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

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-95-103

ФОРМИРОВАНИЕ НАУЧНЫХ ОСНОВ РУССКОГО ДИЗАЙНА В РАБОТЕ ВХУТЕМАСА И ВХУТЕИНА

FORMATION OF THE SCIENTIFIC FOUNDATIONS OF RUSSIAN DESIGN IN THE WORK OF VKHUTEMAS AND VKHUTEIN

Статья посвящена формированию научных основ русского дизайна в работе ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Новый мир требовал нового искусства, а новое искусство, как казалось тогда, будет принципиально новым и выйдет из области искусства как таковой, шагнет в реальность. Это новое искусство понималось, в частности, как производственное искусство, то есть прямой провозвестник дизайна. Первым тезисом новой реальности в отношении теории дизайна была ее принципиальная настроенность на новый облик производства, новый облик техники и общества. Кроме того, так или иначе теория дизайна в этот период была связана с теорией (и практикой) конструктивизма и супрематизма. Во ВХУТЕМАСе, переоформленном из мастерских Строгановского училища, преподавали величайшие художники своего времени, которые опытным путем подходили к теоретизации промышленного искусства и к его практическому применению. Теоретизация дизайна происходила в рамках их авторских курсов и была порой неотделима от образовательной практики, на-

ходила в ней прямое выражение. Формирование основ дизайна, как в теории, так и в практике, в культуре 1920-х годов и в особенности в художественно-образовательной практике ВХУТЕМАСа связано с вещным, насущным сектором концепции жизнестроения, что помогало сближению искусства с прагматикой жизни. Все это привело к появлению новых проектных принципов формообразования («беспредметность» и конструктивность), впоследствии перенесенным из сферы искусства в сферу дизайна, промышленного производства.

The article is devoted to the formation of the scientific foundations of Russian design in the work of VKhUTEMAS-VKHUTEIN. The new world demanded new art, and the new art, as it seemed then, will be fundamentally new and will leave the field of art as such and step into reality. This new art was understood, in particular, as production art, that is, a direct predecessor of design. The first thesis of the new reality in relation to design theory was its fundamental orientation towards the new face of production, the new face of technology and society. In addition, one way or another, design theory in this period was associated with the theory (and practice) of constructivism and suprematism. VKhUTEMAS, re-registered from the workshops of the Stroganov School, was taught by the greatest artists of its time, who experimentally approached theorization of industrial art and its practical application. Theorization of design took place within the framework of their courses of authorship and was sometimes inseparable from educational practice and was directly expressed in it. The formation of the foundations of design, both in theory and in practice, in the culture of the 1920s and especially in the artistic and educational practice of VKhUTEMAS is connected with the material, vital sector of the concept of life-building, which helped to bring art closer to the pragmatics of life. All this led to the emergence of new design principles of shaping («non-objectivity» and constructiveness), which later was transferred from the sphere of art to the sphere of design and industrial production.

Ключевые слова: дизайн, русский дизайн, история дизайна, ВХУТЕМАС, ВХУТЕИН, теория дизайна, производственное искусство.

Keywords: design, Russian design, design history, VKhUTEMAS, VKHUTEIN, design theory, production art.

Формирование ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа было связано не только с переосмыслением опыта Строгановского училища в условиях новой исторической реальности, но и с принципиальных поворотов в области теоретического подхода к промышленному дизайну. Новый мир требовал нового искусства, а новое искусство, как казалось тогда, будет принципиально новым и выйдет из области искусства как таковой, шагнет в реальность.

Первым тезисом новой реальности в отношении теории дизайна была ее принципиальная настроенность на новый облик производства, новый облик техники и общества. Теоретик производственного искусства Б. Арватов пишет в 1926 году: «Первой задачей рабочего класса в искусстве является уничтожение исторически-относительной грани между художественной техникой и техникой общесоциальной» [Арватов, 1926, 96].

Теоретики искусства предлагали пересмотреть само искусство как таковое: «любое утилитарное производство включает в себя область художественного труда» [там же, 97], при этом искусство перестает венчать собой виды человеческой деятельности: «Фетишизм эстетических приемов, форм и задач должен быть уничтожен» [там же, 98].

Как писал П. Новицкий в 1929 г. по поводу ВХУТЕИНа, «художник есть специалист по форме вещей. Художник оформляет быт и идеологическую борьбу. В художниках высшей квалификации, знакомых с технологией материалов и технологическими процессами производства, имеющих, кроме художественного, еще техническое образование, и нуждается быстро растущая социалистическая промышленность нашего союза» [Новицкий, 1929, 5].

Н. Тарабукин писал, настаивая на том, что у пролетариата вовсе не будет «чистого» искусства, а останется только понятие производственного мастерства: «Пролетариат не создаст своей поэзии, как вообще какой бы то ни было “чистой” формы искусства, ибо эстетически-созерцательные формы не свойственны творческой актуальности трудящегося класса. Чтобы начать создавать ценности станкового, музейного искусства, пролетариат должен превратиться в паразитический класс, т.-е. перестать быть пролетариатом. В будущем обществе потому не будет “чистых” форм искусства, а будут производственные, что не бу-

дет паразитических классов, а будет внеклассовый трудящийся элемент. Пролетариат должен усвоить ценности старого искусства, как ценности мастерства, и это будет единственным плодотворным соприкосновением его с станковизмом. В активном же творчестве он будет политиком, изобретателем, производителем индустриальной культуры. В русских условиях социалистического государства я считаю прогрессивной идею не "пролетарского" творчества, а производственного мастерства. Производственное мастерство является организатором не только нашей ориентировочной способности, но и нашей активной деятельности. В нем искусство об›единяется с техникой. Техника переходит в искусство, когда сознательно стремится к совершенству» [Тарабукин, 1923, 42]. Интересно отметить, что обновление социального строя виделось настолько бесповоротным, что и само понятие искусство должно было отмереть как явление чисто эстетические.

Кроме того, так или иначе теория дизайна в этот период была связана с теорией (и практикой) конструктивизма и супрематизма. Исследователь культуры делает вывод о принципиальном содержании понятия дизайн в эпоху 1920-х годов: «Дизайн в культуре авангарда — это системное явление, проявляющееся на следующих уровнях: концептуальном, что объясняется его универсальной проектной способностью, связанной с потребностью человека выстраивать "модели желаемого будущего", и прагматическом, обусловленном социокультурной практикой отношений человека и вещи» [Голенок, 2004, 9]. Конструктивизм и супрематизм дали теории дизайна и ее внутренней сущности многое: освобождение от декоративности, освобождение от миметического жизнеподобия, отказ от знакомых форм и поворот в сторону проектирования новых.

Во ВХУТЕМАСе, переоформленном из мастерских Строгановского училища, преподавали величайшие художники своего времени, которые опытным путем подходили к теоретизации промышленного искусства и к его практическому применению [Галактионов, 2010]. В основе программы вуза лежала эстетическая концепция вопросов формообразования. Цель образования состояла в подготовке художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов для профессионально-технического образования.

Программа образования делилась на три последовательных этапа:

— пропедевтический курс;

— академический курс (художественная практика + мастерские);

— дипломный проект.

Теоретические основы образования включали в себя как традиционные художественные дисциплины (учение о цвете, теория света, формы и пр.), так и более новые, синтетические теории XX в., такие как синестезия, семиотика и пр. [Койнова, 2011, 88].

Теоретизация дизайна происходила в рамках их авторских курсов и была порой неотделима от образовательной практики, находила в ней прямое выражение [Лаврентьев, 2010]. Как отмечает С.О. Хан-Магомедов, «наследие радикальных левых течений изобразительного искусства (его беспредметной стадии) оказалось наиболее продуктивно использованным не на Живописном или Скульптурном факультетах, а в пропедевтических дисциплинах. Эти левые течения мощно повлияли на всю творческую атмосферу во ВХУТЕМАСе» [Хан-Магомедов, 1995, 12]. Важно отметить, что проектирование (а не декорирование) изделий и новых форм этих изделий было тем самым новым словом в промышленном искусстве, которое и стало первой репликой русского дизайна.

Так, например, А. Веснин и Л. Попова в своей практике реализовывали свое понимание анализа реальных элементов окружающего мира через их иссечение цветными плоскостями, исследуя соотношение воздуха и формы в предмете. «Веснин и Попова трактовали восприятие цвета через смысл — как конструктивный материал разных видов художественного творчества. Они занимались поиском новой синтетической общности искусств, основанной на единстве законов художественного формообразования» [Койнова, 2011, 90].

А. Родченко в свой дисциплине «Графика» проявлял свое понимание конструктивного построения предмета или постановки, продвигал идею линии как элемента, который может быть инструментом конструирования. Он также использовал идею стилизации, однако она применялась, в отличие от старых методов Строгановки, не к цветам и узорам, а к обычным бытовым предметам: считалось, что, изображая различные по фактуре материалы, передавая объемы и композицию, художник сможет легко перейти к проектированию вещей.

«Психоаналитический метод» Н. Ладовского в его дисциплине «Пространство» был связан с движением от абстрактного к конкрет-

ному: от абстрактной композиции к конкретному проекту. Он считал: «Архитектурные формы должны были выражать в своей пластике, соотношениях, взаимном расположении структуру и характер этого пространства. Пространство, а не камень — материал архитектуры. Пространственности должна служить скульптурная форма в архитектуре» [цит. по: Заева-Бурдонская, 2010, 39]. Как отмечают исследователи, Ладовский и его единомышленники стремились визуально воздействовать на человека; они разработали особые приемы членения архитектурной формы на геометрические первоэлементы — подобно тому, как В. Хлебников разнимал русскую речь на элементы [Иванова-Веэн, 2005, 21].

«При восприятии материальной формы как таковой, — писал Н. Ладовский в 1926 году, — мы одновременно сможем усмотреть в ней выразительность качеств: 1) геометрических — отношения сторон, углов, характер поверхностей и т.д., 2) физических — весомость, плоскость, массу и т.д., 3) физико-механических — устойчивость, подвижность, 4) логических — выразительность поверхности как таковой и ограничивающей объем… В зависимости от выразительности величины и количества мы можем говорить о: а) мощи и слабости, б) величии и низменности, в) конечности и бесконечности… Архитектура оперирует этими "качествами" как определенными величинами. Архитектор конструирует форму, внося элементы, которые не являются техническими или утилитарными в обычном смысле слова и которые можно рассматривать как "архитектурные мотивы". В архитектурном отношении эти "мотивы" должны быть рациональны и служить высшей технической потребности человека ориентироваться в пространстве» [цит. по: Хан-Магомедов 1, 1995, 174].

Важно понимать, что достижения авангардного искусства открыли дорогу простому дизайну, далекому от идей декоративного украшения. «Беспредметное абстрактное искусство, преодолевая старые стилевые каноны, абсолютизировало новые категории, которыми стало мыслить искусство. Новые скорости, изменившиеся темпоритмы, породившие футуризм, открыли путь к изображению в живописи (изначально созерцательной) и в графике восприятия скорости и динамики. Абстракционизм и конструктивизм в передаче "производственных" впечатлений дополнили краски вещественными композициями из подлинно промышленных материалов, ввели новые фактуры. Супрематизм, по сути, создал проект преобразования стилистики предметно-пространственно-

го мира от плоскостных орнаментальных элементов до моделирования супрематических объемов и объемного декора на основе элементарной геометрии» [Заева-Бурдонская, 2010, 37]. Это открыло путь не только образовательным программам, но и практике простого, конструктивистского промышленного искусства, архитектуры и дизайна.

Пропедевтический курс во ВХУТЕМАСе сохранил влияние идей Малевича, в частности, супрематической стилеобразующей основы. Уникальность его метода была в последовательном прохождении студентами кубизма, футуризма и супрематизма как основ современного искусства, в том числе искусства конструирования. Теория искусства Малевича уже в 1910-е годы заключала в себе тенденции к беспредметности и очистке произведения искусства от всякой декоративности: «Да будет новая симметрия в искусстве… Да будет новая система вещей. Да будет супрематическая федерация бесцветия… Смещаются точки, установившие реальность вещи… Мир вещей исчезает, и цвет, и звук, и буква, и объем установят свою форму, явят фактуру, на которой чистый, легкий бег ляжет в бесконечности явлением новых реальностей» [цит. по: Хан-Магомедов 2, 1995, 46].

Развитие теории искусства и теории дизайна в стенах ВХУТЕМАСа было важно для его ректора В. Фаворского. Сам В. Фаворский читал курсы «Введение в теорию пространственных искусств», «Теория композиции»; П. Флоренский читал курс «Теория перспективы».

«Процесс самоопределения дизайна как вида проектной культуры, будучи опосредованным цивилизационными (развитие техники и производства, социальными революциями) и общекультурными (влиянием идей неклассической философии, стремлением к тотальному синтезу) процессами, непосредственно определяется поиском идентичности искусства и, как следствие, переходом от художественно-миметического сознания к художественно-проектному, связанному с футуристической утопией жизнестроительного Проекта» [Голенок, 2004, 9].

Таким образом, новый мир требовал нового искусства, а новое искусство, как казалось тогда, будет принципиально новым и выйдет из области искусства как таковой, шагнет в реальность. Это новое искусство понималось, в частности, как производственное искусство, то есть прямой провозвестник дизайна. Первым тезисом новой реальности в отношении теории дизайна была ее принципиальная настроенность на новый облик производства, новый облик техники и общества. Кроме

того, так или иначе теория дизайна в этот период была связана с теорией (и практикой) конструктивизма и супрематизма. Во ВХУТЕМАСе, переоформленном из мастерских Строгановского училища, преподавали величайшие художники своего времени, которые опытным путем подходили к теоретизации промышленного искусства и к его практическому применению. Теоретизация дизайна происходила в рамках их авторских курсов и была порой неотделима от образовательной практики, находила в ней прямое выражение.

Формирование основ дизайна, как в теории, так и в практике, в культуре 1920-х годов и в особенности в художественно-образовательной практике ВХУТЕМАСа связано с вещным, насущным сектором концепции жизнестроения, что помогало сближению искусства с прагматикой жизни. На пути этого развития сыграли свои роли проективная «философия» супрематизма (К. Малевич), конструктивистско-производственная теория (Б. Арватов, Н. Чужак, А. Ган); формальные эксперименты (В. Татлин, А. Родченко, К. Малевич). Все это привело к появлению новых проектных принципов формообразования («беспредметность» и конструктивность), впоследствии перенесенным из сферы искусства в сферу дизайна, промышленного производства.

Список литературы:

1. *Арватов Б.* Искусство и производство. — Москва: Пролеткульт, 1926. — 132 с.

2. *Галактионов А.А.* ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Педагогические принципы профессора Родченко // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2010. — № 3. — С. 24–34.

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

4. *Заева-Бурдонская Е.А.* Проектная традиция ВХУТЕМАСа (Московских Высших государственных художественно-технических мастерских) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2010. — № 3. — С. 35–44.

5. *Иванова-Веэн Л.И.* (ред.) От ВХУТЕМАСа к МАРХИ. 1920–1936. Архитектурные проекты из собрания Музея Мархи. — Москва: А-Фонд, 2005. — 230 с.

6. *Койнова Н.В.* Роль ВХУТЕМАСа и Баухауза в становлении образования в области промышленного дизайна // Академический вестник УралНИИПроект РААСН. — 2011. — № 1. — С. 87–92.

7. *Лаврентьев А.Н.* ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН: проблемы взаимодействия художественной и технической культур // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2010. — № 3. — С. 3–23.

8. *Новицкий П.* Новый тип художественно-технического вуза // ВХУТЕИН. — Москва, 1929. — С. 5–7.

9. *Тарабукин Н.* От мольберта к машине. — Москва: Работник просвещения, 1923. — 44 с.

10. *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС. — Москва: Ладья, 1995 (1). — 362 с.

11. *Хан-Магомедов С.О.* Пионеры советского дизайна. — Москва: Галарт, 1995 (2). — 362 с.