

Юлия Карпова

Холодильник с орнаментом»: к проблеме «национальной формы» в советском прикладном искусстве и промышленном дизайне в послесталинский периодⁱ

Социалистический реализм наиболее известен и исследован как литературный метод; меньше написано о соцреализме в области изобразительного искусства – живописи (главным образом), графики и скульптуры. И практически не изучен весьма интересный и интригующий вопрос: как канон соцреализма насаждался и реализовывался в прикладном искусствеⁱⁱ с его специфической художественной природой, обусловленной утилитарной функцией.

Одна из немногих попыток такого исследования – статья американского искусствоведа Джона Боулта «Сталин как Исида и Ра: социалистический реализм и искусство дизайна», где автор рассматривает изящное, декоративное и прикладное искусство сталинизма как единые в своей декоративной функции, как ширму, скрывающую реальность, и средство насаждения идеологии: «По мере того, как советская реальность в 1930-е годы становилась все более жестокой [...] изящное и прикладное искусство представало все напыщеннее, изобразительные сюжеты разнообразнее, а стройки грандиознее»ⁱⁱⁱ.

Надо заметить, что Боулт связывает такое развитие сталинского искусства с более сложными и разнообразными факторами, нежели целенаправленная пропаганда. Однако для историка прикладного искусства главным в его статье является тезис о единстве прикладного и изящного искусств, их общем подчинении канону соцреализма – литературному по своей сути – и, как следствие, движению к описательности и иллюстративности^{iv}. Вместе с тем, не следует забывать, что прикладное искусство занимало низшее место в иерархии изобразительных искусств и в свою очередь подчинялось принципам станкового искусства^v.

Невозможность признания особого статуса прикладного искусства и его подчиненное положение стали главной проблемой для художников-прикладников в период «оттепели». На протяжении 1950-х годов эта проблема все чаще обсуждалась на закрытых заседаниях отделений Союза художников, на страницах журналов и нашла отражение в хрущевской программе расширения производства качественных товаров народного потребления. Дискуссии о прикладном искусстве стали в определенном смысле частью процесса десталинизации и сыграли значительную роль в подготовке идеологической почвы для концепций и практики советского промышленного дизайна в 1960-х годах.

В то же время социалистический реализм официально оставался единственным допустимым методом для художника любого профиля, и с этим приходилось считаться^{vi}. А значит, и хрестоматийный вопрос о национальной форме и социалистическом содержании не сходил с повестки дня художников-прикладников в 1950-х годах, а с начала 1960-х – и «художников-конструкторов», то есть дизайнеров. Так, обсудив отдел декоративно-прикладного искусства на Всесоюзной художественной выставке, приуроченной к 40-летию октябрьской революции, художественный критик приходит к следующему заключению:

«Выставка демонстрирует значительный рост художественного качества произведений декоративного искусства и в этом отношении, несомненно, поможет художникам и мастерам народных промыслов подняться на еще большую высоту в создании современных произведений декоративного искусства, подлинно народных, национальных по форме и социалистических по содержанию»^{vii}.

Подобное завершение статьи не вызывает удивления. Но что стояло за привычной формулой? Данная работа представляет собой попытку разобраться в этом вопросе, ни в коем случае не претендуя на предоставление исчерпывающего ответа.

Поиски формы и содержания в прикладном искусстве

Прежде, чем создавать «подлинно народные», «национальные по форме и социалистические по содержанию» произведения, художникам-прикладникам следовало определить, что вообще является в их творчестве формой, а что – содержанием. На этот счет не было единого мнения, и в полемике между новаторами и консерваторами от прикладного искусства высказывались различные, часто противоречивые идеи.

Уже с начала 1950-х проблеме формы утилитарно-художественных предметов придавалось большое значение. Так, в 1955 году в февральском номере журнала «Искусство» появилась статья искусствоведа Александра Салтыкова^{viii} «Вопросы развития декоративно-прикладного искусства», в которой он выдвинул идею выразительной формы. Суть ее проста: форма изделия должна полностью соответствовать материалу и назначению:

«[В отличие от станкового искусства] художественность в декоративно-прикладном искусстве заключается прежде всего в том, чтобы художественный предмет ясно говорил своим видом о своем назначении и технике изготовления, был “сам собою” по форме и по материалу, не подделывался под что-нибудь иное, не принимал не свойственной ему формы и вида»^{ix}.

Иными словами, форма, не скрытая декоративными или изобразительными мотивами, должна четко указывать на содержание, коим в данном случае является практическое назначение. С одной стороны, заявление Салтыкова близко официальной теории искусства позднего сталинизма: «Мы говорим, что форма в искусстве должна быть выразительна. Это значит, что она должна ясно доносить идею, то есть смысл изображаемых явлений», – писал в январе 1953 года известный советский искусствовед Герман Недошивин^x. С другой стороны, в данном случае выразительной форме соответствует чисто практическое содержание, что делает позицию Салтыкова достаточно радикальной и влиятельной для последующей «оттепельной» критики.

Сходную позицию занял молодой ленинградский философ и искусствовед Моисей Каган, впоследствии один из первых советских теоретиков дизайна. Его доклад «О специфике и сущности прикладного искусства», прочитанный в апреле 1956 года на заседании секции декоративно-прикладного искусства Ленинградского отделения Союза художников (ЛОСХ), вызвал бурную реакцию практически всех коллег. Каган настаивал, что сущность прикладного искусства не изобразительность, и даже не декоративность, а архитектоника, и значит, сравнивать его нужно не с живописью или графикой, а с архитектурой. Общность этих видов искусства заключается, во-первых, в практическом смысле, а во-вторых, в идейном, эмоциональном содержании. Образ в прикладном искусстве строится не средствами изображения реального мира, а «архитектурными» средствами.

«Речь идет об определенном отношении пропорций предмета, решениях его архитектоники, решениях его силуэта, решениях его ритмической организации, решениях его объемно-пластических, световых и цветовых отношений и т.д.».

Прикладное искусство и архитектура «обладают способностью и правом изображать техническую конструкцию предметов с тем, чтобы сделать ее эмоционально выразительной», и таким образом прикладное искусство родственно архитектуре по функции и содержанию. Каган получил от старших коллег вполне ожидаемые упреки в схоластичности и недооценке идейной роли прикладного искусства. Оставшись при своем мнении, он так и не сумел убедить своих коллег в необходимости преодоления «терминологической путаницы», характерной для советской художественной критики в области прикладного искусства^{xi}.

Характерный пример такой путаницы – выступление московского критика Семена Раппопорта «Форма и содержание в прикладном искусстве» на заседании секции декоративно-прикладного искусства Московского отделения Союза художников (МОСХ) в начале 1957 года^{xii}. Так же, как Салтыков, Раппопорт говорит о выразительности формы, используя термин

«материальная форма», и ее соответствии утилитарной функции – «материальному содержанию». В то же время критик подчеркивает идейную роль прикладного искусства сильнее, нежели Каган, и сравнивает прикладное искусство не с архитектурой, а с музыкой и поэзией. Изделия повседневного обихода должны вызывать «серьезный строй эмоций» – Раппопорт строит этот аргумент, ссылаясь, конечно, на Маркса, развивая его «интересные идеи, высказанные вскользь». Согласно Марксу, напоминает Раппопорт, развитие капитализма привело к разделению дотоле единых искусства и быта, и тем превратило прикладное искусство в предмет купли-продажи. При социализме же логически должно произойти воссоединение этих двух сфер человеческой деятельности:

«Маркс говорил, что люди начнут жить по законам красоты. Эстетические требования должны сопровождать при коммунизме каждый шаг человека. Прикладное искусство в связи с этим поднимается очень высоко. Оно должно войти в быт, кровь и плоть нашего бытия и превратиться в нечто чрезвычайно высокое и большое»^{xiii}.

Для отделения этой высокой задачи прикладного искусства от скромного практического назначения критик вводит понятия художественной формы и содержания, наделяя таким образом данный вид искусства четырьмя параметрами (то есть материальные и художественные форма и содержание). Однако, что конкретно означает каждый из них, остается неясным. К середине доклада Раппопорт уже теряется в им же установленных понятиях: «Материальное содержание и форма есть у каждого предмета. Но художественная форма может и не быть. Но, с другой стороны, художник может, не нанося на предмет особого сюжетного изображения, используя одну только материальную форму, придать этому произведению художественное содержание.

Уже из этого следует, что отделить от действительного произведения искусства его форму и содержание невозможно, они спаяны воедино»^{xiv}.

Так аналитически разделенные материальность и художественность, форма и содержание вновь предстают спаянными, слитыми, неразличимыми, оставляя в недоумении критика, привыкшего к чеканным партийным формулировкам.

Понятийная путаница, несомненно, усложняла коммуникацию между художниками, критиками и заказчиками и препятствовала созданию стройной теории прикладного искусства. Вместе с тем она давала определенный простор для маневра, позволяя художникам-прикладникам преследовать профессиональные интересы, не прибегая к открытому нарушению канона соцреализма – в частности, манипулировать понятием национальной формы.

Народные мотивы и «национальное» прикладное искусство

Современные исследователи соцреализма выделяют эклектичность как одну из его ведущих черт. По наблюдению Бориса Гройса, «во всех видах искусства социалистический реализм извлекал особую пользу из условных форм традиционной репрезентации, так же, как и из элементов массовой культуры, фольклора и т.д.»^{xv}. Последний имел весьма существенное значение не только для выработки и насаждения канона соцреализма, но и для проведения советской национальной политики начиная с коренизации 1920-х годов^{xvi}. Как замечает Юрий Слезкин, часто средством определения – или конструирования – национальности в Советском Союзе служили «разнообразные комбинации “материальной жизни”, “устоев” и “традиций”, в совокупности называемых “культурой”»^{xvii}. Но особо важную роль изучение и культивирование фольклора приобретало по мере развития примордиалистского понимания национальности, закрепленного «пятым пунктом» в советском паспорте.

В послевоенный период, несмотря на русификацию союзных республик и народностей внутри РСФСР, развитие «коренной» культуры активно поощрялось, что способствовало расцвету исследовательской деятельности по изучению народных искусств и ремесел^{xviii}. Теперь к ней обратились не только

археологи и этнографы, но и искусствоведы, ранее смотревшие на народное искусство в основном пренебрежительно. Со второй половины 1940-х годов увеличилась сеть научно-исследовательских институтов, изучающих декоративно-прикладное искусство, во главе с вновь созданным НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР. Такие институты были организованы при республиканских академиях строительства и архитектуры либо при республиканских академиях наук. Расширилась научно-исследовательская деятельность центральных, областных и республиканских художественных музеев. Число исследований народного и прикладного искусства увеличивалось с увеличением мест в аспирантуре: если в 1920-х исследований в этой области не было, в 1930-х их были единицы, то в 1940-х, и особенно 1950-х, они насчитывались уже десятками^{xix}.

В данном контексте неудивительно, что народное искусство стало ключевым источником вдохновения для профессиональных художников-прикладников. В постсталинские 1950-е годы, отстаивая право на отказ от принципа изобразительности, они опасно приблизились к «буржуазному формализму» и техницизму, что едва не привело к «отрыву от потребностей народа». Выходом было активное использование народного орнамента – или, как его красноречиво представляли, – «национального». Уже в период позднего сталинизма искусствоведы преподносили народное искусство как «чистый родник», из которого художники могут и должны черпать мотивы в их бесконечном разнообразии и благодаря этому учиться у народа органичному чувству формы и материала. В таких текстах преобладал восторженно-умилительный тон, осуждаемый затем критиками «оттепельного поколения». Тем не менее, на протяжении 1950-х годов и в дальнейшем тема органики, естественности осталась ведущей в публикациях о народном искусстве, поскольку она удачно резонировала с требованием органической слитности формы и функции в изделиях массового производства.

Характерные советские примордиалистские представления о нации распространялись и на сферу прикладного искусства – на это указывает общий

тон публикаций в журналах «Искусство» и «Декоративное искусство СССР» и обсуждений проблем народного искусства в стенах Союза художников. Истинное, «органическое» понимание орнамента приписывалось прежде всего художникам соответствующей «национальности». Характерным примером является творческая позиция выдающегося художника по текстилю Сусанны Агаян. Окончившая Московский текстильный институт в 1934 году и к середине 1950-х имевшая более чем 35-летний стаж работы, она была признанным московским художником^{xx}, однако воспринималась одновременно как армянский художник, чувствующий свое национальное искусство интуитивно, без необходимости специально изучать народные мотивы. Коллеги отмечали «удивительную легкость, с которой она создает совершенно новые и только ей присущие орнаментальные вещи», полагали, что «песня, орнамент возникают в душе, как только она садится за работу». Примечательно, что сама Агаян говорила о своей работе в подобном ключе: «Я помню с детства, и это осталось у меня в голове, и, когда начинаю работать, – получается армянский мотив. Что бы я ни делала – получается армянский мотив, это отметили другие художники»^{xxi}.

Не столь важно, насколько рисунки Агаян соответствовали традиционным армянским мотивам, – главной была идея «природного чутья».

«Национальность» художника становилась, по умолчанию, свидетельством аутентичности его творчества и снимала необходимость штудирования альбомов по орнаменту. Художники же, работающие с орнаментами «не своей национальности», обязывались изучать его со всей серьезностью и глубиной. В целом, в 1950-х годах специализация на каком-либо народном орнаменте активно поощрялась, в то время как поверхностное знание орнамента рассматривалось как прямой путь к эклектике и модерну^{xxii}. К тому же тщательное изучение народных мотивов было одним из важных средств борьбы с низким качеством и китчем в продукции многочисленных художественных комбинатов и артелей.

В некоторых случаях отказ от изобразительных мотивов в прикладном искусстве подспудно означал также отказ от руссоцентричных образов, характерных для послевоенной визуальной культуры. Так, к примеру, в упомянутом докладе Раппопорта звучит тезис о неуместности и непопулярности реалистических изображений на предметах обихода:

«Мы хорошо знаем, что не очень требует наш массовый покупатель сервизы с изображением героических мотивов. Я не знаю ни одной семьи из моих знакомых, которые приобрели сервиз с изображением, скажем, Александра Невского или с изображением битвы под Москвой и т.д. Почему? Гораздо охотнее покупаются сервизы, на которых не изображены человеческие лица, а покупают сервизы, которые радуют глаз и веселят сердце»^{xxiii}.

В то же время в начале 1950-х изобразительные мотивы национального характера так же часто встречались в прикладном искусстве. Например, ковер по эскизу московского художника В. Новикова с портретом народного поэта Дагестана Сулеймана Стальского в обрамлении дагестанского орнамента получил высокую оценку на выставке декоративного искусства РСФСР в 1953 году за искусное придание социалистического содержания национальной форме:

«Если рассмотреть – это филигранная, тонкая работа, в своих деталях совершенно новая, там новые моменты, новые элементы введены художником в действительность, не старый Дагестан, а советский, а в целом по своему колориту это совершенно дагестанский ковер...»^{xxiv}.

С середины 1950-х от подобных приемов постепенно отказываются в пользу орнамента как единственного вида декора, так что в 1957 году критик Вирко Блэк уже могла утверждать следующее:

«Часто механическое перенесение произведений архитектуры и станковой живописи на бытовые предметы противоречит принципам прикладного искусства, которое требует декоративности, условности и стилизации.

При создании предметов, окружающих человека в повседневной жизни, скорее следует обращаться к богатейшим традициям народного творчества. И не случайно эстонские и латвийские броши, в которых мы никогда не встречаем изображений архитектурных памятников Таллина и Риги, более всего напоминают нам Прибалтику именно своей формой и орнаментом»^{xxv}.

Теперь орнамент репрезентировался как естественный элемент прикладного искусства, понятный «нашему народу», «радующий глаз» и «веселящий сердце». Характерно, что одним из упреков в адрес Моисея Кагана был связан с его пониманием орнамента как вспомогательного, декоративного элемента различных видов художественного творчества, не имеющего собственной практической функции. В частности, искусствовед старшего поколения Нина Яглова возразила молодому коллеге, что «орнамент не оформляет, он органически задумывается художником вместе с формой, а если орнамент можно считать, то туда ему и дорога!»^{xxvi}. Если народный орнамент мыслился как часть формы, то он и служил главным средством организации национальной формы в прикладном искусстве. Закономерно, что изучение народных орнаментов было обязательным пунктом учебной программы всех отделений Ленинградского и Московского высших художественно-промышленных училищ в 1950-е и большинства отделений в последующие годы^{xxvii}. А поскольку эти училища считались образцами для всех учебных заведений художественно-промышленного профиля в СССР^{xxviii}, то очевидно, что данное требование было общесоюзным.

Необходимо подчеркнуть, что подход к орнаменту в профессиональном прикладном искусстве был существенно иным, чем в культивируемых художественных промыслах. Механическое перенесение народного орнамента в изделия прикладного искусства, особенно те, что предназначались для массового производства, все сильнее осуждалось в течение 1950-х. От художников требовалась адаптация народных мотивов к техническому способу изготовления вещей в соответствии с идеей «современного стиля», центральной в искусстве хрущевской эпохи^{xxix}. Уже в

1953 году Нина Каплан, художник ковровой лаборатории НИИ художественной промышленности, заявляла, что изделия народных мастеров, выражающие «прогрессивные взгляды народа», не могут утратить своей актуальности – их надо только «применить к современности, к современным требованиям советского человека, которые он предъявляет к ковру, к интерьеру»^{xxx}. В дальнейшем тезис о неприменимости кустарных техник и мотивов к современным изделиям промышленного производства разрабатывался и развивался в статьях таких выдающихся искусствоведов и художников эпохи «оттепели», как Александр Салтыков, Никита Воронов (сын знаменитого историка народного искусства Василия Воронова), Борис Смирнов, Мариэтта Гизе.

Буквальный перенос народного орнамента на современные бытовые изделия определялся (в общем, справедливо) как эклектика и псевдонародность. Больше всего, однако, осуждался псевдорусский стиль, связываемый с именами архитекторов конца XIX века Ивана Ропета и Виктора Гартмана. Вот, например, оценка ленинградского художника Бориса Смирнова:

«Достаточно подобрать какого-нибудь эффектного петушка, перенести его на любую форму – и все готово. Без сомнения, образцы народного творчества настолько сами по себе замечательны, [...] что за этим изображением легко спрятать совершенно несоответствующую или просто плохую форму»^{xxxі}.

Наряду с терминами «модерн», «формализм», «абстракционизм», «декаданс» неологизм «петушковость» стал ругательством в советском художественном дискурсе^{xxxіі}. Петухи и русалки особенно клеймились как символы псевдонародности и мещанского вкуса. Доходило до курьезов: в середине 1960-х заведующий кафедрой керамики и стекла Ленинградского высшего художественно-промышленного училища Владимир Марков грозился издать приказ по кафедре, запрещающий студентам изображать петухов и русалок в их эскизах^{xxxііі}.

Вместе с тем, разумеется, никто не решался полностью отказаться от идеи национальной формы – поэтому ее пытались примирить с машинным производством. В результате произошла реинтерпретация понятия национальной формы в соответствии с насущной задачей увеличения объема производства и качества продукции товаров широкого потребления. Это четко видно на примере статьи в журнале «Декоративное искусство СССР», написанной по итогам XXII съезда КПСС. В ней утверждается, что машинное производство способно создать высокохудожественные, народные по своему характеру предметы быта. Важно только иметь в виду, что формы проявления национальных черт в изделиях машинного производства несколько иные, чем в изделиях ручного труда. И это определяется не только иной технической основой производства, но и изменившимся характером национальной культуры. Советская культура является социалистической по содержанию и национальной по форме, но эта форма подвижна – и здесь авторы цитируют слова Хрущева из его доклада о проекте программы партии:

«Формы национальной культуры не окостеневают, а совершенствуются; отпадают устаревшие, не соответствующие задачам коммунистического строительства, возникают новые формы. В лучших образцах советской промышленной продукции отражаются *новые формы национальной советской культуры*, имеющие мало общего с формами традиционных, созданных вручную изделий»^{xxxiv}.

Таким образом, национальное приравнивалось к советскому, народные мотивы утратили роль организатора национальной формы, а социалистическое содержание, соответственно решениям последнего съезда, обернулось идеей ускоренного построения коммунизма.

Советский промышленный дизайн: интернациональный по форме, социалистический по содержанию?

Через год после XXII съезда партии советский промышленный дизайн официально появился на свет под именем художественного конструирования^{xxxv}: 28 апреля 1962 года вышло постановление Совета министров «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения и внедрении методов художественного конструирования». В том же году был учрежден Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ) под эгидой Госкомитета по координации научно-исследовательских работ, взявший на себя функцию центра, разрабатывающего и внедряющего методику дизайна для всего Советского Союза. В семи крупных совнархозах – Московском городском, Ленинградском, Киевском, Среднеуральском и в совнархозах Латвийской, Грузинской и Азербайджанской ССР – были созданы специальные художественно-конструкторские бюро, а также сеть многочисленных отделов художественного конструирования и моделирования на предприятиях по всему Советскому Союзу со своими художественными советами и штатными единицами художника-конструктора^{xxxvi}. В 1964-м появился официальный печатный орган ВНИИТЭ – бюллетень «Техническая эстетика», перехвативший эстафету «Декоративного искусства СССР» по разработке и разъяснению концепции советского промышленного дизайна. От старшего «коллеги» молодое издание отличалось безразличием (в большинстве случаев) к проблемам народного искусства, более активным обсуждением западной специальной литературы и установкой на научную объективность.

Первый номер «Технической эстетики» открылся статьей директора ВНИИТЭ Юрия Соловьева, раскрывающей позицию и задачи бюллетеня и предлагающей кардинально новое видение диалектики формы и содержания:

«Художественное конструирование – один из первых и весьма важных этапов в процессе рационального проектирования каждого нового изделия, создаваемого для человека. На этом этапе технически и экономически обоснованная идея облекается в зримую, художественно полноценную форму,

которая должна органически сочетаться с содержанием, с функциональным назначением изделия и учитывать ту среду, где это изделие будет использовано»^{xxxvii}.

Коль скоро функциональное назначение отождествляется с содержанием, то, следовательно, форма больше не нуждается ни в народном орнаменте, ни в каких бы то ни было украшениях. Мотив «органичности» теперь связывается не с интуитивным пониманием народной традиции, а с научным подходом к задачам художника:

«Как большинство новых наук XX века, подобных, например, биохимии или астронавтике, техническая эстетика развивается на стыке нескольких наук. Опираясь на их достижения, а также на достижения техники и искусства и анализируя многочисленные социологические, экономические, технические, психологические, физиологические, гигиенические и эстетические факторы, техническая эстетика разрабатывает комплексные проблемы и открывает законы, на основе которых формулирует свои требования к среде и предметному миру»^{xxxviii}.

Статья Соловьева задала тон последующим публикациям в «Технической эстетике». Авторы теоретических статей перечисляли новые требования к форме изделий – целесообразность, компактность, эргономичность, удобство в эксплуатации. Стандартная деталь начинает играть все большую роль в создании изделий массового производства, и молодые советские дизайнеры в соответствии с насущными нуждами ориентируются на стандартного потребителя. Как следствие – унификация задач и методов в республиканских художественно-конструкторских бюро и отделах, но вместе с тем все более активное изучение иностранных журналов по дизайну, общение с западноевропейскими и американскими коллегами, вполне логичное в связи с партийным лозунгом «догнать и перегнать Америку». Проблема же «национальной формы» уходит в область художественных промыслов и уникальных образцов прикладного искусства (которые, однако, рекомендовались как украшение стандартного

современного интерьера^{xxxix}). Даже «Декоративное искусство СССР» уделяет все больше внимания проблемам дизайна и обретает современно-интернациональный облик, что видно на примере обложек 1958-го и 1962 годов. В первом случае мы наблюдаем практически буквальную иллюстрацию формулы «национальное по форме, социалистическое по содержанию» (мотивы народных орнаментов, чередующиеся с мотивом советского герба), во втором – сильно стилизованное изображение среднестатистического современного интерьера, который с таким же успехом можно было бы обнаружить в британском журнале «Design».

Но, отказавшись от национальной формы в его хрестоматийном понимании, советские дизайнеры дали новую жизнь социалистическому содержанию через явно утопическую, но привлекательную и идеологически безупречную идею социалистического дизайна как единственно возможного дизайна, не испорченного коммерческими интересами. Эта идея звучит уже во вводной статье Соловьева:

«...когда речь идет о товарах народного потребления, *социалистическая техническая эстетика* должна не только формулировать требования к изделиям, но и определять номенклатуру этих изделий. Поэтому ее первая задача – определить номенклатуру действительно необходимых для человека изделий, которые должны быть в его распоряжении, например, дома. Затем разработать к каждому из них требования, имея в виду, что все они, являясь частью единого комплекса, должны дополнять друг друга и ни в коем случае не дублировать. Возможность комплексного решения различных предметов – одно из преимуществ социалистической системы хозяйства»^{xl}.

Идея проектирования не отдельных предметов, а предметной среды в целом – можно сказать, тотального проектирования – стала главным козырем дизайнеров СССР и стран соцлагеря в 1960-х. Она многократно обсуждалась на региональных и всесоюзных совещаниях дизайнеров. Согласно официальной риторике, в капиталистических странах преобладал стайлинг (обычно употреблялся именно этот термин), направленный на придание

отдельным вещам привлекательного вида с целью прибыли, не затрагивающий конструктивной основы и функции изделий. Социалистический дизайн, напротив, предьявлялся как основанный на научных методах и нацеленный на целостное преобразование жизни человека по законам красоты и удобства. Недаром первое Всесоюзное совещание работников промышленного искусства в Тбилиси в мае 1964 года проходило под девизом «Качество и человек»^{xli}. Концепция гуманистического дизайна, обеспечивающего полноценное развитие гармоничной личности, породила требование междисциплинарности – отсюда увлечение теоретиков и практиков советского промышленного дизайна психологией, эргономикой, социологией, цветоведением. Такой «социологический» подход к дизайну впечатлил даже директора Британского совета по промышленному дизайну Пола Райли, участвовавшего в советско-британском симпозиуме в Москве летом 1964 года, к великому удовольствию его советских коллег^{xlii}.

В идее дизайна среды видели альтернативу монотонности, унифицирующему характеру промышленного дизайна, с одной стороны, и стилизаторству (или «новоприкладничеству»), с другой. Характерен в этом смысле диалог между американским архитектором и дизайнером Джорджем Нельсоном и советским дизайнером Евгением Розенблюмом, состоявшийся в редакции журнала «Декоративное искусство СССР» в марте 1967 года. Излагая свое видение природы промышленного дизайна, Нельсон предостерегал от перегибов как в сторону утилитарности, так и в сторону украшения. Он привел в пример Баухауз, возникший как реакция на стиль буржуазии: «*Нельсон*: Как происходит реакция? Вы бросаетесь в другую крайность. Отсюда родилось выражение “орнамент как преступление”^{xliii}, но это было сказано в пылу борьбы. Потом выяснилось, что орнамент – это не преступление. В определенных случаях он становится бессмысленным.

Нам ваши станции метро кажутся очень странными.

Короче говоря, речь идет о том, что Баухауз очень быстро пришел к созданию просто красивых вещей.

Розенблюм: Холодильник с орнаментом – это вроде станции метро!»^{xliv}

Неизвестно, имел ли в виду Евгений Розенблюм какой-то конкретный случай неудачного поиска «национальной формы» для холодильника или просто использовал яркую метафору стилизаторства, очевидно, имевшего место в советской дизайнерской практике. Как бы то ни было, «холодильник с орнаментом» – выразительный символ инертности советской политики в области художественной деятельности, против которой боролись прикладники, дизайнеры, искусствоведы и философы «оттепельного» поколения. Ирония заключается в том, что удобные, выразительные по пропорциям холодильники без орнамента были дефицитом: неповоротливая плановая экономика и бюрократия переводили большинство усилий советских дизайнеров в область научной фантастики^{xlv}. Интересно, что один из ведущих теоретиков дизайна, философ Карл Кантор, описывал эту ситуацию как преимущество, выступая на конгрессе Международного совета обществ промышленных дизайнеров (International Council of Societies of Industrial Design, ИКСИД) в Москве в 1975 году. Вполне в духе соцреализма Кантор акцентировал вербальный характер советской культуры как противоположность «вещизму» культуры западной:

«Наша страна не знала ни в своей советской истории, ни даже в своей тысячелетней предыстории столь развитых форм частнособственнических, товарно-денежных отношений, какие были (и остаются) на Западе. Ее едва лишь задела идеология и практика вещизма, на которых покоятся западный индивидуализм и индустриальный дизайн, – эта превращенная (мнимобезличностная) форма проявления все того же индивидуализма. Все это предопределяет своеобразие советского дизайна: он утверждает себя не приоритетом в области формальной новизны; он идет на использование оправдавших себя дизайнерских образцов; он ищет устойчивых решений, неприязненно относится к вариабельности и, наконец, развивает и утверждает в качестве самостоятельного “станковый” дизайн (“художественное

проектирование”), где самоцельным является макетно-пластическое и “планшетно-живописное” воплощение проектных идей»^{xlvi}.

Таким образом, советский промышленный дизайн 1960-х годов можно рассматривать как своего рода модернизированную версию социалистического реализма – изображение реальности в ее развитии, проектирование предметов будущего, даже не нуждающееся в национальной форме для выражения социалистического содержания, которое, к сожалению, оказалось утопией гармоничного наднационального предметного мира.

ⁱ Текст печатается по: *Карпова Ю.* Холодильник с орнаментом»: к проблеме «национальной формы» в советском прикладном искусстве и промышленном дизайне в послесталинский период // Журнальный клуб Интелрос – Неприкосновенный запас. 2011. № 4. <http://intelros.ru/readroom/nz/nekrikosnovennyj-zapas-78-42011/11249-xolodilnik-s-ornamentom-k-probleme-nacionalnoj-formy-v-sovetskom-prikladnom-iskusstve-i-promyshlennom-dizajne-v-poslestalinskij-period.html?ysclid=lsc2lch6a5644372242> (Дата

обращения: 08.02.2024). Статья написана при поддержке Фонда Центрально-Европейского университета (Будапешт). Карпова Юлия – историк дизайна, кандидат искусствоведения. В настоящее время – докторант-исследователь на факультете искусств и культурологии Копенгагенского университета, исследователь в Орхусском университете (Дания).

ⁱⁱ Терминология художественно-практической деятельности стала предметом оживленных споров в 1950-е годы и остается таковой по сей день. Несмотря на попытки разграничения, термины «декоративное», «прикладное» и «декоративно-прикладное» часто используются как синонимы в профессиональном дискурсе, не говоря уже об обыденной речи. В журнале «Декоративное искусство СССР» прикладное искусство преподносилось как часть декоративного искусства наряду с монументально-декоративным и оформительским, промышленным дизайном, народным искусством и художественными промыслами. Согласно другой типологии, декоративное и прикладное искусства находятся на разных полюсах шкалы типов предметного творчества (*Коськов М. А. Предметный мир культуры.* СПб.: СПбГУ, 2004. С. 100–131). В целом, разделяя данную точку зрения, я предпочитаю использовать термин «прикладное искусство» для обозначения художественных изделий, используемых в быту, обладающих одновременно художественными и практическими

свойствами. В случаях, когда речь идет об официальных названиях художественных секций, а также в цитатах оставлен термин «декоративно-прикладное искусство».

ⁱⁱⁱ *Bowl J. E.* Stalin as Isis and Ra: Socialist Realism and the Art of Design // *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*. 2002. Vol. 24. P. 37.

^{iv} Там же. P. 38.

^v *Каган М. С.* Эстетика и прикладное искусство // *Декоративное искусство СССР*. 1958. № 1. С. 37–40; см. также: *Reid S. E.* Introduction // *Journal of Design History*. 1997. Vol. 10. № 2. P. 112.

^{vi} Показательный пример – доклад по итогам деятельности секции декоративно-прикладного искусства Ленинградского союза советских художников, где целью работы которой провозглашается «всемерно содействовать развитию декоративно-прикладного искусства и внедрению в него принципов партийности, социалистического реализма, а также традиций русского реалистического искусства и классического национального искусства СССР» (Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. 78 (ЛОСХ). Оп. 4. Ед. хр. 386. Л. 4).

^{vii} *Черный Н.* Декоративное искусство на Всесоюзной художественной выставке // *Декоративное искусство СССР*. 1958. № 1. С. 8.

^{viii} Александр Салтыков был инициатором общественной дискуссии о прикладном искусстве и автором идеи об организации специального периодического издания. В своем докладе на Первом всесоюзном съезде художников в 1957 году он доказал необходимость журнала о народном, декоративном и прикладном искусстве, и в результате в декабре того же года первый номер журнала «Декоративное искусство СССР» (пока тиражом всего в 5000 экземпляров) вышел в свет. Об истории журнала см. фрагмент записи воспоминаний Карла Кантора на сайте Московского музея современного искусства (www.di.mmoma.ru/history/articles/fragment_zapisi_vospominanij_karla_kantora)

^{ix} *Салтыков А.* Вопросы развития декоративно-прикладного искусства // *Искусство*. 1955. № 2. С. 30.

^x *Недошивин Г.* Проблема типического в живописи // *Искусство*. 1953. № 1. С. 22.

^{xi} Секция декоративно-прикладного искусства. Стенограмма дискуссии по статье М.С. Кагана «О сущности и специфике прикладного искусства», 9 апреля 1956 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 4. Ед. хр. 390).

^{xii} Секция декоративно-прикладного искусства. Стенограмма лекции С.Х. Раппопорта «Форма и содержание в прикладном искусстве» на заседании секции (Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2493 (МОСХ). Оп. 1. Ед. хр. 2518).

^{xiii} Там же. Л. 11.

^{xiv} Там же. Л. 14.

^{xv} *Groys B.* A Style and a Half: Socialist Realism between Modernism and Postmodernism // Lahusen T., Dobrenko E. (Eds.). *Socialist Realism without Shores*. Durham: Duke University Press, 1997. P. 78.

^{xvi} *Martin T.* The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union. Ithaca: Cornell University Press, 2001. P. 12–13 (понятие affirmative action можно перевести как «аффирмативное действие» или даже «положительная деятельность» или «положительное давление». – *Примеч. ред.*).

^{xvii} *Slezkine Yu.* The USSR as a Communal Apartment, or How a Socialist State Promoted Ethnic Particularism // *Slavic Review*. 1994. Vol. 53. № 2. P. 428.

^{xviii} *Suny R.G.* Constructing Primordialism: Old Histories for New Nations // *The Journal of Modern History*. 2001. Vol. 73. № 4. P. 15–16.

^{xix} *Темерин С.* Изучение прикладного искусства в советском искусствознании за 40 лет // *Декоративное искусство СССР*. 1958. № 1. С. 30–36.

^{xx} Сусанна Михайловна Агаян (1900–1958) – член Союза художников СССР с момента его основания, талантливый художник, к сожалению, преждевременно ушедший из жизни. В данном эссе критически оценивается не само ее творчество, а его восприятие и интерпретация в сфере официальной советской художественной культуры. См.: Характеристики членов секции декоративно-прикладного искусства, 1953–1956 гг. (РГАЛИ. Ф. 2493. Оп. 1. Ед. хр. 2475. С. 3).

^{xxi} Стенограмма заседания секции декоративно-прикладного искусства по обсуждению выставки зарисовок народных орнаментов (РГАЛИ. Ф. 78. Оп. 1. Ед. хр. 2470. Л. 7, 10, 34); см. также: *Каплан Н.* Сусанна Агаян // *Декоративное искусство СССР*. 1958. № 12. С. 33–36.

^{xxii} РГАЛИ. Ф. 78. Оп. 1. Ед. хр. 2470. Л. 33–34; Интервью автора с О. Л. Некрасовой-Каратеевой, Санкт-Петербург, 1 ноября 2010 года.

^{xxiii} РГАЛИ. Ф. 2493. Оп. 1. Ед. хр. 2518. Л. 10.

^{xxiv} Там же. Ед. хр. 2470. Л. 13. Ковер Новикова также экспонировался на выставке декоративных искусств МОСХа в 1955 году наряду с другими «сюжетными» коврами, см.: *Темерин С.* Искусство бытовых вещей // *Искусство*. 1955. № 5. С. 18.

^{xxv} ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 4. Ед. хр. 517. Секция критики и искусствознания. *Блэк В. Г.* «О художественной продукции артелей местной промышленности». Статья авторизированная машинописная. 1957. Л. 3.

^{xxvi} Там же. Ед. хр. 390. Л. 32.

^{xxvii} Кафедра композиции. Отчет о работе за 1-й семестр 1954–55 учебного года (РГАЛИ. Ф. 2460 (МВХПУ). Оп. 1. Ед. хр. 253); Программа курса «Технология текстильного производства для студентов 1 курса. Специальность – художественное оформление тканей и изделий из них» на 1959–60 учебный год (Там же. Оп. 2. Ед. хр. 461); Учебные программы по спецдисциплинам на 1953–1954 учебный год (ЦГАЛИ СПб. Ф. 266 (ЛВХПУ). Оп. 1); интервью автора с О. Л. Некрасовой-Каратеевой.

^{xxviii} Манизер М. О художественно-промышленном образовании // Декоративное искусство СССР. 1964. № 7. С. 1–3.

^{xxix} О хрущевском «современном стиле» см.: *Gerchuk Iu. The Aesthetics of Everyday Life in the Khrushchev Thaw in the USSR (1954–1964)* // Reid S.E., Crowley D. (Eds.). *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*. Oxford: Berg, 2000. P. 81–100; Reid S. N. *Khrushchev Modern: Agency and Modernization in the Soviet Home* // *Cashiers du Monde Russe*. 2006. Vol. 47. № 1–2. P. 227–268.

^{xxx} РГАЛИ. Ф. 2943 (МОСХ). Оп. 1. Ед. хр. 2470. Л. 13.

^{xxxi} Материалы теоретической конференции ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (статьи и рукописи преподавателей), 1953–1954 учебный год (ЦГАЛИ СПб. Ф. 266. Оп. 1. Ед. хр. 291. Л. 79).

^{xxxii} Секция декоративно-прикладного искусства. Стенограмма обсуждения осенней выставки произведений ленинградских художников 16 января 1959 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 4. Ед. хр. 397).

^{xxxiii} Интервью автора с Ольгой Леонидовной Некрасовой-Каратеевой.

^{xxxiv} XXII Съезд КПСС и задачи декоративного искусства // Декоративное искусство СССР. 1962. № 1. С. 2.

^{xxxv} Если быть точнее, в области дизайна тоже наблюдалась терминологическая путаница. До середины 1960-х иностранное слово *design* предпочитали не употреблять, находя его слишком общим и заменяя сразу тремя терминами: «промышленное искусство» (предметный мир, создаваемый средствами техники по законам красоты), «художественное конструирование» (основной метод создания образцов для промышленного производства), «техническая эстетика» (наука, изучающая эстетические закономерности промышленного искусства) (см.: *Жадова Л. О терминах и понятиях в сфере промышленного искусства* // *Техническая эстетика*. 1964. № 7. С. 14–17). Затем англицизм «дизайн» был принят к употреблению, но в том значении, которое в английском языке имеет термин *industrial design* (то есть лишь одна область дизайна, относящаяся к предметам промышленного производства) (интервью автора с Михаилом Алексеевичем Коськовым, Санкт-Петербург, 16 апреля 2011 года). В данном эссе я говорю о промышленном дизайне, но в некоторых случаях для краткости употребляю просто термин «дизайн».

^{xxxvi} Документы о развитии художественного конструирования и промышленной эстетики (планы, отчеты, сведения) (РГАЛИ. Ф. 2082 (СХ СССР). Оп. 2. Ед. хр. 2154); Документы о создании системы художественного конструирования (решение коллегии СНХ СССР, протоколы, предложения, переписка) (Там же. Ед. хр. 2171).

^{xxxvii} *Соловьев Ю.* О технической эстетике // *Техническая эстетика.* 1964. № 1. С. 1.

^{xxxviii} Там же.

^{xxxix} «Декоративные пятна в современном интерьере лучше всего располагать на простых гладких поверхностях, где особенно эффектно выглядит наложенная на стену вентиляционная решетка, полка с народной керамикой, декоративный тематический рельеф или накладные силуэтные фигуры из материала, отличного от стены», – советовал «художник-архитектор» Юрий Арндт читателям «Декоративного искусства СССР» уже в 1958 году. А в 1962-м он продолжал эту мысль, утверждая, что «контраст старого и нового, древнего и современного» – удачный прием в современной архитектуре и дизайне интерьера (*Арндт Ю. Заметки архитектора-художника // Декоративное искусство СССР.* 1958. № 5. С. 25; Он же. *Новая архитектура и ее требования // Там же.* 1962. № 1. С. 22).

^{xl} *Соловьев Ю.* Указ. соч. С. 2. Курсив мой.

^{xli} Художественное конструирование и качество продукции // *Декоративное искусство СССР.* 1964. № 9. С. 1–5.

^{xlii} *Reilly P.* Anglo-Russian Exchange // *Design.* 1964. № 7. P. 23; *Жадова Л.* Обмен опытом (к итогам симпозиума по художественному конструированию) // *Техническая эстетика.* 1964. № 11. С. 12.

^{xliii} Нельсон имеет в виду знаменитое эссе архитектора Адольфа Лооса «Орнамент и преступление» («Ornament und Verbrechen»), написанное в 1908 году и впоследствии повлиявшее на художественную политику Баухауза.

^{xliv} Комиссия по декоративно-прикладному искусству. Стенограмма беседы с американским архитектором Нельсоном о проблемах дизайна 10 марта 1967 г. (РГАЛИ. Ф. 2082. Оп. 2. Ед. хр. 2192. Л. 13).

^{xlv} *Reid S.E.* Khrushchev Modern...; интервью автора с Михаилом Алексеевичем Коськовым.

^{xlvi} *Кантор К.* Дизайн в противоречиях культуры и природы в различных регионах мира. Текст выступления на Конгрессе ИКСИД в 1975 году (http://sreda.boom.ru/libr/philosophy/libr_kantor_contradiction.htm).