Н.В. БРЫЗГОВ

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: nick-62@yandex.ru

N.V. BRYZGOV

Candidate of Art Criticism, professor of the Department of Industrial Design of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: nick-62@yandex.ru

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ СТИЛЯ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА В РОССИИ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

NATIONAL FEATURES OF RUSSIAN INDUSTRIAL DESIGN STYLE: HISTORY AND MODERNITY

Статья посвящена вопросу о национальных чертах стилистики промышленного дизайна в России. Вопрос о стиле русского дизайна тесно связан с вопросом о национальном русском стиле и вообще о культурной идентичности нации. Национальный стиль отвечает требованиям «литературности», то есть примата содержания. Сложение русского стиля связано с обращением в прошлое. В русском стиле доминирующий материал — дерево, а технология — резьба. В истории мирового дизайна русский дизайн как достижение сверхнациональное, но обладающее своеобразием, становится заметен со времен конструктивизма. От декоративности конструктивисты ушли в простоту и беспредметность, от повтора — к новшеству и изменчивости. Русский дизайн отличался от зарубежного тем, что он исходил из философско-эстетических поисков, а не из прямых потребностей промышленности и конкурентных запросов. В дальнейшем след русского дизайна прослеживается в двух важнейших направлениях: художественный дизайн Строгановского училища, который связан с работой художников по промышленному дизайну, и эстетико-технологический дизайн ВНИИТЭ, который происходил от поиска внешнего воплощения для инженерного изо-

бретения. В промышленном дизайне Строгановки было важно единство художественно-композиционного решения, выразительность вещи и грамотность пропорций. ВНИИТЭ с его филиалами по всему Союзу удалось создать собственный стиль дизайна, минималистичный и с обтекаемыми, аэродинамичными формами.

The article is devoted to the national features of the stylistics of Russian industrial design. The question of the style of Russian design is closely related to the question of the national Russian style and, in general, the cultural identity of the nation. The national style meets the requirements of «literature», that is, the primacy of content. The addition of the «Russian style» is associated with a return to the past. In the Russian style, the dominant material is wood, and technology is carving. In the history of world design, Russian design, as a supranational achievement, but possessing originality, has become noticeable since the times of Constructivism. Constructivists have gone from decorativeness to simplicity and pointlessness, from repetition to innovation and variability. Russian design differed from foreign in that it proceeded from philosophical and aesthetic searches, and not from the direct needs of industry and competitive demands. In the future, the trace of Russian design can be seen in two major directions: the art design of the Stroganov School, which is associated with the work of industrial design artists, and the aesthetic and technological design of VNIITE, which came from the search for an external embodiment for an engineering invention. In the industrial design of Stroganovka, the unity of the artistic and compositional solution, the expressiveness of things and the literacy of proportions were important. VNIITE with its branches throughout the USSR managed to create its own design style, minimalist and with streamlined, aerodynamic shapes.

Ключевые слова: национальный стиль, национальный дизайн, русский дизайн, ВХУТЕМАС, ВНИИТЭ, Строгановка, русский стиль.
Keywords: national style, national design, Russian design, VKHUTEMAS, VNIITE, Stroganovka, Russian style.

Можно найти различные подходы к формулировке национальной природы русского дизайна. Однако очевидно, что вопрос этот тесно связан с вопросом о национальном русском стиле и вообще о культурной идентичности русской нации.

Верно замечание о том, что русское искусство тесно связано с русской литературой, и развитие «русского стиля» в архитектуре и искусстве конце XIX века имело большое влияние на осмысление визуальной составляющей русской культуры и выработку понятия национального стиля. По мнению некоторых исследователей, национальный стиль отвечает требованиям «литературности», то есть примата содержания: «Для русского графического дизайна <…> характерно несравненно большее внимание к "литературно-содержательной" стороне произведений, чем к "визуально-формальной". Это определяет его своеобразие, но и одновременно служит объяснением проявляемой художниками инертности к вопросам специфики его языка. <…> Любое отклонение от принятых взглядов на соотношение формы и содержания рассматривалось как проявление западного влияния» [Черневич, 1990, 16].

Некоторые исследователи ищут основы дизайна не только в ментальности и культурных традициях, но и в основаниях русской философии. Так, можно найти такое мнение: в дизайне «неразрывно и взаимно переплелись эстетика и технология, причем первая задает законы и правила над второй, а вторая задает форму для первой. В русской школе дизайна их воедино связывает духовность, которая является третьей и главной составляющей дизайна (в частности, огромное значение в проектировании имеют понятия Соборности и Софии)» [Елочкин, 2010, 95]. Более подробно тот же исследователь характеризует русский дизайн следующим образом: «Основное, что отличает русский дизайн от западного и восточного: поиск идеала, как внутри объекта дизайна, так и во взаимосвязи его с окружающим миром; неразрывная связь объекта дизайна с его создателем и Богом; единство целого и частного, выраженное как во внутренней гармонии всех частей, так и в гармонии с окружающим миром; единство и неразрывное переплетение эстетики и технологичности объекта дизайна. Все выше перечисленное можно охарактеризовать как целостность подхода к объекту дизайна» [там же, 100]. При всей глубине такого философски обоснованного подхода есть ощущение его некоторой абстрактности, оторванности от конкретного процесса дизайнерской практики.

Рассуждая о культурной идентичности русского дизайна, Г.В. Вершинин говорит о том, что она связана с особенностями нашего культурного типа, определяемого как «кинестетический» (эмоционально-чувственный), а не рассудочный; визуальный, а не аудиальный; более «провинциальный», чем столичный. Он пишет: «Российский тип к рационализации недоверчив. Он открыт личным ощущением и суждениям, личному опыту и наблюдениям; собственным ценностям и убеждениям, которые сложно менять в силу сильного личностного типа» [Вершинин, 2005, 71]. Интересно и следующее заключение, перекликающееся с историей советского проектного дизайна, который не так часто получал воплощение: «Российский культурный тип склонен к созданию идеальных конструкций и теорий, но мало озабочен их воплощением» [там же].

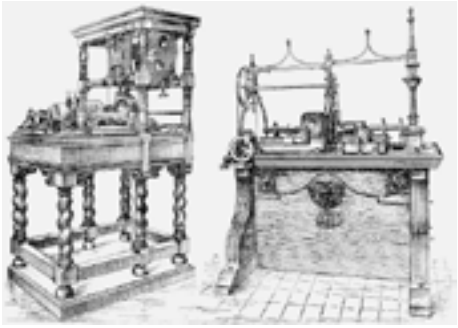


Рис. 1. Токарно-копировальный станок А.К. Нартова 1712 г. в стиле русского барокко (слева). Большой токарно-копировальный станок А.К. Нартова 1718–1729 гг. в стиле петровского барокко (справа) [Кочегаров, 2006, 42]

Сложение русского стиля связано с обращением в прошлое: «Новый стиль питался образами, почерпнутыми из исторического наследия русской культуры <…> Русский стиль строился целиком на русском историческом материале» [Черневич, 1990, 17–18], в том числе славянском языческом материале. Таким образом, русский стиль изначально понимался как нечто связанное с историей, с древними, сказочными образами. Он ярко выражен в творчестве Васнецова, Билибина, в творчестве архитектора и декоратора Ропета.

Интересно, что национальный стиль в дизайне может быть связан не только с визуальным стилем, но и с материалом, в частности, в русском стиле доминирующий материал — дерево, а технология — резьба [Кухта, Куманин, Соколова, Гольдмидт, 2013, 86].

Интересно отметить, что использование национального стиля для дизайна промышленных устройств использовалось задолго до XIX в. и становления «русского стиля». Так, например, русский машиностроитель А.К. Нартов (1693–1756) построил в 1710-х гг. токарно-копировальные станки,

выполненные в стиле народного русского барокко, которое во многом предсказывает черты русского стиля (рис. 1). Русское барокко «нарядно и жизнерадостно, при этом нередко декоративное народное искусство “подчиняет” себе объект в целом» [Кочегаров, 2006, 41].



Рис. 2. Русские игрушки шершунки [Вершинин, 2005, 19]

Если говорить о стилистике русского стиля, нужно отметить, что при своем зарождении он рассматривался как нечто глубоко декоративное: «Ценилась только форма, покрытая декором» [Черневич, 1990, 19].

Важно отметить, что и до наступления «эры дизайна» существовали в народной культуре вещи, ясно соответствующие основным качествам современного дизайнерского изделия. Так, Г.В. Вершинин характеризует так русские средневековые игрушки — шершунки, которые представляют собой не только погремушки, но и модульные головоломки (рис. 2): чтобы разобрать и собрать их, нужно найти среди одинаковых элементов «замок» [Вершинин, 2005, 19].

В национальной стихии дизайна, как и искусства в целом (в парадигме которого дизайн обычно у нас рассматривается) большое значение имел реализм: «В русской, а потом и в советской графике сильно выражены традиции сюжетного реалистического рисунка» [Черневич, 1990, 16]. Был и русский вариант модерна.

Однако в истории мирового дизайна русский дизайн как достижение не национальное, а сверхнациональное, но обладающее своеобразием, становится заметен со времен конструктивизма. Так, в частности, авторы зарубежной монографии об истории дизайна пишут: «Конструктивизм ставил перед собой несомненно утопические цели и предполагал установление нового общественного порядка через введение нового формального языка в искусство и дизайн <…> Его интересовал поиск новых выразительных средств, отражающих стремление заменить капиталистическую систему более демократическими схемами производства и распределения товаров» [Филл, Филл, 2014, 265]. При этом они отмеча-

ют, что, хотя в мире был больше известен Баухаус, русский ВХУТЕМАС, основанный на эстетико-идейной системе конструктивизма, был значительно крупнее и серьезно повлиял на развитие дальнейшего искусства конструктивизма.

О теоретическом значении дизайна эпохи конструктивизма убедительно пишет М.П. Голенок, прослеживая развитие эстетических идей в дизайнерские принципы: «Становление проектных основ дизайна — на уровне теории и практики — в культуре авангарда связано с утилитарным аспектом концепции жизнестроения, которая способствовала сближению искусства с прагматикой жизни; проективной "философией" супрематизма (К. Малевич) и конструктивистско-производственной теорией (Б. Арватов, Н. Чужак, А.Ган); формальными экспериментами (В. Татлин, А. Родченко, К. Малевич), приведшими к появлению новых проектных принципов формообразования ("беспредметность" и конструктивность), которые были перенесены из сферы искусства в область повседневных вещей» [Голенок, 2004, 9]. Как и в эпоху становления «русского стиля», эстетический облик изделий был серьезно фундирован философским содержанием самого принципа работы. От декоративности конструктивисты ушли в простоту и беспредметность, от повтора — к новшеству и изменчивости. Тот же процесс происходил и в живописи и графике, и в архитектуре, и в дизайне. В этом смысле русский дизайн отличался от зарубежного тем, что он исходил из философско-эстетических поисков, а не из прямых потребностей промышленности и конкурентных запросов.

Превратности русской истории привели к роспуску ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, и в дальнейшем след русского дизайна прослеживается в двух важнейших направлениях: художественный дизайн Строгановского училища, который связан с работой художников по промышленному дизайну, и эстетико-технологический дизайн ВНИИТЭ, который происходил от поиска внешнего воплощения для инженерного изобретения.

Строгановское училище, по самому своему происхождению, тяготело к сохранению старых стилей: того «исконно-русского», с изучения которого начиналась история училища, и других, пришедших ему на смену. Так или иначе, стиль и художественный образ оставались приоритетными в дизайне Строгановского училища. В промышленном дизайне Строгановки было важно единство художественно-композиционного решения, выразительность вещи и грамотность пропорций. В.Р.

Аронов пишет: «Строгановская школа дизайна была цитаделью дизайна 1960-х годов. Она унаследовала традиции ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, усвоила уроки архитекторов и инженеров, которые пришли в эту сферу в 1960-е и 1970-е годы. Стала моделью для многих отечественных дизайнерских вузов» [цит. по: Курасов, 2015, т. 1, 8].

Эстетико-технологический подход, начатый еще во ВХУТЕМАСе, был затем подхвачен и развит в образовательной и проектной практике ВНИИТЭ. Как изначально связанный с производством институт, ВНИИТЭ был обязан руководствоваться прежде всего внутрипроизводственными интересами, стремиться к унификации изделий. Однако и ВНИИТЭ с его филиалами по всему Союзу удалось создать собственный стиль дизайна, минималистичный и с обтекаемыми, аэродинамичными формами. Такие «космические» формы придавались даже пылесосам и утюгам. Несмотря на упреки в копировании западных форм, советский дизайн постепенно приобретал собственные очертания, в частности, отразившиеся в формах холодильника ЗИЛ и автомобиля «Москвич»: это лаконизм, четкость форм, внимание к деталям. Однако трудно говорить о глубоком стилистическом своеобразии этого дизайна: он шел во многом в русле мирового минималистического дизайна.

Современное состояние русского дизайна связано с возвратом к «русскому стилю», переосмыслению традиционных материалов, орнаментов и форм в современном контексте; однако это в большей мере относится к дизайну интерьера, чем к промышленному. И если о специфике современного русского промышленного дизайна говорить можно, то о стилистическом своеобразии опять же трудно.

Таким образом, сложение русского стиля связано с обращением в прошлое. В русском стиле доминирующий материал — дерево, а технология — резьба. В истории мирового дизайна русский дизайн, как достижение сверхнациональное, но обладающее своеобразием, становится заметен со времен конструктивизма. От декоративности конструктивисты ушли в простоту и беспредметность, от повтора — к новшеству и изменчивости. Русский дизайн отличался от зарубежного тем, что он исходил из философско-эстетических поисков, а не из прямых потребностей промышленности и конкурентных запросов. В дальнейшем след русского дизайна прослеживается в двух важнейших направлениях: художественный дизайн Строгановского училища, который связан с работой художников по промышленному дизайну, и эстетико-технологический

дизайн ВНИИТЭ, который происходил от поиска внешнего воплощения для инженерного изобретения. В промышленном дизайне Строгановки было важно единство художественно-композиционного решения, выразительность вещи и грамотность пропорций. ВНИИТЭ с его филиалами по всему Союзу удалось создать собственный стиль дизайна, минималистичный и с обтекаемыми, аэродинамичными формами.

Список литературы:

1. *Вершинин Г.В.* Лекции по истории дизайна. — Тюмень, 2005. — 338 с.

2. *Голенок М.П.* Дизайн в культуре русского авангарда: автореферат дис. … канд. культурологии. — Киров, 2004. — 28 с.

3. *Елочкин М.Е.* Подготовка специалиста-дизайнера среднего звена в условиях организации инновационной образовательной среды: дис. … канд. пед. наук. — Москва, 2010. — 321 с.

4. *Кочегаров Б.Е.* Промышленный дизайн. — Владивосток: ДВГТУ, 2006. — 297 с.

5. *Курасов С.В. (ред.)* Мастера Строгановской школы: 1945–2015. В 2 томах. — Москва, 2015.

6. *Кухта М.С., Куманин В.И., Соколова М.Л., Гольдшмидт М.Г.* Промышленный дизайн. — Томск, 2013. — 312 с.

7. *Филл Ш., Филл П.* История дизайна. — Москва: Колибри, Азбука-Аттикус, 2014. — 512 с.

8. *Черневич Е.* Русский графический дизайн. — Москва: Внешсигма, 1990. — 160 с.