик Баухауса, передавший его принципы новому поколению дизайнеров. Его ученик Виктор Вазарели связал венгерскую традицию с мировым оп-артом. Дуэт SO-KY (Эва Кемень и Ласло Шош) воплотил эстетику «социалистического модернизма»: сочетая социалистические сюжеты с конструктивистскими приёмами — фотомонтажом, типографикой и коллаже авторы смогли создать узнаваемый визуальный язык 1960-х годов.

Югославия, избравшая после 1949 года особый путь развития («самоуправленческий социализм»), отличалась большей творческой свободой. Благодаря связям с Западом и конкуренции между предприятиями здесь сложилась гибридная эстетика — синтез социалистической идеи и западных влияний. Михайло Арсовски разработал визуальный язык, объединивший приёмы поп-арта, фотомонтажа и типографики. Символом югославского промышленного дизайна стала компания «Iskra». В конце 1962 года Искра основала первый отдел промышленного дизайна в Югославии [4]. Искра с собственным отделом дизайна демонстрировала высокий уровень проектной культуры и сыграла значительную роль в послевоенном экономическом развитии страны. Поскольку ассортимент потребительских товаров, доступных в социалистической Югославии, был ограничен, почти каждое домохозяйство владело продуктом Iskra — и большинство людей до сих пор вспоминают об этих повседневных при-

борах, многие из которых были шедеврами дизайна. Легендарный отдел дизайна, со времени основания возглавлял Даворин Савник. Под его же руководством был разработан популярный телефон ETA 80, который был экспортирован и скопирован во многих странах, а в 2010 году он был включен в коллекцию дизайна Музея современного искусства (MoMA) в Нью-Йорке. Iskra имела некоторые заметные достижения в области визуального коммуникационного дизайна. В 1970-х годах к Секции графического дизайна присоединился Мильенко Ликул, чей подход повысил достижения его предшественников, подняв уровень как коммерческой, так и институциональной рекламы в Искре. На момент своего основания в компании работало 850 сотрудников, но со временем она превратилась в так называемую «Великую искру», насчитывающую 35 000 сотрудников [5].

ГДР унаследовала традиции Баухауса, хотя официальное признание школа получила лишь в 1970-е годы. Дизайн в Восточной Германии развивался в контексте идеологического соперничества с ФРГ. Важную роль сыграли Лейпцигская ярмарка (включая книжную) как площадка для демонстрации достижений восточногерманского дизайна, государственная премия «Хороший дизайн» (с 1988 года — международная) [6], а также профессиональные издания — журналы «Form» и «Neue Werbung», служившие каналами профессионального обмена в соцлагере.

В ГДР утвердилась концепция «хорошей формы» (Gute Form) Макса Билла: акцент на функциональности, простоте и соответствии социальным стандартам. Эта идея, восходящая к Ульмской школе, стала частью официальной идеологии дизайна. Особое развитие получили промышленная графика (визуализация производственных процессов) и книжная типографика с влиянием швейцарской школы — она проявилась в высокой культуре вёрстки и шрифтового оформления.

Таким образом, дизайн социалистических стран 1950–1990-х годов продемонстрировал разнообразие подходов: от синтеза авангардных традиций в Венгрии до гибридных моделей на стыке социализма и западных влияний в Югославии и функционально-идеологических концепций в ГДР. Несмотря на жесткие идеологические рамки, национальные школы сохранили творческую самобытность, продолжили ключевые художественные линии и внесли весомый вклад в мировую визуальную культуру. В 1970-е годы в дизайне стран СЭВ доминировали тенденции унификации под влиянием интернационального (швейцарского) стиля, что привело к распространению технократической эстетики и «космической» визуаль-

ной культуры, обусловленной увлечением кибернетикой и научно-технической революцией. На выставках ВДНХ демонстрировались работы дизайнеров Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши и СССР, иллюстрирующие «многообразие и единство путей развития социалистического дизайна».

В этот период активно развивалась профессиональная периодика: например, польский журнал «Reklama» анализировал рекламные макеты, в том числе на английском языке. В Польше формировались узнаваемые графические приемы: Францишек Старовейский создавал символичные, гротескные плакаты к спектаклям, а Ян Леница — афиши для театра и кино. После эмиграции в 1974 году работы Леницы вошли в коллекции западных музеев, усилив международное влияние польской школы.

В Чехословакии ключевым событием стало Международное биеннале графического дизайна в Брно, где оформился феномен «чешской типографики» — строгой, интеллектуальной и пластически выразительной (работы Яна Райлиха, Ростислава Ванека, Станислава Коваржа).

В ГДР институционализировалась концепция «хорошей формы» (Gute Form) как государственной нормы, но параллельно развивался экспериментальный плакат (Рольф Мюллер, Ханс-Йоахим Малис), иногда сближавшийся с западным поп-артом. Журнал Neue Werbung публиковал примеры западной рекламы, создавая пространство профессионального обучения вне прямой идеологии.

К началу 1980-х дизайн Восточной Европы столкнулся с кризисом идентичности: героический пафос 1950-х и экспериментальный дух 1960-х ушли в прошлое, а молодые дизайнеры наталкивались на цензуру и технологическое отставание. Относительную свободу сохраняла лишь Югославия.

Во второй половине 1980-х, на фоне перестройки в СССР, возник феномен «гласности в дизайне»: журналы Формат (Польша) и Designum (Венгрия) начали публиковать материалы о западной рекламе и постмодернизме. В Польше политический плакат приобрел особую значимость в контексте движения «Солидарность»: работы Ежи Янишевского (логотип «Солидарности»), Петра Млодоженца и Павла Удоровецкого стали мощным агитационным инструментом. В Венгрии расцвел «парадоксальный плакат» (Имре Баняи, Дьёрдь Кемени), сочетавший социалистическую тематику с абсурдистскими деталями. В Румынии, несмотря на репрессивные условия, сформировалась школа минималистичного книжного и выставочного дизайна (Ливиу Штайнер) как форма эстетического сопротивления.

Распад Югославии в начале 1990-х разрушил единое дизайнерское пространство. Компания «Iskra», обладатель более 130 международных наград, приватизировалась в Словении и была разделена на множество отдельных компаний, однако ее наследие было переосмыслено позже (выставка «ISKRA: Non-Aligned Design 1946–1990», 2009 г.) [7].

Падение Берлинской стены (1989) и объединение Германии создали ситуацию столкновения двух творческих культур. Выставка German Design 1949–1989: Two Countries, One History (Музей дизайна Vitra, 2021) подтвердила, что, несмотря на политический антагонизм, дизайн Восточной и Западной Германии имел общие черты [8].

Таким образом, дизайн стран Восточной Европы в 1970–1990-е годы прошёл путь от унификации и технократической эстетики к кризису идентичности и последующей трансформации. Несмотря на идеологические ограничения, национальные школы сохраняли творческую самобытность, а их наследие сегодня служит эталоном для изучения и переосмысления в современной проектной культуре.

Анализ развития дизайна в странах СЭВ в 1970–1990-е годы позволяет сделать ряд существенных выводов о специфике его эволюции в условиях социалистической системы и глобальных культурных трансформаций.

В 1970-е годы дизайн стран СЭВ испытал сильное влияние интернационального (швейцарского) стиля, что привело к распространению технократической эстетики и «космической» визуальной культуры, отразившей увлечение кибернетикой и научно-технической революцией. Унификация дизайна на фоне идеологических установок сочеталась с сохранением национальных особенностей: каждая страна адаптировала общие тенденции через призму собственной художественной традиции.

Ключевым фактором развития стала профессиональная периодика (Reklama, Neue Werbung, Формат, Designum), которая обеспечивала обмен идеями, знакомила дизайнеров с мировыми тенденциями и формировала теоретическую базу профессии. Журналы выступали не только как информационные каналы, но и как площадки для профессионального обучения, иногда обходя идеологические ограничения.

Национальные школы продемонстрировали разнообразие подходов.

Польша сформировала узнаваемый графический язык (Францишек Старовейский, Ян Леница), сочетавший гротеск, символизм и театральность; в 1980-е годы политический плакат стал мощным агитационным инструментом (логотип «Солидарности» Ежи Янишевского).

Чехословакия выделилась феноменом «чешской типографики» (Ян Райлих, Ростислав Ванек, Станислав Коварж) — строгой, интеллектуальной, но пластически выразительной, сохранявшей высокий уровень даже в период «нормализации».

ГДР институционализировала концепцию «хорошей формы» (Gute Form) как государственную норму, но параллельно развивала экспериментальный плакат (Рольф Мюллер, Ханс-Йоахим Малис), иногда сближавшийся с западным поп-артом.

Венгрия создала «парадоксальный плакат» (Имре Баняи, Дьёрдь Кемени), сочетавший социалистическую тематику с абсурдистскими деталями в духе сюрреализма.

Румыния, несмотря на репрессивные условия при режиме Чаушеску, сформировала школу минималистичного книжного и выставочного дизайна (Ливиу Штайнер) как форму эстетического сопротивления.

Югославия, благодаря относительной свободе и связям с Западом, достигла международного признания (компания Iskra с более чем 130 международными наградами), создав гибридную эстетику на стыке социалистических и западных влияний.

К началу 1980-х дизайн Восточной Европы столкнулся с кризисом идентичности: героический пафос 1950-х и экспериментальный дух 1960-х ушли в прошлое, а молодые дизайнеры наталкивались на цензуру и технологическое отставание. Однако перестройка в СССР и ослабление идеологических ограничений во второй половине 1980-х открыли новые возможности: журналы начали публиковать материалы о западной культуре, постмодернизме, появились неофициальные выставки, где социалистический модернизм сталкивался с цитатами из западной поп-культуры.



Рис. 1. М. Арсовски. Плакат «Первая ярмарка научной фантастики» (1972). Источник: Музей современного искусства (MSU), Загреб



Рис. 2. Ф. Старовейский. Плакат к фильму «Анатомия времени» (1978). Источник: Музей плаката в Вилянуве (Варшава)

Кардинальные политические изменения конца 1980-х — начала 1990-х годов (падение Берлинской стены, распад Югославии, переход к рыночной экономике) привели к трансформации дизайнерского ландшафта. Национальная выставка ГДР в 1988 году на ВДНХ СССР в Москве, ее раздел «Хороший дизайн», симпозиум, советско-германские контакты тех лет стали «лебединой песней» дизайна Восточной Германии, да и всего социалистического лагеря [9]. Разрушилось единое пространство социалистического дизайна, открылись границы, появился доступ к западным технологиям и начался процесс интеграции восточноевропейских школ в международный контекст. Наследие же социалистического периода стало предметом всестороннего переосмысления.



Рис. 3. Д. Савник. Электротелефон ETA 80 (1979). Источник: Музей современного искусства (MoMA), Нью-Йорк

Таким образом, дизайн стран Восточной Европы во второй половине XX века прошел сложный путь идеологической и эстетической трансформации. Несмотря на множественные ограничения, национальные школы сохраняли творческую самобытность, вырабатывали узнаваемые стилистические приемы и вносили вклад в мировую визуальную культуру. Их наследие сегодня служит не только историческим эталоном, но и источником вдохновения для современных дизайнеров, демонстрируя, как художественная мысль способна развиваться в условиях жестких социальных рамок и как она реагирует на глобальные перемены.

Примечания:

1. СЭВ — Совет экономической взаимопомощи, межправительственная организация, координировавшая экономическое и научно-техническое сотрудничество социалистических стран. Исторический анализ деятельности организации см. в кн.: *Липкин М.А.* Совет Экономической Взаимопомощи: исторический опыт альтернативного глобального мироустройства (1949–1979). — Москва: Весь Мир, 2019. 184 с.

Список литературы:

1. *Мэтти Э.* Всемирные выставки / Э. Мэтти. — Штутгарт: Бельзер, 1998. — 260 с. — На нем. яз.

2. *Мытарева К.В.* Современный польский плакат / К.В. Мытарева. — Ленинград: Искусство, 1968. — 146 с.

3. *Alden R.* Soviet Pavilion at Expo 67 Is Overwhelming, Czechoslovak Is Imaginative; Past Blended with Present New Cinema Technique A Murmur of Voices / R. Alden // The New York Times Archive. — 1967. — May 5. — URL: https://www.nytimes.com/1967/05/05/archives/soviet-pavilion-at-expo-67-is-overwhelming-czechoslovak-is.html (дата обращения: 22.05.2026).

4. *Požar C.* Iskra: Missing from the Design Map / C. Požar, B. Predan // Oris. — 2010. — No. 63. — URL: https://oris.hr/en/oris-magazine/overview-of-articles/[120]iskra-missing-from-the-design-map,2900.html (дата обращения: 22.05.2026).

5. *Predan B.* Iskra: non-aligned design 1946–1990 / B. Predan, C. Požar. — Ljubljana: Arhitekturni muzej, 2009. — 141 p.

6. *Сильвестрова С.* А. ГДР — республика дизайна / С.А. Сильвестрова // Техническая эстетика. — 1989. — № 1. — С. 1–3.

7. *Vukic F.* The Idea of Socialist Design: Iskra Show Review / F. Vukic // Design Issues. — 2010. — Vol. 26, № 3. — P. 79–82.

8. German Design 1949–1989: Two Countries, One History. — Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2021. — 320 p.

9. *Рунге В.Ф.* История дизайна, науки и техники. Кн. 2: учебное пособие / В.Ф. Рунге. — Москва: Архитектура-С, 2007. — 432 с.