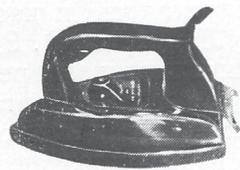


Зарождение

И



Д



А



НА



ИЗ

в Беларуси



История дизайна в Беларуси берет начало с 1920 г., с образования объединения «левых» художников УНОВИС (учредители нового искусства) в Витебске. Этому предшествовал ряд важных событий. Началось все с решения, принятого в 1918 г. советским правительством, о создании Народного художественного училища на базе частной школы-мастерской Юдея Пена, директором которого был назначен молодой художник, воспитанник этой школы – М. Шагал, в это время уполномоченный по делам художественной промышленности при Комиссариате народного образования Витебской губернии.



Яков Ленсу,
завкафедрой теории
и практики коммуникативного
дизайна Белорусской
государственной
академии искусств, доктор
искусствоведения, доцент

Основная задача училища была, по словам Шагала, «...порвать с рутинной академии, дать широкую возможность расцвести "левому искусству"» [1]. В новое учебное заведение в течение нескольких дней записалось более 100 человек – молодых рабочих и крестьян. Однако для реальной работы не хватало основного – преподавателей. В конце 1918 г. новоявленный директор через статью в газете «Искусство коммуны» обратился к коллегам из разных городов

страны с просьбой о помощи, пригласив их приехать в Витебск. Призыв был услышан, и в белорусский город стали прибывать художники из Москвы и Петрограда: Казимир Малевич, основоположник нового направления в абстрактной живописи – супрематизма, автор «Черного квадрата»; художница Вера Ермолаева; график-конструктивист Лазарь Лисицкий, известный живописец Мстислав Добужинский. Культурная жизнь закипела с небывалой для неболь-

шого провинциального города силой. Создается первый в советской стране Музей современного искусства на основе коллекции картин, направленных в Витебск из Петрограда Отделом изобразительных искусств Наркомпроса. Народное художественное училище преобразуется в Витебские государственные художественные мастерские, а затем – в Художественно-практический институт. И наконец, в 1920 г. по инициативе Малевича и Ермолаевой в рамках Витебских государственных художественных мастерских создается объединение УНОВИС, в которое кроме его основателей входят преподаватели и учащиеся института: Лазарь Лисицкий, Николай Суетин, Илья Чашник, Лев Юдин и др. Именно в творчестве членов УНОВИСа и появились ростки того, что мы сегодня называем промышленным дизайном. Общество инициировало производство «проектов новых форм утилитарных потребностей и реализации их в жизни».

В мастерских, где трудились и творили уновисовцы, работа кипела день и ночь: разрабатывались проекты мебели, всевозможные интерьеры, архитектурные объекты, в том числе утилитарные здания, предметы быта, оформлялись книги. Новые идеи и формы художники искали в современном мире техники. Лидер нового движения К. Малевич писал: «Как в нашей технической жизни: мы не можем пользоваться только кораблями, на которых ездили сарацины, – так и в искусстве мы должны искать формы, соответствующие современной жизни... Техническая сторона нашего времени идет все дальше вперед, а искусство стараются подвинуть дальше назад.

Вот почему выше, значительнее и ценнее те люди, которые идут за своим временем» [2].

Супрематизм, теорию которого Малевич развивал первоначально в рамках станкового искусства, со временем перерастает в целостную систему освоения мира. С ее помощью предполагалось изменить всю среду обитания человека, начиная с моделей одежды и заканчивая архитектурой. Кроме того, предполагалось создание неких «космических объектов» – супрематических архитектурных строений будущего, направленных в мировое пространство: подвижные вокзалы, электрические станции и даже аэрокосмические города. «Все вещи, весь наш мир, – писал Малевич, – должны одеться в супрематические формы, то есть ткани, обои, горшки, тарелки, мебель, вывески, короче, все должно быть с супрематическими рисунками как новой формой гармонии» [3].

Надо сказать, что именно из Витебска стали распространяться по стране новые эстетические идеи, которые рождались в среде членов УНОВИСа. Филиалы объединения создаются в Петрограде, Смоленске, Оренбурге, Саратове, Перми. Ростки молодого дизайна, что взошли на земле Беларуси, стали бурно прорастать в разных уголках СССР. Идеи уновисовцев легли в основу теории производственного искусства, которая была очень популярна в 1920-е гг. в среде советских художников левого направления. Именно ее взяли на вооружение первые советские дизайнеры, так называемые художники-производственники.

Однако в 1923 г. Витебский художественно-практический институт был закрыт, и развитие дизайна на белорусской земле

было прервано, возобновившись только после Великой Отечественной войны. В 1950-е гг. в БССР активно организуется производство товаров народного потребления. Налаживается серийный выпуск радиоприемников, телевизоров, светильников, утюгов, позже – фотоаппаратов, холодильников, газовых плит. Надо сказать, что в первой половине десятилетия они не отличались хорошим качеством дизайна, так как профессионалов в данной области в республике практически не было, а за внешний вид промышленной продукции отвечали инженеры-конструкторы, которые разрабатывали техническую основу изделия. Делая это на свой вкус, они придавали изделиям черты украшения, эклектизма, частенько их композиции грешили перегруженностью элементов, характеризовались дробностью форм.

Во второй половине 1950-х гг. в СССР в сфере предметного формообразования происходят значительные изменения. В это время начинаются реформы в области архитектуры и строительства. Подвергается суровой критике «украшательство» конца 1930-х – первой половины 1950-х гг. Проектируются простые, лишённые декора здания, акцент делается на строительстве благоустроенных квартир для заселения одной семьи. В связи с этим происходят изменения в дизайне жилища, бытовых машин и приборов. Например, выпущенные в это время белорусские радиолы «Минск-61» и «Беларусь-62» приобретают более простые, лаконичные формы в сравнении с изделиями предыдущего периода, как и часы Минского часового завода «Луч», корпуса которых уже не снабжаются орнаментальными

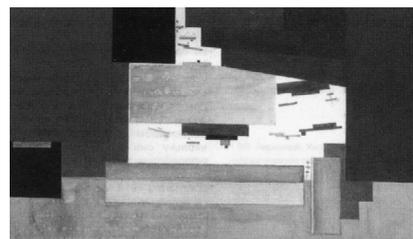
украшениями, более лаконично решается графика циферблатов.

Но, несмотря на определенные сдвиги в области подходов к формообразованию объектов предметного мира, все же вид промышленных изделий, которые создавались тогда в Беларуси, был далек от совершенства. В начале 1960-х гг., на гребне начавшейся в то время в СССР «косыгинской» экономической реформы, советское правительство решило внедрить дизайн в отечественное производство «сверху». Так, 28.04.1962 г. вышло постановление Совета Министров СССР «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования», сыгравшее большую роль в развитии отечественного дизайна, который официально включили в систему проектно-конструкторских работ. Советское руководство возлагало тогда на него большие надежды. В это время в СССР стали поступать товары из-за границы, и их сравнение в плане качества и внешнего вида с изделиями отечественного производства было не в пользу последних. Впервые тогда пришлось признать, что советское далеко не всегда лучше, как убеждали наш народ. Нужно было предпринимать определенные действия, чтобы подтвердить выдвинутый лозунг: «Все для человека, все на благо человека». Ставка была сделана на дизайн, в котором увидели возможную панацею от бед, существовавших в выпуске товаров народного потребления. В дизайнеров поверили, им дали карт-бланш. Это и в самих дизайнеров вселило веру в огромные возможности своей «профессии будущего», как ее иногда

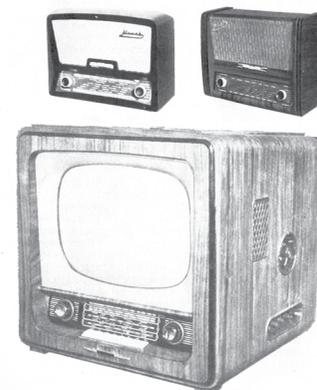
называли в советской прессе. Наши дизайнеры с жаром взялись за дело. В 1962 г. в Москве был создан Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ), призванный разрабатывать и внедрять методы художественного конструирования, определять требования технической эстетики к различным изделиям машиностроения и товарам культурно-бытового назначения, координировать научно-исследовательские работы в области художественного конструирования.

В 1966 г. делается новый шаг в организационном развитии советского дизайна: создается единая государственная система художественно-конструкторских организаций, в которую вошли ВНИИТЭ как головной центр этой системы, его республиканские филиалы, отраслевые подразделения, дизайнерские группы, бюро и отделы предприятий, НИИ, СКБ и др.

В 1966 г. открылся Белорусский филиал Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики, первым директором которого стал Борис Грубин, потом его сменил Вячеслав Карпов. С 1970 г. БФ ВНИИТЭ руководил Борис Усов, очень много сделавший для становления и развития учреждения. Хотя поначалу дипломированных специалистов-дизайнеров было мало, работники филиала смело брались за самые разнообразные проекты. Помогал энтузиазм и молодой задор (средний возраст сотрудников не превышал 30 лет). У истоков создания организации стояли такие белорусские дизайнеры, как Станислав Полоневич, Александр Елисеев, Александр Длотовский, Ким Лытин, Владимир Моисеев, Александр Мельников, Николай Григорьев и др.



УНОВИС. К. Малевич. Эскиз праздничной трибуны.



Радиоаппаратура. Конец 1950-х гг.



Радиола «Минск-Р-7». Конец 1950-х гг.



Фотоаппараты. Конец 1950-х гг.



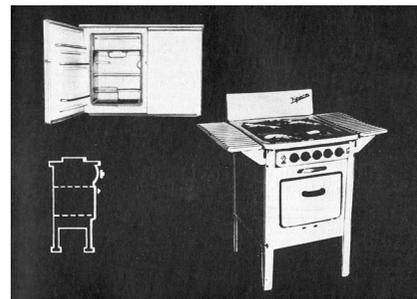
Фотоаппараты «Рассвет» и «Эстафета». Конец 1950-х гг.

Масштаб работ молодой дизайнерской организации демонстрируют сухие канцелярские строки положения БФ ВНИИТЭ: «является комплексным учреждением с подразделениями для выполнения теоретических и экспериментальных работ, разработки методов художественного конструирования, координации работ в области технической эстетики, разработки рекомендаций по обеспечению промышленных изделий качествами, создающими удобство их эксплуатации, и приданию им более красивой и технологичной формы, выполнения работ по оказанию методической помощи в области художественного конструирования предприятиям и организациям, а также для выполнения работ по обобщению отечественного и зарубежного опыта дизайна».

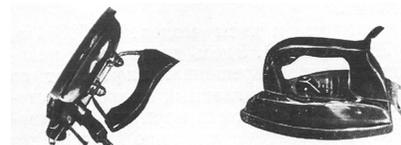
Появились первые выполненные филиалом дизайнерские разработки. Первоначально их нельзя было назвать грандиозными. Выполнялись отдельные заказы разных промышленных предприятий: создание проекта металлической посуды новой формы, графически оформленной упаковки для кондитерских изделий, разработка оптимальной окраски станков на предприятиях и т.д. Со временем заказы стали крупнее, масштабнее. Появились проекты тракторов, крупных сельскохозяйственных машин, комплексные решения по организации производственной среды промышленных предприятий. Вскоре назрел вопрос о выборе какого-то определенного направления в работе. И оно было найдено: очень трудоемкая и сложная, однако чрезвычайно важная отрасль тракторного и сельскохозяйственного машиностроения, а также станкостроение. Данная специализация в

1968 г. была официально закреплена постановлением Министерства тракторного и сельскохозяйственного машиностроения СССР, в соответствии с которым БФ ВНИИТЭ утверждался в качестве ведущей организации по проблемам технической эстетики. Заказы поступали от предприятий, находящихся в разных концах необъятной в ту пору страны: Волгоградского тракторного завода, Днепропетровского комбайнового завода, Рязанского ГСКБ по машинам по возделыванию картофеля и др. Но, безусловно, наибольшее внимание уделялось продукции Минского тракторного завода, для которого был разработан целый спектр машин. При этом белорусские дизайнеры как основную художественную проблему рассматривали связь в единой композиции самого трактора и системы навесного оборудования. Проектанты не пошли по традиционному для того времени пути создания форм-оболочек, а представили объекты смелого силуэта, в которых уделили внимание каждому из функциональных элементов, составлявших механизм, все они были точно размещены в зависимости от композиционной активности. При этом структура формы машин была открыта для дальнейшей модернизации.

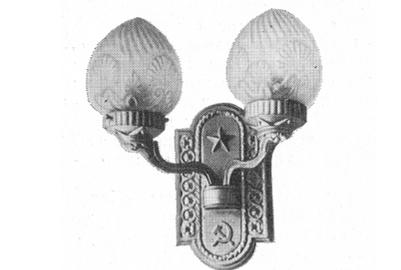
БФ ВНИИТЭ стал известным в республике методическим и учебным центром по переподготовке и повышению квалификации специалистов дизайна всех отраслей белорусской промышленности. Работники многих предприятий Минска и других городов предпочитали скучным занятиям в народных университетах экономических и политических знаний интересные лекции по технической эстетике, которые читались в институте. Тематические же



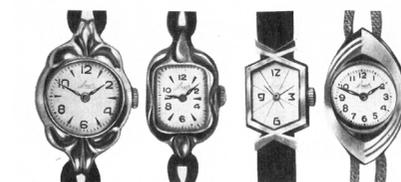
Холодильник и газовая плита. Конец 1950-х гг.



Утюги. Конец 1950-х гг.



Бра для общественного интерьера. Конец 1950-х гг.



Часы наручные. Конец 1950-х гг.



Бытовые холодильники. 1960-е гг.

семинары и конференции, которые тут регулярно устраивались, ждали с нетерпением все заинтересованные лица.

В 1967 г. произошло еще одно важное для отечественного дизайна событие – в Белорусском государственном театрально-художественном институте (ныне – Белорусская государственная академия искусств) была образована кафедра промышленного искусства (ныне – кафедра промышленного дизайна и интерьерера). Ее первый руководитель Игорь Герасименко заложил основы методики преподавания дизайна, которую потом развили его преемники. В ее фундамент было положено взаимодействие принципов научного, художественного и технического творчества. В отличие от московской школы дизайна (РГХПУ им. С.Г. Строганова), белорусская школа была нацелена на создание конкретных промышленных образцов, предусматривала более универсальный, концептуально-обобщенный подход к художественному конструированию, когда обучающихся учат мыслить творчески, оригинально. Однако это не означало оторванности методики от реалий. Студенты кафедры основательно изучали технологии материалов, дисциплины, связанные с техническим конструированием производственных изделий.

Развивался тогда в Беларуси и практический дизайн в промышленности. Значительные сдвиги произошли в проектировании радиоаппаратуры, к примеру радиолы Р-302Л «Гайна» (дизайнер Игорь Старовойтов), отличавшейся достаточно высоким уровнем дизайнерской проработки: строгостью форм, достаточным совершенством построения композиции, основанной на пропор-

ции «золотого сечения», соподчиненностью элементов конструкции. К тому же объект имел экономически выгодную технологию производства, которая сделала радиолу самой рентабельной и дешевой в СССР. Ее радиоэлектронная начинка вставлялась не в цельный и дорогой футляр, а в корпус, состоящий из 6 отдельных деталей. Это было удобно и при сборке на конвейере, и при ремонте готового аппарата.

Определенным успехом белорусских дизайнеров в радиопромышленности того времени было и создание радиолы I класса «Беларусь-103Л» (Леонид Канцлер, Альгерд Лиознов). Модель являлась модернизацией радиолы «Беларусь-101» и имела в сравнении с ней много преимуществ: введение в композицию элементов асимметрии придало объекту больше динамики, сделало форму более интересной, живой. Замена же двух акустических решеток одной большой сделала форму цельной и выразительной. Удобно для потребителя была решена конструкция проигрывателя, который выдвигался из зоны футляра на 1/3 ширины, чем достигалась его трехсторонняя досягаемость.

Интересным был и транзисторный радиоприемник «Этюд-2,-3» (Юрий Долгачев), который можно

рассматривать как карманный вследствие небольших габаритов. Композицию объекта характеризовала строгость и цельность, а также простота формообразования.

В те годы в Беларуси был создан и самый миниатюрный в мире радиоприемник «Микро» (Альгерд Лиознов) весом всего 20 г. Приемник имел выход на телефон, который вставлялся в ухо слушателя. Форма объекта была решена просто, лаконично, в композицию хорошо вписывался шрифт названия. Изделие пользовалось успехом у покупателей и экспортировалось в Италию, Францию, Англию и другие страны.

Стремление к поиску новых приемов формообразования наблюдалось и в проектировании телеаппаратуры. В первую очередь это проявилось при создании телерадиол «Беларусь-110» и «Беларусь-110М». Наиболее удачной можно считать последнюю, форма которой отличалась цельностью визуального образа, достаточной простотой и лаконичностью композиционного построения. Асимметричность достигалась за счет сдвижки экрана влево, а зоны акустики и шкалы настройки – вправо. Скругление абриса экрана смягчало строгость геометрично-прямоугольной формы телеви-



Автомашина «МАЗ» и трактор «Беларусь». 1950-е гг.

зора, в оформлении полностью отсутствовали декоративные накладки, не имеющие функционального предназначения.

Дальнейшее развитие стилистики простоты и геометризма формообразования наблюдается в спроектированных в конце 1960-х гг. телеприемниках «Горизонт УНТ-59» и «Горизонт-202» (Альгерд Лиознов). Характерной особенностью этих телевизоров было то, что их форма была выполнена очень лаконично, маска экрана представляла собой единую композицию с корпусом аппарата, казалось, нет ни одной лишней детали. При этом определенные конструктивные элементы играли и декоративную роль. Например, в телеприемнике «Горизонт-202» структурно необходимая металлическая окантовка, проходившая по периметру корпуса, придавала визуальному образу объекта контурную четкость.

Тенденции к лаконичности и простоте формы наблюдаются в это время и в формообразовании фотоаппаратов, которые создавались на Минском механическом заводе им. С.И. Вавилова. В конце 1960-х гг. появляется широкоплечная камера «Этюд» (Владимир Гомонов). Она имела упрощенную геометризованную форму с рублеными гранями корпуса и экспортировалась в разные страны.

В середине 1960-х гг. появился первый советский полуформатный фотоаппарат «Чайка» – родоначальник целого семейства. Вслед за ним выпущены камеры «Чайка-2» и «Чайка-2М» (с экспонометрическим приспособлением). Они имели типичные приметы формообразования 1960-х гг. – геометричные, рубленые формы, параллелепипедный простой корпус (аналогичными были и более сложные аппараты «Орион» и «Рассвет»).

Новые тенденции формообразования проявились и в проектировании электрохолодильников, которые были небольшими, вытянутыми по вертикали, что позволяло вписать их в мебельное оборудование кухни того времени: «Минск-3» (Эдуард Трусов и Геннадий Важнов), «Минск-4» (Эдуард Трусов и Людмила Резунова). Обе модели отличались компактностью внутреннего пространства шкафа, простотой и привлекательным внешним видом.

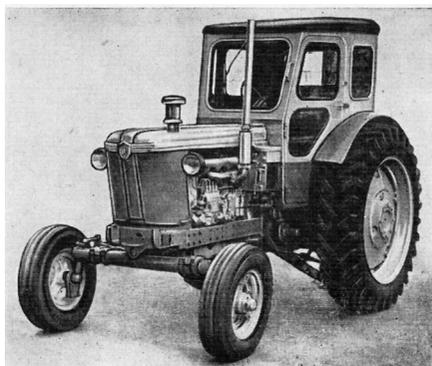
Сменили визуальный образ и брестские газовые плиты. Они уже не напоминали, как прежде, тумбочку на высоких ножках, а приобрели единую параллелепипедную форму с наглядно выделенными тремя рабочими зонами на фронтальной поверхности: зона ручек включения конфорок, духового шкафа и нижняя – для сушки

посуды. Такую компоновку имели и четырехконфорочные и двухконфорочные плиты. Их внешний вид характеризовался лаконичностью пластика, простотой формы и слаженностью композиционного решения.

Таким образом, в 1960-е гг. в Беларуси, как и во всем Советском Союзе, на дизайн промышленных изделий не просто обратили внимание, но придали ему большое значение, что дало сильный импульс развитию профессии. Характерной особенностью советского дизайна того времени являлось то, что он имел явную социальную направленность. Дизайнеры стремились к разработке единой предметной среды, которая обеспечивала бы оптимальное существование в ней человека как члена социума. Бытовало убеждение о преимуществах социалистического дизайна перед дизайном капиталистических стран. Безусловно, оно имело романтический, утопический характер, так как при всех своих профессиональных качествах советские дизайнеры имели дело с довольно отсталым производством страны, которое не давало подняться качеству промышленных изделий на должный уровень. И все же специалисты искренне верили не только в возможность с помощью методов дизайна переделать советскую экономику, но и улучшить само общество. ■

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Налівайка Л.Д. Мастацкае жыццё Беларусі 1920-х гадоў / Л.Д. Налівайка // Зборнік выступленняў на навуковай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю віцебскай мастацкай школы. – Віцебск, 1994.
2. Шунейка Я. Супрэмум, або Творца беспрадметнага мастацтва / Я. Шунейка // Мастацтва Беларусі. 1989. №2.
3. Шамшур В.В. Казімір Малевіч і агітацыйна-масавае мастацтва ў Віцебску (канец 10-х – пачатак 20-х гг. XX ст.) / В.В. Шамшур // Зборнік выступленняў на навуковай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю віцебскай мастацкай школы. – Віцебск, 1994.



Тракторы МТЗ. 1960-е гг.