

Алла Пигальская

МОДЕРН ПЛЮС АВАНГАРД: РЕЖИМЫ КОНСТРУИРОВАНИЯ СОВЕТСКОГО И ПОСТСОВЕТСКОГО ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ В БССР И БЕЛАРУСИ

Alla Pigalskaya

Modernism plus avant-garde: constructing Soviet and post-Soviet design education in BSSR and Belarus

The article shows how the Suprematist and Constructivist avant-garde line triggered off the formation and retention of the “Soviet” style in design education from the 1970s to the present, and remained as a kind of guide and meant the “golden age” in design in the post-Soviet period. The influence of the avant-garde consisted in the desire to get the state interested in the development of design as a global and monolithic project legitimized by “scientific” approaches rather than by the development of local industries and individualization.

Keywords: design, education, Soviet design, avant-garde.

Точка относится к речи и обозначает молчание.

В. Кандинский

В 2015 г. Беларусь во второй раз¹ присоединилась к Болонскому процессу² с целью повышения качества образования³. Что это означает для дизайн-образования в содержательном отношении?

Болонский процесс ориентирован на создание единого образовательного пространства и обозначает общие принципы и приоритеты, согласно которым образовательные учреждения выстраивают учебные планы, а преподаватели и студенты перестраиваются с дисциплиноцентрированного на студентоцентрированный подход к взаимодействию в рамках курсов. Подобного рода синхронизация нацелена на интенсификацию международных обменов преподавате-

лями и студентами, при этом студентам перезачитываются курсы партнерских университетов. Таким образом, концептуальные ориентиры и содержательное наполнение курсов дизайн-школ, присоединившихся к Болонскому процессу, выстраивается в соответствии с едиными приоритетами при всем различии национальных традиций образования.

Развитие креативности – основа дизайн-образования. Креативность связывается с инновациями, которые реализуются при внедрении подхода, ориентированного на человека (человеко-ориентированный дизайн – *human-centered design*)⁴, а также с формированием проекта исходя из практик, осуществляемых потребителем, и решения проблем с точки зрения потребителя. Таким образом, креативность понимается как фокус на прагматике потребителя и его повседневных практиках, а не на целях и задачах производителя⁵.

Каким же образом могут быть гармонизированы приоритеты дизайн-образования Европы на постсоветском пространстве, например в Беларуси? Для ответа на этот вопрос необходимо выявить концептуальные опоры советского образования. Важно понять, что именно наследует постсоветское дизайн-образование из советского и насколько оно подлежит реформированию с учетом рецепции советского наследия сегодня.

В художественном образовании на постсоветском пространстве сохраняется ностальгическая связь с советскими художественными практиками, которая выражается в ориентации на высокий уровень художественного исполнения, реалистичность и мастерство в академическом рисунке. Много усилий прилагается для совершенствования качества графики в проектных изображениях с использованием техники трафарета и аэрографики.

Остается открытым вопрос, насколько рисунок с натуры, которым особенно славилось советское художественное образование, способствует развитию креативных способностей.

Сознательный отказ от академического рисунка в европейских художественных высших школах после падения железного занавеса вызывал непонимание у художников на постсоветском пространстве. Вместо академического рисунка – абстрактный экспрессионизм, перформенс и инсталляция, которые позволяли реагировать на актуальные вызовы современности, являлись основой европейского художественного образования. Сожаления о потере традиции академического рисунка в европейском образовании тем не менее должны сопровождаться констатацией, что выпускники европейских дизайн-школ намного лучше адаптируются к меняющимся технологическим и экономическим условиям на рынке труда.

В то же время выпускники советских академий искусств, прошедшие великолепную школу академического рисунка, испытывали большие сложности при адаптации к меняющимся технологическим условиям и институциональным изменениям и вынуждены были обратиться к станковым и декоративно-при-

кладным искусствам⁶. То есть в силу определенных причин цифровая революция вкупе с политическим коллапсом вывела из профессии многих специалистов, ассоциированных, например, с Беларуским союзом художников или Беларуским союзом дизайнеров⁷.

Аналогичные изменения произошли в области шрифтов и каллиграфии. Немецкая, французская и израильская каллиграфия ориентирована на разработку эмоциональных аспектов письма, письмо ширококонечным пером, что позволяет сохранять преемственность каллиграфии и типографики. Парадоксальным образом страны, где получила распространение эмоциональная каллиграфия, имеют хорошие школы и студии разработки как акцидентного, так и текстового шрифта.

В Беларуси, Украине и России развитие получила только историческая каллиграфия, причем зачастую тонкоконечным пером в стилистике барочного письма (соoperplate)⁸. В сфере типографики, которая развивается в основном в рамках образовательных программ, разрабатываются преимущественно акцидентные шрифты⁹, а наиболее используемые шрифты созданы дизайнерами без специализированного дизайн-образования¹⁰.

В результате адаптивность европейской модели образования в сфере дизайна (при отсутствии академического рисунка и абсолютной доминанте абстрактного экспрессионизма) к новым технологическим, культурным и экономическим условиям оказалась намного выше, чем советской (постсоветской). Водораздел между этими двумя моделями образования пролегает в сфере приоритета в художественном образовании: создания высокохудожественных изображений или дизайнерского «активизма» (освоение новых коммуникативных и информационных технологий и формирование задач дизайнера исходя из актуальной социоэкономической и технологической повестки дня, с применением партиципативного подхода как метода, который позволяет сделать видимыми процессы, в которые включен потребитель и его потребности в этих процессах).

Рефлексия и формирование консенсуса в обществе и в образовательной среде по отношению к советскому наследию является первым и необходимым этапом в движении к Болонской модели образования. Сейчас советский период рассматривается как «золотой век» для дизайн-образования и для дизайна в БССР и Беларуси. Начиная с 1920-х (Окна РОСТА, ВХУТЕИН, ВХУТЕМАС) и в 1970–1980-х гг. в сфере технической эстетики были аккумулированы большие средства, институциональная организация позволяла пользоваться государственными ресурсами, распределяемыми через СХ БССР, Худкомбинат, без привязки к ограничениям массового производства, так же как и к реальным условиям производства и потребления. В результате эзопов язык советской литературы нашел свое воплощение и в сфере дизайна, на что указывает огромное количество «бумажных» проектов, проектов «в стол». Проекты в симптоматическом ключе указывали на то, что спрос потребителя и реальные условия про-

изводства (преобладание заводов, которые выпускали орудия производства, и заводов по производству потребительских товаров, ориентированных на массового потребителя и потому не чувствительных к любым изменениям, а тем более к замыслам промышленных художников или к меняющимся модным тенденциям) не соответствовали друг другу. Поэтому актуальны были практики доработки, улучшения и индивидуализации промышленно произведенных товаров, которые Е. Деготь удачно назвала не товарами, а вещь-товарищем¹¹. Но все эти практики были невидимы для дизайнеров и работников ВНИИТЭ, а на выставках товаров народного потребления экспонировались экспериментальные разработки, произведенные в единичных экземплярах.

В статье ставится вопрос о том, почему высокий уровень художественной подготовки, особенно в сфере академического рисунка, и каллиграфическая безупречность не стали импульсом для применения этих навыков к цифровым технологиям и производству товаров массового потребления в постсоветский период при условии радикально демократизирующихся институциональных и технологических условий производства и потребления после распада Советского Союза.

Советское дизайн-образование – «золотой век» для соцреализма и/или авангарда?

Для понимания ностальгических чувств по отношению к советскому важно прояснить происхождение идей, легших в основу советского дизайн-образования. История будет представлена в ретроспективном порядке, так как это важно для реконструкции процессов, обусловивших советское и постсоветское дизайн-образование.

Формирование парадигмы дизайн-образования отдельно от станковых видов искусств произошло в середине 70-х гг. XX в. Импульсом стала реакция на выставку товаров народного потребления США в Москве и, как следствие, формирование сети ВНИИТЭ с филиалами в разных республиках. Журнал «Техническая эстетика» («ТЭ»), учрежденный в это же время и в тех же условиях, позволяет проследить процесс формирования концепции дизайн-образования при непосредственном участии Томаса Мальдонадо и других представителей Ульмской школы дизайна¹².

Появление Ульмской школы дизайна стало результатом достигнутого компромисса при освоении наследия Баухауза после раздела Германии по итогам Второй мировой войны. Наследие Баухауза в послевоенный период необходимо было переосмыслить в контексте разделения Германии на социалистическую и капиталистическую зоны влияния.

Выпускники Баухауза – Март Стам (Mart Stam) и Сельман Сельманьяк (Selman Selmanagić) – работали (периодически возглавляя) в художественных учреждениях Дрездена и Берлина (восточной части). Тем не менее в ГДР Баухауз

(особенно после 1953 г.) стал прочно ассоциироваться с «формализмом», несоместимым с соцреализмом, и потому влияние Баухауза на дизайн-образование всячески оспаривалось¹³.

ФРГ официально признала наследие Баухауза за собой, тем не менее функциональный подход и модернизм связывались с американской архитектурой и культурой¹⁴ и потому тоже не были достаточно востребованными. Так, в статьях преподавателя Ульмской школы, перевод которых опубликован в «ТЭ», выделяется два пласта традиций Баухауза: подход Гропиуса, основанный на абстракционизме и акцентировавший особую роль интуиции при решении проблем промышленного формообразования, и рациональный подход Ганеса Мейера, который характеризуется как научный (соответствующий технической революции и тенденции автоматизации производства)¹⁵.

В продолжение традиций Мейера в Ульмской школе делался упор на инженерную составляющую промышленного дизайна, а также введено преподавание теоретических и инженерных дисциплин. В частности, на волне лингвистического поворота в гуманитарных науках середины XX в. было начато преподавание семиотики. Школа была включена в процессы восстановления немецкой экономики, обеспеченной американскими инвестициями в немецкую промышленность. Поэтому перед школой стояли весьма прагматические задачи и многое из того, что было актуально в Баухаузе, не нашло применения в новой школе. Фактически после войны наследие Баухауза было отвергнуто не только ГДР, но и ФРГ.

Фокус на художественной и экспериментальной компоненте образования составил мировую славу школе Баухауз. В основу концепции образования школы положена связь с авангардистскими течениями и направлениями в искусстве начала XX в. – сюрреализмом, дадаизмом, кубизмом и абстрактным экспрессионизмом. В Баухаузе в период с 1919 по 1933 г. работали художники-авангардисты Поль Клее, Василий Кандинский, Иоханнес Иттен, Джозеф Альберс, Мхой-Надь и др. Концепция преподавания строилась на принципиальном отказе от академического рисунка. Студентам предлагалось начинать знакомство со сферой искусства с абстрактного экспрессионизма, который преподавался Иттенем, Клее и Кандинским. Приоритет абстрактного искусства обосновывался необходимостью формирования творческих и индивидуальных способностей студента для применения их в промышленной сфере (а не станковых видах искусства). Другим важным моментом была работа с материалами: студентам предлагалось экспериментировать с самыми разными материалами с целью проявления их выразительных свойств в процессе создания коллажей и композиций. В экспериментах студенты могли использовать законы композиции, усвоенные при работе в русле абстрактного экспрессионизма, работе с материалами, что способствовало их творческому становлению и артикуляции индивидуальных подходов.

Кульминацией образования в Баухаузе был переход от экспериментирования с образами и материалами в процессе творческого становления к проектированию вещей для массового производства, формированию эстетики, основанной на простых геометрических формах и выразительных свойствах материалов. Причем единый подход применялся как к проектированию мебели, архитектурным проектам, так и к шрифтам¹⁶.

Формальные поиски в школах ВХУТЕИН, ВХУТЕМАС в СССР были в некоторых аспектах аналогичны тем, что отмечались в Баухаузе. Программа советского образования в художественных мастерских на протяжении 1920-х гг. складывалась под влиянием супрематизма Казимира Малевича и конструктивизма Эль Лисицкого, Александра Родченко, Любви Поповой, Варвары Степановой и др. Индивидуальный стиль этих художников формировался с начала XX в.¹⁷, а после революции был интегрирован в политическую программу советского государства.

При том что школа Баухауз, ВХУТЕИН и ВХУТЕМАС формировались под влиянием таких течений в искусстве, как футуризм, кубизм, дадаизм и сюрреализм¹⁸, имелись важные отличия, которые предопределили направленность в применении принципов вышеупомянутых школ. Баухауз наиболее полную реализацию получил в промышленности и, можно сказать, определил формообразование промышленного дизайна XX в., особенно бытовой техники, мебели и архитектуры. Принципы ВХУТЕИН, ВХУТЕМАС нашли применение в наглядной агитации и фактически сформировали язык советской пропаганды¹⁹, несмотря на отказ от формальной эстетики в конце 1920-х – начале 1930-х гг.

Конструктивизм можно назвать последним значимым (тотальным) стилем²⁰. Таким образом, советское дизайн-образование формируется не только под знаком адаптации наследия Баухауза, но и благодаря советскому авангарду, который осваивается и изучается заново после признания на Западе. Причем такое новое знакомство происходило крайне причудливым способом. Паперный отмечает, что при образовании ВНИИТЭ велись дискуссии о том, признавать ли 1920-е гг. началом советского дизайна, приводилось множество аргументов в пользу того, чтобы датой рождения советского дизайна считать 1962 г.²¹

Временная петля обусловила неясность и невнятность программы советского дизайна или, скорее, непроясненность его связей с авангардистской программой по преобразованию реальности средствами искусства. Тем не менее советскими деятелями наряду с наследием искусства советского авангарда на уровне программы осваивался научный подход к дизайну, предлагаемый Ульмской школой. Усвоение это происходит при противопоставлении творческого и рационального подходов, о чем пишет К. Шнайidt в «ТЭ»: «Методика Альберса, по его собственным словам <...> не для того, чтобы изобретать что-то новое, <...> а для того, чтобы в поиске найти свое творческое я. В результате такой работы довольно часто выявляются новые свойства материалов, новые возмож-

ности их использования»²². С 1957 г., по версии Шнайдта, начинается новая эпоха в Ульмской школе, так как ряд преподавателей «поняли, что эффективным труд дизайнера будет только тогда, когда последний перестанет быть просто художником, <...> когда перестанет создавать формы, подсказанные лишь здравым смыслом, талантом или воображением, и начнет активно участвовать в процессе промышленного производства, основываясь на широких научных познаниях»²³. Необходимость создания научной основы для процесса проектирования дизайна вещей и графики осознается на протяжении практически всего периода существования журнала «ТЭ»²⁴ и, соответственно, ВНИИТЭ.

Отличие подходов авангарда, востребованного в Баухаузе, и того, который предопределил программу реализации технической эстетики, можно обозначить через понимание креативности.

Баухауз и абстрактный экспрессионизм предполагали преемственность, связь с предшествующей историей искусства. Средства, которыми оперирует художник, обозначаются как «первоэлементы», открывающие пространство для индивидуального творческого становления. Расширяется понятие визуального (фигуративное искусство ограничено образом, воспринимаемым через сетчатку глаза): визуализации стало подлежать то, что воспринимается на слух²⁵, психологическое состояние, эмоции. Все это способствовало расширению диапазона художественных навыков и сферы их применения. Руководствуясь выразительными свойствами «первоэлементов», художник получал неограниченную свободу в их применении к разным сферам и средам жизни человека, руководствуясь собственной интуицией, индивидуальным вкусом и чутьем.

Научный подход обосновывал необходимость изучения технических открытий в «области атомной энергетики и автоматизации производства» и предлагал поиск дизайнерского решения, основываясь на научных методах. Сам Мальдонадо разработал концепцию синтетического подхода, учитывающего технические и социальные факторы той или иной проблемы²⁶. Интеграция семиотики в учебный процесс явилась вполне органичной в контексте попыток сделать процесс художественного проектирования максимально научным, и этот почин нашел отзвук в советском дизайн-образовании. В советских и постсоветских дизайн-школах можно найти задания, при формулировке которых используется семиотическая терминология. Например, при создании логотипа графическое решение и коммуникативные характеристики описываются как знак-символ, знак-икона и знак-индекс. В попытке адаптации семиотической терминологии к художественной практике знак-икона описывается как реалистическое изображение, а знак-индекс как условное, почти абстрактное. Этот способ классификации логотипов используется и в постсоветское время, и ни у кого не возникал вопрос согласования трактовки с семиотическими текстами знака-индекса, вопрос причинно-следственных связей, где дым или след – это знак огня и ботинка, т.е. реалистично или условно нарисованные дым и след все

равно будут являться знаком-индексом, а с точки зрения дизайнеров – реалистично нарисованный знак будет являться знаком-иконой²⁷. Это смещение трактовки можно воспринимать как смысловые aberrации при попытке придания научной основательности творческому процессу или научного оправдания творческой деятельности. Здесь важно, скорее, намерение приблизиться к научной (позитивистской?) парадигме в Ульмской школе, а вслед за ней – в деятельности ВНИИТЭ и учебных заведениях СССР. Сохранение этой терминологии в постсоветское время можно рассматривать и как продолжение традиции, и как отсутствие критической оценки релевантности такого рода заданий. Это стремление к научности может быть интерпретировано как стремление найти опору в творческом процессе, отстраняясь от вкуса, таланта и эрудиции художника. Само это стремление очень близко не только концепции искусства соцреализма, но и программе супрематизма и конструктивизма, которые легли в основу образовательных программ ВХУТЕИИ и ВХУТЕМАС.

Кандинский также пытался применить научную классификацию к художественному процессу, но делал это исходя из практики самого художника и тех средств, которыми он оперирует. Он не использовал терминологический аппарат других наук, а попытался систематизировать знание, которым обладает художник. Выделяя «первоэлементы» и вводя термин «точка», он описывает ее выразительные характеристики отдельно и при взаимодействии с другими «первоэлементами» в композиции.

Совсем другого типа подход к научному обоснованию предлагал Казимир Малевич. Он считал малозначимой историчность искусства, рассматривал нефигуративное искусство как средство создания новой реальности, предлагал заменить «художественность целесообразностью». Целью художественных экспериментов оказывается не индивидуализация, а создание образа новой, «прогрессивной» реальности, преодоление различия между жизнью и искусством, с тем чтобы произведения обретали статус реальности. Под креативностью понималась как раз экспансия супрематизма и конструктивизма в разные сферы и среды жизни, создание утопии, в которой идеология, искусство и быт будут растворены друг в друге, что рассматривалось как намного более амбициозная задача, чем самовыражение и индивидуализм художника²⁸.

С.О. Хан-Магомедов в книге «Конструктивизм – концепция формообразования»²⁹ приводит дискуссию о композиции и конструкции в среде художников ИНХУК, когда его возглавлял В. Кандинский. Дискуссии были направлены на научное обоснование приоритета конструкции перед композицией: «В 1920 году направленность работы ИНХУКа определял возглавившийся В. Кандинским Президиум и руководимая им же Секция монументального искусства. Те члены ИНХУКа, которые не разделяли концепцию Кандинского и считали его метод анализа произведений искусства субъективным, противопоставили этому методу “объективный метод”. Сторонники этого нового метода, объеди-

нившиеся вокруг А. Родченко, создали Рабочую группу объективного анализа. <...> 1921 год в ИНХУКе и ВХУТЕМАСе (экспериментальные разработки и поиск научного художественного метода преподавания) прошел под знаком конструкции, под лозунгом «От изображения – к конструкции». Увлечение конструкцией повлияло на формирование в 1921–1922 годах и творческой концепции конструктивизма, и пропедевтических дисциплин во ВХУТЕМАСе (на первом этапе разработки все они назывались «конструкциями»)³⁰». Конструктивисты склонялись к приоритету конструкции в художественной прикладной деятельности не в последнюю очередь потому, что понятие связывалось с инженерными решениями. В ходе рабочих заседаний, которые регулярно проходили на протяжении четырех месяцев, предпринимались попытки сблизить понятия конструкции инженерной и конструкции как закона организации элементов художественного произведения. Причем основная проблема заключалась в том, чтобы понять, чем является конструкция в визуальных искусствах, а также в разграничении понятий «конструкция» и «композиция», так как многие участники, в том числе и Родченко, приходили к выводу: что в инженерной постройке конструкция, то в визуальных искусствах – композиция. Назначение на роль руководителя ВХУТЕМАСа Осипа Брика приостановило деятельность рабочих групп и, соответственно, дискуссии. Но тщательно задокументированные в протоколах дискуссии относительно конструкций показывали востребованность научной легитимации, обоснования и признания творческого процесса другими науками.

Соединение концепции супрематизма и конструктивизма с идеологией советского государства позволило воплотить в жизнь программу соцреализма³¹, в которой искусство, так же как и художник, рассматривались лишь в инструментальном ключе³². Все художники работали на одну цель и индивидуальное самовыражение. Поиск творческого «я» отступал на второй план.

Примечательно, что в Баухаузе, ВХУТЕИНе и ВХУТЕМАСе принципиально отказываются от академического рисунка, так как он в большей степени дисциплинирует, нежели развивает творческие способности. В советских же художественных учреждениях начиная с 1970-х гг. академический рисунок вполне органично соседствует с курсами по формальной композиции в соответствии с теми принципами, которые были сформированы в Баухаузе³³. Большое значение, которое придается академическому рисунку и/или рисунку с натуры, можно тоже обосновать тем, что снижается востребованность творческой индивидуальности, эмоциональности и спонтанности в пользу «объективности» и возможности верифицировать результат.

В советском дизайн-образовании, которое формировалось в 1970-е гг., ключевым оказывается стремление задать такую смысловую перспективу профессии дизайнера, в которой творчество не самоценно, а оправдывается научной риторикой или целями, не имеющими отношения к профессии дизайнера. Такой

подход можно трактовать как продолжение реализации программы авангарда, которая скрыто (в вытесненном ключе) структурирует дизайн-образование.

«Золотой век» и модерн

В свете вышеизложенной исторической справки важно рассматривать дизайн в контексте общей программы индустриализации СССР и реализации проекта модерн (modernity) в его специфическом советском воплощении. Дизайн – это реализация творческих идей, проектов с расчетом на массовое производство с целью упорядочения и рационализации повседневных процессов. В Европе и США дизайн понимался как компонент рыночной экономики, а рационализация – как средство сокращения издержек на производство. В СССР совершенствование производства и потребления мыслилось не в экономических, а в политических терминах, т.е. как создание гомогенной и бесшовной социалистической реальности, для чего были оправданы любые издержки. Основание Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики явилось одним из способов рационализации процесса преобразования советской среды (но не промышленности) в социалистическую реальность.

После эпохальной встречи Хрущева и Никсона в 1959 г. гомогенность и бесшовность советской идеологии были поставлены под вопрос³⁴, поэтому возникла необходимость в новых инструментах, институтах, которые позволят компенсировать разрывы в советском идеологическом конструкте, возникшие в результате официального (де-факто) признания превосходства капиталистического быта и товаров. Таким образом, цель создания ВНИИТЭ – не реформа промышленности и процессов производства, а создание идеологических «заплаток». Если рассматривать проекты ВНИИТЭ с этой точки зрения, то дистанцированность проектов от реальной промышленности СССР не является проблемой вовсе. На это указывают многочисленные публикации в журнале «Техническая эстетика», предлагающие читателям различные научные (со сложными формулами) методики оценки качества изделия. Сюжеты с доработкой и совершенствованием изделий потребителями в процессе использования товаров не обсуждаются вовсе. Иными словами, ответом на дефицит товаров и их неудовлетворительное качество оказываются разные методики и научные подходы оценки этого самого качества.

При всех различиях советский и европейский модерн объединяет то, что в обоих случаях речь идет об институциональном приоритете в процессе модернизации. Дизайн, уходящий корнями в авангардное искусство, направлен на институциональную организацию среды. В авангардном проекте не предусматриваются локальные традиции, поэтому потребитель оказывается субъектом, включенным в рационализируемые процессы, но де-факто невидимым или незначимым³⁵.

В советском дизайне нет потребителя, есть программа, которая направлена на создание советского гражданина и перевоспитание/перековку потребителя. Трудоемкие и ресурсоемкие практики производства товаров имели своей конечной целью создание советского гражданина³⁶.

Научное обоснование и стремление соответствовать прогрессивным идеям (то, что было вычленено в концепции преподавания Ульмской школой) вполне соответствовали задаче производства идеологического купола, технологиями же тиражирования служили СМИ, а не реальное производство. Возможно, в этом и заключается причина востребованности научного обоснования творческой деятельности в сфере дизайна – для компенсации дефицита влияния на производственные процессы.

М. Дэвид-Фокс предпринимает попытку рефлексии тех значений, которые связываются с термином «советский модерн», выделяя четыре варианта его трактовки³⁷. Самым продуктивным оказывается использование термина Ш. Эйзенштадта «множественная модерность»³⁸. Эйзенштадт обращается к этому термину, описывая реализацию модернистской программы за пределами Европы, где в попытках движения по направлению к прогрессу происходит возвращение к еще более архаическим формам отношений. Использование термина Эйзенштадта требует фокуса на те значения и последствия, которые влечет за собой советская модернизация.

Применительно к дизайну модерн реализуется в рациональном и экономном подходе в противовес декоративному («украшательскому»). Декоративно-орнаментальное, с вниманием и опорой на (стилизацию) локальные традиции и индивидуализацию³⁹, противостоит лаконичному, основанному на пропорциях и модулях, решениях, нашедших широкое применение после Второй мировой войны в дизайне товаров и айдентике транснациональных корпораций. В советском варианте это противопоставление сталинской эклектики (эклектики как стиля и эклектики как совмещения «высокой» архитектуры для привилегированных слоев населения и бараков для рабочих), которая в период «оттепели» стала ассоциироваться с мещанством и излишеством, прагматике и функциональности архитектуры и интерьеров 1960-х. Сталинский ампир с зачастую дореволюционной мебелью в коммунальных квартирах противопоставляется стилю отдельных квартир (хоть очень компактных и звукопроницаемых) в «хрущевках» и панельных домах с типовой трансформируемой мебелью⁴⁰. В графическом дизайне это соцреализм, противопоставленный соцреалистической графике с элементами конструктивизма вроде использования ракурсов, геометрической стилизации.

Тем не менее существенным является и то, что модернизация европейская была направлена на оптимизацию издержек производителей, в то время как советская – на оптимизацию издержек идеологических.

Э. Гидденс, характеризуя модерн, полагает три его составляющие: дистанцирование во времени и пространстве; переход к политике «высвобождения»

или доверие к абстрактным системам; автономизация субъекта, одной из манифестаций которой является саморефлексия⁴¹. Советский модерн «прогрессивен» в дистанцировании времени и пространства, на что указывают централизация политики принятия решения, например, в сфере типографики и шрифтов и замена локальных традиций письма на визуальную коммуникацию, «национальную по форме, советскую по содержанию». Национальные языки использовались в печатной продукции, но шрифтами, которые дистанцированы от национальной письменной традиции и укоренены в советской идеологии, поэтому газеты печатались гарнитурой с названием «газетная», а художественная литература гарнитурой «литературная». Доверие к абстрактным системам было чрезвычайным, о чем свидетельствует авторитет науки, который «объективирует» и легитимирует творческий процесс. В республиках существовали свои авторы научных подходов к созданию дизайн-продукта, основанных на марксистско-ленинском прочтении идей Гегеля о развитии, что отражено в корпусе статей по системно-деятельностному подходу проектирования⁴². Попытки разработать методологию дизайн-проектирования и оценки качества произведенного продукта можно рассматривать как процесс саморефлексии и автономизации субъекта. Но в советских практиках эти попытки оказываются тактиками ускользания от саморефлексии: замещение саморефлексии «научным» знанием и максимальное вовлечение в процесс, желательно трудоемкий, с тем чтобы вопрос о целесообразности действия или ценности результата снимался количеством вложенных усилий.

Первая стратегия реализуется в процессе институционализации дизайна как дисциплины в образовательной и политической сферах. Вторая проявляется в усилиях, прилагаемых к ускоренному выполнению пятилетних планов, обязательствах выполнить пятилетку в три года, о чем свидетельствует множество агитационной продукции, в которой не было места резонному вопросу, зачем планировать то, что не предполагается выполнять. Другой вариант ухода от рефлексии выявлен в исследовании, посвященном процессу, крайне затратному с точки зрения времени и усилий, создания акцидентных шрифтов для агитационных плакатов и печатной продукции. Процесс трансформации шрифтов из журналов Польши и ГДР, с использованием латинского алфавита, в кириллические шрифты был настолько трудоемким с помощью фотографической техники, что художники не задавались вопросом о целесообразности этих усилий с точки зрения качества полученного результата⁴³.

Б. Гройс характеризует 1970-е как период консерваторов, когда переосмысление сталинских механизмов работы режима обретает новые формы, но не меняет сути. Так, в 1960-е в теориях художественного конструирования с использованием научной риторики и трудоемких технологий происходит в некоторой степени автономизация институций и субъектов с последующей реконфигурацией практик, а в 1970-е уже реконфигурированными практиками закрепляется

использование художественных средств для воспроизведения социалистической идеологии.

Реконструкция смысловых осей дизайн-образования на постсоветском пространстве позволяет выявить несколько важных аспектов, которые могут быть важными при определении стратегий интеграции в Болонский процесс.

«Золотой век» или зависание в парадигме множественных модернов

В советском дизайне художественные практики формируются в логике модерна, которая ориентирована на производителя и институции при рационализации среды – абстрактные системы. С 1960–1970-х структура и подходы к производству претерпели существенные изменения: глобализация, широкое распространение интернета и социальных сетей значительно реконфигурировали процессы производства, практики потребления и использования товаров «в пользу» потребителя и пользователя. Но значит ли это, что появилась иная логика творческих практик? Гройс пишет: «Постутопическое сознание должно творить и миф и критику его, утопию и ее поражение – смерть тоталитаризма сделала нас тоталитарными в миниатюре»⁴⁴. Вместо единой концепции дизайн-образования появляется много других, которые выглядят достаточно разрозненными и потому могут быть похожими на плюрализм и в то же время воспроизводят по умолчанию фрагменты или в миниатюре модель, основание которой не в становлении творческого «я», а в «научном» обосновании творческого процесса. Возможно, поэтому оказывается так сложно в постсоветское время признать за творчеством автономию, возможность рефлексии творческих практик языком самого творчества.

В статье рассмотрен процесс формирования дизайн-образования в Беларуси. Была предпринята попытка взглянуть на этот процесс как на микроуровне (формирование конкретных учебных заданий), так и на уровне парадигмы модерна. Категория модерна важна, чтобы, определив концептуальную рамку дизайн-образования, сделать ее объектом анализа и рефлексии и, используя результаты анализа, формировать подходы дизайн-образования, расширяя или сужая диапазон механизмов легитимации творческой деятельности. Тематизация категории модерна Гидденса на материале дизайн-образования позволила реконструировать механизм ускользания творческой деятельности от меняющихся социальных, экономических и политических контекстов. Интернет и информационные сервисы, глобальные подходы к формированию образовательных программ (Болонская модель) оказываются сегодня новой абстрактной системой, по отношению к которой возможна реконфигурация социальных отношений и связанных с ними творческих практик индивидов. Однако, как показано в статье, рефлексия может привести к автономизации субъекта, а может

в контексте сложившихся отношений обернуться практиками ускользания от рефлексии и использования тех или иных способов легитимации этих практик наподобие творческих практик 1970-х.

Примечания

- ¹ Первую заявку Беларусь подала еще в 2011 г. Ее отклонили, а вопрос заморозили до 2015 г.
- ² Болонский процесс – процесс сближения и гармонизации систем образования стран Европы с целью создания единого европейского пространства высшего образования. 19 июня 1999 г. в Болонье (Италия) на специальной конференции министры образования 29 европейских государств приняли декларацию «Зона европейского высшего образования», или Болонскую декларацию. На сегодня процесс включает 47 из 49 государств, которые ратифицировали Европейскую культурную конвенцию Совета Европы.
- ³ Беларусь стала участником Болонского процесса [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://news.tut.by/society/447933.html>
- ⁴ European Year of Creativity and Innovation [Electronic resource]. Published on: 06/01/2009. Mode of access: http://ec.europa.eu/growth/toolsdatabases/newsroom/cf/itemdetail.cfm?item_type=254&lang=en&item_id=2002 Last update: 18/05/2016.
- ⁵ В Баухаузе преобладала прагматика производителя (адаптация под массовое производство для снижения цены и расширения потребления) и потребление (низкие цены). В примерах В. Папанека преобладает прагматика потребителя (Папанек, В. Дизайн для реального мира. М.: Издатель Аронов, 2004).
- ⁶ Моя статья о 1990-х в печати. Сделавшие карьеру в советское время дизайнеры и художники намного более востребованы на международных конкурсных площадках, нежели на рынке труда. Пример творческой биографии Цапфа, Шпикермана, которые от аналоговых технологий переквалифицировались на цифровые и при этом оказались в авангарде производства цифровых шрифтов. То есть в отличие от коллег их опыт не был обесценен цифровыми технологиями, а явился значимым преимуществом, при условии, что цифровая революция не сопровождалась политическим коллапсом.
- ⁷ Видимым симптомом этого процесса являются публикации журнала «ПРОдизайн», которые обращались к станковым и декоративно-прикладным видам искусства намного чаще, чем к дизайну интерьеров, и еще реже – к промышленному дизайну.
- ⁸ Альбомы ведущих представителей школ каллиграфии: Семченко, П.А. Мелодия каллиграфа. Минск: Полюмя, 1993 и др.; Богдеско, И. Каллиграфия. СПб.: Агат, 2005 и др.
- ⁹ В Беларуси и России сохранился фокус на исторической каллиграфии и необходимости тренинга для достижения определенных стандартов. Симптоматично в этом отношении эссе Веры Евстафьевой в журнале «Шрифт»: «Гладкость и блестящее совершенство контура ручной работы сильно потеряли свою ценность с появлением цифровых инструментов (например, в гравировании на камне). Появилась возможность (отчасти иллюзорная) для непрофессионала добиваться результата, который раньше требовал большого опыта. В общем и целом за «ровность и гладкость» теперь отвечает автоматизированный инструмент. Человеческая рука, наоборот, становится носителем не столько мастерства и точности, сколько эмоциональности, спонтанности — по крайней мере, в ожиданиях зрителя». ([Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://typejournal.ru/articles/evstafieva-limits-of-perfection>)

- ¹⁰ Акцидентный шрифт «Appetite» Дениса Серебрякова.
- ¹¹ *Дезоть, Е.* От товара к товару. К эстетике рыночного предмета // Логос. 2000. № 5-6 (26). С. 29–37.
- ¹² В. Глазичев в книге «Дизайн как он есть» так характеризует вклад Т. Мальдонадо: «Мальдонадо, может быть, отнюдь к этому не стремясь, сыграл весьма весомую роль в становлении дизайна в нашей стране. С беседы с ним в Варшаве в 1963 году Кантора, Розенблюма и Рождественского можно отсчитывать рождение Сенежской студии. Его ехидная критика тогдашних номеров журнала “Декоративное искусство” за архаику макета подтолкнула к развитию наш графический дизайн, тем более что подаренные им номера журнала ULM с характерной модульной сеткой были разобраны и изучены до последней запятой» (*Глазичев, В.* Дизайн как он есть. М.: Европа, 2006 (переиздание книги 1970 года)). Публикации преподавателя Ульмской школы, которые имеют значение для раскрытия темы данной статьи: *Шнайdt, К.* Актуальна ли педагогическая система Баухауза // Техническая эстетика. 1965. № 10. С. 26–32, продолжение статьи в: *Техническая эстетика.* 1965. № 11. С. 26–29.
- ¹³ *Hain, S.* A Failed Rebirth. The Bauhaus and Stalinism, 1945–1952 // *Bauhaus Conflicts 1919–2009: Controversies and Counterparts.* Hatje Cantz, 2010. P. 121–122.
- ¹⁴ Во время Второй мировой войны многие преподаватели и выпускники Баухауза (Мис ван дер Роз, Херберт Меттер и др.) эмигрировали в США, где функционализм нашел широкое применение в сфере как архитектуры, так и графического, журнального дизайна и в образовании.
- ¹⁵ *Шнайdt, К.* Актуальна ли педагогическая система Баухауза // Техническая эстетика. 1965. № 11. С. 29.
- ¹⁶ Самым ярким примером является шрифт Futura, разработанный Полом Реннером в 1924 г. и не потерявший до сих пор своей актуальности.
- ¹⁷ Это уточнение важно, так как иногда авангардистская эстетика связывается с советским строем, в то время как основные тексты и манифесты появились безотносительно агитационного искусства, к которому были применены приемы авангардистского искусства. Идеология авангарда формировалась до революции. В 1920-е гг. авангард был встроен в советскую политическую конъюнктуру.
- ¹⁸ Влияние сюрреализма и дадаизма особенно чувствуется в коллажах и подходе к работе с фотографией. С. Зонтаг о различиях фотоколлажей сюрреалистов и дадаистов.
- ¹⁹ *Б. Гройс:* «В основе советского модерна лежит авангард как программа преобразования “жизни” посредством искусства, продвижение деятельного и созерцательного модуса жизни, под которой понимается воспитательная функция искусства, а не то значение, которое вкладывает Х. Арендт».
- ²⁰ Возможно, это одна из причин, почему так тяжело происходит переосмысление концепции образования на постсоветском пространстве, так как от этих амбиций пока никто не хочет отказываться.
- ²¹ *Паперный, В.* Культура Два. М.: НЛО. 1996. С. 275; *Кантор, К.* Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры. М.: Искусство, 1967. С. 163.
- ²² *Шнайdt, К.* Актуальна ли педагогическая система Баухауза // Техническая эстетика. 1965. № 10. С. 30.
- ²³ *Шнайdt, К.* Актуальна ли педагогическая система Баухауза // Техническая эстетика. 1965. № 11. С. 27.

- ²⁴ Статьи Шнайда печатаются в сокращенном виде и в переводе, поэтому нельзя исключать, что редакторы выделяют главное исходя из запросов советской повестки дня.
- ²⁵ Музыкальные эксперименты Клее и Кандинского.
- ²⁶ *Аронов, В.Р.* Мальдонадо – теоретик дизайна // *Техническая эстетика*, 1978.
- ²⁷ *Серов, С.И.* Графика современного знака. М.: Линия График, 2005. С. 8 – объяснения классификаций знаков, с. 11 – пример иконического знака, с. 12 – пример знака-индекса. В данной книге автор отмечает, что аналогичный подход к классификации знака был использован в публикациях 1976 и 1986 гг. Книга интересна и тем, что приводятся статьи автора из журнала «Декоративное искусство СССР», «Реклама 80–90-х годов». Можно проследить, как закрепляется классификация знаков. К слову, важно иметь в виду, что дизайнеры знак относят именно к логотипам, товарным знакам и пр., в то время как в семиотике под знаком понимается все многообразие изображений, которые считываются, декодируются.
- ²⁸ Гройс отмечает парадоксальность деклараций супрематистов и конструктивистов, так как их нигилизм по отношению к традиционному искусству имеет значение при условии знания и наличия этого искусства. Так же как и талант художников-конструктивистов, их индивидуальная стилистика имела решающее значение в реализации программы этих художественных направлений.
- ²⁹ *Хан-Магомедов, С.О.* Конструктивизм – концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2003.
- ³⁰ Там же. С. 94–95.
- ³¹ *Гройс, Б.* Борьба против музея или демонстрация искусства в тоталитарном пространстве [Электронный ресурс] // *Арт-Азбука / под ред. М. Фрая*. Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru/critics/groisborba-s-muzejami>
- ³² Различие между абстрактным экспрессионизмом хорошо прослеживается, если сравнить употребление термина «*vita activa*», который Б. Гройс применяет к авангарду и соцреализму, с теми смыслами, которые вкладывала в этот термин Х. Арендт.
- ³³ *Иттен, И.* Искусство цвета. М.: Издатель Аронов, 2001; *Иттен, И.* Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах. М.: Издатель Аронов, 2001.
- ³⁴ В ходе кухонных дебатов Хрущев признает, что СССР должен догнать США: «Когда мы вас догоним и будем перегонять, мы помашем вам ручкой!» – говорил Хрущев, помахивая воображаемой Америке» (web-проект oldtimer.ru: «Америка в России»). URL: <http://www.oldtimer.ru/oldtimer-gallery/visitors/america-55/> В статье «Нормальный человек не может изобразить женщину в таком виде!» описаны усилия, которые предпринимались для того, чтобы «нейтрализовать» идеологический эффект от выставки. URL: <http://kommersant.ru/doc/495875>
- ³⁵ В логике модерна рациональность производителя товаров и та логика, которой руководствуется человек в повседневной жизни, совпадают.
- ³⁶ Эта мысль прослеживается в поэме Евтушенко «Братская ГЭС», когда героиня после неудачи в личной жизни переключается на «общее» дело, перед грандиозным масштабом которого меркнут все неурядицы личной жизни.
- ³⁷ *Дэвид-Фокс, М.* Модерность в России и СССР: отсутствующая, общая, альтернативная или переплетенная? [Электронный ресурс] // *НЛО. Независимый филологический журнал*. 2016. № 4(140). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2016/4/modernost-v-rossii-i-sssr-otsutstvuyushaya-obshaya-alternativna.html>

- ³⁸ Eisenstadt, S.N. The Reconstruction of Religious Arenas in the Framework of 'Multiple Modernities' // *Millenium – Journal of International Studies*. 2000. Vol. 29. No. 3. P. 591–611; Eisenstadt, S.N. Multiple Modernities in the Age of Globalization // *Canadian Journal of Sociology*. 1999. 24(2). P. 283–295; Эйзенштадт, Ш. Срывы модернизации [Электронный ресурс]. // *Неприкосновенный запас*. 2010. 6(74). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/6/e4.html>.
- ³⁹ На заре XX в. это противостояние не было жестким. Так, слоган функционалистов «форма следует за функцией» был сформулирован в рамках движения «югендстиль», но в эту словесную формулу вкладывался смысл: полезная вещь не может и не должна быть уродливой. См.: Meggs, Philip B. *A History of Graphic Design*. New York: John Wiley, 3rd ed. 1998, 4th ed. 2005. Затем этот слоган был подхвачен функционалистами, теми, кто ассоциируется с рациональным подходом, а тяготеющие к декоративности течения сравнивались с преступлением (А. Лоос).
- ⁴⁰ Лебина, Н.Б., Чистиков, А.Н. *Обыватель и реформы. Картины повседневной жизни горожан в годы нэпа и хрущевского десятилетия*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
- ⁴¹ Гидденс, Э. *Последствия современности*. М.: Праксис, 2011.
- ⁴² В РСФСР работы о методологии проектирования в дизайне публиковали Карл Кантор и Олег Генисаретский, в Беларуси – Олег Чернышев.
- ⁴³ Пигальская, А. История дизайна и политика повседневности: конструирование истории графического дизайна Беларуси // *Перекрыстки*. 2012. № 1-2. С. 225–252; Pigalskaya, A. *Visual Traces Of Individualization Practices In 1960-70s Posters of the BSSR* // *Acta Academiae Artium Vilmensis*. 2015. 73. P. 123–139.
- ⁴⁴ Гройс, Б. *Искусство утопии*. С. 142.

Литература

- Breuer, G., Droste, M., Etzold, J., Oswalt, Ph. *Bauhaus Conflicts 1919–2009: Controversies and Counterparts*. Hatje Cantz, 2010.
- Eisenstadt, S.N. The Reconstruction of Religious Arenas in the Framework of 'Multiple Modernities' // *Millenium – Journal of International Studies*. 2000. Vol. 29. No. 3. P. 591–611.
- Eisenstadt, S.N. Multiple Modernities in the Age of Globalization // *Canadian Journal of Sociology*. 1999. 24(2). P. 283–295.
- Meggs, Philip B. *A History of Graphic Design*. New York: John Wiley, 3rd ed. 1998, 4th ed. 2005.
- Аронов, В.Р. Мальдонадо – теоретик дизайна // *Техническая эстетика*. 1978.
- Глазычев, В. *Дизайн как он есть*. М.: Искусство, 1970.
- Гройс, Б. *Искусство утопии*. Gesamkunstwerk сталин. Статьи // *Художественный журнал*. 2003.
- Гройс, Б. Борьба против музея или демонстрация искусства в тоталитарном пространстве [Электронный ресурс] // *Арт-Азбука / под ред. М. Фрая*. Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru/critics/groisborba-s-muzeyami>
- Гидденс, Э. *Последствия современности*. М.: Праксис, 2011.
- Деготь, Е. От товара к товарищу. К эстетике нерыночного предмета // *Логос*. 2000. № 5–6 (26). С. 29–37.
- Дэвид-Фокс, М. Модерность в России и СССР: отсутствующая, общая, альтернативная или переплетенная? [Электронный ресурс] // *НЛЮ. Независимый филологический*

- журнал. 2016. № 4(140). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2016/4/modernost-v-rossii-i-sssr-otsutstvuyushaya-obshaya-alternativna.html>
- Лебина, Н.Б., Чистиков, А.Н. Обыватель и реформы. Картины повседневной жизни горожан в годы нэпа и хрущевского десятилетия. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
- Паперный, В. Культура Два. М.: НЛЮ, 1996.
- Серов, С.И. Графика современного знака. М.: Линия График, 2005.
- Хан-Магомедов, С.О. Конструктивизм – концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2003.
- Шнайdt, К. Актуальна ли педагогическая система Баухауза // Техническая эстетика. № 10, 11. 1965.
- Эйзенштадт, Ш. Срывы модернизации // Неприкосновенный запас. 2010. № 6(74). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/6/e4.html>

Источники

- Глазычев, В. Дизайн как он есть. Москва: Искусство, 1970.
- Шнайdt, К. Актуальна ли педагогическая система Баухауза // Техническая эстетика. № 10, 11. 1965.
- Аронов, В.Р. Мальдонадо – теоретик дизайна. Москва: Техническая эстетика. 1978.
- Серов, С.И. Графика современного знака. Москва: Линия График, 2005.
- Семченко, П.А. Мелодия каллиграфа. Минск: Полымя, 1993.
- Богдеско, И. Каллиграфия. Санкт-Петербург: Агат, 2005.
- Кантор, К. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры. Москва: Искусство, 1967.
- Иттен, И. Искусство цвета. М.: Издатель Аронов, 2001.
- Иттен, И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах. М.: Издатель Аронов, 2001.