

– Высокий уровень духовно – нравственной культуры, гражданской позиции, патриотического сознания россиян.

Предварительные итоги работы представлены на фото-презентации настоящей конференции. Организация действительно стала союзом единомышленников, представляет своеобразную модель человеческого братства: ребята очень дружны, ответственные, чувствуют себя защищенными, осознают свою значимость, обрели навыки коллективного взаимодействия.

Т. Д. Рысаева

г. Кемерово

Развитие дизайна в Кузбассе во второй половине XX века

Начиная с 60-х годов прошедшего столетия, многие теоретики архитектуры и искусства дизайна, основываясь на новых условиях жизни, выдвигают новые версии того, как происходит смена основ миропонимания.

Из истории развития дизайна известно, что уже в начале 20-х годов XX века в Европе происходит интенсивный поиск новых направлений. В то же время США отстает в формировании современного искусства. Перед второй мировой войной и во время ее художники из России, Германии и других стран Европы, в которых утвердились авторитарные режимы, эмигрировали в Америку и другие демократические страны. Представители различных абстракционистских направлений открыли американцам новые возможности американцам для обучения и знакомства с новыми направлениями в искусстве.

Образование новых взглядов определило послевоенное время: мир фактически и морально был разрушен, уничтожены целые художественные движения, не осталось никаких норм, ничего постоянного. А доминирующая философия экзистенциализма поощряла эксперимент, поиск новых форм

выражения. В этих условиях художник мог быть самим собой.

В послевоенное время продолжали существовать творческие принципы раннего модернизма (еще работало множество старых мастеров: П. Пикассо, А. Матисс, М. Шагал и другие). Была продолжена одна тенденция – новаторские эксперименты.

В России новаторские идеи сложились в 20-х годах XX века. Это, прежде всего, «супрематизм» К. Малевича, конструктивизм В. Татлина и их последователей – А. Родченко, В. Степанова, братьев Стенбергов, О. Брик и др. Начав с «беспредметных» живописных и графических композиций из геометрических форм, фактур, цветов, они перешли к объемным композициям из реальных материалов (дерева, металла, стекла, проволоки) в реальном пространстве, а затем - к проектированию вещей, полиграфической продукции.

Конструктивизм, выработанный его идеологами и практиками как «объективно-формальный метод», лег в основу педагогической системы ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа (1920-1930 годы), где готовили основные кадры художников- мастеров высшей квалификации для промышленности.

В 40-х годах выпускники уже расформированного ВХУТЕИНа находили работу только в мебельной промышленности.

Правительство СССР в феврале 1945 года, понимая важность подготовки промышленных художников для восстановления разрушенного хозяйства, воссоздало художественно-промышленные училища в Москве (на базе Б. Строгановского) и в Ленинграде (Б. Штиглица).

В Советском Союзе государственная система художественного конструирования (так был интерпретирован термин «дизайн») была создана Постановлением Совета Министров в 1962 году в связи с необходимостью повышения качества продукции. Большое внимание стало уделяться научным исследованиям, методическому обеспечению проектной практики, информационной и пропагандистской деятельности.

Благодаря довольно высокому творческому потенциалу специалистов,

их энтузиазму, произошли положительные сдвиги в качестве продукции. Однако, в целом, по независящим от дизайнеров причинам, большая часть результатов их работы осталась в проектах: эскизы на бумаге, макеты и модели, дизайн-концепции, выставочные экспозиции. В то же время укрепились международные связи специалистов. В 1965 году в ИКСИД вошел Советский Союз в лице ВНИИТЭ. В Москве и других городах проходили зарубежные выставки дизайна (Великобритания, США и др.), а выставки отечественного художественного конструирования проводились за рубежом.

Получив возможность изучать иностранный опыт, советские дизайнеры впитывали все лучшее, генерировали новые идеи, проектировали, внедряли и добивались заметных результатов, пытались координировать усилия целых отраслей промышленности. Сначала они искренне верили в возможность много добиться и многое сделать. Но сверхплановая экономика страны, жесткое административно-командное управление не располагали к переменам. Постепенно приобретенный опыт и умение системно мыслить заставляли все большее число дизайнеров задумываться над реальностью. Становилась ясной невозможность стопроцентного «встраивания» дизайна в существующую экономическую систему.

В условиях, когда на многих предприятиях труд художника впервые включался в производственный процесс, сами функциональные принципы дизайна зачастую приобретали элементарное содержание, ограничиваясь лишь производственными требованиями.

В 1967 году открывается Центральная учебно-экспериментальная студия художественного проектирования Союза художников СССР, основанная на постоянных семинарах промышленного оформительского искусства на базе Дома творчества художников «Сенеж».

Сегодня об этой студии существует множество различных мнений – от резко отрицательных до восторженных, но одно несомненно: новое современное понимание задач художника-дизайнера, формирование визуальной пространственной среды сложилось именно там.

Основатели школы – группа художников и теоретиков дизайна, объединившихся вокруг журнала «Декоративное искусство СССР». Главным объектом внимания Студии стала художественно-эстетическая структура дизайна. Главной заботой деятелей Студии с самого начала оказались профессионально-творческие аспекты, разработка собственного языка художественного проектирования.

В книге «Архив одной мастерской» автор Марк Коник пишет: «Студия – театр особого рода. Ее внутренняя идейная установка всегда ясна: не от случайно-коммунальных нужд заказчика, зачастую выдаваемых за требования общества, а транспозиция проектной программы на средовую реальность с надеждой ее улучшить.

В чем я вижу накопленные за 20 лет активы Студии:

1. Новые проектные концепции.
2. Расширение объективной и тематической сферы проектирования городской среды.
3. Повышенный интерес к содержательной части проекта.
4. Возрождение пропедевтических курсов.
5. Расширение языковых возможностей в проектировании (совершенствование традиционных языковых форм и создание новых).
6. Утверждение самооценности проекта и проектного мышления как такового.
7. Расширение словарного фонда профессии, форсированное обращение к слову как к строительному материалу в проектировании.
8. Поиск различных форм коллективного творчества.
9. Активизация проектного сознания как внутри цеха, так и в обществе». [1]

Мое знакомство с деятельностью Студии началась в 1971 году, когда в орбиту моих искусствоведческих интересов вошла группа кемеровских художников, постоянных участников сенежских семинаров. Это – В. А. Селиванов, В. А. Алексеев, В. Е. Сотников. Живописцы и графики, много

занимаясь оформительской работой в масштабе города и области, они первыми в Кузбассе поняли необходимость профессионализма в массовом пропагандистском искусстве и пошли дальше в постижении основ художественного проектирования среды.

Сотников В. после двух поездок на «Сенеж» решил серьезно заняться графикой, а Селиванов и Алексеев еще долго (в течение 8 лет) были активными участниками дизайнерских проектов Студии. Главным желанием художников было стремление преодолеть оторванность художественной жизни провинции от общероссийской культуры, приблизиться к творческим исканиям времени.

Уже в первой поездке на «Сенеж» в 1967 году они совершенно по-новому решили задачу праздничного оформления г. Белова к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Раньше все было просто и понятно: панно, стенды объединить цветом, шрифтом, и задача решена. Но сейчас было необходимо найти новый образ города, его основную характеристику, и от этого образа отталкиваться в решении общей пространственной ситуации.

Город Белово – один из многих небольших шахтерских поселений Кузбасса. В то время он был окружен старыми выработками, возле которых высились огромные горы породы – терриконы. Именно их законченная классическая треугольная форма и легла в основу модуля проектного решения. Она вошла в центральную стелу городской площади, присутствовала при оформлении праздничной колонны и встречала гостей при въезде в город.

Окончательный вариант проекта не был утвержден отделом пропаганды обкома партии. Он вызвал у чиновников недоумение и раздражение, так как в это время вводилась новая технология – порода оставалась под землей, терриконы постепенно ликвидировались, чтобы не мешать облику социалистического города.

Но художники были довольны своим первым опытом. Они сумели отойти от шаблона, почувствовать вкус к абстрактному мышлению, перед

ними открылись новые возможности в познании творчества. В 1969 году этот проект был отмечен на выставке в Румынии.

В 1970-71 годах для кемеровского завода «Карболит» Алексеевым и Селивановым были сделаны проекты «Детского конструктора» и «Набора мебели для кухни» из модного для того времени материала – пластмассы. В проектах разрабатывалась идея организации пространства интерьера при помощи мобильной конструкции предметов.

«Детский конструктор» - набор геометрических объемов, с помощью которых можно собрать не только разнообразные машины, но и мебель. Они были разной конфигурации, плотно подгонялись друг к другу с помощью отверстий и штырей, имели разную окраску. Проект был принят на заводе и запущен в производство.

Главной идеей проекта «Кухня» был модуль, позволяющий составить мебель разных вариантов, что было актуально для малогабаритных квартир с крошечными кухоньками. И этот проект был принят, но ограничился опытными образцами: слишком новое для того времени было дело.

В книге «Художники Кузбасса» искусствовед Откидач В. пишет: «В 1974 году на Сенежской студии началась работа под девизом «Художники – стройкам 9-й пятилетки». В план был включен и проект оформления и наглядной агитации Западно-Сибирского металлургического завода. Над этим проектом работали художники Кемерова и Новокузнецка – Алексеев, Селиванов, Ротко, Мигулин, Шмидт, Статных, Бобкин. Проект Западно-Сибирского металлургического завода касался не только территории завода и его цехов, но и жилой зоны заводского района. Идея проекта – раскрыть в реальном облике завода, ритме его жизни, в его конструкциях его эстетическую и этическую суть. Чтобы подчеркнуть пластическую выразительность скульптурного организма завода, художники предложили выкрасить трубы и трубопроводы яркими синими, красными, желтыми красками. Если все промышленные объемы завода окрасить в разные цвета, подчиняя их организованной колористической системе, тогда выявится

кроющаяся в могучей пластической вязи корпусов, переходов, трубопроводов изначально присущая им выразительность. На территории завода художники предлагали по-новому решить приемы наглядной агитации: лозунги, призывы, цифры трудовых показателей поместить крупным, броским шрифтом прямо на трубах, на корпусах зданий завода, сделать «говорящими» сами промышленные объекты.

Большое внимание в проекте уделено системе освещения, подсветке, которая ночью создавала бы новый эффект в выявлении характера деятельного, безостановочного работающего организма». [2]

Коллективная работа художников была принята на зональную выставку «Сибирь социалистическая»-75, потом была приобретена Дирекцией выставок Союза художников СССР.

Трое из молодых художников – Статных, Мигулин, Шмидт – связали свое творчество с дизайном. На зональной выставке «Молодость Сибири», прошедшей в Омске в 1978 году, экспонировался проект «Генеральное решение музейной зоны Новокузнецка», выполненный этими художниками. Основной акцент авторы сделали на Кузнецкую крепость, основанную в 1618 году.

«Художники на ее территории предлагали разместить часть краеведческого музея. На склоне крепостной горы намеривались создать музей деревянного зодчества Сибири, собрав там памятники архитектуры из окрестных мест. Восстановить стоящую у подножия горы Соборную церковь, пристроив к ее зданию новый современный по форме корпус. Причем одну стену этого корпуса предлагалось решить как зеркальный витраж, в котором отражалась бы динамика повседневной жизни площади, расположенной перед зданием» [2].

В 1975 году страна торжественно отмечала 30-летие Победы над фашистской Германией. По решению областного совета было выделено помещение под музей «Кузбасс в Великую Отечественную войну 1941-1945 годов». Проектировать и осуществлять экспозицию музея поручили Алексееву и Селиванову. Художники говорили, что им повезло – появилась

уникальная возможность создать экспозицию с «нулевой отметки»: перепланировать интерьеры, а не приспособливаться к уже существующим стенам. Творческая концепция проекта заключалась, с одной стороны, в постепенном переходе от напряженной драмы до праздничного ликования, с другой, – показала, что музей не мыслим без зрелищности, без образного художественного подхода к решению его экспозиции.

В 1982 году В. А. Селиванов один, без Алексева, разрабатывает и осуществляет грандиозный проект выставки достижений народного хозяйства Кузбасса (г. Кемерово). Селиванов рассказывает о ходе работы над проектом: «Экспозиционная площадь 3000 квадратных метров. Как разместить десятки разделов выставки, отраслей, тысячи цифр, экспонаты, начиная от станков и заканчивая изделиями бытовой сферы, и все это разное по форме, цвету, назначению? Разработал модульный размер планшета, шрифт, дал задание каждому художнику той отрасли, которая принимала участие на выставке, консультировал их, как правильно составить свою экспозицию, чтобы она не выходила за рамки общего проекта» [3].

Составляя проект ВДНХ, Селиванов, учитывая, что такая выставка не рассчитана на долгие годы восприятия, поэтому внес в проект выдумку и фантазию, не забывая о нравственном и воспитывающем воздействии выставки на зрителя. Центром всего замысла стала глыба угля, вокруг которой сосредоточился рассказ о хозяйственной и культурной жизни Кузбасса. Этот прием привел в движение всю экспозицию, сделал ее глубже, значительнее.

Еще одна значительная работа 1985 года – проект экспозиции 6-й зональной выставки «Сибирь социалистическая», выполненный В. Селивановым в соавторстве с В. Алексеевым.

Перед проектировщиками стояла задача решить композиционно сложную пространственную структуру выставки. Художники сделали акцент и на закономерность композиции, и на включенность в современную культуру, и на понимание функциональных требований, заботясь, прежде

всего о том, чтобы экспозиция выглядела сложно, но внятно, определенно. При этом старались сохранить полное уважение к работам художников.

Сложность создания подобных проектов заключается в том, что дизайнер имеет дело с творческими людьми. С одной стороны, – коллекция из тысячи произведений, с другой, – собственные художественные амбиции. Потому в проекте главным композиционным качеством должен был быть замысел четких смысловых блоков, в котором акцент делается на работу ведущего мастера, определяющего прогрессивное направление в том или ином виде искусства, а вокруг размещаются работы, близкие ему по духу. Таким образом, главное достоинство выставки – в точном совпадении экспозиционного решения и представленного материала.

В последующие, 80-е годы вышеперечисленные художники-дизайнеры стали постепенно отходить от проектной работы, предпочитая живопись и графику. Но остались их ученики, прошедшие школу музейной практики и увлеченные художественным проектированием. Это –Хуторной А., Веремеев П., Ахметгалиев М.. Они были последними представителями от Кузбасса на творческой даче «Сенеж», последними ее учениками. Самым активным ее участником, отработавшим на семинарах 7 лет, был Ахметгалиев М.. Он участвовал с дизайнерскими проектами на зарубежной выставке «Новая реальность» (Равенна, 1989), всесоюзных выставках – «Земля и люди» (Москва, 1984), «Мы строим коммунизм» (Москва, 1986), 2-й всесоюзной выставке «Художники – народу» (Москва,1988), был автором проектов городских комплексных выставок «Охрана окружающей среды» (1983, 1986, 1988, 1989), принимал участие в оформлении областной экспозиции агропрома и товаров народного потребления на ВДНХ Кузбасса. В 90-е годы обратился к резьбе по дереву.

Художественные проблемы, стоявшие перед дизайнерами Кузбасса, были присущи и для представителей других направлений в советском искусстве тех лет. Но в области остались примеры интересных, оригинальных решений в осуществлении комплексных задач в формировании современного

облика городов, интересу к истории края, его культурному наследию, к созданию эстетически полноценной городской среды.

Перестройка внесла свои коррективы. Возникла другая система взаимосвязи – «человек и его внутренний мир». Теперь работа дизайнера связана с ориентацией на социальный заказ, на вкусы и потребности общества, заказчика, которые нельзя игнорировать. Сегодня, когда наше общество «просыпается», хочется надеяться, что роль художника-организатора визуального пространства будет по достоинству оценена обществом, будет востребован весь конструктивный опыт, накопленный в 70-80 годах прошлого века и реализованы самые смелые идеи освобожденной дизайнерской мысли.

1. Кантор М. Опыт одной мастерской. М., 2004. С.86.
2. Откидач В. Художники Кузбасса. Л., 1983. С.160.
3. Рысаева Т. Василий Селиванов. Художник. Педагог. Кемерово, 2002. С.54.

М. В. Семенова
г. Екатеринбург

Моделирование женственности

XX век кардинально изменил понятия о женской моде, дизайне женского костюма и самой женственности. И дело не только в том, что изменились формы женского костюма, но и сам процесс дизайна подвергся существенным изменениям. Традиционно культура выдвигает ряд ценностей моды. К этим ценностям относятся современность, универсальность, демонстративность и игра. В двадцатом веке на первый план нередко выдвигается именно игровая ценность, в отличие от XIX века, где превалировала ценность демонстративности.