

УДК 74

Деятельность ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа как этап развития московской школы промышленного дизайна

Брызгов Николай Викторович

Кандидат искусствоведения, профессор,
декан факультета «Дизайн»,

Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова,
125080, Российская Федерация, Москва, Волоколамское шоссе, 9;
e-mail: bryzgoff@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена опыту развития отечественного дизайна, или художественного конструирования, в деятельности ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа. Этот период рассматривается как один из этапов развития московской школы промышленного дизайна. В этот период происходило активное взаимодействие художественного подхода (унаследованного ВХУТЕМАСом от Строгановского училища) и новаторского эстетико-технологического подхода, который знаменовал развитие дизайна как искусства промышленной эпохи. Поиски раннесоветских дизайнеров носили ярко выраженный художественно-экспериментальный характер. Теория дизайна в этот период была связана с теорией (и практикой) конструктивизма и супрематизма. Обновление социального строя виделось настолько бесповоротным, что и само понятие искусства должно было отмереть как явление чисто эстетическое. Проектирование (а не декорирование) изделий и новых форм этих изделий было тем самым новым словом в промышленном искусстве, которое и стало первой репликой русского дизайна. Дизайнерские проекты ВХУТЕМАСа в основном так и остались проектами; однако источником этой проблемы был недостаток взаимодействия промышленных художников и собственно промышленности.

Для цитирования в научных исследованиях

Брызгов Н.В. Деятельность ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа как этап развития московской школы промышленного дизайна // Язык. Словесность. Культура. 2019. Том 9. № 6. С. 10-26.

Ключевые слова

История дизайна, советский дизайн, ВХУТЕИН, ВХУТЕМАС, Московская школа промышленного дизайна, Строгановская школа, конструктивизм.

Введение

ВХУТЕМАС (впоследствии ВХУТЕИН) – одна из первых в мире школ, выпускавших специалистов по промышленному дизайну. ВХУТЕМАС дал уникальный опыт становления первой школы дизайн-образования. В основе программы вуза лежала эстетическая концепция вопросов формообразования. Цель образования состояла в подготовке художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов для профессионально-технического образования.

Образование школы ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) стало результатом второй реформы художественного образования после Октябрьской революции 1917 года. ВХУТЕМАС был сформирован в 1920 году из Первых и Вторых Свободных государственных художественных мастерских, созданных в 1918 году из Строгановского художественно-промышленного училища и Училища живописи, ваяния и зодчества [Хан-Магомедов, 1995, 7]. Объединение художников, скульпторов и архитекторов с промышленным училищем виделось важным социальным шагом к объединению искусства и производства.

Основная часть

Слова «дизайн» и «дизайнер» не были популярны в Советской России как отличающие явно зарубежные виды деятельности, несмотря на успешный опыт ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа и практическую потребность в дизайне в различных областях промышленности. Советским синонимом дизайнера на долгие годы стало словосочетание «художник-конструктор».

Однако образование и практика ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа было, по сути, дизайнерским: это был сплав художественной и инженерной мысли, который находил свою дорогу параллельно и во взаимосвязи с зарубежными школами (такими, например, как немецкий Баухауз). Первый опыт подобного образования требовал не только теоретической базы, но и наработки методического опыта: как сочетать творческую и промышленную часть, как отойти от традиционной декоративности в обработке изделий и прийти к новому пониманию формы – все эти вопросы стояли перед вузом в течение его 10-летнего существования. «Основная цель художественно-технического обучения, реализованная в стенах ВХУТЕМАСа: подготовка дизайнеров высшей квалификации, обладающих системным мышлением и способных решать наиболее сложные задачи по комплексному пересозданию материальной среды» [Партылова, 2018, 160].

Нужно отметить своеобразие отечественного становления дизайна. В то время как в Западной Европе формирование дизайна в 1920-е годы происходило из стремления промышленных фирм повысить привлекательность своих товаров на конкурентном рынке, в России такой заказ от промышленности не поступал. И потому движение производствен-

ного искусства «зародилось вне промышленной сферы: с одной стороны, оно опиралось на художников левых течений, которые в процессе формально-эстетических экспериментов “выходили” в предметный мир, а с другой – на теоретиков (социологов и искусствоведов)» [Хан-Магомедов 2, 1995, 12]. Поиски раннесоветских дизайнеров носили ярко выраженный художественно-экспериментальный характер.

Теоретик производственного искусства Б. Арватов пишет в 1926 году: «Первой задачей рабочего класса в искусстве является уничтожение исторически-относительной грани между художественной техникой и техникой общесоциальной» [Арватов, 1926, 96]. Теоретики искусства предлагали пересмотреть само искусство как таковое: «любое утилитарное производство включает в себя область художественного труда» [там же, 97], при этом искусство перестает венчать собой виды человеческой деятельности: «Фетишизм эстетических приемов, форм и задач должен быть уничтожен» [там же, 98].

Как писал П. Новицкий в 1929 г. по поводу ВХУТЕИНа, «Художник есть специалист по форме вещей. Художник оформляет быт и идеологическую борьбу. В художниках высшей квалификации, знакомых с технологией материалов и технологическими процессами производства, имеющих, кроме художественного, еще техническое образование, и нуждается быстро растущая социалистическая промышленность нашего союза» [Новицкий, 1929, 5].

Н. Тарабукин писал, настаивая на том, что у пролетариата вовсе не будет «чистого» искусства, а останется только понятие производственного мастерства: «Пролетариат не создаст своей поэзии, как вообще какой бы то ни было «чистой» формы искусства, ибо эстетически-созерцательные формы не свойственны творческой актуальности трудящегося класса. Чтобы начать создавать ценности станкового, музейного искусства, пролетариат должен превратиться в паразитический класс, т.-е. перестать быть пролетариатом. В будущем обществе потому не будет «чистых» форм искусства, а будут производственные, что не будет паразитических классов, а будет внеклассовый трудящийся элемент. Пролетариат должен усвоить ценности старого искусства, как ценности мастерства, и это будет единственным плодотворным соприкосновением его с станковизмом. В активном же творчестве он будет политиком, изобретателем, производителем индустриальной культуры. В русских условиях социалистического государства я считаю прогрессивной идею не «пролетарского» творчества, а производственного мастерства. Производственное мастерство является организатором не только нашей ориентировочной способности, но и нашей активной деятельности. В нем искусство объединяется с техникой. Техника переходит в искусство, когда сознательно стремится к совершенству» [Тарабукин, 1923, 42]. Интересно отметить, что обновление социального строя виделось настолько бесповоротным, что и само понятие искусства должно было отмереть как явление чисто эстетическое.

Кроме того, так или иначе теория дизайна в этот период была связана с теорией (и практикой) конструктивизма и супрематизма. Исследователь культуры делает вывод о принципиальном содержании понятия дизайн в эпоху 1920-х годов: «Дизайн в культуре авангар-

да – это системное явление, проявляющееся на следующих уровнях: концептуальном, что объясняется его универсальной проектной способностью, связанной с потребностью человека выстраивать «модели желаемого будущего», и прагматическом, обусловленном социокультурной практикой отношений человека и вещи» [Голенок, 2004, 9]. Конструктивизм и супрематизм дали теории дизайна и ее внутренней сущности многое: освобождение от декоративности, освобождение от миметического жизнеподобия, отказ от знакомых форм и поворот в сторону проектирования новых.

Московская школа дизайна «развивалась как классически академическая с «архитектурным» стилем дизайнерской проектной графики, преобладанием объемного решения вещи над цветографическим» [Лаврентьев, 2007, 287]. Ленинградская школа понимала под системностью дизайна «весь сложный комплекс его взаимоотношений с общественными потребностями, культурой, средой, технологией» [там же]. История московской школы дизайна также еще не написана в подробностях, однако исследователи делают следующие заключения: «При всей сложности характеристики самого понятия Московской школы (“Строгановки”) как стилового явления преобладание на раннем этапе существования композиций школы в русском стиле объясняется целенаправленной задачей училища и влиянием стиловой и вкусовой ориентации местной художественной среды и культурной жизни Москвы, своеобразие которой оказывало большое влияние на все русское искусство. Это же стало причиной и увлечения Московской школы орнаментом, стилями, а позднее формализмом. Московская школа выгодно отличалась от Петербургской большим демократизмом, реалистической устремленностью, тяготением к передовым веяниям. Молодые художники, меньше стесненные в своих исканиях академическими рецептами, развивались в более живой и свободной творческой атмосфере. Путь к реализму совершался органичнее, без катаклизмов, которые имели место в петербургской художественной среде» [Мирзоян, 2017, 38].

Художественный подход к дизайну в Москве развивался в Строгановском училище. Историю этой школы прослеживают с 1825 года, через конструктивизм ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, до современности [Курасов и др., 2015]. Эстетико-технологический подход, начатый во ВХУТЕМАСе, был затем подхвачен и развит в образовательной и проектной практике ВНИИТЭ. Уже в работах преподавателей ВХУТЕМАСа и в образовательной практике зарождалась отечественная техническая эстетика, ставшая теоретической основой дизайна. В России идеям технической эстетики способствовало развитие идей единства искусства и техники, эстетизация производственного предприятия как такового, в русле идей конструктивизма.

Во ВХУТЕМАСе, переоформленном из мастерских Строгановского училища, преподавали величайшие художники своего времени, которые опытным путем подходили к теоретизации промышленного искусства и к его практическому применению [Галактионов, 2010]. В основе программы вуза лежала эстетическая концепция вопросов формообразова-

ния. Цель образования состояла в подготовке художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов для профессионально-технического образования. Как отмечают исследователи, «Во ВХУТЕМАСе левым художникам предстояло решить несколько сложнейших задач. Во-первых, разработать «объективные» методы преподавания художественных дисциплин, противопоставляя их «цеховым» приемам обучения в Свободных мастерских. Во-вторых, выработать общую методику преподавания различных художественных дисциплин, сблизив, тем самым, в рамках одного вуза художественное и техническое образование. И, наконец, переориентировать профессиональную подготовку художественных кадров со станкового искусства на работу в промышленности. Таким образом, создание ВХУТЕМАСа знаменовало собой начало второго этапа реформы художественного образования в Советской России, в ходе которого сложилась и оформилась отечественная школа дизайна» [Ковешникова, 2010, 331].

ВХУТЕМАС, первая советская архитектурно-дизайнерская школа [Минервин, Шимко, 2004, 229], созданная на основе бывшего Строгановского училища, была основой для выработки принципиально нового подхода к художественному конструированию, когда художественные дисциплины изучались как путь к познанию законов форм и пространства, цвета и света и объединялись под знаком нового стиля, конструктивизма. Задачи «инженеризации» страны требовали развернуть художественное образование к нуждам производства. Преподаватели ВХУТЕМАСа А. Родченко, В. Татлин, Л. Лисицкий, М. Гинзбург и другие разрабатывали принципы «производственного искусства», технической эстетики и дизайна. Как отмечают историки, научные основы русской школы дизайна были заложены именно здесь [Елочкин, 2010, 96].

«Упадок дизайна в нашей стране начинается одновременно с утверждением тоталитарного режима» [Панкратова, 2017, 68]. Недолгое существование ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, ограниченное ярким десятилетием 1920–1930-х годов, тем не менее оставило свой след в истории русского дизайна и русского искусства.

Во ВХУТЕМАСе преподавал Николай Тарабукин, который, в частности, писал о необходимости и глубокой оправданности производственного искусства: «В “производственном мастерстве” “содержанием” является утилитаризм и целесообразность вещи, ее тектонизм, которыми обуславливается ее форма и конструкция и оправдывается ее социальное назначение и функция» [Тарабукин, 1923, 18]. Он писал также о необходимости нового типа образования, которое сочетало бы творчество и ремесло: «В технологию, науку по преимуществу ремесленную, необходимо внести тот творческий конструктивизм, которым до сих пор владели только мастера искусства» [там же, 25].

В 1920 году в Постановлении Совета народных комиссаров за подписью Ленина и Бонч-Бруевича было сказано: «Московские Высшие Государственные Художественно-Технические Мастерские есть *специальное высшее техническо-промышленное учебное заведение, имеющее целью подготовить художников-мастеров высшей квалификации ДЛЯ*

ПРОМЫШЛЕННОСТИ, а также *инструкторов и руководителей для профессионально-технического образования*» [Новицкий, 1929, 5]. Считалось, что ВХУТЕМАС готовит «художников нового типа, – художников, обслуживающих промышленность, организующих быт и обслуживающих культурно-политическую борьбу рабочего класса», специалистов «по качеству и форме вещей» [там же]. Вуз был образован на базе Московского училища живописи, ваяния и зодчества и Строгановского художественно-промышленного училища [Сложеникина, 2014, 110-111].

Наиболее часто опыт ВХУТЕМАСа сопоставляют с немецким Баухаузом, который работал в те же годы и также известен выпуском дипломированных специалистов в области дизайна [см. Койнова, 2011; Хан-Магомедов, 1995]. «Этап становления дизайн-образования (1920-е – 1930-е гг.) связан в деятельность двух выдающихся учебных заведений: немецкого Баухауза и отечественного ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Эти учебные заведения возникли (почти одновременно, в 1919 и 1920 г. соответственно) в момент резкого социального перелома, затронувшего широкую сферу социально-культурных отношений и материально-предметного окружения человека» [Ковешникова, Ковешникова, 2012, 249]. Несмотря на различия в стратегии Баухауза и ВХУТЕМАСа, основной целью обеих школ оставалась интеграция художественной практики в массовое производство, а также создание таких объектов предметно-пространственной среды, которые бы воспитывали человека с позиций морально-нравственных установок послевоенного времени [Козловский, 2015, 223].

Это сопоставление весьма оправданно в силу множественных профессиональных, творческих связей двух школ, в силу определенного единства образовательно и творческой атмосферы в них. Так, например, В. Кандинский в 1921 г. вел мастерскую во ВХУТЕМАСе, а с 1922 по 1933 г. был профессором Баухауза.

Как отмечает И.А. Пакшина, творческий и образовательный процесс во ВХУТЕМАСе проходил бурно и ярко: подготовка студентов шла в период ломки старых эстетических ценностей, возникновения новых направлений искусства и перемены вектора общественной жизни. Споры между «прикладниками» (Флоренский, Фаворский, Павлинов, Шевердяев и др.) и «конструктивистами» (Эль Лисицкий, Родченко, Степанова, Телингатер и др.), представителями разных эстетических систем и течений, стали немаловажной частью развития и становления советского дизайна [Пакшина, 2011, 54]. Процесс образования строился так, чтобы научить студентов не просто создавать вещи и декорировать их, но научить выразить творческую идею через пластическую форму [Зиминова, Похлебаева, 2019, 158].

ВХУТЕМАС оказал значительное влияние на становление в СССР нового стиля в технической эстетике. Как писали исследователи начала XXI века, «Деятельность “производственников” модно считать началом практики отечественного дизайна, которая даже в специфической форме проектных предложений, не имевших реализации, оставила колоссальный след в мировой дизайнерской культуре» [Минервин, Шимко, 2004, 215]. А кроме того, ВХУТЕМАС дал уникальный опыт становления первой школы дизайн-образования.

Как писали в 1929 году, «Вхутеин готовит художников нового типа, – художников, обслуживающих промышленность, организующих быт и обслуживающих культурно-политическую борьбу рабочего класса» [Новицкий, 1929, 5].

ВХУТЕМАС и Баухауз внедрили в архитектурное и дизайнерское образование идею и опыт пропедевтики как системы отвлеченных упражнений по формообразованию. При этом пропедевтические дисциплины опирались на опыт того или другого художника-авангардиста, и это авторские версии курсов. Абстрактность композиций, изучаемых на пропедевтических курсах, помогала изучению универсальных законов формы, элементов искусства, это была своего рода азбука формообразования. Как отмечает исследователь, «находки и достижения радикальных формально-эстетических экспериментов левого изобразительного искусства были освоены во ВХУТЕМАСе главным образом пропедевтическими дисциплинами, на которые они оказали решающее влияние» [Хан-Магомедов, 1995, 13].

Теоретизация дизайна происходила в рамках авторских курсов и была порой неотделима от образовательной практики, находила в ней прямое выражение [Лаврентьев, 2010]. Как отмечает Хан-Магомедов, «наследие радикальных левых течений изобразительного искусства (его беспредметной стадии) оказалось наиболее продуктивно использованным не на Живописном или Скульптурном факультетах, а в пропедевтических дисциплинах. Эти левые течения мощно повлияли на всю творческую атмосферу во ВХУТЕМАСе» [Хан-Магомедов, 1995, 12]. Важно отметить, что проектирование (а не декорирование) изделий и новых форм этих изделий было тем самым новым словом в промышленном искусстве, которое и стало первой репликой русского дизайна.

В отличие от традиций Строгановского училища, для ВХУТЕМАСа было важно подготовить будущего инженера-конструктора не только в области ремесленного труда, но и теоретически, как инженера форм будущей жизни, воспитать «новый тип инженера бытовой арматуры, основательно знающего организацию и рационализацию производства» [Конференция..., 1926, 5].

Во ВХУТЕМАСе преподавали практики, великие художники своего времени, участие которых в становлении первой русской школы дизайна во многом определило ее будущие черты [Лапин, 2017; Смекалов, 2016; Иванова-Веэн, 2017].

Так, например, одним из ректоров ВХУТЕМАСа был В. Фаворский – яркий график, театральный декоратор, художник-документалист. Он глубоко разрабатывал теорию композиции, возрождал жанр книжной гравюры, связанной и с жанром рукописной футуристической книги.

Живописец, архитектор Эль Лисицкий был профессором ВХУТЕМАСа на факультете обработки металла и дерева. Именно он создал кафедру по оборудованию помещений, «став, по существу, пионером отечественного дизайна» [Минервин, Шимко, 2004, 244]. «Лисицкий ориентировал студентов на разработку оборудования и мебели для реальных типов квартир как массового, так и экспериментального строительства. При этом была характерна ориентация на встроенное и трансформированное оборудование» [Сложеникина, 2014, 118].

«Психоаналитический метод» Н. Ладовского привел его к созданию пропедевтической дисциплины «Пространство», которая преподавалась на основном отделении. Метод от абстрактного к конкретному развивал у студентов объемно-пространственное мышление; они учились от абстрактной композиции, детализируя ее, переходить к реальному объекту. Н. Ладовский писал: «Пространство, а не камень – материал архитектуры» [Ладовский, 1926, 3].

Суть преподавания, таким образом, строилась по двум взаимонаправленным векторам: как от общего к частному, так и от конкретного к абстрактному. В первом случае (Родченко, Королев, Кандинский) реальный объект должен был быть абстрагирован студентами до простых геометрических фигур. Во втором же методе (Веснин, Попова, Бабичев), напротив, происходила пошаговая конкретизация первоначальной абстрактной композиции. В обоих случаях важнейшей составляющей процесса обучения было обучение абстрактно-композиционному моделированию, нацеленное в итоге на производство.

Принципиальным моментом преподавания во ВХУТЕМАСе было очищение художественного образа от излишней декоративности. На материале простых графических форм закладывались универсальные приемы проектирования, исследовались вопросы гармонии и ритма, пропорций и масштаба, цвета и его восприятия. «Отказ от «субъективного» и создание «объективного» метода проектирования и преподавания соответствовал научному атеизму, который был основой построения советского общества и культуры» [Козловский, 2014, 234].

В целом инженерно-техническая подготовка во ВХУТЕМАСе шла по трем направлениям: практика в мастерских, консультации инженеров в процессе проектирования и знакомство с теоретическими дисциплинами. Многие производственные мастерские Строгановки работали в стенах ВХУТЕМАСа, сохраняя преемственность московской школы художественного производства. При этом «Широта интересов педагогов, их проникновение в смежные области технической и художественной культуры (тот же Родченко работал в это время одновременно в театре, кино, полиграфии; или, например, Лисицкий, сотрудничавший с архитекторами и оформлявший советские выставки за рубежом) являлись одним из важных условий функционирования ВХУТЕМАСа как школы, открытой техническим и художественным нововведениям» [Лаврентьев, 2010, 17].

Темы студенческих курсовых проектов были разнообразны: киоски, трансформирующаяся мебель, мелкие бытовые предметы (лампы, пепельницы, посуда и т.п.) [Сложеникина, 2014, 119]. Приведем пример формулировки дипломной работы одного из выпускников ВХУТЕМАСа, А. Галактионова: «"Сборно-разборное оборудование для передвижной выставки". В работе показано, как из унифицированных элементов заводского изготовления собирается и монтируется типовое выставочное оборудование, легко разбираемое, складываемое в транспортируемое. При этом из набора одних и тех же элементов массового заводского изготовления собирают подставки, столы, витрины, стеллажи, полочки и полки, щиты, стенды, палатки, киоски в другое оборудование для показа в выкладки товаров» [Га-

лактионов, 2010, 33]. Работа ощутимо инженерно-дизайнерская, направленная на создание стандарта типовых изделий (рис. 1).

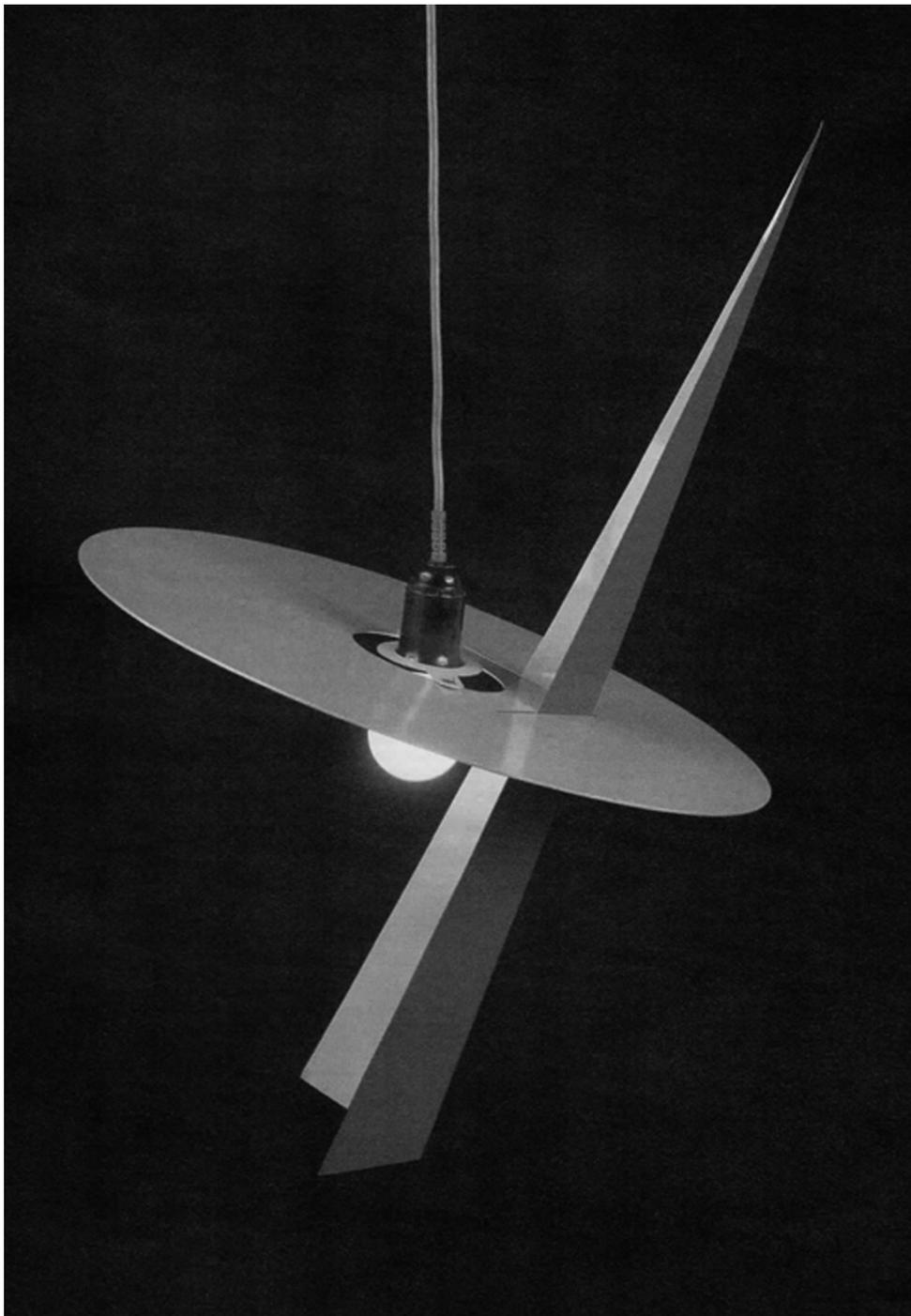


Рисунок 1. Быков З. Бумажный абажур с меняющим наклон диском. 1927 [Хан-Магомедов 2, 1995, 373]

Пропедевтический курс во ВХУТЕМАСе сохранил влияние идей Малевича, в частности, супрематической стилиобразующей основы. Уникальность его метода была в последовательном прохождении студентами кубизма, футуризма и супрематизма как основ со-

временного искусства, в том числе искусства конструирования. Теория искусства Малевича уже в 1910-е годы заключала в себе тенденции к беспредметности и очистке произведения искусства от всякой декоративности: «Да будет новая симметрия в искусстве... Да будет новая система вещей. Да будет супрематическая федерация бесцветия... Смещаются точки, установившие реальность вещи... Мир вещей исчезает, и цвет, и звук, и буква, и объем установят свою форму, явят фактуру, на которой чистый, легкий бег ляжет в бесконечности явлением новых реальностей» [цит. по: Хан-Магомедов 2, 1995, 46].

Достижения авангардного искусства открыли дорогу простому дизайну, далекому от идей декоративного украшения. «Беспредметное абстрактное искусство, преодолевая старые стилевые каноны, абсолютизировало новые категории, которыми стало мыслить искусство. Новые скорости, изменившиеся темпоритмы, породившие футуризм, открыли путь к изображению в живописи (изначально созерцательной) и в графике восприятия скорости и динамики. Абстракционизм и конструктивизм в передаче «производственных» впечатлений дополнили краски вещественными композициями из подлинно промышленных материалов, ввели новые фактуры. Супрематизм, по сути, создал проект преобразования стилистики предметно-пространственного мира от плоскостных орнаментальных элементов до моделирования супрематических объемов и объемного декора на основе элементарной геометрии» [Заева-Бурдонская, 2010, 37]. Это открыло путь не только образовательным программам, но и практике простого, конструктивистского промышленного искусства, архитектуры и дизайна [Кожевников, 2013].

ВХУТЕМАСу ставили в укор его оторванность от практики, идеи «чистого искусства», в особенности на художественных факультетах. Так, в докладной записке ИНХУКа читаем: «Никаких практических заданий ВХУТЕМАС не выполняет. Никакого участия в художественной жизни страны не принимает. Нет связи ни с заводами, ни с хозяйственными органами, ни с политпросветительными центрами, ни с издательствами, ни с какими другими социальными потребителями художественного труда. Вся установка на мещанский, квартирный спрос, на «картинки», на колечки, на вышивки гладью. Сведены на нет все завоевания пролетарской революции в области художественной идеологии, художественного труда и педагогики. Необходимы решительные, срочные меры» [цит. по: Сложеникина, 2014, 126]. Правдой было то, что дизайнерские проекты ВХУТЕМАСа в основном так и остались проектами; однако источником этой проблемы была не направленность выпускников на «квартирный спрос», а непростроенность взаимодействия промышленных художников и собственно промышленности.

Заключение

Таким образом, новый мир требовал нового искусства, а новое искусство, как казалось тогда, будет принципиально новым и выйдет из области искусства как таковой, шагнет в ре-

альность. Это новое искусство понималось, в частности, как производственное искусство, то есть прямой провозвестник дизайна. Первым тезисом новой реальности в отношении теории дизайна была ее принципиальная настроенность на новый облик производства, новый облик техники и общества. Кроме того, так или иначе теория дизайна в этот период была связана с теорией (и практикой) конструктивизма и супрематизма. Во ВХУТЕМАСе, переформленном из мастерских Строгановского училища, преподавали величайшие художники своего времени, которые опытным путем подходили к теоретизации промышленного искусства и к его практическому применению. Теоретизация дизайна происходила в рамках их авторских курсов и была порой неотделима от образовательной практики, находила в ней прямое выражение.

В системе дизайнерского поиска среди различных учреждений, таких как Живискульптарх, Обмоху, ИНХУК, Уновис, ГВЫТМ – ВХУТЕМАС занимал особое место. Здесь формировались и находили путь к студентам оригинальные творческие концепции В. Татлина, А. Родченко, Л. Лисицкого, была создана школа подготовки дипломированных дизайнеров (на производственных факультетах). Художники авангарда, скульпторы и архитекторы разработали здесь концепцию эстетического формообразования и создали одну из ранних систем дизайн-образования.

Формирование основ дизайна, как в теории, так и в практике, в культуре 1920-х годов и в особенности в художественно-образовательной практике ВХУТЕМАСа связано с вещным, насущным сектором концепции жизнестроения, что помогало сближению искусства с прагматикой жизни. На пути этого развития сыграли свои роли проективная «философия» супрематизма (К. Малевич), конструктивистско-производственная теория (Б. Арватов, Н. Чужак, А.Ган); формальные эксперименты (В. Татлин, А. Родченко, К. Малевич). Все это привело к появлению новых проектных принципов формообразования («беспредметность» и конструктивность), впоследствии перенесенным из сферы искусства в сферу дизайна, промышленного производства.

Эстетико-технологический подход, начатый еще во ВХУТЕМАСе, был затем подхвачен и развит в образовательной и проектной практике ВНИИТЭ. Уже в работах преподавателей ВХУТЕМАСа и в образовательной практике зарождалась отечественная техническая эстетика, ставшая теоретической основой дизайна. Задачи «инженеризации» страны требовали развернуть художественное образование к нуждам производства.

Библиография

1. Арватов Б. Искусство и производство. М.: Пролеткульт, 1926. 132 с.
2. Галактионов А.А. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Педагогические принципы профессора Родченко // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2010. № 3. С. 24-34.

3. Голенок М.П. Дизайн в культуре русского авангарда: автореферат дис. ... канд. культурологии. Киров, 2004. 28 с.
4. Елочкин М.Е. Подготовка специалиста–дизайнера среднего звена в условиях организации инновационной образовательной среды: дис. ... канд. пед. наук. М., 2010. 321 с.
5. Заева-Бурдонская Е.А. Проектная традиция ВХУТЕМАСа (Московских Высших государственных художественно-технических мастерских) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2010. № 3. С. 35-44.
6. Зимина О.А., Похлебаева М.Б. Историко-культурологические предпосылки становления дизайн-образования в России // Образование. Наука. Научные кадры. 2019. № 1. С. 157-159.
7. Иванова-Веэн Л.И. Педагогическая деятельность и архитектурное творчество Н.В. Докучаева, 1920-е – 1930-е гг. // Architecture and Modern Information Technologies. 2017. № 2 (39). С. 60-67.
8. Ковешникова Е.Н., Ковешникова Н.А. Дизайн-образование в контексте эволюции проектирования // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2012. № 2. С. 247-253.
9. Ковешникова Н.А. Опыт создания первой отечественной школы дизайна в социально-культурном контексте эпохи // Царскосельские чтения. 2010. Т. IV, №. XIV. С. 330-333.
10. Кожевников А.М. О технике архитектурного эскизирования в макете или модели // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2013. № 4 (75). С. 89-93.
11. Койнова Н.В. Роль ВХУТЕМАСа и Баухауза в становлении образования в области промышленного дизайна // Академический вестник УралНИИПроект РААСН. 2011. № 1. С. 87-92.
12. Козловский В.Д. ВХУТЕМАС как социокультурный феномен советской художественной культуры первой трети XX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 3 (59). С. 232-236.
13. Козловский В.Д. Историко-культурные предпосылки создания ВХУТЕМАСа и Баухауза: компаративный анализ // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 1 (63). С. 220-224.
14. Конференция во ВХУТЕМАСе // Современная архитектура. 1926. № 5-6.
15. Курасов С. В., Лаврентьев А. Н., Заева-Бурдонская Е. А., Сазиков А. В. Строгановка. 190 лет русского дизайна. М.: Русский мир, 2015. 608 с.
16. Лаврентьев А.Н. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИИИ: проблемы взаимодействия художественной и технической культур // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2010. № 3. С. 3-23.
17. Лаврентьев А.Н. История дизайна. М.: Гардарики, 2007. 305 с.
18. Ладовский Н.А. Основы построения теории архитектуры // Известия АСНОВА. М.: Издание ВХУТЕИИИ, 1926. С. 3-5.

19. Лапин И.М. Братья Веснины – педагоги Московской архитектурной школы // *Architecture and Modern Information Technologies*. 2017. № 1 (38). С. 83-93.
20. Минервин Г.Б., Шимко В.Т. (ред.) *Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник*. М.: Архитектура-С, 2004. 288 с.
21. Мирзоян С.В. Становление и развитие Санкт-Петербургской школы промышленного дизайна. Конец XIX – начало XXI вв.: автореферат дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2017. 50 с.
22. Новицкий П. Новый тип художественно-технического вуза // *ВХУТЕИН*. М., 1929. С. 5-7.
23. Пакшина И.А. Дизайн и типографика: полемика в научно-образовательном пространстве ВХУТЕМАСа // *Интеграция образования*. 2011. № 4. С. 53-59.
24. Панкратова А.В. Взаимосвязь дизайна и революции как философских концептов: перспективы развития философской категории «дизайн» // *Революция в искусстве и новации в художественном образовании. Материалы Международной научной конференции*. М., 2017. С. 66-71.
25. Партылова В.В. Образовательно-методическая концепция ВХУТЕМАСА // *Проблемы современного педагогического образования*. 2018. № 61-2. С. 157-160.
26. Сложеникина Н.С. *Основные этапы истории российского и зарубежного дизайна*. М.: ФЛИНТА, 2014. 368 с.
27. Смекалов И.В. Николай Лапин. От оренбургских государственных Свободных художественных мастерских до высших художественно-технических мастерских // *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. 2016. № 35. С. 158-165.
28. Тарабукин Н. *От мольберта к машине*. М.: *Работник просвещения*, 1923. 44 с.
29. Хан-Магомедов С.О. *ВХУТЕМАС*. М.: *Ладья*, 1995. 362 с.
30. Хан-Магомедов С.О. *Пионеры советского дизайна*. М.: *Галарт*, 1995 (2). 362 с.

VKHUTEMAS / VKHUTEIN works as a stage in the development of the Moscow school of industrial design

Nikolai V. Bryzgov

PhD of Arts, Professor, Dean, Faculty "Design",
Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts,
125080, 9 Volokolamskoye highway, Moscow, Russian Federation;
e-mail: bryzgov@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the experience of the development of Russian soviet design in the activities of VKHUTEMAS / VKHUTEIN (1920-1930s). This period is considered one of the stages in the development of the Moscow school of industrial design. During this period, there was an active interaction between the artistic approach (inherited by VKHUTEMAS from the Stroganov School) and the innovative aesthetic and technological approach, which marked the development of design as an art of the industrial era. The search for early Soviet designers had a pronounced artistic and experimental character. Design theory during this period was associated with the theory (and practice) of constructivism and suprematism. The renewal of the social system was seen as so irrevocable that the very concept of art had to die out as a purely aesthetic phenomenon. Designing (not decorating) products and new forms of these products was the very new word in industrial art, which became the first replica of Russian design. Design projects of VKHUTEMAS basically remained projects; however, the source of this problem was a lack of interaction between industrial artists and industry itself.

For citation

Bryzgov N.V. (2019) Deyatel'nost' VKhUTEMASa/VKhUTEINa kak etap razvitiya moskovskoi shkoly promyshlennogo dizaina [VKHUTEMAS / VKHUTEIN works as a stage in the development of the Moscow school of industrial design]. *Yazyk. Slovesnost'. Kul'tura* [Language. Philology. Culture], 9 (6), pp. 10-26.

Keywords

Design history, Soviet design, VKHUTEIN, VKHUTEMAS, Moscow school of industrial design, Stroganov School, constructivism.

References

1. Arvatov B. (1926) *Iskusstvo i proizvodstvo* [Art and production]. Moscow: Proletkul't Publ.
2. Elochkin M.E. (2010) *Podgotovka spetsialista–dizainera srednego zvena v usloviyakh organizatsii innovatsionnoi obrazovatel'noi sredy: dis. ... kand. ped. nauk* [Training of a mid-level designer-specialist in the organization of an innovative educational environment: PhD thesis]. Moscow.
3. Galaktionov A.A. (2010) VKHUTEMAS-VKHUTEIN. Pedagogicheskie printsipy professora Rodchenko [VKHUTEMAS-VKHUTEIN. Professor Rodchenko's pedagogical principles]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKhPA* [Decorative art and subject-spatial environment. Stroganov Academy Bulletin], 3, pp. 24-34.
4. Golenok M.P. (2004) *Dizain v kul'ture russkogo avangarda: avtoreferat dis. ... kand. kul'turologii* [Design in the culture of the Russian avant-garde: author's abstract of PhD thesis]. Kirov.

5. Ivanova-Veen L.I. (2017) Pedagogicheskaya deyatel'nost' i arkhitekturnoe tvorchestvo N.V. Dokuchaeva, 1920-e – 1930-e gg. [Pedagogical activity and architectural creativity of N.V. Dokuchaev, 1920s – 1930s]. *Architecture and Modern Information Technologies*, 2 (39), pp. 60-67.
6. Khan-Magomedov S.O. (1995) *Pionery sovetskogo dizaina* [Pioneers of Soviet design]. Moscow: Galart Publ.
7. Khan-Magomedov S.O. (1995) *VKHUTEMAS*. Moscow: Lad'ya Publ.
8. Koinova N.V. (2011) Rol' VKhUTEMASa i Baukhauza v stanovlenii obrazovaniya v oblasti promyshlennogo dizaina [The role of VKHUTEMAS and Bauhaus in the formation of education in the field of industrial design]. *Akademicheskii vestnik UralNIIProekt RAASN* [Academic Bulletin of UralNIIProekt of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences], 1, pp. 87-92.
9. Konferentsiya vo VKHUTEMASe [Conference at VKHUTEMAS] (1926). *Sovremennaya arkhitektura* [Modern architecture], 5-6.
10. Koveshnikova E.N., Koveshnikova N.A. (2012) Dizain-obrazovanie v kontekste evolyutsii proektirovaniya [Design education in the context of design evolution]. *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki* [Oryol State University Bulletin. Series: Humanities and Social Sciences], 2, pp. 247-253.
11. Koveshnikova N.A. (2010) Opyt sozdaniya pervoi otechestvennoi shkoly dizaina v sotsial'no-kul'turnom kontekste epokhi [Experience of creating the first national school of design in the socio-cultural context of the era]. *Tsarskosel'skie chteniya* [Tsarskoye Selo readings], IV (XIV), pp. 330-333.
12. Kozhevnikov A.M. (2013) O tekhnike arkhitekturnogo eskizirovaniya v makete ili modeli [On the technique of architectural sketching in a layout or model]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta* [Bulletin of the Irkutsk State Technical University], 4 (75), pp. 89-93.
13. Kozlovskii V.D. (2014) VKHUTEMAS kak sotsiokul'turnyi fenomen sovetskoi khudozhestvennoi kul'tury pervoi treti XX veka [VKHUTEMAS as a socio-cultural phenomenon of Soviet artistic culture in the first third of the XX century]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 3 (59), pp. 232-236.
14. Kozlovskii V.D. (2015) Istoriko-kul'turnye predposylki sozdaniya VKHUTEMASa i Baukhauza: komparativnyi analiz [Historical and cultural prerequisites for the creation of VKHUTEMAS and Bauhaus: a comparative analysis]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 1 (63), pp. 220-224.
15. Kurasov S. V., Lavrent'ev A. N., Zaeva-Burdonskaya E. A., Sazikov A. V. (2015) *Stroganovka. 190 let russkogo dizaina* [Stroganovka. 190 years of Russian design]. Moscow: Russkii mir Publ.

16. Ladovskii N.A. (1926) Osnovy postroeniya teorii arkhitektury [Fundamentals of building the theory of architecture]. In: *Izvestiya ASNOVA* [ASNOVA Bulletin]. Moscow: VKHUTEIN Publ., pp. 3-5.
17. Lapin I.M. (2017) Brat'ya Vesniny – pedagogi Moskovskoi arkhitekturnoi shkoly [Vesnin brothers – teachers of the Moscow School of Architecture]. *Architecture and Modern Information Technologies*, 1 (38), pp. 83-93.
18. Lavrent'ev A.N. (2007) *Istoriya dizaina* [Design history]. Moscow: Gardariki Publ.
19. Lavrent'ev A.N. (2010) VKHUTEMAS-VKHUTEIN: problemy vzaimodeistviya khudozhestvennoi i tekhnicheskoi kul'tur [VKHUTEMAS-VKHUTEIN: problems of interaction of artistic and technical cultures]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKh-PA* [Decorative art and subject-spatial environment. Stroganov Academy Bulletin], 3, pp. 3-23.
20. Minervin G.B., Shimko V.T. (eds) (2004) *Dizain. Illyustrirovannyi slovar'-spravochnik* [Design. Illustrated dictionary reference]. Moscow: Arkhitektura-S Publ.
21. Mirzoyan S.V. (2017) *Stanovlenie i razvitie Sankt-Peterburgskoi shkoly promyshlennogo dizaina. Konets XIX – nachalo XXI vv.: avtoreferat dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Formation and development of the St. Petersburg School of Industrial Design. Late XIX – early XXI centuries: author's abstract of PhD thesis]. St Petersburg.
22. Novitskii P. (1929) Novyi tip khudozhestvenno-tekhnicheskogo vuza [A new type of art and technical university]. In: *VKHUTEIN*. Moscow, pp. 5-7.
23. Pakshina I.A. (2011) Dizain i tipografika: polemika v nauchno-obrazovatel'nom prostranstve VKHUTEMASa [Design and typography: polemics in the scientific and educational space of VKHUTEMAS]. *Integratsiya obrazovaniya* [Integration of education], 4, pp. 53-59.
24. Pankratova A.V. (2017) Vzaimosvyaz' dizaina i revolyutsii kak filosofskikh kontseptov: perspektivy razvitiya filosofskoi kategorii "dizain" [The relationship between design and revolution as philosophical concepts: prospects for the development of the philosophical category "design"]. In: *Revolyutsiya v iskusstve i novatsii v khudozhestvennom obrazovanii. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Revolution in art and innovations in art education. Proceedings of the International Scientific Conference]. Moscow, pp. 66-71.
25. Partylova V.V. (2018) Obrazovatel'no-metodicheskaya kontseptsiya VKHUTEMASa [Educational-methodical concept of VKHUTEMAS]. *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya* [Problems of modern pedagogical education], 61-2, pp. 157-160.
26. Slozhenikina N.S. (2014) *Osnovnye etapy istorii rossiiskogo i zarubezhnogo dizaina* [The main stages in the history of Russian and foreign design]. Moscow: Flinta Publ.
27. Smekalov I.V. (2016) Nikolai Lapin. Ot orenburgskikh gosudarstvennykh Svobodnykh khudozhestvennykh masterskikh do vysshikh khudozhestvenno-tekhnicheskikh masterskikh [Nikolay Lapin. From Orenburg state Free art workshops to higher art and technical workshops]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 35, pp. 158-165.

28. Tarabukin N. (1923) *Ot mol'berta k mashine* [From the easel to the car]. Moscow: Rabotnik prosveshcheniya Publ.
29. Zaeva-Burdonskaya E.A. (2010) Proektnaya traditsiya VKHUTEMASa (Moskovskikh Vysshikh gosudarstvennykh khudozhestvenno-tekhnicheskikh masterskikh) [Design tradition of VKHUTEMAS (Moscow Higher State Artistic and Technical Workshops)]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKhPA* [Decorative art and subject-spatial environment. Stroganov Academy Bulletin], 3, pp. 35-44.
30. Zimina O.A., Pokhlebaeva M.B. (2019) Istoriko-kul'turologicheskie predposylki stanovleniya dizain-obrazovaniya v Rossii Historical and cultural preconditions for the formation of design education in Russia [Historical and cultural preconditions for the formation of design education in Russia]. *Obrazovanie. Nauka. Nauchnye kadry* [Education. The science. Scientific personnel], 1, pp. 157-159.