

УДК 7.036

Ленсу Яков Юрьевич

заведующий кафедрой теории и истории дизайна
кандидат искусствоведения, доцент,
Lensu Yakov Y.
e-mail: lensu50@inbox.ru

Учреждение образования
«Белорусская государственная академия искусств»
Institution of Education «Belarusian State Academy of Arts»

г. Минск, пр-т Независимости, д. 81 Республика Беларусь, 220012
Тел. 8 (017) 292-51-53

ДИЗАЙНЕРЫ-«ПРОИЗВОДСТВЕННИКИ» И СОВЕТСКОЕ ГОСУДАРСТВО: СОТРУДНИЧЕСТВО И КОНФЛИКТ

THE DESIGNERS "MANUFACTURERS" AND THE SOVIET STATE: COOPERATION AND CONFLICT

Аннотация: В статье исследуются особенности взаимодействия государства и дизайна в Советском Союзе в 1920-е гг. Автор рассматривает историю становления Московских государственных высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС) и Народного художественного училища в Витебске в русле теории «производственного искусства», уделяя особое внимание судьбам художников-преподавателей, работавших в нем.

Ключевые слова: ВХУТЕМАС; Народное художественное училище; дизайн; «производственное искусство».

Abstract: The article examines the features of the interaction between the state and design in the Soviet Union in the 1920s. The Author examines the history of the formation of the Moscow state higher art and technical workshops (VKHUTEMAS) and the people's art school in Vitebsk in line with the theory of "production art", paying special attention to the fate of artists-teachers who worked in it.

Keywords: VKHUTEMAS; Folk Art School; design; "production art".

В октябре 1917 г. в России произошла социалистическая революция, и к власти в стране пришли большевики. Среди множества декретов новой власти было и постановление о создании при отделе искусств Наркомпроса подотдела художественной промышленности, в задачи которого входило следить за художественным уровнем промышленной продукции. В 1920 г. выходит декрет Совнаркома об организации Московских государственных высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС). Это должно было быть специальное высшее учебное заведение, имеющее целью

подготовку «художников-мастеров высшей квалификации для промышленности», то есть, говоря современным языком, дизайнеров. Одновременно на территории Беларуси действовали Витебский художественно-практический институт и объединение УНОВИС, которые также работали в области подготовки специалистов новой профессии – дизайнеров. Таким образом, в это время в Советской стране было положено начало развития дизайнерской деятельности.

На основе идей, которые развивались ВХУТЕМАСом и УНОВИСом, в советской стране сформировалась теория «производственного искусства», которая ставила целью сближение искусства с производством. Отношение советских властей к положениям этой теории и к ее носителям было противоречивым – первоначальная поддержка и полное отрицание впоследствии. Еще в середине 1970-х гг. в предисловии к книге «Концепция “производственного искусства” 20-х годов» советский искусствовед А. И. Мамаев так определял свою авторскую позицию, согласующуюся с сущностью отношения советского государства к дизайнерам-«производственникам»: «Автор ставит своей главной задачей дать четкую классовую характеристику эстетической позиции “производственников” и выявить принципиальное расхождение этой позиции с политикой Коммунистической партии и Советского государства в области искусства, с ленинской теорией культуры» [1, с. 7].

Цель статьи – выявить особенности взаимодействия государства и дизайна в Советской стране в первое десятилетие после Октябрьской революции.

Итак, советским государством в Москве было создано новое учебное заведение для подготовки специалистов дизайна ВХУТЕМАС. Дизайнерское образование здесь давалось на двух факультетах – металлообработки и деревообработки (впоследствии оба факультета были объединены в один). Для овладения студентами навыками создания реальных материальных объектов были организованы производственные мастерские, в которых

можно было выполнять любые работы – от пошива костюма до архитектурного макета. Были во ВХУТЕМАСе и научно-исследовательские лаборатории, в которых занимались разработками в области теории дизайна и методики преподавания специальных дисциплин. Во ВХУТЕМАСе преподавали выдающиеся деятели искусства того времени, первые советские дизайнеры. Дисциплину «Пространство» вел Николай Ладовский, творческий лидер рационализма в архитектуре, предмет «Цвет» преподавала Любовь Попова, которую одну из первых в советской стране называли художником-конструктором. Основателем отделения графики ВХУТЕМАСа являлся Александр Родченко – один из основоположников советской графической рекламы и фотомонтажного плаката.

Таков был ВХУТЕМАС, учебное заведение, где рождалось новое искусство и где начинали пробиваться ростки нового «промышленного искусства». «ВХУТЕМАС 20-х годов кипел.., – вспоминала одна из зачинателей советского дизайна, тогда студентка ВХУТЕМАСа Елена Семенова, – станковое искусство – “чистое” и прикладное – “нечистое” столкнулись лбами... На заводах росла сеть клубов и красных уголков, нужны были массовые выпуски агитплакатов, понадобились яркие привлекательные обложки для популярных изданий Главполитпросвета ЦК ВЛКСМ. Возрожденная советская промышленность требовала броскую рекламу для своих товаров. Нарождались первые советские выставки, оформлялись рабочие клубы... Возникла новая ветвь искусства, как его тогда называли – “производственного”» [2, с. 292].

Действительно, в 1920-е гг. в советской стране возникла и стала активно развиваться теория «производственного искусства». Ее создателями были Б. Арватов, А. Ган, Н. Тарабукин, Чужак (Н. Насимович). В соответствии с этой теорией искусство, понимаемое как производство вещей, рассматривалось в качестве одного из важнейших средств «жизнестроения», формирования совершенного общества будущего. «Искусство как метод строения жизни ... – вот лозунг, под которым идет пролетарское

представление о науке искусства», – провозгласил тогда Чужак, и его поддержали многие деятели «левого» искусства, в основном те, кто объединился вокруг журнала «Леф» (Левый фронт) [3, с. 36].

Сторонники теории «производственного искусства», которых стали называть «производственниками», желали слияния искусства непосредственно с жизнью, путь к чему видели в создании художественными средствами утилитарных вещей быта. Именно в этом «производственники» находили предназначение искусства. Способ же решения своих целей художники-«производственники» видели в единении работы художника с производством, с промышленностью. «Нашей новой целью, – писала одна из активных деятелей «производственничества» Любовь Попова, – является организация материальных средств жизни, т. е. организация индустриального производства данной эпохи, и на эту область и должно быть направлено все активное художественное творчество» [4, с. 19]. Своей программой «производственники» предугадывали сущность нарождающегося в ту пору промышленного дизайна, провозвестником которого и была созданная ими теория, сами же они являлись первыми советскими дизайнерами.

Параллельно с ВХУТЕМАСом в советской стране, на территории современной Беларуси, также действовало организованное советским государством учебное заведение, где стали готовить дизайнеров. В 1918 г. в Витебске на базе частной художественной школы-мастерской Ю. Пена было создано Народное художественное училище. Был назначен и директор училища – молодой художник, воспитанник школы Пена, Марк Шагал, в то время уполномоченный по делам художественной промышленности при Комиссариате народного образования Витебской губернии. В новое учебное заведение в течение нескольких дней записалось более ста человек – молодых рабочих и крестьян. Однако известное время все оставалось на уровне благих намерений: для реального создания училища не хватало основного – преподавателей.

И вот новоявленный директор новоявленного училища обращается к коллегам-художникам, чтобы они помогли в создании молодой художественной школы. В конце 1918 г. в газете «Искусство коммуны» публикуется статья М. Шагала, в которой он приглашает художников из разных городов страны приехать в Витебск.

Призыв Шагала был услышан. В Витебск приезжают художники из Москвы и Петрограда. Первой когортой в новосозданное училище по приглашению Шагала приходят М. Добужинский, К. Богуславская, И. Пунин, Я. Цильберг, Ю. Пен. Потом В. Ермолаева, Л. Лисицкий, Р. Фальк, А. Ромм, Д. Якерсони и, наконец, знаменитый К. Малевич. С прибытием в Витебск известных художников культурная жизнь здесь закипела с небывалой для небольшого провинциального города силой. Здесь создается первый в советской стране музей современного искусства на основе коллекции картин, которая была направлена 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 К. Малевича и В. Ермолаевой в рамках Художественно-практического института создается объединение «левых» художников УНОВИС (Учредители нового искусства), в которое, кроме его основателей, входят преподаватели и учащиеся института Л. Лисицкий, Н. Суетин, И. Чашник, Л. Юдин и др. Именно в творчестве членов УНОВИСа и проявились ростки того, что мы сегодня называем промышленным дизайном.

В Витебске, в Художественно-практическом институте на отделении УНОВИСа учебный процесс приобретает все больший подъем. Витебск идет в ногу со временем и даже в известном смысле впереди времени. Работа в Художественно-практическом институте ведется новаторскими методами. Здесь практикуется разноуровневое преподавание от «азов» изобразительного искусства и до научного отделения (нечто вроде

аспирантуры). По окончании научного курса студент был обязан, кроме выполнения экзаменационных практических заданий, живописных или проектных, написать теоретическую работу.

Какие задачи ставили перед собой создатели Витебского художественно-практического института, видно из сохранившегося черновика программы, определявшей его цели и задачи. В документе говорится о том, что молодому государству нужны специалисты, которые могли бы создать современный вещный мир, где бы дома, мосты, аэропланы, предметы быта не только характеризовались техническим совершенством, но и были в своем роде произведениями искусства. Искусство же сейчас живет «не повторением уже найденных форм, которые теперь только полируются с агитационной целью, но созданием единого фронта конструктивного творчества. В нем лежит основная мысль» [5, с. 158].

Большие планы, большие надежды. Кажется, впереди должно быть много интересной, напряженной работы... Но вот 1922 г. От перрона витебского вокзала отходит поезд на Петроград. В одном из вагонов К. Малевич. Он уже никогда не вернется в Витебск. За Малевичем Беларусь покидают другие преподаватели Витебского художественно-практического института. Какие же тому причины? Прежде всего, это сила инерции мышления, приверженность к существующим, привычным эстетическим представлениям и вкусам, как в обществе в целом, так и у политических деятелей, руководителей Витебской области. В дальнейшем выявятся и другие, более глубокие причины гонения на дизайн, и не только в Беларуси, но об этом позже.

Еще до отъезда Малевича в местной прессе начались нападки на УНОВИС. Так, в одном из номеров витебского журнала «Искусство» была опубликована резко критическая статья об УНОВИСе, где говорилось, что последний якобы убивает в учащих все чувства прекрасного. Постепенно начинается наступление и на Художественно-практический институт. Губпрофобр требует отдать часть помещений института музыкальному

техникуму. В связи с этим в институте сокращают столярную, малярную мастерские, а также мастерскую УНОВИСа, пришлось закрыть и музей современного искусства.

Весной 1922 г. в Витебске из приехавших сюда художников осталась только В. Ермолаева. В это время она занимала должность ректора института. Это Ермолаеву Шагал назвал «витебской Джокондой». В мае 1922 г. под ее руководством был осуществлен первый и единственный выпуск Витебского художественно-практического института. Диплом об окончании института получили 11 человек, 17 же студентов были переведены в высшие учебные заведения Москвы и Петрограда. Витебскому же институту оставалось существовать еще только год.

В 1923 г. Витебский губернский отдел Рабоче-крестьянской инспекции проводит в институте ревизию его работы, начиная с 1918 г. Ревизоры результатами проверки не довольны, по их мнению, это учебное заведение не отвечает своему назначению. К тому же отрицательное впечатление вызывает выставка студенческих работ, большинство из которых выполнено в авангардистском стиле. Все это становится причиной того, что институт лишается статуса высшего учебного заведения и реорганизуется в художественный техникум. Эта мера вызывает одобрение делегатов губернского съезда работников искусств. Нужно сказать, что Витебский художественный техникум потом подготовил немало талантливых белорусских художников, но среди них мы уже не встретим ни одного дизайнера. Колыбель УНОВИСа и молодого белорусского дизайна была практически уничтожена.

Закрытие Витебского художественно-практического института было осуществлено в 1923 г. Впоследствии, в период сталинского репрессивного режима, драматическая судьба лидеров витебского УНОВИСа перерастает уже в глубокую трагедию. После отъезда из Витебска К. Малевич работал в Ленинграде в созданном им Институте художественной культуры (ГИНХУК), который также после одной из «проверок» в 1926 г. был закрыт.

В 1927 г. в Берлине открывается выставка работ К. Малевича, на которой присутствует сам автор. После возвращения в Ленинград он арестован как «германский шпион». Через три месяца художника выпускают из тюрьмы. Но он уже совсем больной. Еще несколько лет, и рак унесет мастера в могилу. В год смерти Малевича (1935) была арестована его ближайшая соратница по Витебскому художественно-практическому институту, В. Ермолаева. Художница, которая в то время занималась оформлением детских книг, за «антисоветскую деятельность» была осуждена на пять лет лагерей. Далее Караганда и дополнительный срок. И вот Аральское море, баржа, на которой везут заключенных. Всех высаживают на небольшой песчаный остров. Среди осужденных на мученическую смерть художница Вера Ермолаева. Больше о ее судьбе ничего не известно...

Не пощадила судьба и многих московских художников-«производственников», деятелей ВХУТЕМАСа. В 1938 г. был арестован и расстрелян один из его ведущих преподавателей Г. Клуцис. Нелегко пришлось также таким пионерам советского дизайна, как В. Татлин и А. Родченко. Им фактически было запрещено работать по специальности. Татлин дожил до 1953 г. – в это время про него уже почти все забыли, все отвернулись от него, он был чужим для искусства того времени. Когда он умер, Союз художников не организовал даже гражданской панихиды, несмотря на его звание заслуженного деятеля искусств. На похоронах было всего восемь человек. Умер забытый широкой общественностью и А. Родченко. Это было в 1956 г., когда о «производственном искусстве» мало кто вспоминал, а если упоминали, то только в негативных тонах.

Однако почему все же «производственное искусство» в свое время было обречено на гибель, почему советское государство отвергло первых советских дизайнеров? Ведь многие деятели «производственничества» были сторонниками революции, занимали ответственные должности по назначению советской власти. Основатель учебного заведения в Витебске, где готовили дизайнеров, М. Шагал получил назначение на место

уполномоченного Коллегии по делам искусства и художественной промышленности при Комиссариате народного просвещения Витебской губернии. Один из первых советских дизайнеров Г. Клуцис был участником как Февральской, так и Октябрьской революции, добровольцем 9-го Латышского стрелкового полка, охранял Смольный, потом – Кремль. Другой пионер советского дизайна А. Родченко сразу же после революции как руководитель студенческой группы, которая присоединилась к большевикам, становится одним из организаторов Московского отдела Наркомпроса и потом занимает в нем разные посты. Еще до 1917 г. включился в революционное движение один из создателей теории производственного искусства Б. Арватов, который с 1911 г. принимал участие в подпольной работе в Польше, во время же гражданской войны служил в армии, участвовал в военных действиях на польском фронте, а после Октября стал членом научной коллегии ЦК Всероссийского Пролеткульта. Активно сотрудничали с советскими властями и другие сторонники «производственного искусства».

На первых порах советское государство действительно активно поддерживало дизайнеров-«производственников». Так, нарком просвещения А. В. Луначарский писал о необходимости творчества специалистов дизайна: «Заставить искусство, т. е. вкус, навык, давать радостный облик вещи, заставить его примкнуть к промышленности, – это задача прекрасная и достижимая, хотя и не сразу. Заставить промышленность крепкими... руками схватить художника и побудить его служить себе, помочь... конструктору-инженеру конструировать радостно – это тоже великолепная задача» [1, с. 43]. Однако со временем отношение государства к «производственничеству» стало меняться. Причина в том, что первые советские дизайнеры попытались ворваться в ту сферу, где гегемоном должно было оставаться советское государство во главе с коммунистической партией. Вспомните слова одного из представителей «производственного» течения: «Искусство как метод строения жизни... – вот лозунг, под которым

идет пролетарское представление о науке искусства» [3, с. 36]. В этом первые советские дизайнеры, по мнению власть имущих, «переходили рамки». Нет, только советское государство, ведомое партией во главе с великим Сталиным, должно руководить строением жизни, тот же, кто претендует на подмену его в этой роли, безусловно, опасен. Конечно, искусство дизайна не могло быть тогда таким уж сильным конкурентом государства, но его претензия на овладение хоть частью его власти над умами людей была нарушением существовавших тогда рамок, выход за которые грозил суровой карой. Кстати, это характерно вообще для всех тоталитарных систем. Ведь в фашистской Германии также был закрыт Баухауз, дизайнерская школа, проповедовавшая, как и первые советские дизайнеры, «жизнестроение». Тоталитарные государственные системы бдительно охраняют неприкосновенность своей всеобъемлемости, это их инстинкт самосохранения.

Да, первые ростки дизайна в советской стране были выкорчеваны, лишь только они успели взойти. Но эти первые всходы цвели не зря. Идеи, разработанные УНОВИСом и ВХУТЕМАСом, не были забыты, их вобрали новые поколения дизайнеров, как в Беларуси, так и в других республиках бывшего Союза. Более того, эти идеи пересекли границы СССР, став частицей культуры всего цивилизованного человечества, но это было уже намного позже. «Широта творческого диапазона, – писал уже в 1980-е гг. видный советский теоретик дизайна С. О. Хан-Магомедов, – ... помогала им (производственникам – Я. Л.) воспринимать новую сферу творчества не с позиций узкопрофессиональной технологии, а с позиций процессов формообразования предметно-пространственной среды в целом» [6, с. 23].

Список литературы

1. Мазаев А. И. Концепция «производственного искусства» 20-х гг. М.: Наука, 1975. 270 с.
2. Семенова Е. ВХУТЕМАС, ЛЕФ, Маяковский // Ученые записки Тартуского университета. – 1966. – Вып. 184. – С. 288–306.

3. Чужак Н. Ф. Под знаком жизнестроения (Опыт осознания искусства дня) // Леф. 1923. № 1. С. 12–39.
4. Адаскина Н. Л. Любовь Попова. Путь становления художника-конструктора // Техническая эстетика. 1978. № 11. С. 17–23.
5. Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика. Вып. 59. Страницы истории отечественного дизайна. М.: ВНИИТЭ, 1989. 171 с.
6. Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС и ИНХУК // Техническая эстетика. 1980. № 12. С. 20–23.