



ДИЗАЙН, ДИЗАЙН-ОСВІТА

Бейлах О.Д.

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ПРАКТИКИ У ПРОМИСЛОВОМУ ДИЗАЙНІ ПЕРІОДУ 1970-80-ИХ РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

***Анотація.** В статті аналізуються особливості дизайнерської практики промислового дизайну періоду 1970-80-х років ХХ століття. Визначаються умови, мотивації й обмеження творчої діяльності радянських дизайнерів.*

***Ключові слова:** промисловий дизайн, радянський дизайн, тип, стандарт, експеримент.*

***Аннотация.** Бейлах О.Д. Особенности развития дизайнерской практики в промышленном дизайне периода 1970-80-х годов ХХ века. В статье анализируются особенности дизайнерской практики промышленного дизайна периода 1970-80-х годов ХХ века. Определяются условия, мотивации и ограничения творческой деятельности советских дизайнеров.*

***Ключевые слова:** промышленный дизайн, советский дизайн, тип, стандарт, эксперимент.*

***Annotation.** Beilakh O. D. Features of design practice in industrial design period 1970-80 years XX century. The paper analyzes the characteristics of design practices of industrial design period 1970-80-ies of XX century. Defined conditions, motivation and creativity restrictions Soviet designers.*

***Key words:** industrial design, the Soviet design, type, standard, experiment.*

Надійшла до редакції 20.11.2012

© Бейлах О.Д., 2012

Постановка проблеми. Дослідити особливості професійної діяльності промислового дизайну 1970-80-их років минулого століття, звернути увагу на важливий аспект, що ґрунтувався на принципах індустріалізації, уніфікації та стандартизації, які диктували умови процесу дизайнерської практики.

Аналіз останніх досліджень. Серед публікацій, які стосуються названої теми, слід назвати праці, в яких зібрана першоджерельна інформація, багатий фактологічний матеріал та наукова термінологія. Мова йде про праці В.Аронова, Д.Аркіна [1], Л. Безмоздин [2], О.Боднара, С.Бойцов [3], О.Генісарецького, В.Гамаюнова, В.Глазичева, Ю.Лебедева, С.Хан-Магомедова, Е.Циганової, В.Ясіневича, також методичні збірки Всесоюзного науково-дослідного інституту технічної естетики та матеріали наукових конференцій, в яких розглядаються технологічні та художні аспекти художнього проектування. Окрему групу становлять професійні журнали радянського періоду «Технічна естетика», «Декоративне мистецтво СРСР» в яких публікували матеріали про досвід й досягнення вітчизняного і зарубіжного промислового мистецтва й виробництва, також ознайомили з творчими концепціями виставкових заходів.

Мета дослідження. Вивчити, проаналізувати й сформулювати цілісне бачення дизайнерської практики в галузі промислового мистецтва означеного періоду.

Результати дослідження. Радянська промисловість одна з вагомих областей соціалістичної художньої культури, що відображає багато процесів, характерних для радянського і світового мистецтва. Промисловий дизайн охоплює широке коло об'єктів: від ужиткових до високотехнологічних виробів, це комп'ютерна техніка, засоби зв'язку, побутова техніка, взуття, одяг і аксесуари, автомобілі, механізми, знаряддя праці тощо. Поряд з терміном промислового мистецтва поширений термін художнє конструювання та технічна естетика, в сучасному значенні вживають «промислово естетика» або «дизайн», що позначає всі аспекти художньо-проектної діяльності, спрямованої на організацію виробництва, предметно-просторового середовища з високими споживчими властивостями й художньо-естетичними якостями. Не зважаючи на деякі відмінності названих сфер діяльності, їх кінцевою метою є синтез науки, техніки і мистецтва.

Виробничо-технічна діяльність належить до однієї із найважливіших сфер життя суспільства, тут задіяні інтелектуальні та винахідницькі здібності людини. Негативні наслідки системи масового виробництва 1950-60-х років, були закономірним процесом одностороннього підходу в радянській політиці промислового виробництва, який базувався на принципах стандартизації, уніфікації, стереотипу масового виконання спрощеності та одноманітності товару. Після тривалого періоду індустріалізації з особливою гостротою стала виявляти себе так звана «епідемія одноманітності», якою були охоплені новобудови, предметне середовище, усі сфери промислової галузі. Промислові підприємства не передбачали ініціативної ролі дизайнерів (художників-

конструкторів), здебільшого вони працювали над розробками товарів серійного виробництва, а замовлення «нового зразку» диктувалось умовою модернізації існуючого прототипу, без змін конструктивного, технологічного устаткування виробництва. Ситуації подібного змісту часто виникали в дизайнерській практиці, бо саме автоматизація виробництва, диктувала вимоги художньо-конструкторських розробок. Частина проєктів позитивного відгуку, нерідко реалізувалася з істотним спотвореннями, що знижувало естетичні та експлуатаційні якості виробу, зокрема через відсутність системи взаємодії дизайнера з виробництвом, свого роду авторського нагляду. Складність полягала в не тільки в соціально-економічній системі правління, а й труднощах переорієнтації професійного мислення. Шлях пошуку нового вираження форм й освоєння матеріалу є більш трудомісткий, оскільки невідомий і зв'язаний з необхідністю подолання старих традицій, поглядів, застарілих смаків «чималих верств населення». Був потрібен новий підхід, творче завдання якого розробка нових ідей, науково-дослідних та експериментальних пропозицій. Радянськими архітекторами, художниками і дизайнерами того періоду, демонструвалася усвідомлена спроба, принаймні на рівні експерименту, досягнути вищого рівня [5].

Експеримент у дизайні має залежність від істотних аспектів: економічних, соціальних, функціональних, загальнокультурних. Недооцінка, а точніше, відсутність у дизайні експериментального напрямку, який виконує роль генератора нових ідей, а рівною мірою й оцінка, – залежать передовсім від реального соціального замовлення. Ставлення до експерименту має ґрунтуватися не на критеріях його оцінки, а в існуванні загального експериментального потенціалу творчої професії, творчої наснаги непересічних творчих особистостей. У дизайнерській практиці експеримент виникає на замовлення автентичного вирішення відомого об'єкту або проектування неіснуючого. Основними напрямом експериментальної роботи є процес формоутворення, про це свідчить формування світового дизайну ХХ ст. й школи авангардного напрямку.

Побутує точка зору сформована на контрасті вітчизняного і західного дизайну, що радянська продукція – вбога, незручна, неестетична і у багатьох випадках не відповідає розумінню «промисловий дизайн». Якість вітчизняних автомобілів, холодильників, телевізорів, радіоприймачів, магнітофонів, годинників, фотоапаратів, велосипедів ще задовольняла невибагливого радянського споживача, але в порівнянні з закордонними аналогами радянські моделі виглядали вкрай застарілими, або просто недосконалими, як з технічного, так і з естетичного погляду. Проте в СРСР існувала школа промислового дизайну і накопичений досвід мав свої, як негативні так позитивні прояви. Одним з яких стала постанова Ради Міністрів СРСР від 28 квітня 1962 року «Про підвищення якості продукції машинобудування і товарів культурно-побутового призначення шляхом впровадження методів художнього конструювання». Постанова змінила методу проектування нових промислових виробів,

підкреслила важливу роль художника-конструктора на виробництві. У 1962 році було засновано Всесоюзний науково-дослідний інститут технічної естетики (ВНИИТЭ) у Москві і його філій (Ленінграді, Уралі, Києві, Харкові, Вільнюсі, Азербайджані, Вірменії, Білорусії), які відповідали за естетику товарів в СРСР. Вслід за цим деякі вищі художні навчальні заклади відкрили факультети художнього конструювання.

Промислова галузь на початку 1970-х років, відповідно до постанови, стрімко активізувала замовлення дизайнерських проєктів, для підвищення якості, розробок нового асортименту та впровадження науково-технічних досягнень у виробництво. Організаційні кроки розвитку й вдосконалення нової системи здійснював Державний науково-технічний комітет Ради Міністрів СРСР. На основі аналізу діяльності попереднього досвіду радянських художників-конструкторів та зарубіжного дизайн-процесу, була запропонована дизайн-програма, як новий рівень системного проектування розвитку промислової галузі. Такі зміни давали можливість промисловим підприємствам співпрацювати з науково-дослідними підрозділами і впроваджувати дизайнерські ідеї й методи безпосередньо на місцях. Названі підрозділи займались теоретичними та методичними розробками, експертизою естетичних й експлуатаційних властивостей промислових виробів, а конструкторські бюро апробували результати експериментальних макетів і дослідницьких зразків та ліквідували виявлені недоліки. Проте, незначна кількість замовлень у порівнянні із західним ринком дизайн-послуг, а також гарантовані урядом тиражі випуску продукції, що звільнюють від відповідальності за економічні показники, недолік практичної дизайнерської діяльності і значна «відірваність» від реалій виробничого процесу, приводила до закономірних збоїв створення нового продукту [3].

В радянський період розвиток дизайну був пов'язаний з індустріалізацією – процесом, що прискорює соціально-економічний перехід від традиційного етапу розвитку до індустріального у переважній більшості спрямованого на військово-промисловий комплекс країни, тому вітчизняний дизайн завжди був пов'язаний з державною політикою й обслуговував глобальні інноваційні проєкти уряду. Це був період, в якому яскраво проявився потужний творчий потенціал радянських дизайнерів, який однак, не отримав адекватної реалізації. Причина – необхідність дотримання політики індустріалізації промислового виробництва. Це означало, що у творчих підходах дизайнерів (художників-конструкторів), мали домінувати принципи уніфікації та стандартизації. Необхідність тиражування є однією зі складних проблем, яка накладала й продовжує накладати на дизайнерів значні обмеження та зобов'язання. Сама по собі природа дизайну й архітектури 1960–1970-х рр. виходила з масового характеру речей широкого вжитку: будівель, споруд, ужиткових речей тощо. З одного боку, все було доступним для багатьох радянських людей, а з іншого, вони підкорили собі жит-

тя, позбавляючи його рис індивідуальності. Наслідком цього, врешті-решт, стає сірість, одноманітність, стандартність, що й досі продовжує викликати незадоволення естетичного смаку людини. Поступово окремі вияви незгоди з диктатом індустріальних вимог переростають у так званий експериментаторський рух. Їх характерним завданням стає пошук нових технологічних форм, раціональних конструктивних систем, нових матеріалів і новаторських ідей, щодо художнього оформлення функціонального змісту речі (дизайнерської форми). Він відзначається спрямованістю на соціальні, художні та формотворчі проблеми, на розхитування усталених творчих стереотипів, на прокладання нових напрямів розвитку навіть за умови, що продукція експериментального формоутворення лишалася без соціального замовлення й не була задіяна в реальній практиці, проте це природна реакція на творчі та художні проблеми, як спроба вирватися за межі офіційного річища розвитку творчого мислення, що мало обмежений характер і в той чи інший спосіб було підпорядковане державним настановам [3; 537–547].

На підприємствах були створенні експериментальні лабораторії, в яких апробували серійні зразки та авторські пропозиції, проте, вище вказана відсутність нових технологій та матеріалів, спонукало промислових художників здебільшого експериментували з формою, конструкцією, кольором, та матеріалами. Вдалі зразки знаходили практичне застосування, але дизайн-проекти часто піддавалися жорсткій критиці і розглядалися лише з боку жорсткої економії й підвищених споживацьких вимог. Варто зауважити, що в радянській економіці були подвійні стандарти, щодо виробів промислового виробництва. Вироби призначені для експорту, виготовлялися за так званими спеціальними стандартами, які значно відрізнялися для внутрішнього ринку [6].

Тип, стандарт і уніфікація залишались об'єктивними вимогами індустріального суспільства. Складними, полягала в творчому впровадженні їх в арсенал технічних засобів, що приводили б до появи оригінальних дизайн-продуктів. Мова йде про комбінаційні варіанти стандартних речей, із яких кожна людина могла б створювати свою варіацію, за власним смаком. Звернення в 1970-80-ті рр. до методів структурно-геометричного характеру свідчить про невичерпне джерело геометричної форми з її знаковим потенціалом «чистих», «відвертих» та «універсальних» форм у дизайні, предметно-просторовому середовищі та мистецтві. Важливим чинником геометричного формотворення, що до певної міри співпадав із вимогами індустріального виробництва, була технологічність, серійність і комбінаторика стандартних елементів. Тому в умовах масового виробництва вони набували актуальності й ефективності, до прикладу на меблевому виробництві, ідея модульності форми, одночасно задовольняла технічні й художньо-композиційні вимоги. Модуль – стандартний складовий елемент, геометричного, конструктивного чи функціонального типу, який використовували в уніфікованих структурах. На зміну типовим мебельним гарнітурам,

дизайнери пропонували багатофункціональні, корпусні, трансформовані, мобільні меблі. За допомоги модульних елементів корпусні та м'які меблі композиційно комбінували за формою, об'ємом і забарвленням [4,7].

Подібні схеми впровадження дизайнерських методів здійснювалися в галузі промислового виробництва дитячих іграшок. У процесі дизайн-проекування застосовували прийоми системного моделювання до деталей базової конструкції за принципом комбінаторики, тобто формування нового асортименту іграшок з шляхом поєднання різних модифікацій.

Новий підхід до формоутворення функціональних параметрів зручності спостерігався в асортименті серійного виробництва промислового посуду. Вище названий комбінаторний метод застосовували при розробці кухонного начиння, де покриття емкостей виконували призначення тарілок чи сковорідок, забезпечуючи функціональну та максимальну зручність в експлуатації предметів, а поєднання кофейних та чайних сервізів утворювали нові елементи набору й додавали зручності у користуванні та комплектуванні виробів [5].

Поряд з новими підходами формотворчих методів у практиці промислового дизайну важливим є використання матеріалу в серійному виробі. Щоб матеріал став органічною частиною конструкції і форми, необхідно в дизайн-процесі вміло вибрати той, що найкраще відповідає основному принципу – єдності краси і користі. Пластика форми промислового виробу до певної міри залежить від властивостей обраного матеріалу. Тому важливо виявити і вивчити його специфічні особливості. Кожний матеріал: дерево, метал, кераміка, скло, тканина або пластмаса та ін., має свої ознаки: вагу, колір, фактуру, глянцепоподібність, прозорість тощо. Дизайнер має виявити їх, при цьому звернути особливу увагу на характерні риси, властиві тільки цьому матеріалу. Приміром, у дереві цінується природний малюнок його текстури, у склі – його прозорість, переломлення світла (характер зламу, властивий тільки йому), у пластмасі – пластичність і т. ін.

Шлях пошуку нового вираження формий освоєння матеріалу є трудомісткий, оскільки незвіданий, повний несподіванок, зв'язаний із необхідністю подолання старих традицій, поглядів, застарілих смаків «широких верств суспільства». Отже, поява нових матеріалів з іншою технологією й новими властивостями змушувало й продовжує дизайнерів відмовлятися від застосування звичних традиційних форм, що склалися під впливом властивостей і якостей «старих матеріалів», але в той час створює широкі можливості для створення нових оригінальних форм і композицій, що відповідають сучасному функціональному й художньому змістові продукції.

Своєрідним підсумком творчої діяльності радянського промислового дизайну були виставкові заходи, організовані Міністерством культури СРСР. Це унікальні демонстрації дизайнерських пропозицій, нових формотворчих процесів, сміливого застосування декоративно-обробних матеріалів, кольорової

гамми і появи фірмового стилю продукції. Такі заходи ознайомили з творчими здобутками даної галузі й сприяли популяризації промислового дизайну. Важливо зазначити, що останні десятиліття радянської влади 1970–1980-х рр. вирізняє висока науково-дослідницька активність, зокрема в сфері науки, природи, техніки та мистецтва. Значний розвиток отримали теоретичні роботи у галузі технічної естетики, в яких проводилось дослідження проблем формування оптимального асортименту побутових виробів, зокрема комбінаторним методом формоутворення, так само теми традицій вітчизняного промислового дизайну, конструкцій, функцій та проблем стильової єдності. Важливу роль відігравали численні науково-методичні конференції і семінари, також випуск інформаційних видань щомісячних журналів «Технічна естетика», «Художнє конструювання» і «Декоративне мистецтво СРСР».

Висновки. Отже протягом 1970–1980-х рр. у промисловій галузі головним об'єктом творчості стали передові типи і стандарти предметів та матеріальних речей, які вирішувалися на основі ґрунтовних і всебічних наукових студій, із застосуванням новітніх здобутків у галузі біології, психофізіології, ергономіки, соціології. Означений період став новим етапом розвитку творчої діяльності дизайнерів у галузі промислового виробництва. Цьому сприяв активний авторський експеримент, який демонстрував новий характер формотворення промислових товарів з його практичними виходами. Збільшувалась кількість художньо-конструкторських підрозділів на виробництвах, що сприяло розробці експериментальних зразків і вдосконаленню естетичних та споживацьких властивостей товарів масового вжитку різних промислових галузей. Дизайнерські розробки товарів промислового виробництва ставали експонатами різноманітних виставкових заходів отримуючи визнання та схвалення, а широкий спектр асортиментної продукції і проектних методик, має важливі потенції й для сьогоднішнього дня. Окрім того, в радянському дизайні проведена велика науково-дослідна робота з питань теорії промислового виробництва. Через дистанцію часу можна сказати, що дизайнерська практика досліджуваного періоду була новим етапом, на шляху розвитку сучасного промислового дизайну.

Література:

1. Аркин Д. Е. Искусство бытовой вещи : Очерки новейшей художественной промышленности / Л.; М. : ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1932. – 173 с.
2. Безмоздин Л. Н. Художественно-конструктивная деятельность человека / Ташкент: Фан, 1975. – 304 с.
3. Бейлах О. Д. Тенденції й особливості розвитку радянського дизайну в аспекті становлення творчої особистості: Історико-теоретичні нотатки / Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник Ін-ту проблем сучасн. м-ва АМУ. – К. : Фенікс, 2007. – Вип. IV. – С. 537–547.
4. Бойцов С. Ф. Комбинаторные идеи в дизайне / Техническая эстетика.–1983. –№ 7. – С. 16–18.
5. Кантор К. М. Правда о дизайне. Дизайн в контексте культуры доперестроечного тридцатилетия (1955–1985): История и теория / М. : Галарт, 1996. –264 с.
6. Розенблом Е. А. Художник в дизайне / М.: Искусство, 1974. – 176 с.
7. Художественные и комбинированные формообразования/М. :ВНИИТЭ, 1979. –164 с. – (Труды ВНИИТЭ. Серия «Техническая эстетика». Вып. 20).