

8. Lukov, V. A. (2007). *Dizayn: tezariusnyy analiz: nauch. monografiya* [Design: Thesaurus analysis]. Moscow: MGU. (in Russian).
9. Marianko, Ya. H. (2011). "Ukrainian terminology of design: processes of formation, formation, development". Thesis abstract for Cand. Sc.: 10.02.01, Odesa, 24 p. (in Ukrainian).
10. Medvedev, V. Yu. (2007). Art design in the design world, *Vestnik SPGUTD* [Herald SPGUTD], no. 13, pp. 131–137. (in Russian).
11. Stankevych, M. (2013). Protodesign, concept and morphology of design, *Narysy z istorii ukrainskoho dizainu XX stolittia: zb. statei* [Essays on the history of Ukrainian design of the twentieth century: a collection of articles], Kyiv: Feniks, pp. 122–131. (in Ukrainian).
12. Tuhareli, N. L. (1994). "Design terminology in the lexical system of the Russian language", Thesis abstract for Cand. Sc.: 10.02.01, Moscow, 27 p. (in Russian).
13. Chuko Ch., Ping-Yu Ya. (2007) A discussion on the changes and progress of design-related terms. available at:
<http://www.sd.polyu.edu.hk/iasdr/proceeding/papers/Etymology%20and%20the%20Interplay%20of%20Design%20Terminology.pdf> (In English).

УДК 7.05: 68: 003.01

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.31>

Наталія Вергунова

<https://orcid.org/0000-0002-8470-7956>

кандидат мистецтвознавства, старший викладач

Харківський національний університет

міського господарства ім. О. М. Бекетова.

n.vergunova@gmail.com

Сергій Вергунов

<https://orcid.org/0000-0003-2603-9782>

кандидат мистецтвознавства, професор

Харківський національний університет

міського господарства ім. О. М. Бекетова.

s.vergunov@gmail.com

ДО ПИТАННЯ ПРО ВИНИКНЕННЯ ПРОМИСЛОВОГО ДИЗАЙНУ НА ПОСТРАДЯНСЬКОМУ ПРОСТОРІ (20-ТІ РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ)

У статті досліджено питання про формування промислового дизайну на пострадянському просторі у 20-х роках ХХ століття. Розглянуто особливості становлення і розвитку цього процесу з позицій термінологічного обґрунтування. Охарактеризовані смислові наповнення понять "мистецтво" і "виробництво" деяких теоретиків того часу, а також їх спроби щодо пошуку синтезу між мистецтвом, працею і виробленою продукцією, в процесі якого формувалася новий вид професії, котра стала своєрідним протодизайном ХХІ століття.

Ключові слова: художня праця, виробниче мистецтво, інженер конструктор, художник-образотворець, інженер-художник.

Наталія Вергунова

кандидат искусствоведения, старший преподаватель,

Харьковский национальный университет

городского хозяйства им. А. Н. Бекетова

Сергей Вергунов

кандидат искусствоведения, профессор
Харьковский национальный университет
городского хозяйства им. А. Н. Бекетова

**К ВОПРОСУ О ПОЯВЛЕНИИ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА
НА ПОСТСОВЕТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ (20-Е ГОДЫ XX ВЕКА)**

В статье исследован вопрос о формировании промышленного дизайна на постсоветском пространстве в 20-х годах XX века. Рассмотрены особенности становления и развития этого процесса с позиций терминологического обоснования. Охарактеризованы смысловые наполнения понятий “искусство” и “производство” некоторых теоретиков того времени, а также их попытки в поиске синтеза между искусством, трудом и произведенной продукцией, в процессе которого формировался новый вид профессии, ставшей своеобразным протодизайном XXI века.

Ключевые слова: художественный труд, производственное искусство, инженер конструктор, художник-изобразитель, инженер-художник.

Natalia Vergunova

Candidate of Art Studies, Senior Lecturer
O. M. Beketov National University
of Urban Economy in Kharkiv

Sergey Vergunov

Candidate of Art Studies, Professor
O. M. Beketov National University
of Urban Economy in Kharkiv

**THE EMERGENCE OF INDUSTRIAL DESIGN IN THE POST-SOVIET AREA
(THE 1920'S OF XX CENTURY)**

The beginning of industrial design's formation started in the 20s years of the last century. It was the time of severe shocks of revolution – the First World War (1914–1918), which passed through a series of revolutions (February's bourgeois-democratic and October Socialistic 1917) in the civil war (1917/1918–1922/1923), which still are ambiguous and controversial. At the same time, these events have opened the new horizons and unexpected perspectives to millions of people, including culture. At that time the concept of new relations between art and production was developed, as well as its ideological saturation and functional purpose; a new type of profession was formed, which became a kind of protodesign of XXI century.

These fundamental and often irreconcilable complexities and contradictions can be traced in numerous articles of theorists (ideologists): O. Bric, N. Punin, B. Kushner, N. Tarabukin and others. Each of them has a personal point of view in terms of semantic content of “art” and “production”. Their vision of these categories, concerning their practical application for the creation of “new life” in general and new objects (things) of this life in particular, is also different. Some of them were concerned about the transformation of “pure” art into proletarian art, while others considered the main issue as an industrial relations and their reorganization in new realities.

The search for the synthesis between art, labor and manufactured products for everyday life became the main theoretical and practical task of “productivism” (industrial art). At the same time, the nature of labor was the key point in all this; these theoretical calculations were contributed to the emergence of a new design and artistic activity, which is now called industrial design.

Some attempts to find semantically correct names for a new profession and to offer a successful lexical form of this term were done. These are artistic work, industrial art, engineer

constructor, artist-visualizer, engineer-artist. The last term turned out to be the closest to a term “artist-designer” that appeared in the postwar period and was written in diplomas until 1992.

Thus, the formation of industrial design in the post-Soviet space in the 20's of XX century showed that most theoretical definitions and assertions in terms of concretization of the strategic tasks in art and production relations were inherently denying. They were also lack in constructive proposals based on practical achievements or theoretical consideration of proposed changes. Moreover, the prevailing diversity and polarity of thoughts led to the impossibility of defining the new art in terms of profession's terminology, as well as its policy guidelines, which, in turn, could become its theoretical and methodological basis.

In fact, this discrepancy of content dominant in this process of actively seeking solutions to emerging problems made certain postponement and it took almost fifty years (ICSID, 1969) for a common definition of industrial design to come.

Keywords: *artistic work, industrial art, engineer constructor, artist-visualizer, engineer-artist.*

Початок формування промислового дизайну, тоді “виробничого мистецтва” на наших теренах припадає саме на 20-ті роки ХХ століття. Це був час важких революційних потрясінь – Перша світова війна (1914–1918), що перейшла через низку революцій (Лютнева буржуазно-демократична і Жовтнева соціалістична 1917 р.) у війну громадянську (1917/1918–1922/1923) – що і сьогодні сприймаються неоднозначно і суперечливо. Але ці події відкривають нові горизонти й незвідані перспективи перед мільйонами людей, у тому числі в культурі. Саме тоді складалася концепція нових відносин мистецтва і виробництва, її ідейне насичення та функціональне призначення; формувався новий вид професії, що стала своєрідним протодизайном ХХІ століття.

Ці складності та протиріччя, часто принципові й непримиренні, можна простежити в численних статтях сучасників (ідеологів) цих подій: О. Бріка [1], М. Пуніна [2], Б. Кушнера [3], М. Тарабукіна [4] та інших. Ці статті дають змогу по-новому поглянути на процеси, що відбувалися тоді, оцінити інтерпретації авторства пізніших, заангажованих дослідників, з огляду на “пропагандистські” вступні епохи військового комунізму, розвиненого соціалізму і капіталістичної орієнтації пострадянського простору.

Мета статті – висвітлити формування промислового дизайну на пострадянському просторі у 20-х роках ХХ століття, розглянути особливості становлення і розвитку цього процесу з позицій термінологічного обґрунтування.

Вважається, що першим досвідом усвідомлення нових форм, видів та підходів у мистецтві РРФСР була петербурзька газета “Мистецтво Комуни” – тижневик, який видавали з грудня 1918 до квітня 1919 років. Саме в ньому опубліковані “...найвизначніші тоді писання коноводів мистецтва комуни <...> Маяковського, <...> Бріка, <...> Кушнера, <...> Пуніна...” та інших теоретиків “армії мистецтва” [5, с. 23].

У цих “писаннях”, в суперечках і обмінах думок поступово формували фундамент програми-максимум “Мистецтва Комуни”, її ідеологія і вектор розвитку на найближчі роки: “Мистецтво як пряме, матеріальне виробництво “речей” [5, с. 27]. Цю фразу можна розглядати як відправну точку в процесі виникнення промислового дизайну на пострадянському просторі: як ідеологічний маніфест, так і тимчасове гасло. Слід уточнити, що під “речами” в даному випадку розуміються не тільки духовні цінності – твори “чистого” мистецтва, а й цінності матеріальні: предмети та об’єкти для створення “нового побуту”. Ця теза багаторівнева. Спочатку, на першому рівні, вона дуальна: її необхідно сприймати і як процес створення – організація виробництва у нових реаліях, і як естетичну парадигму – ці речі повинні бути гарні, зручні та привабливі. Далі, ця двоїстість ділиться на підрівні “поглядів”, що вносить певний дисбаланс у процес формування термінологічного апарату нової діяльності.

О. Брік бачить “мистецтво, як і будь-яке виробництво”, розвиваючи положення про те, що ідея роздільного існування мистецтва і виробництва вже не є непорушним законом. М. Пунін проводить перше розмежування між “прикладництвом” і виробництвом: “Справа не в прикрасах, а в створенні нових художніх речей. Мистецтво для пролетаріату – не священний храм, де ліниво тільки споглядають, а праця, завод, що випускає всім художні предмети”. Що

таке “художні предмети”, не пояснюється, а ідеї “конструктивізму” ще не сформувалися і тільки “бродять у головах” [5, с. 27].

Поряд з цим, слідуючи революційним поривам, деякі автори висловлюють категорично радикальні погляди. Так, наприклад, Б. Кушнер у сьомому номері тижневика “Мистецтво Комуни” від 19 січня 1919 року стверджує: “Натхнення – порожня, безглузда казка... натхнення, безумовно, і безповоротно скасовується”. Хоча, в цьому ж номері, у редакційній статті, заявлено: “Ми вважаємо головним завданням пролетарського мистецтва повне знищення понять “вільна творчість” та “механічна робота” і заміна їх одним-єдиним поняттям – творча праця” [6]. Виникає резонне питання – хіба творча праця може бути без натхнення? І наскільки застосовні подібні судження до роботи токаря або пекаря, коли треба бездоганно виконувати технологічний процес виготовлення деталі або випікання хліба? На лице – явний соціальний утопізм.

Очевидно, що у кожного учасника своє смислове наповнення понять “мистецтво” і “виробництво”, а також своє бачення їх перетинів у практичному застосуванні до створення “нового побуту” в цілому і нових об’єктів (речей) цього побуту зокрема. Одних ідеологів турбувало питання трансформацій “чистого” мистецтва в мистецтво пролетарське, інших – роль мистецтва у промисловості, треті вважали головним питанням виробничих відносин і їх перебудову в нових реаліях.

Пошук синтезу між мистецтвом, працею та виробленою продукцією для повсякденного життя став основним теоретичним і практичним завданням “продуктивізму” (виробничого мистецтва). Але смисловий акцент при цьому робили на характері праці, як на завоюванні революції, коли “праця робітника (російською – “рабочего”) корінь – раб, рабство) з важкої примусової праці, проходячи творче горнило і отримуючи імпульс до досконалості, перетворюється з роботи в майстерність, мистецтво” [4, с. 21]. Разом з тим, ці теоретичні викладки, в результаті, сприяли виникненню нової проектно-художньої діяльності, яку ми сьогодні називаємо “промисловий дизайн”.

Серед інших характерних цитат з публікацій тих років, що розкривають ідеологічні позиції і дають зрозуміти, як непросто склалися стосунки між “чистими” художниками, “протодизайнерами” і виробниками, доцільно відзначити твердження О. Бріка зі статті “От картины к ситцу”: “...основну думку виробничого мистецтва – про те, що зовнішній вигляд речі визначається економічним призначенням речі, а не абстрактними, естетичними міркуваннями, ще недостатньо сприйняли наші господарники, і їм здається, що художник, який прагне проникнути в “економічну таємницю” речі, пхає не у свою справу. Звідси неминуче прикладництво як наслідок відірваності художника від виробництва. Не отримуючи необхідних економічних директив, він мимоволі вдається до естетичних шаблонів” [1, с. 27–34].

Цей пасаж важливий для розуміння ролі дизайнера у процесі промислового виробництва. Написаний майже сто років тому, він, на жаль, досі є яскравою ілюстрацією сформованих відносин між дизайнерами і виробниками (якщо ми говоримо про наші терени), які живуть у різних професійних світах, тож їх орбіти дуже рідко перетинаються. Більше того, такі відносини екстраполювалися й у систему дизайнерської освіти на всьому пострадянському просторі: ми продовжуємо навчати студентів “абстрактним” спеціальностям, що мають достатньо переконливу теоретичну складову, але не мають, у своїй більшості, практичного втілення, необхідного сьогодні в реальному виробничому секторі економіки. Іншими словами, ми готуємо фахівців, зокрема промислових дизайнерів, які не можуть оперативнo адаптуватися у виробничий процес. І в цьому кардинальна відмінність між нашими освітніми системами та підходами до освітнього процесу в західних країнах. І тільки останнім часом намітилися деякі спроби змінити таку систему.

Разом з тим, некоректно звинувачувати у сформованих відносинах тільки одну сторону: вина в цьому – обопільна. ВНЗ складно контролювати насущні проблеми економічного блоку на сучасному етапі та швидко перебудовувати освітні програми відповідно до своїх потреб, часто користуючись морально та фізично застарілою науково-технічною базою. Промисловці не бажають вкладати гроші у підготовку потрібних їм профільних фахівців та в розвиток

навчальної інфраструктури, внаслідок чого програють усі: й університети, й промисловці, й споживачі. Тобто ті, заради яких і відбувається весь цей процес.

“Зовсім плачевне становище інженерів-конструкторів. <...> ... для виконання їх спеціальної конструкторської роботи немає рішуче ніякої, навіть емпіричної, навіть найнедосконалішої дисципліни” [3, с. 100].

Таким чином, деякі доктринери стверджували, що відтепер мистецтво – це і є виробництво; інші були впевнені, що мистецтвом потрібно називати працю як таку. Треті заявляли, що мистецтво повинно бути зрозуміле народом і певною мірою воно має нести практичне значення. У підсумку, таке різноманіття думок, іноді полярних, не сприяло планомірному розвитку та усвідомленому вдосконаленню. Але більшість дослідників сходилася на думці, що найближчим часом у виробництво мають прийти нові фахівці, спроможні привнести творче начало та емоційність мистецтва в промисловість, у процес виробництва нових речей для “нового побуту”. Відповідно, повинна була виникнути і нова професія (дисципліна), що систематизувала б цей процес, привівши його до корисного практичного результату.

Висловлюючи такі настрої, про це, зокрема, говорив Б. Кушнер у доповіді “Організатори виробництва”, прочитаній в Інституті Художньої Культури 30 березня 1922 року (тут і далі – пунктуація, орфографія і виділення збережені, як в оригінальному тексті. – *Н. В. і С. В.*): “Мистецтва і носії їх, художники, повинні увійти в виробництво. <...> Інженери-конструктори – це винахідники речей, організатори матеріалів, працівники форми. Сфера їх діяльності в принципі та сама, що й у художників-образотворників. <...> Тільки практичний досвід і традиція у справі оформлення в художників ширші, різноманітніші і кваліфікованіші. <...> Таким чином за основними ресурсами і методами роботи художники вже і зараз могли б із великим успіхом замінити інженерів-конструкторів. Звичайно, для цього їм треба було б попередньо засвоїти ті допоміжні знання, що необхідні для виробничого конструювання. Інакше кажучи, вони повинні були б стати інженерами-художниками” [3, с. 100].

Уже тоді були спроби знайти семантично правильні назви для нової професії, запропонувати вдалу лексичну форму цього терміна: художня праця, виробниче мистецтво, інженер-конструктор, художник-образотворець, інженер-художник. Останній термін виявився найближчим до терміна “художник-конструктор”, що поширився на наших територіях у повоєнний час, у другій половині ХХ століття, і його писали в дипломах про освіту до 1992 року.

Ідеологи революційних відносин мистецтва і виробництва розуміли, що їх ідеї можуть бути близькі тільки людям цієї нової професії, яких поки немає, але які мають з’явитися в найближчому майбутньому. А для цього таких людей треба підготувати: пояснити теорію і навчити практиці. Тобто створити необхідну навчальну базу. Ще в 1918 році О. Брік у статті “Мистецтво Комуни” закликав: “Треба негайно організувати інститути матеріальної культури, де художники готувалися б до роботи над створенням нових речей пролетарського побуту, де б виробляли типи цих речей, цих майбутніх творів мистецтва” [5, с. 29]. Згодом ці заклики будуть почуті, й такі програмні установки знайдуть відображення в “конструктивізмі” як філософії революційної творчості.

У 1921 році в Москві вийшла з друку збірка “Мистецтво у виробництві”, що стала концептуально-теоретичною базою нового, революційного мистецтва, ідеологічною аксіомою якої є “впровадження елементів художнього в життя виробництва взагалі, перетворення форм виробничого процесу і форм побуту через мистецтво” [5, с. 31]. Це визначення щодо конкретизації та чіткості стратегічних завдань фактично перше в ряду спроб усвідомлення нових підходів у пролетарському мистецтві, його значення в суспільному житті. Але далі цього “програмного” визначення справа не пішла. Детального й уважного опрацювання заявлених завдань у збірнику “Мистецтво у виробництві” не виявилось, оскільки позначилася значна різноманітність і полярність думок. Теоретики нового мистецтва не могли визначитися з термінологією професії, а головне – з її програмними установками, які, своєю чергою, стали б теоретико-методологічною базою. Навіть у передмові “Пора понять”, Д. Штернберга, на той час завідувача відділу образотворчого мистецтва Народного комісаріату освіти, що відкриває

згадану збірку, немає вичерпного пояснення, чим саме “виробництво” відрізняється від “прикладництва”; тільки заявлено, що “мистецтво у виробництві означає найвищу доцільність і максимум кваліфікації” [7, с. 143], тому заклик “пора зрозуміти” залишається суто декларативним і не наближає до розв’язання проблем, пов’язаних із мистецтвом у виробництві.

Таким чином, формування промислового дизайну на пострадянському просторі у 20-х роках ХХ століття показало, що більшість теоретичних визначень і тверджень щодо конкретизації та чіткості стратегічних завдань у відносинах мистецтва та виробництва мали заперечливий характер і майже не супроводжувалися конструктивними пропозиціями, що підкріплені або практичними досягненнями, або мають на увазі теоретичне обґрунтування пропонованих змін. Більше того, превалююча різноманітність і полярність думок теоретиків призвели до неможливості визначення нового мистецтва в частині термінології професії, а також до її програмних установок, що, своєю чергою, стали б її теоретико-методологічною базою.

За фактом, з причини цього різночитання змістових домінант у процесі активного пошуку проблем, які виникали, знадобилося майже п’ятдесят років (ICSID, 1969), щоб прийти до спільного знаменника у формулюванні поняття промислового дизайну та окресленні кола його інтересів і професійних компетенцій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брик О. От картины к ситцу. *Левый фронт искусств*. Москва : ЛЕФ, 1924. № 2. С. 27–34.
2. Карасик И., Пунин Н. Новое искусство. *Искусство XX века. Вопросы отечественного и зарубежного искусства*. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский университет, 1996. Вып. 5. С. 57–68.
3. Кушнер Б. Организаторы производства. *Левый фронт искусств*. Москва : ЛЕФ, 1923. № 3. С. 100–107.
4. Тарабукин Николай. От мольберта к машине. Москва : Работник просвещения, 1923. 44 с.
5. Чужак Н. Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня). *Левый фронт искусств*. Москва : ЛЕФ, 1923. № 1. 255 с.
6. Iskusstvo kommuny: issues. URL: https://monoskop.org/Iskusstvo_kommuny (дата звернення: 25.04.2019).
7. Gough M. The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution. USA : University of California Press, 2005. 268 p.

REFERENCES

1. Bryk, O. (1924). From picture to chintz, *Levy front iskusstv* [Left Front of the Arts], vol. 2, Moscow: LEF, pp. 27–34. (in Russian).
2. Karasyk, Y., Pushyn, N. (1996). New art, *Iskusstvo XX veka. Voprosy otechestvennogo i zarubezhnogo iskusstva* [Art of the XX century. Questions of domestic and foreign art], vol. 5, Saint Petersburg: Saint Petersburg University, pp. 57–68. (in Russian).
3. Kushner B. (1923). Production Organizers, *Levy front iskusstv* [Left Front of the Arts], vol. 3, Moscow: LEF, pp. 100–107 (in Russian).
4. Tarabukyn, Nykolay (1923). Ot mol’berta k mashine [From easel to machine], Moscow: Rabotnyk prosveshcheniya. (in Russian).
5. Chuzhak, N. (1923). Under the sign of life-building (the experience of the awareness of the art of the day), *Levy front iskusstv* [Left Front of the Arts], vol. 1, Moscow: LEF, 255 p. (in Russian).
6. Art of the Commune: issues, available at: https://monoskop.org/Iskusstvo_kommuny (access date 25.04.2019). (in Russian).
7. Gough, M (2005). The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution, USA: University of California Press. (in English).