Е.Б. КОРЯГИН
Кандидат искусствоведения, профессор, Сиэтл, США
e-mail: ekoryagin@yahoo.com

E.B. KORYAGIN
Ph.D. in arts, professor, Seattle, USA
e-mail: ekoryagin@yahoo.com

ДИЗАЙН НА СОВЕТСКОМ ПРЕДПРИЯТИИ В 60–80-е ГОДЫ

DESIGN AT A SOVIET ENTERPRISE IN THE 60–80s

Автор описывает профессиональную ситуацию в советском дизайне в 1960-е и 1980-е годы, касается опыта организации производственной среды на промышленных предприятиях и деятельности первых групп технической эстетики на предприятиях.

The author describes the professional situation in Soviet design in the 1960s and 1980s, concerns the experience of organizing the production environment in industrial enterprises and the activities of the first groups of technical aesthetics in enterprises.

Ключевые слова: промышленный дизайн, группы технической эстетики на предприятиях, художественное конструирование, производственная среда
Keywords: industrial design, groups of technical aesthetics in the industries, enterprises environment.

Контрольный вопрос на засыпку: что неправильно в названии? Ответ: на советском предприятии дизайна быть не могло, было художественное конструирование, так решено было на Всесоюзной конференции в Тбилиси в 1971 (кажется) году. Впервые слово дизайн в официальной советской печати (в газете «Правда») было напечатано только в 1985 году.

Посмотрим, как художественное конструирование появилось, утверждалось, работало не «в масштабе…», а именно на предприятии.

Объективные предпосылки:

— Ю.Б.Соловьев создает ВНИИТЭ (Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики), начинается выпуск бюллетеня (затем — журнала) «Техническая эстетика»;

— в МГХПУ (б.Строгановское) создается кафедра художественного конструирования, выпускники которого направляются на работу на промышленные предприятия;

— Е.А.Розенблюм организует Сенежскую студию, практические работы на которой выполняют многие художники со всего Союза;

— в державе начинается внедрение НОТ (научной организации труда) и подразделения НОТ на предприятиях занимаются или должны, по крайней мере, заниматься и художественным конструированием.

Субъективные предпосылки:

— после 5 лет службы по окончании Академии им. Жуковского поступил я на работу в ОКБ А.Микояна, только в 1964 году такое название было в секрете, в анкетах мы писали ММЗ «Зенит» или Завод № 4223;

— еще в армии нелегально поступил в Институт им. Репина (нелегально для армии, а не для Института);

— начал преподавать в Строгановке — сначала курс «Конструирование» и инженерные консультации курсового и дипломного проектов, затем курс «Формирование производственной среды» и «История дизайна».

Из сочетания этих объективных и субъективных факторов и родилась на нашем предприятии Группа технической эстетики. Участвуя в конференциях да и просто из общения с коллегами можно было знать, что делается по части НОТ и технической эстетики на других предприятиях. Поскольку делалось это, в основном, энтузиастами, имевшими (в лучшем случае) художественное образование, то многие забавные случаи мы видели в натуре; как, стараясь «украсить» цех, художник по периметру размещал копии известных живописных полотен или красил в разные цвета выдвижные ящики тумбочек.

Начинать, действительно, было непросто. Мы уже имели Строгановскую школу, мы много уже знали по зарубежным выставкам, но на предприятии это было немного похоже на самодеятельность; мы должны были что-то предлагать — интересное, полезное, нужное, чтобы показать себя, чтобы утвердиться, в конце концов.

Какие славные шкафы по нашему проекту сделали для секретного отдела. Вместо распахнутых шириной в один метр дверок сдела-

ли сдвижные створки, которые укатывались на тыльную часть шкафа. Авиационный завод все-таки, поэтому створки на обрезиненных подшипниках перемещались почти бесшумно. Алюминий бесцветно анодирован, проходы освободились, света добавилось. Благодарность за эту работу мы получили.

Когда для следующего Мига понадобилось сваривать листы большего размера, наши технические службы спроектировали сварочную установку, просто увеличив предыдущую, причем, увеличили во всех измерениях. Работать на ней было бы или неудобно или просто невозможно. С учетом эргономики мы сделали установку и удобной для работы, и (мы постарались) красивой.

В этих изделиях не было момента экономической состязательности с конкурентами, это просто была наша плановая работа.

Мне до сих пор непонятно, каким образом нам пришлось делать сани для сборной по бобслею, очевидно, где-то в министерских кругах решили, что авиационная фирма выполнит качественно это задание. Ну, и коль нас, дизайнеров, подключили к этому заданию, поработать было интересно. Странным было и проектирование, и изготовление опытного образца газонокосилки. Удачным оказалось, что у работавшей у нас в группе девушки и в Строгановке проектом была газонокосилка, так что удовольствие от этой работы мы получили. Хотя в продаже этого изделия увидеть так и не довелось, что для 70-х годов было нормально. Обычно ведь в качестве оригинала предприятия использовали зарубежный образец, взятый из Торгово-промышленной палаты и «чуть-чуть» изменяли — с учетом технологии, материала, культуры производства. А поскольку на зарубежном рынке изделие не продавалось, то в плагиате нас никто не обвинял. Даже ГДР-овских дизайнеров фирма Braun, похоже, прощала, зато в Союзе их кухонные комбайны пользовались громадным успехом. Счастливые, у них на стенах зданий не красовался советский лозунг: «Больше продукции, лучшего качества, с меньшими затратами!» Попробуйте осмыслить этот лозунг — с точки зрения логики или с точки зрения дизайна — это же очевидный конфликт противоречивых требований! А практически это выглядело так: во время конференции, к которой был приурочен показ производимой продукции, мы увидели новую готовальню (для нового поколения — это набор инструментов для черчения) — красивая коробка, отделанные велюром ложементы и совершенно отвратный рейсфедер — инструмент для черчения

тушью, сделанный из штампованного листового металла. Спрашиваю у конструктора: «Ведь этот рейсфедер "сдохнет" после пары заточек!» Ответ: «А что делать, каждое следующее изделие мы должны сделать дешевле». Вот и реализация лозунга — «с меньшими затратами».

В производстве боевых самолетов лозунг этот не действовал, хотя степень унификации каждого следующего изделия все-таки оценивалась. Но нас, дизайнеров, к изделию и не допускали. Разве что маскировочную, пятнистую окраску самолета мы и разрабатывали, и выполняли.

Правда, в порядке инициативы сделали мы (вылепили, отлили из гипса) рукоятку ручки управления Мигом. Она просто напрашивалась, ведь на рукоятке больше десятка точек управления! Сделали эргономически более удобную вещь, все наши летчики (а это «Заслуженные летчики-испытатели СССР») высоко оценили ее, всем понравилась. Кроме начальника отдела управления, который просто отказался делать ее.

И случилось так, что основной нашей работой на фирме стало формирование производственной среды. Сложилось вполне удачно: курс «Формирование производственной среды» я читал в Строгановке, в этом же направлении определилась тема диссертации. К сожалению, «в те годы давние, глухие» ни одной фотографии реальных работ я представить в диссертации не мог — секретно. Пришлось использовать похожее, близкое по теме и содержанию, из открытой печати.

Если сначала мы участвовали в косметическом ремонте производственных помещений, то довольно скоро мы стали определять содержание ремонта — не только окраску стен, но и планировочное решение, проекты мебели и т.д.

Сейчас даже трудно представить, насколько непросто было нам начинать работы в колористике. Вспомним, что первые рекомендации по цветовому решению производственных помещений были сформулированы в «Строительных нормах и правилах» СНиП 181-61. По идее, вроде бы все правильно — самый комфортный цвет в производственной среде — зеленый. Но ведь все хорошо в меру. А когда в державе плановое хозяйство, то принятие СН 181-61 определило масштабы выпуска определенного колера — впечатление было такое, что выпускать стали только зеленую краску, это уже был перебор, поэтому тоненькую брошюрку «Рекомендаций…» художники и маляры забросили на полку и больше к ней не обращались. Я только для юмора зачитывал цитаты из нее на лекциях.

Серьезными отечественными исследованиями по теме обогатили нас в работы А.Устинова (результат — диссертация и книга «Цвет в производственной среде». М.: ВНИИТЭ. 1967) и А.Ефимова; и хотя последние относились к городской среде, но и для нас были познавательны. Конечно, интересно было увидеть, если удавалось, работы французской группы Coloriste Conseil, это просто сказка была: огромные газовые емкости, где учитывались даже отраженные взаимные цветовые рефлексы, портовое оборудование. Так что работать мы начали, что-то зная из теории и мировой практики.

И право, сделать удалось немало, к 80-м годам просто видно было на предприятии, что работы по колористике выполнялись профессионально, с малярами у нас установились очень хорошие деловые отношения.

Может быть, представят интерес некоторые соображения, выработанные в ту пору. Мы поняли, что цвету, его восприятию, оценке потребителя нужно учить. Когда на Ленинградском проспекте вырос новый 15-этажный корпус фирмы Микояна (на самом деле этажей стало 16, на чердачном этаже мы оборудовали роскошное помещение для Группы технической эстетики), на нижний этаж переехали мастерские, для них нужно было перекрасить далеко не новые станки. А промышленность все гонит в зеленую краску, к тому же не самого красивого колера. Сколько мы бились с ней, чего только не мешали. Сделали! Словами, конечно, цвет не опишешь, по названию он остался зеленым, но им можно было любоваться. Рабочие, для которых это все и делалось, к новому цвету отнеслись как-то прохладно. Затем работу принимал директор завода, который, конечно, был более решителен: «Перекрасить, как было!» Перекрасили. Но когда после этого мы пришли в мастерскую, те же рабочие вдруг сказали: «Да, мужики, а цвет-то красивый был!»

Теперь мы знали, как цветом сократить протяженность интерьера, цветом скорректировать ритм, пропорции, цветом экрана обеспечить визуальный комфорт восприятия при обработке детали на станке. Грамотность этой работы я оценил только сейчас, при своем зрении 40 лет назад значимость контраста по цвету и светлоте осознавалась чисто теоретически.

Реализовать некоторые положения диссертации удалось в пространстве сборочного цеха, где в композиции хотелось оставить одну доминанту — это, конечно, должен быть собираемый самолет, достоин он был того. Но вроде бы неудобно руководству рассказывать про ком-

позицию и доминанту… Но так как сборочный цех пространство репрезентативное, посещаемое высоким руководством, то лозунгов типа «Да здравствует…», «Выполним и перевыполним…», «Наша цель — …» и разного калибра стендов, активных по цвету, представлено было с избытком, они противостояли доминанте. Удалось выделить для наглядной агитации другую зону, не снижая ее смысловой выразительности. Зато следующий Миг в пространстве сборочного цех стал доминантой, композиционная значимость которой была повышена цветом расположенного рядом вспомогательного оборудования, приборов, стремянок и т.д. Цветом же на антресолях сборочного цеха красиво организовали пространство для заседаний комиссии по приемке нового изделия.

Даже наглядную агитацию мы использовали во благо, организовав пространство большой площади перед сборочным цехом, приспособив для этого большие щиты. Содержание информации на щитах не помню совершенно, да это и не важно, как и в нынешней рекламе. Но что правильно найденный их ритм по периметру, их размеры, цвет сформировали, организовали пространство, позволили зонировать территорию предприятия — это можно сказать определенно.

Что касается эстетического решения интерьера, так мы сэкономили родному предприятию деньги на витражах, место для которых было запланировано в проекте ГипроНИИАвиапрома. На цветное стекло мы не решились, утешив себя — не Шартр все-таки! Витраж выполнили, использовав масляную краску, смешанную с лаком С4 (хорошо схватывается со стеклом). Два окна размером 1 х 2,5 м; тема витражей отражала вклад летчиков и конструкторов в развитие авиации.

Мы ввели в использование акустические плитки «Акмигран» на потолках помещений, тогда это было внове и не всем известно. Кстати, тогда же мы узнали о попытках создать отечественные акустические материалы, правда, безуспешных. В использовании остались только гипсолитовые перфорированные плиты, звукопоглощающий эффект которых был гораздо ниже «Акмиграна».

А уж как радовались наши секретные службы, когда я упростил им задачу звукоизоляции малого конференц-зала, который мы проектировали для Генерального конструктора. Цифра 80 дб звукоизоляции звучала для них просто как «много». И когда поведали им, что два пятимиллиметровых стекла на определенном расстоянии обеспечивают почти сотню децибелл, жить снова стало легко и просто.

Постепенно на фирме стало привычным, что художники-конструкторы группы технической эстетики могут профессионально выполнить необходимые работы в дизайне рабочей среды, в создании оборудования, мебели, в планировочном решении пространства производственного интерьера.

А уж сколько было выполнено различных сувенирных и памятных изделий: подарочных альбомов к юбилеям авиационных, ракетных, партийных и советских руководителей, сувенирные медали к памятным датам фирмы, марки и конверты «Союзпечати» с Миговской тематикой: конверт к 30-летию фирмы (худ. Э.Крейман), к 40-летию фирмы (худ. Е.Корягин), марка с Мигом (худ. Е.Привалов и Э.Крейман), да и сам фирменный знак МиГ (худ. В.Крысанов), так и не запатентованный, кстати говоря, еще ведь при социализме жили, не заморачивались.

Понятно, что в проектировании истребителей роль дизайна и не могла быть заметной, — это только окраска, знаки государственной принадлежности, номера; наносить какие-либо рисунки, которые мы видели на зарубежных машинах, у нас и подумать нельзя было. Но на фирмах Туполева, Ильюшина дизайнеры работали, из Строгановки туда направляли выпускников по распределению.

Но в 60–80-е годы группы технической эстетики создаются и на других предприятиях и даже на уровне управлений и министерств, вспоминаются ВИСХОМ, Министерство электроники и др. А затем еще открывается Центр технической эстетики, в витринах которого можно было видеть образцы отечественного дизайна. Кажется, можно говорить о количественных изменениях в становлении системы дизайна в стране. А можно ли вообще говорить о системе дизайна, если торговля все еще предлагает электроплитки с открытой спиралью, если в мебельных магазинах по-прежнему записываются в очередь за польской кухней, если чешский трамвай и венгерский автобус смотрятся классом выше отечественной продукции. Ситуация точнее всего описывается цитатой из работы В.Глазычева: «Дизайнеры есть, а дизайна нет» [2].

Можно в сослагательном наклонении говорить, как развивался бы дальше советский дизайн, но имело место событие, как оказалось, показавшее реальность, как этого никто не мог ожидать.

В 1985 году состоялась международная выставка в Москве «Дизайн-85», в которой участвовали Болгария, Венгрия, ГДР. Польша, Советский Союз, проведенная под девизом «Дизайн социалистическому

обществу». Задуманная как репрезентативное мероприятие, выставка стала, скорее, событием выставочного дизайна; нужно представлять, что такое 1985 в нашей стране, и тогда будет понятно, о каких успехах, в том числе, в дизайне, можно было говорить. Разнообразие представленных изделий, информация о возможностях дизайна в производстве промышленной продукции, на первый взгляд, впечатляющи: средства транспорта, станочное оборудование, сельскохозяйственная техника, медицинское оборудование, предметы быта, спортивные снаряды и вещи для досуга; и все это показывает, что за послевоенные годы подготовлено большое количество специалистов, владеющих принципами формообразования промышленной продукции, знанием возможностей современной технологии производства. Но другой стороной этого показа является осознание того, что, в сущности, можно было говорить лишь о потенциальных возможностях дизайна этих стран, дизайна, развивающегося в условиях планового хозяйства и дефицита товаров и услуг, когда потребительная стоимость почти полностью определяется утилитарной полезностью вещи, делая не слишком существенными эстетические, знаковые и иные качества.

События второй половины 80-х годов, сделав возможным переход к рыночной экономике, тем самым создали предпосылки становления дизайна как «художественно-проектной деятельности, производящей потребительскую ценность продуктов массового материального и духовного потребления» [3].

Список литературы:

1. Эстетическая организация производственной среды. Условия труда. Вып.10. — Москва: ВНИИТЭ, 1975.

2. *Глазычев В.Л.* О дизайне. Очерки по теории практике дизайна на Западе. — Москва: Искусство, 1970.

3. *Каган М.С.* Морфология искусств. –- Москва: Искусство, 1972.

4. *Корягин Е.Б.* Авиация и дизайн. // Design review. 2006, №3. Электронная верси: URL: http://design-review.net/index.php?show=article&id=179&year=2006&number=3 (дата обращения 18.08.2007).