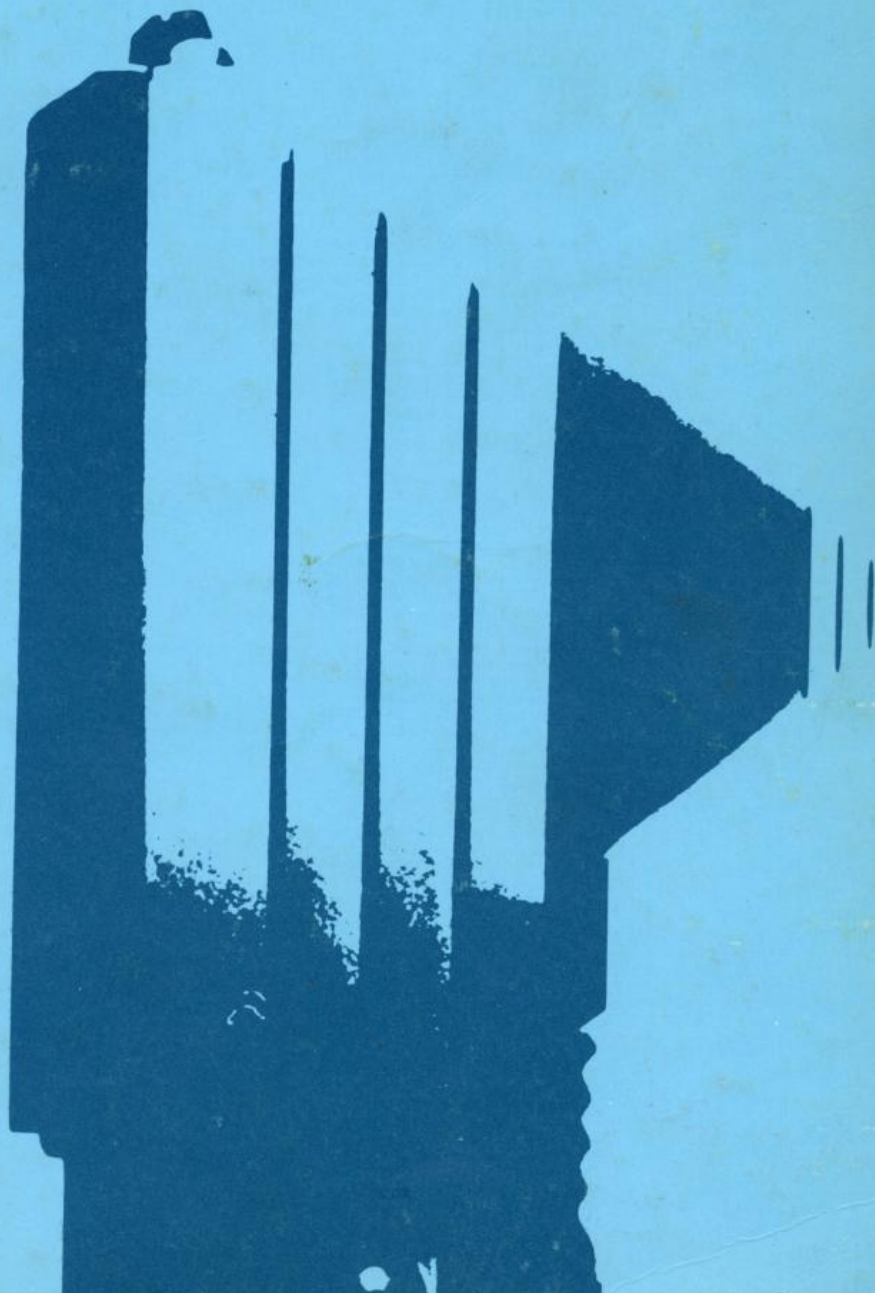
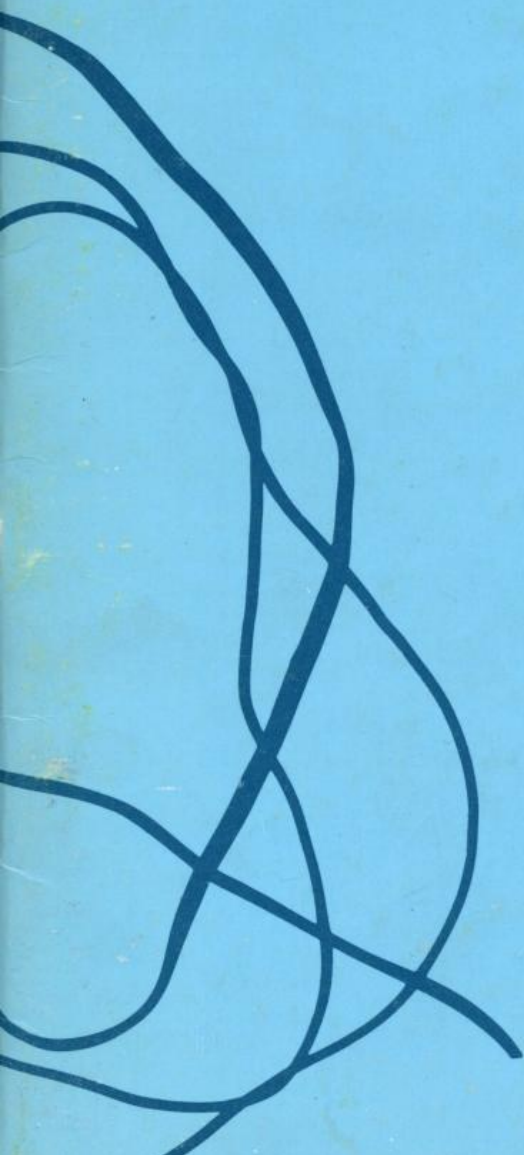


26-2



№11(335)1991



техническая эстетика 11/1991

Издается с января 1964 года

Главный редактор
КУЗЬМИЧЕВ Л. А.

Члены редакционной коллегии

БЫКОВ В. Н.
ЗИНЧЕНКО В. П.
КВАСОВ А. С.
МУНИПОВ В. М.
РЯБУШИН А. В.
СИЛЬВЕСТРОВА С. А.
(зам. главного редактора)

СТЕПАНОВ Г. П.
ФЕДОРОВ В. К.
ХАН-МАГОМЕДОВ С. О.
ЧАЯНОВ Р. А.
ЧЕРНЕВИЧ Е. В.
ШАТАЛИН С. С.
ШУБА Н. А.
(ответственный секретарь)

Разделы ведут

АЗРИКАН Д. А.
АРОНОВ В. Р.
ДИЖУР А. Л.
ПЕЧКОВА Т. А.
ПУЗАНОВ В. И.
СЕМЕНОВ Ю. К.
СИДОРЕНКО В. Ф.
ФЕДОРОВ М. В.
ЧАЙНОВА Л. Д.
ЩАРЕНСКИЙ В. М.

Редакция

Редактор
ЛЫСЕНКО Л. В.
Художественный редактор
САПОЖНИКОВА М. Г.
Технический редактор
БРЫЗГУНОВА Г. М.
Корректор
ФАРРАХОВА Е. В.

Москва, Всесоюзный
научно-исследовательский институт
технической эстетики
Государственного комитета СССР
по науке и технологиям

В номере:

ПРОБЛЕМЫ, ИССЛЕДОВАНИЯ

1 ШАТИН Ю. В.
Экодизайн. Бионический подход

10 ФЕДОРОВ М. В., ЗАДЕСЕНЕЦ Е. Е.
Дизайнерский уровень изделий: анализ
и оценка

ОБРАЗОВАНИЕ

5 КОСТЕНКО Т. В.
Школа: зерна дизайна — ростки
культуры

ПРОЕКТЫ, ИЗДЕЛИЯ

8 Телевизор времен Ельцина и Горбачева

НАШИ ПУБЛИКАЦИИ

13 Павел ФЛОРЕНСКИЙ
Иконостас

28 Москва — Милан: Жадова — Соттсасс

ТЭ-БИС

15 Банк информации и справок

ЮБИЛЕИ

21 ЗАЙЦЕВ С. А., ПУЗАНОВ В. И.
История ВАЗа только начинается

БИБЛИОГРАФИЯ

25 Что такое реклама

ИЗ ИСТОРИИ

26 ВАСИЛЬЕВ А. А.
Египет, опомнись!

РЕФЕРАТЫ

31 Blu Art — система дистанционного
управления (Германия)
Новинки зарубежной техники

Обложка И. МАМОНТОВОЙ
Макет М. Г. САПОЖНИКОВОЙ

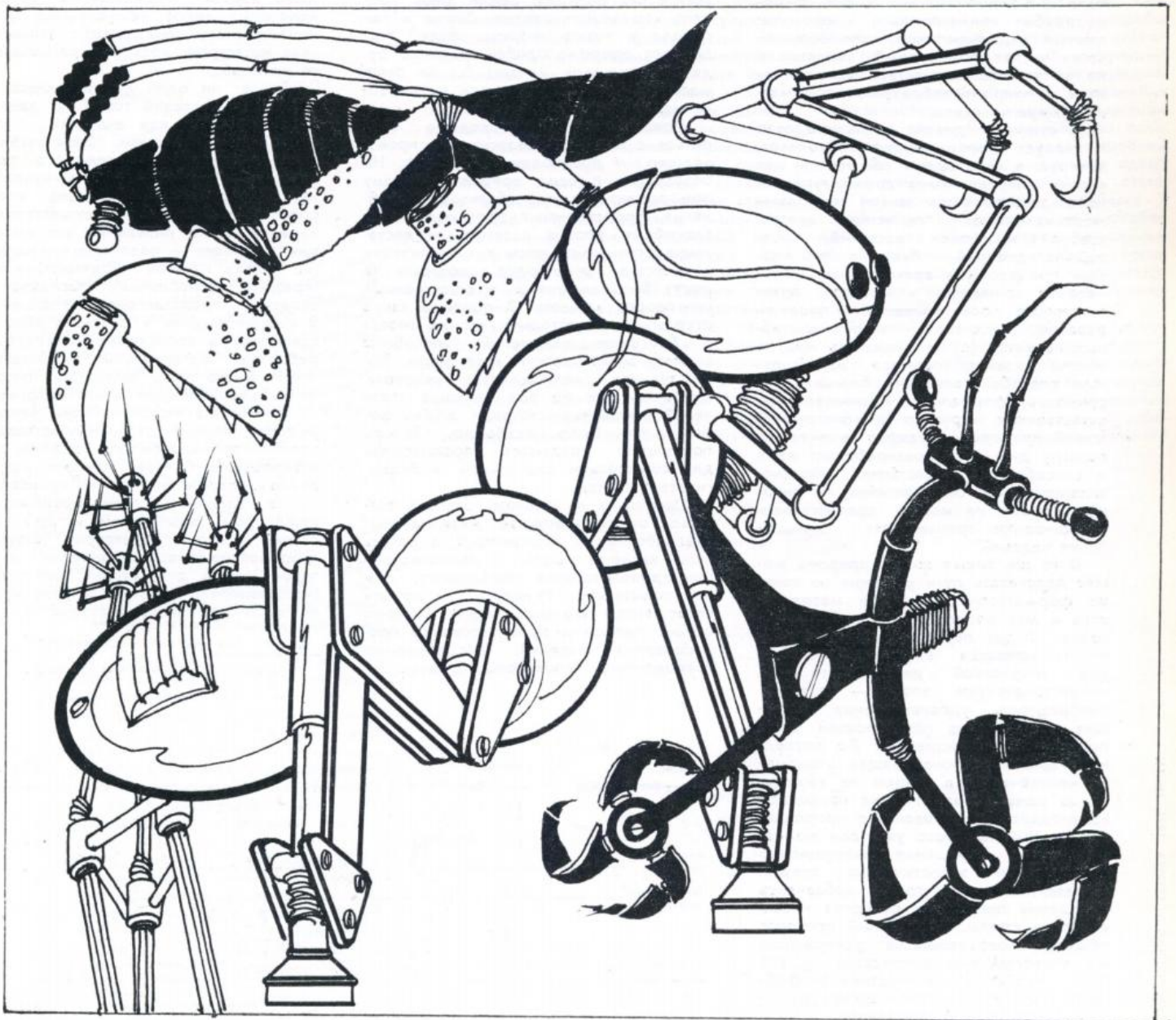
Адрес редакции:
129223 Москва, ВДНХ СССР, ВНИИТЭ
Тел. 181-99-19
© «Техническая эстетика», 1991

В этом номере были использованы иллюстрации
из журналов: Popular Science, Test Achats Ma-
gazine, Design News и др.
Сдано в набор 05.09.91 г. Подп. в печ. 02.10.91 г.
Формат 60×90^{1/8}.
Бумага мелованная 120 г.
Гарнитура журнально-рубленая.
Печать высокая. Усл.-печ. л. 4,0
Усл. кр.-отт. 224,0. Уч.-изд. л. 5,9
Тираж 13650 экз. Заказ 831. Цена 2 р. 50 к.
Московская типография № 5
Государственного
комитета СССР по печати.
129243 Москва, Мало-Московская, 21.
По вопросам полиграфического брака
обращаться в адрес типографии.

Экодизайн. Бионический подход

Ю. В. ШАТИН, ВНИИТЭ

Мысль о необходимости проектирования всего цикла жизни промышленного изделия неоднократно высказывалась многими специалистами, в том числе и на страницах журнала «Техническая эстетика». В соответствии с концепциями «новой промышленной культуры» еще на стадиях проектирования и производства должны предусматриваться возможности «деконструкции» изделий длительного пользования, иначе говоря, необходимость «просчитывать судьбу» составных элементов этих изделий. В Академии Домус в рамках исследований новых концепций экологии искусственной среды разрабатывается модель «культуры искусственного», которая рассматривает человеческую деятельность не только как конструктивную, но и как деконструктивную в физическом смысле этого слова. Эта модель предусматривает проектирование процесса создания и распада изделий, который происходил бы по замкнутому циклу. В публикуемой статье автор пытается сформулировать принцип «бионического» подхода в дизайне промышленных изделий, который, по его мнению, может оказаться эффективным средством экологизации процессов их производства и потребления, причем даже в условиях все большего распространения изделий кратковременного и разового пользования.



Техника и технология могут и должны быть экологизированы, если они будут организованы по принципу естественных, прежде всего, биологических процессов. Этот путь можно рассматривать как главный для уменьшения антропогенной нагрузки на биосферу. Если из всего многообразия направлений дизайн-деятельности взять лишь проектирование промышленных изделий, оставив пока в стороне графический дизайн, проектирование не-вещественных ингредиентов среды и прочее, то можно заметить, что некоторый опыт в использовании принципов организации материальных структур в живой природе мировым дизайном уже накоплен. Одно из самых интересных учебных заведений Западной Европы — Европейский институт дизайна в Милане — несколько лет разрабатывает это направление, применению бионики в дизайне посвящен специальный курс. О стихийном интересе дизайнеров к формам и структурам живой природы свидетельствуют такие явления, как волна зоо- и антропоморфной мебели, прокатившаяся по странам Запада в начале 70-х годов. Однако поиски природоподобия применительно к промышленным изделиям носят по большей части чисто формальный характер и не могут рассматриваться как поиски пути к природосообразности предметного мира человека.

В сущности дизайн лишь следовал и следует «архитектурной бионике», которую в свое время обозначили как «новое направление в архитектуре», а использование форм живой природы — морских раковин, лепестков цветов, стеблей и листьев растений, черепашьих панцирей — было названо «новым процессом в архитектуре». Перенесение принципов и методов архитектурного проектирования в проектирование относительно мелкомасштабных объектов (с чего начались многие школы дизайна) остается единственным способом освоения бионики. Несомненно, формальное заимствование естественных структур и конструкций живой природы обогащает творческую палитру дизайнера, разнообразит язык и способствует нарастанию образно-эмоциональной силы дизайна, но никоим образом не может содействовать экологизации производства и потребления изделий.

В то же время живая природа может подсказать пути решения не только формотворческих, но и методических и методологических проблем дизайна. В тот период, когда дизайн конституировался в самостоятельный вид творческой деятельности — в «индустриальную» эпоху — природосообразность удовлетворения растущих человеческих потребностей была практически недостижима. До последнего времени производящая экономика человечества в общем не выходила за рамки неолитических принципов взаимодействия человека с природой. Социальный прогресс уже сам по себе вызвал нарушения эволюционно сложившихся экологических связей. С развитием индустрии добавились истощение природных ресурсов и загрязнение среды. Ускоренный прогресс общества сопровождался ускоренным же экологическим регрессом, и это было неизбежным вследствие экофобности стратегии неолитических (аграрно-индустриальных) принципов.

Но научно-технические революции, которые за последние десятилетия не раз радикально меняли многие изделия промышленности, меняли образ их потребления — и всегда в сторону снижения ресурсоемкости, — позволяют надеяться на достижимость экофильного производства и потребления, причем в обозримом будущем. И одним из шагов в этом направлении может стать «бионизация» дизайна. Но не в смысле более или менее бездумного заимствования отдельных достижений эволюционного процесса, отдельных «деталей», «узлов», «устройств» живых организмов, а в смысле освоения коренных принципов существования и развития живых организмов и их сообществ. Иначе говоря, **бионический экодизайн** не может быть **конструированием** биоморфных изделий из биоморфных деталей, а должен стать **проектированием** природосообразных объектов.

Путь к природосообразию предметного мира лежит через его природоподобие, но не внешнее, формальное, а сущностное. Конструкция любого изделия совершенно не важна с экологических позиций, важен лишь процесс его возникновения, бытия и перехода в новые формы. Если этот процесс природоподобен, изделие будет экофильным, каковы бы ни были масштабы его производства и потребления.

Прежде всего необходимо смириться с тем, что безотходное производство и потребление — блеф. Не безотходна и сама природа, поэтому при проектировании объектов потребления, производимых промышленными способами, вполне разумно и достаточно стремиться лишь к минимизации количества тех отходов, которые не могут быть включены в естественный круговорот веществ. В природе такие отходы малы настолько, что не вносят в биосферу изменений, способных вызвать экологическую катастрофу. Хозяйственная деятельность человека, напротив, уже не раз служила причиной кризисных ситуаций в биосфере, и это было неизбежно. Теперь постепенно создаются предпосылки для коэволюции социальной и биологической систем.

Поскольку на данном этапе отказаться от производства материальных благ абсолютно невозможно, а делать хоть какие-то шаги к экологизации природопользования необходимо, стоит попытаться, опираясь на «опыт» естественной эволюции, найти какие-то общие принципы проектирования промышленных изделий, потребляемых современным человеком. Из великого

многообразия природы в качестве бионического прототипа промышленного изделия можно выбрать, например, насекомое.

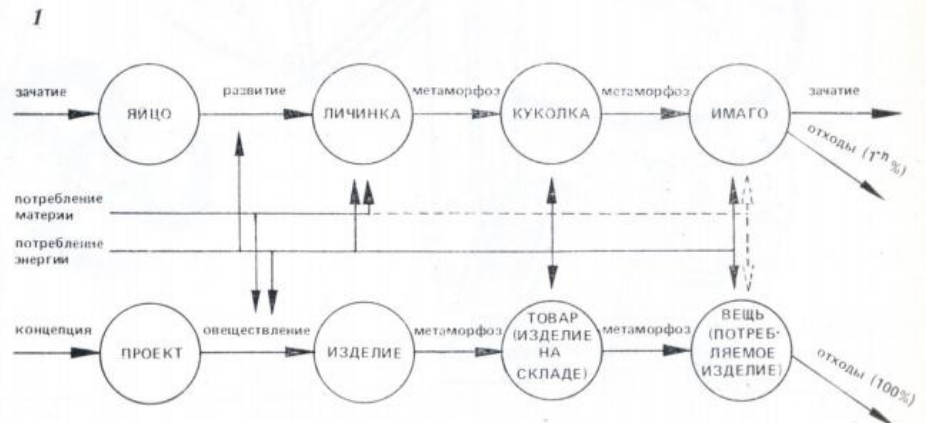
Почему?

Прежде всего потому, что Землю справедливо назвать «планетой насекомых», а не планетой любого другого класса животных, не говоря уже об отдельных видах — хотя бы и «человека разумного». Насекомые — не только самый многочисленный, но и самый приспособленный к земным природным условиям биологический класс. Кроме того, в отличие от еще более многочисленных и еще более приспособленных инфузорий, бактерий, вирусов, насекомые все же относятся к «макромиру», даже самые мельчайшие из них как-никак соизмеримы с человеком. Среди миллиона с лишним видов насекомых, населяющих планету, некоторые уже достигли совершенства миллионы и десятки миллионов лет назад (например, тараканы), обнаружив с тех пор удивительную приспособляемость к изменяющимся условиям и исчезающе малое воздействие на окружающую среду: даже взрывы размножения саранчи, некоторых видов чешуекрылых в конечном счете не вызывают экологических катастроф хотя бы регионального масштаба.

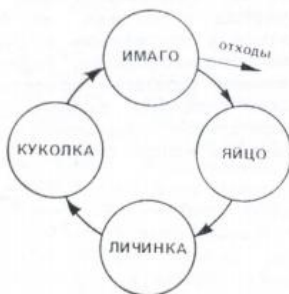
Далее: ни один другой класс животных (и растений тоже) не дает такого простора для аналогий с промышленным изделием. Действительно, фазы превращения насекомого после зачатия: яйцо — личинка — куколка — имаго (взрослое насекомое) вполне сопоставимы с фазами существования изделия после появления его концепции: проект — реализация — изделие (на складе готовой продукции) — вещь (предмет потребления). Наглядно это сходство представлено на схеме 1. В стадии зачатия и развития яйца насекомого не происходит активного потребления материальных субстанций, имеет место лишь пассивное потребление внешней (солнечной энергии).

Таковыми же особенностями характеризуется первая стадия существования всякого промышленного изделия: проектирование. (Строго говоря, потребление материи и энергии происходит, но не изделием, а проектировщиком — инженером, дизайнером и др.) Для стадии личинки характерно активное потребление внешней энергии и материи, как и для стадии реализации (изготовления) изделия. В фазе куколки насекомое лишь пассивно потреб-

¹ Conceptio (лат.) означает «зачатие».



ляет пространство и энергию; точно так же потребляет их промышленное изделие на складе. Наконец, наступает фаза активной жизни насекомого — имаго. Насекомое выполняет свою главную функцию — продолжение вида, потребляет энергию и материю, причем в некоторых случаях — только энергию или вообще ничего не потребляет, как это происходит, например, у отряда подёнок (*Ephemeroptera*), вперые описанных еще Аристотелем. Когда изделие становится вещью, то есть предметом потребления, оно также выполняет свои прямые функции (освещение рабочего места, прием радиопрограмм, украшение жилища и т. д.), потребляет или не потребляет и т. д., потребляет или не потребляет и т. д., иное количество энергии. У каждого насекомого, как и у каждого изделия, есть, помимо основной, множество побочных функций. Насекомое не только продолжает вид, но и участвует в опылении цветковых растений, служит пищей для птиц, рыб, млекопитающих и рептилий, содействует естественному отбо-



2

ру. Скажем, радиоприемник не только позволяет прослушивать радиопередачи, но и выполняет определенные эстетические функции, служит объектом игры (поиск интересной программы), знакомит потребителя с современным уровнем технического прогресса, с тенденциями стилиобразования, с новыми технологиями. Кроме того, и в насекомом и в промышленном изделии овеществлены достижения эволюции — биологической в первом случае и технической — во втором. Но вот активная жизнь обоих объектов окончена, кончается и подобие. Насекомое, воспроизведя самого себя в виде более или менее многочисленного потомства, после гибели почти полностью возвращается в естественный круговорот веществ в природе. Неразложимые остатки (отходы) составляют ничтожную долю массы живого организма, но и они в итоге минерализуются и переходят из биосферы в литосферу. Изделие же, отслужив свой срок, пополняет всемирную свалку, поскольку решение вопроса о его «посмертном» использовании не входит в компетенцию природы, а человек чаще всего этой проблемой себя не утруждает. Конечно, о самовоспроизведении изделий пока и речи быть не может.

Иными словами, существование изделия проходит в линейном времени, а насекомого — в циклическом (см. схему 2). И для достижения природосообразности технической цивилизации необходимо по возможности приближать линейный процесс к циклическому, при котором изделие обретает «инсектогамию» — насекомо-

подобие. При замыкании цикла достигается природоподобие, но не на формальном, а на принципиально ином уровне — уровне развернутого по оси времени бытия.

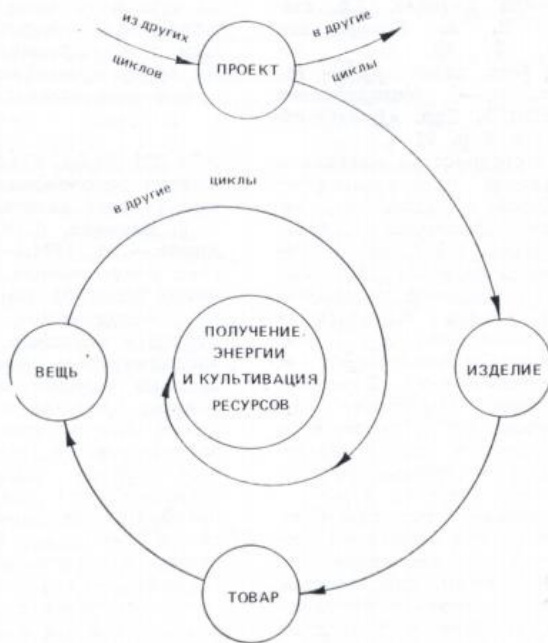
Ничего принципиально невозможного в этом нет. Хотя ни одно изделие не может быть **без остатка** использовано по окончании срока службы для производства других изделий или переведено в усваиваемое природой состояние, отходы уже сейчас могли бы быть сокращены до минимума. Международная выставка по экологии, прошедшая в Донецке в 1988 году, показала, что при современном уровне промышленности лишь за счет **повышения качества проектов** и совершенствования технологии производства можно утилизировать практически все отходы, кроме радиоактивных. Таким образом, уже сегодня ответственность за кризисную экологическую ситуацию лежит не на производственной, а на проектной деятельности.

Необходимое повышение качества проектов может быть достигнуто лишь при условии изменения стратегических установок проектной деятельности. Нынешняя практика проектирования полностью соответствует существующим способам производства и потребления, в которых доминирует социальная составляющая — и это было оправдано, да и неизбежно, пока экологическая ситуация еще не была столь острой и не требовала коренного изменения принципов природопользования. Теперь положение таково, что на место социальной должна быть выдвинута социоприродная составляющая. Проектирование изделий, предназначенных для выполнения тех или иных функций (социальных по своему характеру), уже не отвечает требованиям времени. Необходим переход от проектирования вещественных объектов к проектированию процесса их существования, то есть прежде всего — процесса их производства, потребления и дальнейшего использования. Для этого дизайн должен занять подобающее ему место. Проектирование любого объекта

должно начинаться с дизайна: сначала проектируются функции и весь цикл существования изделия, а дело инженерного проектирования — обеспечить выполнение этих функций и осуществление спроектированного цикла. Отчасти такая методика уже применяется в ряде отраслей. Так, в авиационной промышленности главный конструктор разрабатывает общую концепцию будущей машины, ее функциональные параметры и необходимые технические характеристики, а дело инженеров — обеспечить их реализацию: найти материалы, позволяющие при достаточной прочности не превысить вес самолета, найти или сконструировать двигатель, создающий необходимую тягу при заданной массе, и т. д.

Именно дизайнер способен проектировать не только сами изделия, но и связи между ними: между изделием-предшественником, изделием-целью и изделием-преемником, то есть между тем, из чего должно изготавливаться данное изделие, и для чего его можно использовать после окончания его срока службы. Стратегия проектирования, альтернативная ныне существующей, предполагает первоначальный анализ **всех функций** каждого изделия, и не только потребительских, включая знаковую, эстетическую, декоративную, но и функцию усвоения отслуживших свое предшественников и снабжения «питанием» производства изделий-преемников. Инженер не может каждый раз охватывать весь спектр таких проблем хотя бы потому, что затрачивая время на их решение, он неминуемо отстанет от ускоряющегося прогресса в своей области. Дизайнер же способен на практике содействовать замыканию «жизненного цикла» каждой вещи, руководствуясь принципом малоотходного производства и потребления (см. схему 3).

Из этой стратегии логически вытекает дополнительная сфера деятельности дизайнера — проектирование свойств материалов. Мировая промышленность уже имеет значительный опыт производства материалов с заранее заданными свойствами, однако



лишь дизайнер способен в силу специфики своей профессии проектировать те свойства, которые необходимы для перехода к экофильному производству и потреблению.

Если дизайнер, наряду с многочисленными достижениями научно-технического прогресса, получит возможность использовать материалы с необходимыми ему свойствами, то его деятельность сможет пойти по следующим направлениям:

1. Проектирование **всех функций** изделия, включая те, которые оно выполняет в процессе производства и последующей переработки.

2. Проектирование **цикла существования** изделия: производство — потребление — переработка.

При этих условиях и может быть достигнуто подлинное «насекомоподобие» промышленного изделия, осуществлен бионический принцип его проектирования.

При этом может быть разрешено одно из основных противоречий потребительской культуры и экологических требований, заключающееся в стремительном сокращении сроков морального старения изделий.

В настоящее время поколения все более совершенных технически сложных изделий сменяют друг друга столь быстро, что фактором «рекламно-психологического старения» (Дж. Дорфлес) можно пренебречь. В Японии, например, такие предметы, как электронные часы, карманная радиоаппаратура, фактически уже стали изделиями разового пользования. Срок их службы измеряется несколькими месяцами. Можно сколько угодно говорить и писать о пагубности такой тенденции, но она существует и по

всей вероятности будет существовать в обозримом будущем. При условии перехода промышленных изделий от линейного «бытия» к циклическому, природоподобному срок службы каждого из них не имеет значения. Противоречие между требованиями экологизации потребления и производством изделий разового и кратковременного пользования снимается, если в каждом изделии запрограммирована его дальнейшая судьба — сырьё для изготовления нового. Более того — как капитал прирастает тем быстрее, чем выше его оборачиваемость, так и ускорение оборачиваемости изделий в процессе потребления может способствовать ускорению внедрения прогрессивных, то есть экофильных способов потребления. Природоподобие каждого изделия позволяет предположить и приведение хотя бы сферы потребления в соответствие с природными системами, полностью подчиняющимися энтропийным критериям. Для систем природы характерна так называемая «негэнтропийная пирамида»², когда всё более высокоорганизованные системы в ходе своего развития и распространения занимают всё меньший объём, имеют все меньшую массу и т. д. Поскольку научно-технический прогресс все более связывается с миниатюризацией и частичным развеществлением множества устройств, экстраполяция закономерностей биологической эволюции на развитие техномира представляется в данном случае вполне уместной. И чем быстрее будут сменять друг друга

поколения изделий, тем в конечном счете менее ресурсо- и энергоёмкими окажутся их совокупности. Второе начало термодинамики сыграет на руку техническому прогрессу и экологизации природопользования.

Таковы могут быть основные следствия применения бионического подхода в экодизайне, причем в это новое качество — экодизайн — проектная деятельность переходит автоматически с принятием новой стратегии проектирования промышленных изделий. К тому же по мере развития все более совершенных средств производства, внедрения САПР и ГАП природоподобие производства и потребления скорее всего станет и наиболее экономически эффективным, а также наиболее соответствующим тенденции индивидуализации потребления.

Существенно способствуя решению экологической проблемы через переход к интенсивно-коэволюционному пути прогресса, бионический подход в дизайне, если он приобретет глобальные масштабы, может в значительной мере содействовать формированию единой социозкосистемы, в которой природа и человек не будут находиться в постоянном и подчас неравном противоборстве. Радикальное изменение стратегии проектной деятельности способно вызвать и столь же радикальное изменение взаимоотношений в нашей экосистеме.

Получено 22.04.91

² См.: РЕБАНЕ К. К. Энергия, энтропия, окружающая среда. Таллинн. 1984. С. 32, 35.

НОВЫЕ ИЗДАНИЯ ВНИИТЭ

УДК 745:378(470.5)

Московская школа дизайна. Сб. статей/Редкол.: К. А. Кондратьева, С. И. Серов, В. Ф. Сидоренко, А. Г. Устинов (отв. редактор). — М., 1991. — 180 с., ил. — [Методические материалы /ВНИИТЭ. Сер. «Дизайн-образование»]. Цена 5 р. 95 к.

Настоящие методические материалы продолжают серию научно-методических работ «Дизайн-образование», начатую выпуском сборников «Уральская школа дизайна» (1989 год) и «Ленинградская школа дизайна» (1990 год). Материалы этого сборника посвящены старейшему в стране Московскому художественно-промышленному училищу (бывшему Строгановскому) и, в отличие от предыдущих сборников, отражают методы подготовки не только дизайнеров, но и художников других промышленно ориентированных специальностей — художественного текстиля, керамики, металла и др.

Выпуск адресован преподавателям художественных и художественно-промышленных учебных заведений, их студентам и аспирантам, специалистам в области истории, теории и методики дизайна и декоративно-прикладных

искусств, преподавателям и учащимся курсов повышения квалификации, инженерам, профессионально связанным с искусствами, а также широкому кругу практикующих дизайнеров и художников-прикладников.

УДК 331.101.1:62.004.12.001:4:64:06

Оценка эргономических свойств бытовых изделий/Авторы: Е. Е. Задесенец, Т. К. Кашкина, Л. И. Конча, М. В. Федоров. — М., 1991. — 24 с. — [Методические рекомендации. Основные положения/ВНИИТЭ]. Цена 12 р.

В методических рекомендациях содержатся основные положения оценки эргономических показателей качества бытовых изделий, определяются процедуры, средства и методы ее проведения. Дается характеристика объектов эргономической оценки, устанавливается порядок выбора номенклатуры эргономических показателей качества, приводятся рекомендации по определению их значений, использованию процедур и методов оценки. Примеры, содержащиеся в приложениях, иллюстрируют применение основных методов для анализа и оценки эргономиче-

ских показателей качества разных групп бытовых изделий.

Методические рекомендации предназначены для работников отраслей промышленности, проектирующих и выпускающих изделия культурно-бытового и хозяйственного назначения, специалистов, занимающихся экспертизой потребительских свойств товаров, дизайнеров и эргономистов. Они могут быть использованы также при разработке нормативно-технических документов по оценке качества промышленной продукции.

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

Для приобретения этих сборников нужно направить указанные суммы почтовым переводом или банковским поручением на р/с 000608308 (МФО, 201285 код 114056) в отделении Мосбизнесбанка при ВДНХ СССР.

Сегодняшние школьники — люди XXI века. От них во многом зависит, какой войдет наша страна в новый век. Обучение дизайну в школе — одна из возможностей повысить общий уровень культуры населения. С этой точки зрения интересен опыт введения дизайна в школьное преподавание на Украине, о котором рассказывается в предлагаемой статье.

Школа: зерна дизайна — ростки культуры

УДК 745:373.5

Т. В. КОСТЕНКО, преподаватель, ХХПИ

Кризис нашей системы образования, в особенности среднего, очевиден. Спасательных средств предлагается множество, и в том числе — гуманизация образования. Уже есть попытки создания проектов, где образование моделируется через культуру, а не только учитывает ее наряду с другими факторами. К примеру, школа-лицей ориентирована на идеал культуры «высокой классики», школа-гимназия — на идеал «интеллигентской культуры» конца XIX—начала XX века, национальная школа на образ той или иной национальной культуры.

Культура многолика, у нее много образов, и каждый значим по-своему. Однако для культуры XX века стало остроактуальным «измерением» ее всепронизывающая проектность. И проектируя новое образование, важно не упустить из виду проектность как проблему содержания образования, как особый универсальный тип и культуру мышления, которая должна воспроизводиться в сфере образования. Поиск методов, позволяющих готовить специалистов, обладающих интегрирующим, междисциплинарным мышлением, и приводит к дизайну как фундаментальной общеобразовательной дисциплине¹.

В практическом плане эта теория требует уже сегодня принятия радикальных мер по расширению сферы дизайнерского образования на разных воспитательных и образовательных уровнях — от детского сада до вуза. Но пока делается в этом плане в стране удивительно мало. Возмозно, наш опыт на Украине найдет понимание и применение, хотя и в республике такая работа только начинается.

В апреле 1988 года при активном содействии Правления Союза дизайнеров Украины принято решение коллегии Минпроса УССР «О дальнейшем развитии дизайнерского образования и эстетического воспитания школьников». В то же время или чуть позже появились первые классы в средних школах Киева, Харькова, Ровно, Одессы, Донецка, Тернополя и ряда других городов, где в порядке эксперимента организовано изучение курса «Основы дизайна» со 2 и 7 классов. Количество таких классов в школах и групп межшкольных учебно-производственных комбинатов республики предполагается довести в этом году примерно до 150. Кроме того, уже действуют около 300 кружков и студий дизайн-ориентации на станциях юных техников, во Дворцах и Домах пионеров и школьников и других подобных учреждениях.

В этом новом деле пока еще много до конца не выясненного и не от-

работанного для педагогов. В каких классах вводить дизайн, как вписать его в существующую сетку дисциплин, сколько часов в неделю необходимо заниматься с детьми и т. д.? Учителя испытывают трудности в изложении лекционного материала и проведении практических занятий. Объясняется же это прежде всего тем, что преподавание ведут в основном специалисты, далекие от проблем дизайна. И оттого программы обучения его основам в школах и кружках часто подменяются кустарными методиками, низводящими представление о дизайне до уровня рукотворчества, рукоделия, ручного труда. И речи нет о широком знакомстве с дизайнерской культурой. Деятельность энтузиастов-педагогов по привлечению детей и подростков в сферу проектно-художественного творчества строится, в основном, по форме кружковой работы и не дает требуемого эффекта.

Трудности и еще раз трудности — как организационные, так и методические. Чаще всего они связаны с почти полным отсутствием опыта преподавания этой дисциплины в общеобразовательных школах, отсутствием учебных пособий, учебно-материальной базы и, может быть, главное — с неподготовленностью педагогических кадров общеобразовательных школ и отсутствием четко разработанной системы их подготовки.

Кто же может здесь помочь? Ситуация складывается таким образом, что, на наш взгляд, именно специализированный дизайнерский вуз в интеграции с Союзом дизайнеров обязан взять на себя роль идейно-методического центра, проводника концепции проектной культуры в общее образование. На Украине этим единственным вузом является Харьковский художественно-промышленный институт. Он и начал определять здесь свою роль, возможности, начал практическую реализацию идеи перестройки образования как образа проектной культуры, в первую очередь, в отношении самого массового — школьного образования.

Сразу эту перестройку осуществить невозможно — таков реальный взгляд на вещи, учитывая вышесказанное. Поэтому процесс внедрения дизайна в среднюю школу приходится проводить поэтапно, используя разные подходы.

Программа общеобразовательной школы до предела насыщена различными дисциплинами. Кажется, что основы дизайна и вклинить некуда. Тем не менее, уже сегодня можно найти выход во включении его в такие предметы, как труд, рисование, черчение (не изъятие их, не устранение, а поворот в жизнеспособное русло). На дан-

ном этапе организационные структуры внедрения проектной культуры могут быть различны и существовать одновременно в зависимости от ситуации, понимания задач, готовности школ и педагогов.

Что же касается подготовки преподавательских кадров, то в республике целая сеть художественно-графических факультетов педагогических заведений готовит учителей ИЗО, черчения и труда для общеобразовательной школы, а индустриально-педагогические факультеты — учителей труда. Представляется логичным, что именно выпускники этих вузов, особенно нужные школе, должны вести комплексную подготовку учащихся по этим трем специальностям, обучая при этом подростков и азбуке дизайна. Однако на практике мало найдешь выпускников художественно-графических факультетов, которые ведут в школе три дисциплины сразу. В лучшем случае они совмещают черчение и рисование и не ведут уроки труда, где требуется другая подготовка. Кроме того, времени на преподавание этих предметов отводится крайне недостаточно. К примеру, ИЗО — даже в первых семи классах — это лишь час в неделю. А из-за отсутствия часов преподавания происходит утечка специалистов. В школах (особенно сел и малых городов) вообще редко сегодня преподают труд и ИЗО учителя, которые специально этому обучались в педвузах и техникумах. Но в средних школах с этим мирятся. Считается, что любой педагог-«предметник» может вести такие занятия. Заблуждение, распространенное не только в педагогических коллективах, но и среди родителей.

И еще одна грустная очевидность — многие учителя и родители ничего не знают о дизайне. Подавляющему большинству школьников школа не дает никаких знаний о дизайне, хотя сегодняшние программы ИЗО, черчения и труда могли бы это делать. Впрочем, и учебные планы большинства художественно-графических факультетов педвузов не отражают требований, которые предъявляет учителям этих предметов современный уровень развития общества, уровень техники и культуры.

В связи с этим возникла самая настоятельная необходимость пересмотра системы подготовки педагогических кадров, разработки организационных структур подготовки педагогов-дизайнеров для средних школ на всех ее этапах. Безусловно, в первую очередь необходимо обучать учителей проектной культуре на вузовской скамье. Целесообразно, где это возможно, где готовы и понимают ситуацию, открывать отделения дизайна непосредственно при педагогических

¹ См.: СИДОРЕНКО В. Ф. Образование: образ культуры // Техническая эстетика, 1989, № 12, С. 1—2.

6
 вузах или хотя бы включать курс основ дизайна в обучение учителей ИЗО, черчения и труда. Определенный опыт в этом есть в педагогических вузах Харькова, Ровно, вводится подобный курс в Тернополе. Наиболее же полное образование педагоги-дизайнеры средних школ могли бы получить непосредственно в дизайнерских вузах.

К сожалению, это во многом еще в перспективе и, наверное, не близкой. На сегодня же и, пожалуй, на ближайшие годы, реальной задачей является работа с учителями в плане переподготовки при дизайн-вузе. Это отвечает сиюминутным потребностям в конкретной ситуации. И Харьковский художественно-промышленный институт занялся судьбой школьного дизайна. Опыта здесь у кафедры дизайна ХХПИ не было. Начинать, можно сказать, почти с нуля, решая задачи разработки программ, сроков обуче-

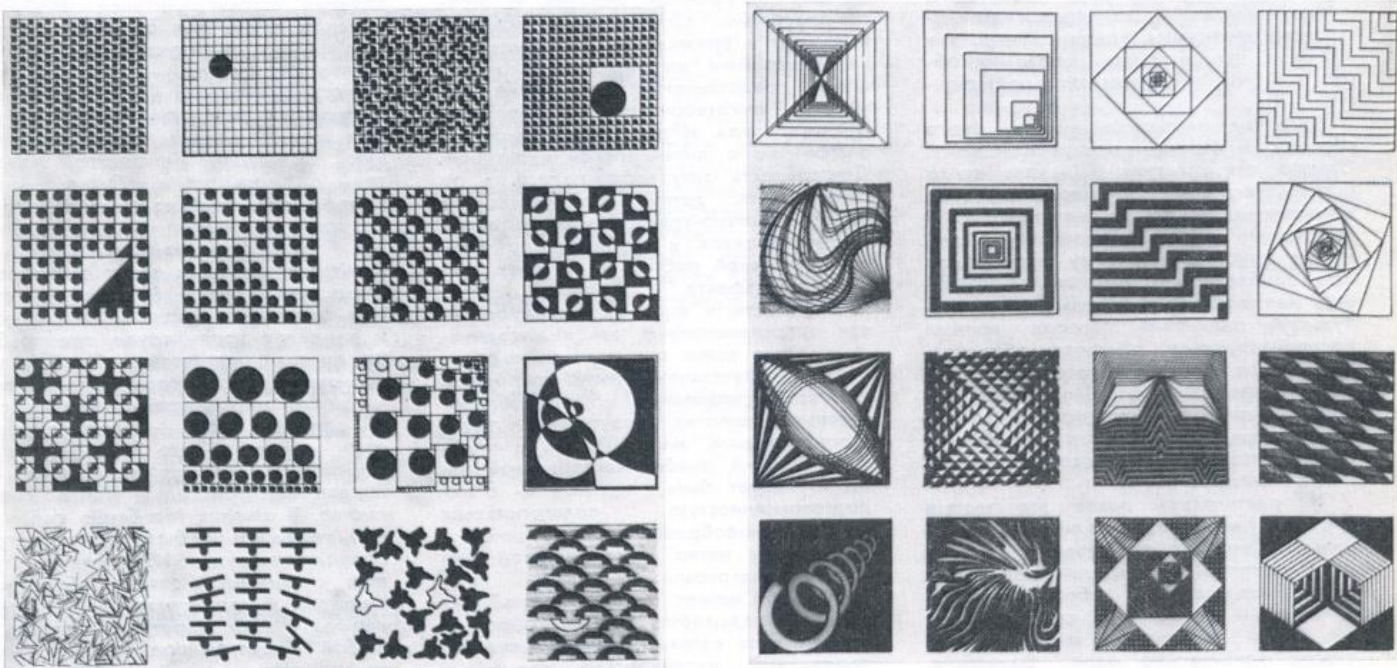
новы композиции; цветоведение; основы комбинаторики; основы моделирования и макетирования; основы проектной графики. Курсы большей частью носили теоретический характер, с выполнением по ряду дисциплин краткосрочных упражнений.

Многие слушатели отметили необходимость и важность подобных курсов. Все же, на наш взгляд, учителям не удалось в необходимой степени понять специфику дизайн-деятельности. Причин здесь несколько. Во-первых, распыленность во времени периодов обучения, их малая продолжительность (по 1 неделе с промежутком в 2-3 месяца). Это не позволяло выполнять необходимый объем практических упражнений по всем дисциплинам. Во-вторых, сами задания должны были быть пересмотрены с учетом уровня подготовки слушателей и возможности дальнейшей переработки их

Форма обучения — с отрывом от производства.

В основу учебного плана легли адаптированные программы ряда дисциплин, изучаемых студентами 1-2 курсов специализации «Дизайн»: история промышленного искусства (32 часа); основы композиции (128 часов); цветоведение (66 часов); проектирование (100 часов); шрифт и основы проектной графики (68 часов); моделирование (66 часов) и другие предметы. Цель организаторы курсов видели не в подготовке профессиональных дизайнеров, а в том, чтобы дать учителям основные понятия о дизайн-деятельности, развить умение воспринимать и ценить качества окружающего предметного мира, решать задачи формирования основ проектного мышления, овладения основными профессиональными приемами выражения творческой мысли, графическими и

1
 2



3
 ния, адаптации существующих программ преподавания в средних школах к полученным на курсах знаниям и т. д.

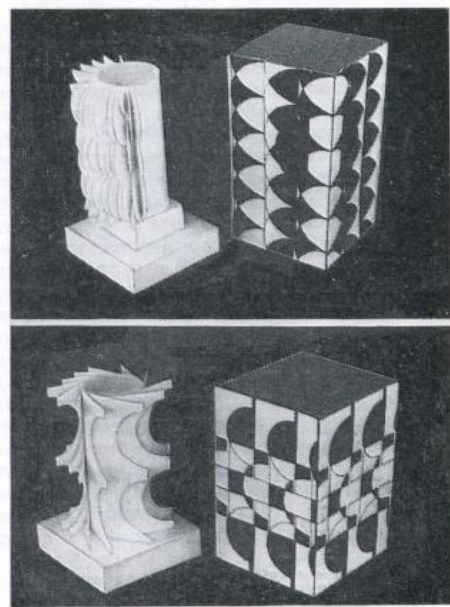
И вот в 1989—1990 годах на базе Харьковского областного института усовершенствования учителей и кафедры дизайна ХХПИ прошли обучение основам дизайна 20 педагогов средних школ. Основная задача, которую поставил перед собой организаторы курсов, — ознакомить с дизайн-деятельностью учителей общеобразовательных школ, специализирующихся по изобразительному искусству, черчению и труду, с тем, чтобы преподаватели вводили на уроках в школе или давали в кружке задания по основам дизайна.

Обучение проводилось в период школьных каникул (весенние, осенние, зимние — по 1 неделе, летние — 1 месяц), что составило около 400 учебных часов. Некоторые дисциплины были заимствованы из профессиональной подготовки студентов-дизайнеров: история промышленного искусства; ос-

для школьных программ. Это делалось не всегда. В-третьих, не удалось освободиться от ненужной опеки Института усовершенствования учителей, который в построении программы обучения навязывал курсам уклон прикладничества и рукоделия.

С января 1990 года в ХХПИ начали действовать самостоятельные республиканские курсы переподготовки педагогических кадров среднего звена образования на факультете повышения квалификации. Слушателями здесь стали учителя рисования, черчения и труда, а также небольшое число руководителей станций юных техников и межшкольных учебно-производственных комбинатов.

Цели и задачи обучения, уровень предварительной подготовки слушателей, учет уже имеющегося опыта, материальная база обучения и ряд других факторов определили структуру и содержание учебных программ. Общая программа рассчитана на четыре месяца (760 учебных часов), которые делятся на два этапа (по два месяца).



пластическими способами формообразования.

В начале обучения предусмотрено ознакомление слушателей с факультетами и возможностями специализации на них, с лабораториями и мастерскими института, посещение выставок, просмотры студенческих работ, выезды в харьковские школы, где уже ведется обучение основам дизайна.

По окончании двух этапов обучения проводятся общие просмотры выполненных практических заданий по всем дисциплинам, а также аттестация слушателей по лекционным и практическим курсам.

Необходимо отметить такой интересный момент: слушатели ожидали непосредственного обучения методике ведения занятий в средней школе по типовой программе «Основы дизайна». Так было традиционно как в школь-

ном, так и в педагогическом обучении. Однако у нас отсутствовала подобная программа. Главной целью стало обучение, направленное на развитие творческих способностей личности самого слушателя и, что не менее важно для учителя, на умение решить выполнимые задания соответственно возрасту ребенка, теме, применяемым материалам и т. п. Основным итогом обучения должна явиться отработанная каждым слушателем (или небольшими группами) факультета повышения квалификации программа дисциплины «Основы дизайна» для средней школы (или кружка) с учетом традиций определенной школы, региона, возрастных особенностей учащихся, предпочтений и интересов учителя, уровня его подготовки, а также определение организационной модели включения дизайна в конкретную школу, а именно:

— включение элементов дизайна в программы по ИЗО, черчению и труду;

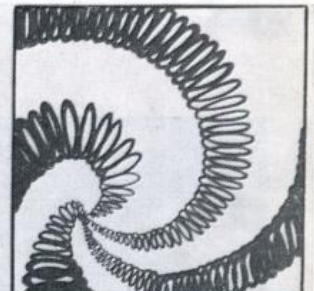
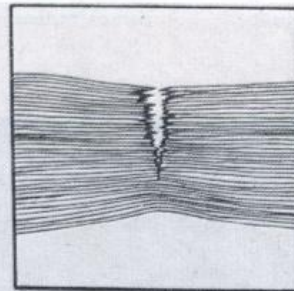
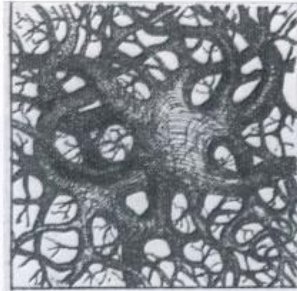
— введение отдельной дисциплины «Основы дизайна» в существующую сетку дисциплин (возможно факультативно);

— создание специализированных классов, где курс основ дизайна заменит традиционно существующие порознь уроки рисования, черчения, труда;

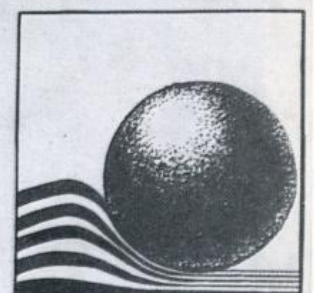
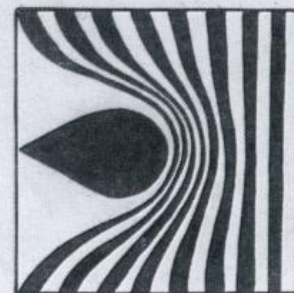
— создание кружков, студий дизайна различных направлений.

Слушатели ФПК между I и II этапами обучения, в течение одного года должны определить модель ведения основ дизайна в школе в разных классах, они внедряют элементы дизайна (с учетом знаний, полученных на I этапе), продумывают программу обучения школьников, которую дорабатывают на II этапе обучения.

1. Графическое задание по композиции на тему «Точка»: создание плоскостей — упорядоченной, неупорядоченной с элементом беспорядка, разрушения, с акцентом, впечатлением от пространства. Автор О. А. МАКСИМЕНКО, руководитель Т. В. КОСТЕНКО



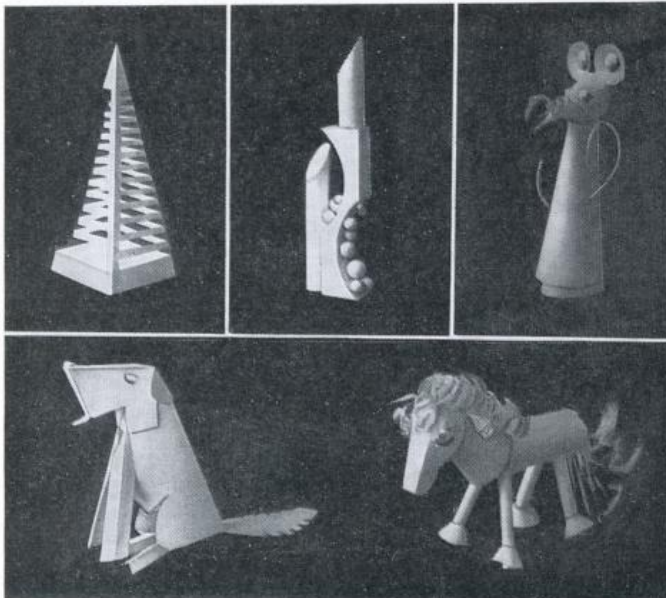
2. Графическое задание по композиции на тему «Линия»: создание рельефа, объема, пространства. Автор О. А. МАКСИМЕНКО, руководитель Т. В. КОСТЕНКО



3. Задание по композиции и упаковке. Автор В. Н. ВЛАСОВ, руководители: А. Н. ИСКИН, Т. В. КОСТЕНКО

4. Графическое задание по теории и методике дизайна на выражение заданной функции: разветвлять, разрывать, вращать, связывать, толкать, давить. Работы слушателей ФПК. Руководитель Т. В. КОСТЕНКО

4



5. Задание по композиции и моделированию. Работы слушателей ФПК. Руководители: Т. Н. ФУРЦОВА, Т. В. КОСТЕНКО, В. М. ЛИСТРОВОЙ

Организаторы курсов переподготовки учителей хотят создать гибкую, «открытую» структуру учебного плана и программ, допускающую постоянное их обновление. Так, например, для слушателей первого потока, когда выявилась необходимость, ввели в программу рисунок в связи с низкой подготовкой большинства учителей, включили разработку ряда проблем дизайна интерьера (особенно учебных заведений), пересмотрели программу по эргономике, проектированию с помощью САПР.

Специалистам ХХПИ предстоит еще многое сделать, но уже сегодня можно оценить полезность их усилий. Слушатели высказываются за своевременность курсов переподготовки. Это, безусловно, свидетельствует о важности и необходимости включения проектной культуры в систему общего обучения.

Получено 20.06.91

5

Телевизор времен Ельцина и Горбачева

Постепенно наш индустриал-дизайн, входя в гарантированно невнедряемое состояние, превращается в новый вид абстрактного искусства, создающего декорации для некоего невидимого антимира, встроенного в наш реальный. Или наоборот — декорации для реального мира, встроенного в наш антимир. Эти декорации могли бы претендовать на роль визуализированной мифологии эпохи, но они сделаны из быстро разрушающихся материалов. Поэтому вдвойне бессмысленны.

И за все эти декорации кто-то платит. Например, львовский концерн «Электрон». Давно отказавшись от идеи обеспечить народ телевизорами (так как заводу негде брать кинескопы), «Электрон», тем не менее, в лице

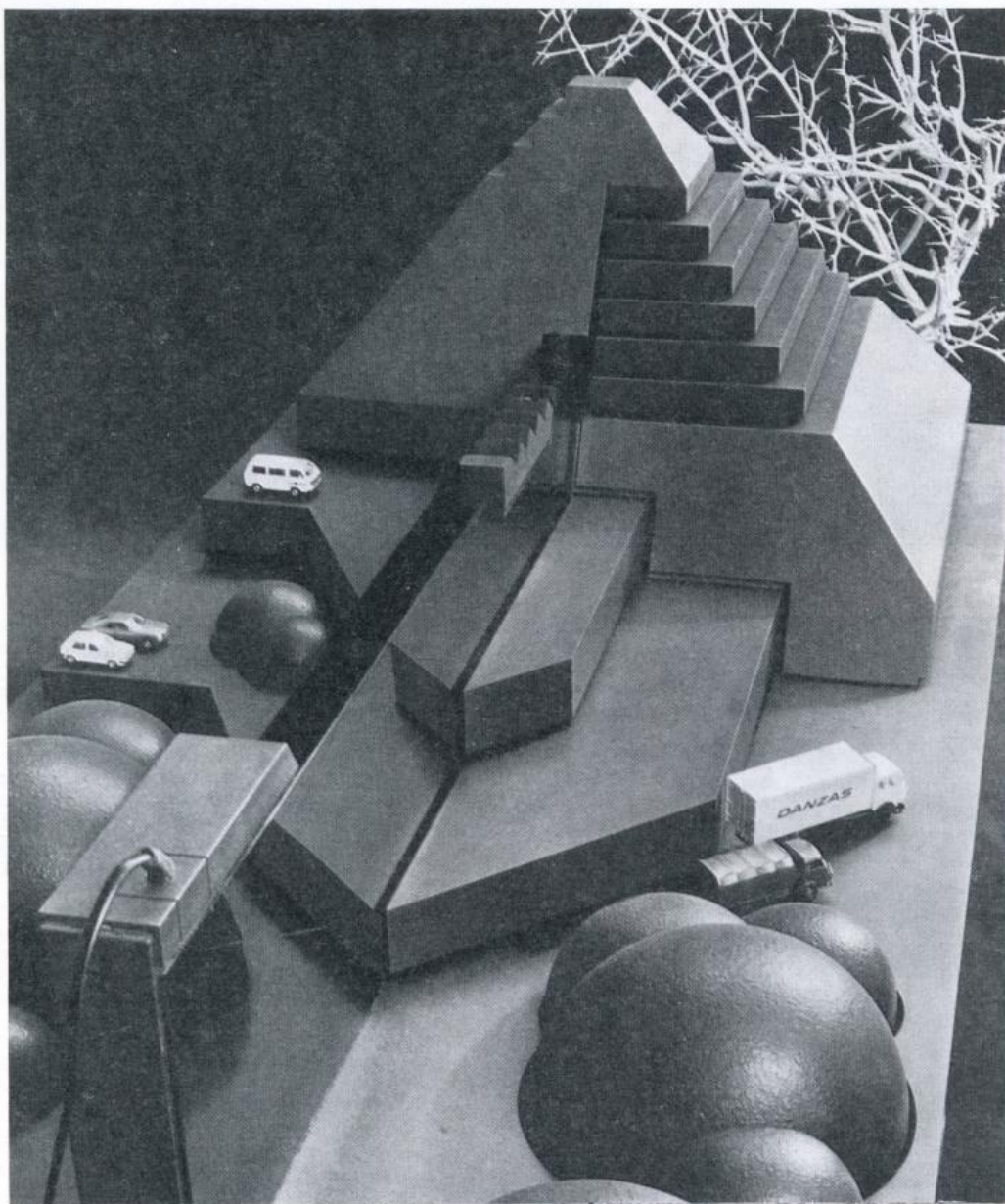
отдела перспективных разработок заказывает нам дизайн.

Как показывают американские маркетинговые исследования, в ближайшее время спросом будут пользоваться телевизоры с большим экраном

(диагональ 69, 74 и 79 см)¹. Что мы и рисуем.

Львовскому заказчику мы предложили новую концепцию телеприемника — «большой напольный телевизор», кинескоп которого закрыт фильтром односторонней прозрачности (например из лексана). Из этого же материала сделаны основные детали корпуса, который образует Т-образное в плане основание. В передней плоской

¹ См.: ТЕШЛЕР Ли. Посредственные перспективы наступившего года // Электроника. 1991. № 1. С. 16—18.

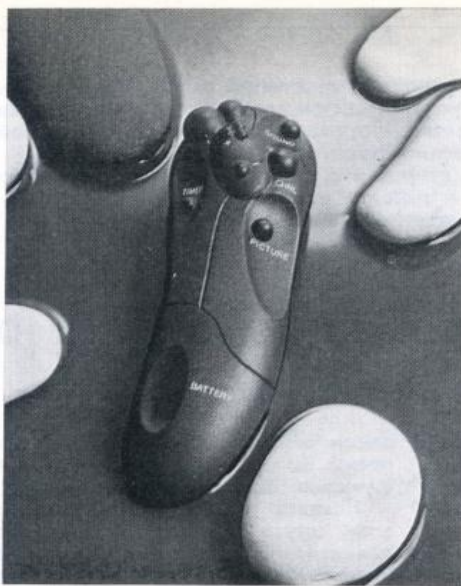


1. Это не храм ацтеков и не пирамиды фараонов, а напольный телевизор «Кристалл», положенный на свою лицевую плоскость

его части размещены платы, которые чуть видны через полупрозрачный корпус, а в задней поперечной — коммутационный блок. На этом основании сверху располагается кинескоп, а внизу — акустическая система, колонки которой заключены в полумягкие сферические купола. Пульт выполнен в виде полусферы с вросшими в них органами управления. Дистанционный пульт — подобие морской гальки, в которой застыли вкрапления-кнопки.

Ниже основного экрана расположен ряд справочных ЖК-дисплеев. На них вы все время можете видеть, что происходит на других каналах. Даже когда телевизор выключен, справочные дисплеи могут работать в дежурном режиме. Кто в наше время верит напечатанной в газете программе телепередач на завтра?

Идея дизайна телевизора, который мы назвали «Кристалл», состоит в наделении его символическими смыслами, связанными с тем, что сегодня телеприемник в жилище стал своего



2. Пульт дистанционного управления

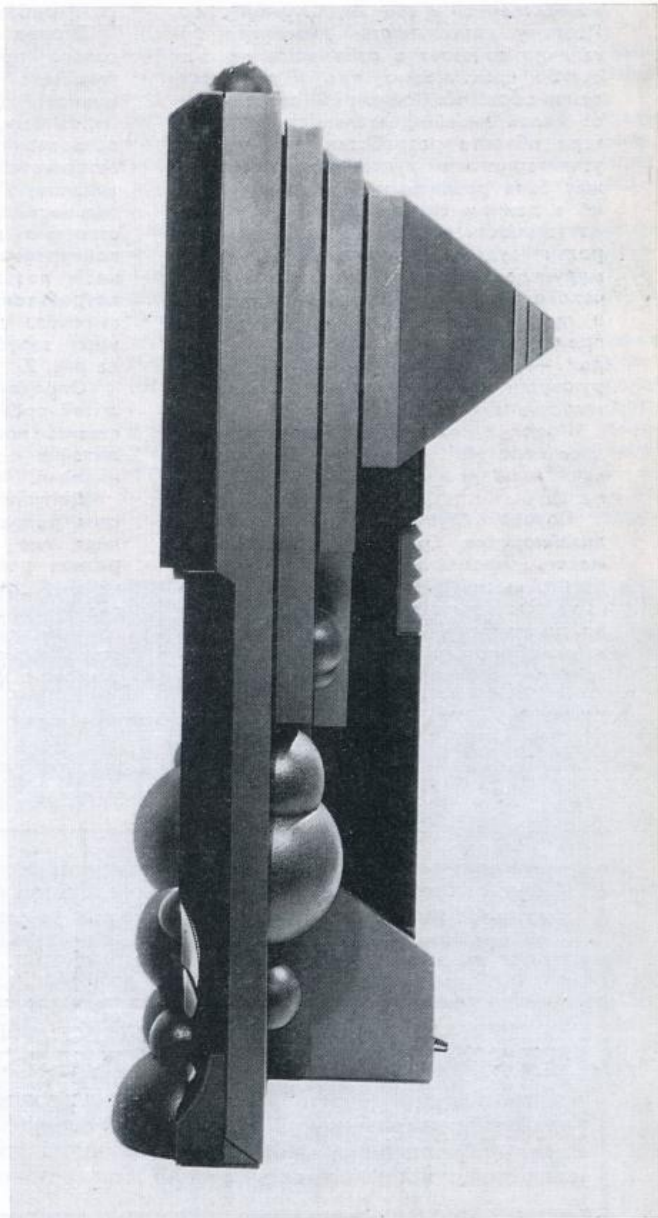
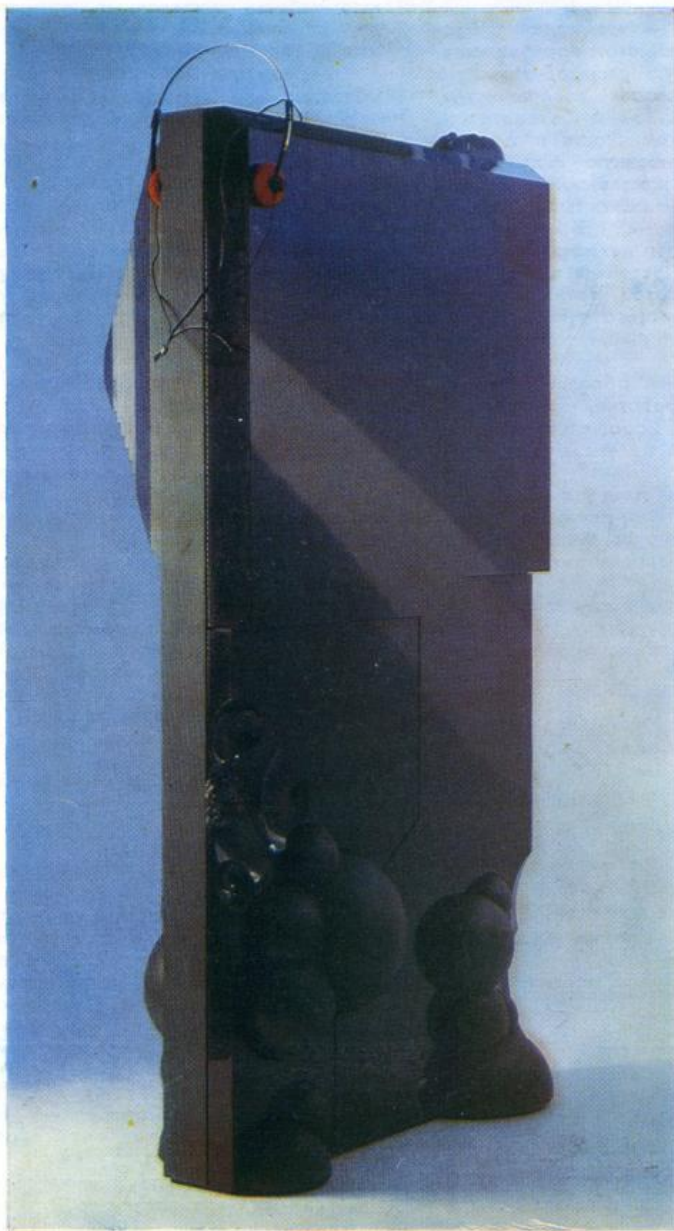
3. Вид спереди. Внизу акустические колонки. Слева, выше колонок — приемник ИК-излучения. Сверху справа — блок управления

4. Вид сбоку

Авторы разработки: Д. А. АЗРИКАН, И. А. ТАРАЧКОВ, А. В. СИНЕЛЬНИКОВ

рода домашним тотемом. Идолом эпохи гласности или, если иметь в виду международный масштаб, эры информатики. Это новый домашний очаг, камин, центр, вокруг которого собирается семья. Мы показывали «Кристалл» на нашей выставке в Японии и там нам сказали, что он похож на домашний буддистский алтарь.

Д. А. АЗРИКАН, руководитель студии СД СССР



Наша страна включается сегодня в мировой экономический рынок. Идет реформирование многих хозяйственных структур и систем, сдерживающих это движение. Важнейшей задачей становится резкое улучшение качества промышленной продукции, повышение ее конкурентоспособности на внешнем рынке. В контексте этой проблемы решается вопрос и о высшем дизайнерском уровне, изделиях, принципах его определения и методах оценки соответствия промышленных разработок лучшим мировым достижениям в области дизайна и эргономики.

Статья, предлагаемая вниманию читателей, освещает эти вопросы.

УДК 745.002.6.004.121

Дизайнерский уровень изделий: анализ и оценка

М. В. ФЕДОРОВ, кандидат архитектуры, Е. Е. ЗАДЕСЕНЕЦ, инженер, ВНИИТЭ

Выявление дизайнерского уровня изделий начинается с типологического членения дизайна по его специфическому отношению к объекту разработки.

Как известно, дизайн — это проектная художественно-техническая деятельность по разработке промышленных изделий с высокими потребительскими свойствами и эстетическими качествами, по формированию гармоничной предметной среды жилой, производственной и социокультурной сфер. Поэтому деятельность дизайнера органично сочетает в себе решение как сугубо практических, так и художественно-образных задач. В зависимости от целей дизайн-деятельности и характера объекта разработки соотношение утилитарного и художественного может быть различным. Но принципиально в данном случае то, что у дизайн-деятельности есть две характерные стороны: художественно-образная, формирующая эмоциональное отношение человека к промышленным изделиям и предметному его окружению, и предметно-практическая, цель которой — создание хорошо функционирующих полезных вещей, потребительских ценностей.

Изделия как единичные объекты дизайнерской разработки подразделяются на две основные группы (схема 1).

Первая группа — это поисковые дизайнерские разработки, проекты, макеты, промышленные образцы, изделия, выделяющиеся среди остальных ярко выраженными признаками оригинальности, новизны и художественно-образного решения (вклад дизайнера в разработку объекта). Своим

видом они демонстрируют качественно новый взгляд дизайнеров на изделие, функцию, эстетику формы (рис. 3, 6).

Новизна дизайнерского решения в этом случае характерна прежде всего для изделий качественно нового принципа технического действия, использующих прогрессивные технологические процессы или новые материалы. Техническое совершенство и потребительская ценность таких изделий, естественно, должна соответствовать мировым требованиям.

Вторая группа — это изделия массового промышленного производства, имеющие высокую потребительскую ценность (техническое совершенство, полезность, удобство и безопасность пользования, экономичность и т. п.) и эстетически совершенную форму (обладающую художественной выразительностью, рациональностью и целостностью композиции). Эти изделия конкурентоспособны на мировом рынке и пользуются устойчивым спросом потребителя. Образец таких изделий высокого дизайнерского уровня ведущих зарубежных фирм представлен на рис. 2.

Определив таким образом объекты дизайнерской разработки, можно представить конкретно общие требования дизайна к каждой из указанных групп изделий.

Допустим, речь идет о дизайнерских разработках или реальных изделиях, где превалирует **формально-образное решение**, характеризующее поисками оригинальной композиции, новизны компоновки, ориентированное на эмоционально-чувственное воздействие, опирающееся на использование знаково-символических, метафориче-

ских средств формообразования. В этом случае, естественно, в структуре требований дизайна на первый план выходят требования новизны, оригинальности, художественной образности и т. п. Они становятся определяющими критериями оценки дизайнерского уровня разработок и реально воплощаются либо в систему эстетических вкусов, взглядов, норм, художественно-ценностных установок и ориентиров, либо в поисковые студийные работы, выставочные, конкурсные или рекламные экспонаты, перспективные предложения и т. д.

Подразумеваемый при этом, как обязательный, высокий технический и потребительский уровень этих разработок отходит как бы на второй план.

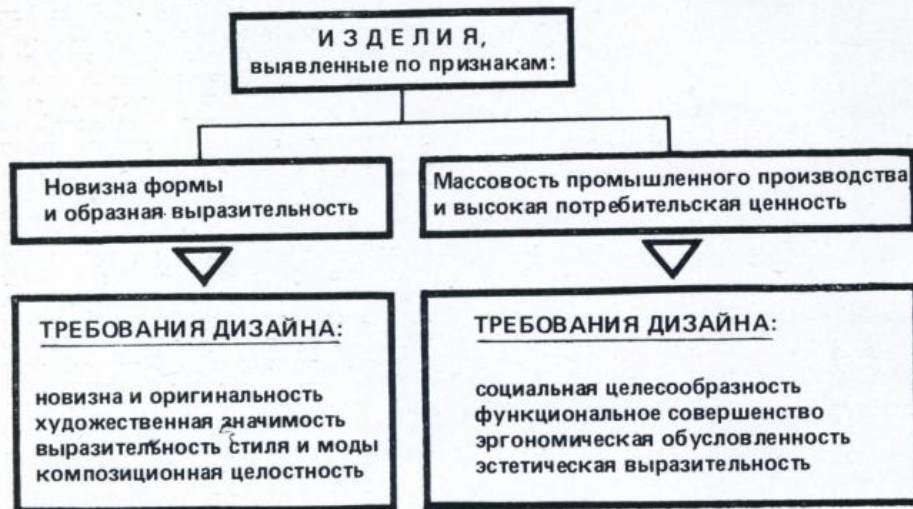
Если же речь идет о **серийно или массово выпускаемой продукции**, где форма стремится максимально следовать функционально-конструктивному решению изделия, а ее образные характеристики ориентированы на раскрытие и выявление полезности, удобства, целесообразности вещи, требования дизайна формулируются как совокупность требований ко всем группам свойств, определяющих потребительскую ценность изделия. Эти требования обычно материализуются в виде системы (ряда) культурных образцов, выделяемых из совокупности реальных изделий-аналогов, упорядоченных по дизайнерскому уровню и разделенных на группы.

В настоящее время действуют **два основных подхода** к определению дизайнерского уровня изделий. **Первый** выявляет новизну и художественно-образную выразительность дизайнерских разработок в сравнении с лучшими мировыми достижениями. **Второй** связан с оценкой дизайнерской ценности изделий массового производства.

Сама процедура оценки новизны и художественной выразительности дизайнерских разработок включает **три этапа** (схема 4).

Первый этап — **подготовительный**. Здесь члены экспертной комиссии знакомятся с дизайнерскими разработками и документацией к ним (с данными о назначении изделия, техническими характеристиками, потребительскими свойствами и т. д.). При необходимости они пользуются консультацией специалистов по интересующим их вопросам. Члены комиссии получают также необходимую информацию об этапах и процедурах проведения оценки, обсуждают и уточняют порядок работы комиссии.

На **основном этапе** каждый член комиссии сначала анализирует пред-



ставленные разработки, выявляя присущие им достоинства и недостатки. Цель анализа — выявление мнений и позиций экспертов по каждой представленной разработке.

Заметим, что в зависимости от вида изделий и реализуемого в проекте авторского замысла в качестве основной темы (проблемы) дизайнерского решения может выступать какой-либо ведущий критерий, например, идея новизны функции или формы, оригинальность ассоциативного образа, своеобразие стиливой трактовки и др. В этих случаях целесообразно подразделять представленные разработки по группам в соответствии с ведущим критерием оценки.

Безусловно, процесс оценки у каждого эксперта имеет свои личные, индивидуальные черты, поэтому рекомендации по ее проведению имеют лишь обобщающий характер. В практике экспертных работ встречается несколько характерных приемов такой оценки.

Один прием — эксперт с первого взгляда на представленную разработку эмоционально и интуитивно-убедительно определяет ее дизайнерский уровень (высокий, средний, низкий). Основание — предшествующий опыт, профессиональные навыки и развитый художественный вкус эксперта. В этом случае ему остается лишь уточнить некоторые детали и сформулировать аргументированно обоснование выносимой оценки. Такой метод может быть назван методом «целостной интуитивной оценки».

Другой прием — эксперт при ознакомлении с представленной разработкой не может сразу установить действительный уровень ее дизайнерской ценности. В этом случае он мо-

жет использовать два способа оценки, хорошо зарекомендовавших себя на практике.

Первый способ («проектной продукции») заключается в том, что эксперт-дизайнер ставит перед собою вопрос, как бы он сам вел разработку такого проекта, исходя из заданных требований и условий, и к какому бы результату в итоге пришел.

Второй способ профессиональной оценки может быть назван методом «метаморфозы» или «сценарного перевоплощения». Здесь цель эксперта — более глубокое и последовательное проникновение в авторский замысел проектной разработки. Эксперт сознательно встает в позицию автора проекта и, как бы следуя за ним по этапам разработки, стремится раскрыть основную идею автора, а затем анализирует, какими средствами и методами эта идея-замысел воплощается в проекте.

Пройдя весь «авторский путь», можно либо согласиться с автором, либо посчитав этот путь ошибочным, воссоздать в своем воображении качественно иной подход к решению дизайнерской задачи, более приемлемый и эффективный с точки зрения эксперта.

Возможны и другие приемы выработки экспертом принципиальных критериев и способов оценки. Например, метод сравнительной оценки, если имеются соответствующие разработки-аналоги, или методы комбинированной оценки, совмещающие элементы указанных приемов. Однако от эксперта не требуется раскрытия используемых приемов и средств. Необходимо лишь, чтобы он занял обоснованную позицию и мог ее защищать. И поэтому так важно на этом этапе коллективное обсуждение достоинств и недостатков представленных работ.

Цель такого обсуждения — выявить различия (сходства) подходов и позиций экспертов к представленным разработкам. Оно позволяет экспертам выслушать все имеющиеся аргументы «за» и «против» и сопоставить свое мнение с мнениями коллег, чтобы

окончательно убедиться в его правоте или внести в него необходимые коррективы.

Завершается основной этап экспертизы голосованием (открытым или тайным) членов комиссии по каждой представленной разработке.

Далее логически следует **заключительный этап**, где эксперты обсуждают результаты голосования, обработанные техническим секретарем комиссии, и принимают согласованные решения о дизайнерском уровне каждой оцениваемой разработки в сравнении с лучшими мировыми достижениями.

Процедура определения соответствия дизайнерского уровня изделий массового производства лучшим мировым достижениям также может быть подразделена на **три этапа** (схема 5).

На **подготовительном этапе** эксперты знакомятся с объектами анализа и материалами к ним. Если объекты требуют специального, более пристального изучения, из состава комиссии поручают детально изучить представленные разработки и доложить выводы на заседании экспертной комиссии. Сбор информации о лучших образцах оцениваемой продукции осуществляют также эксперты.

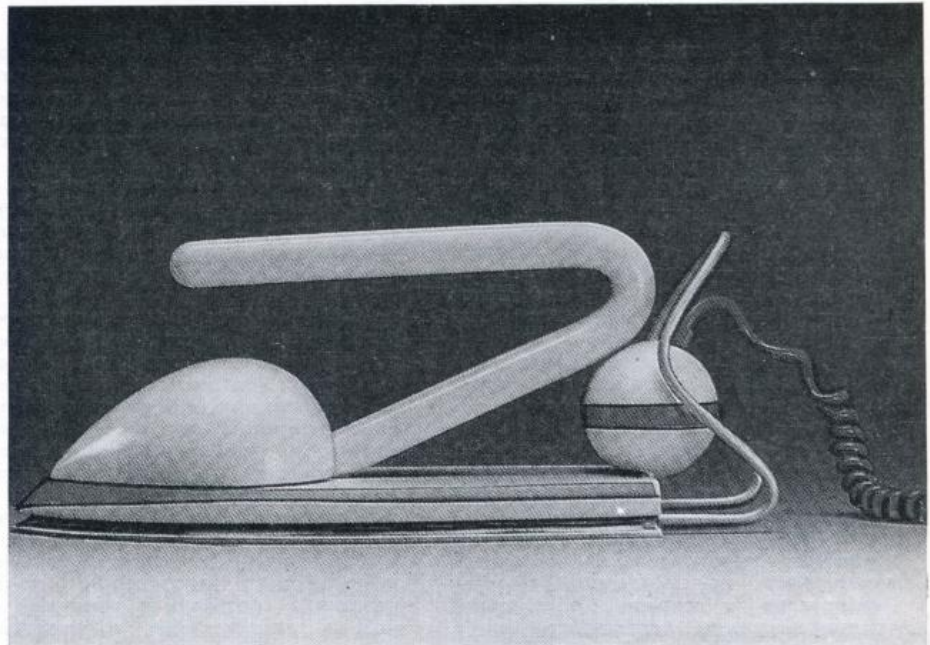
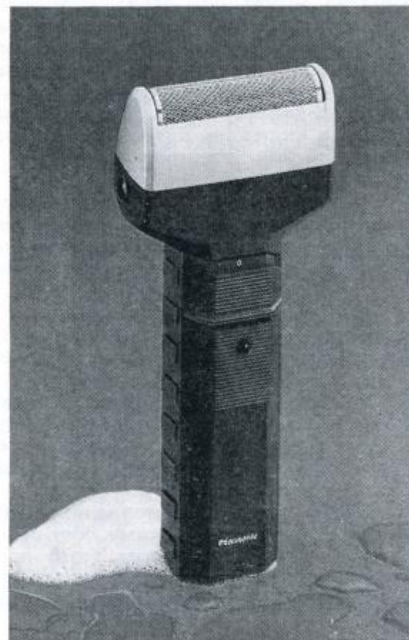
Важнейшая операция предварительного этапа — определение требований дизайнера к объекту:

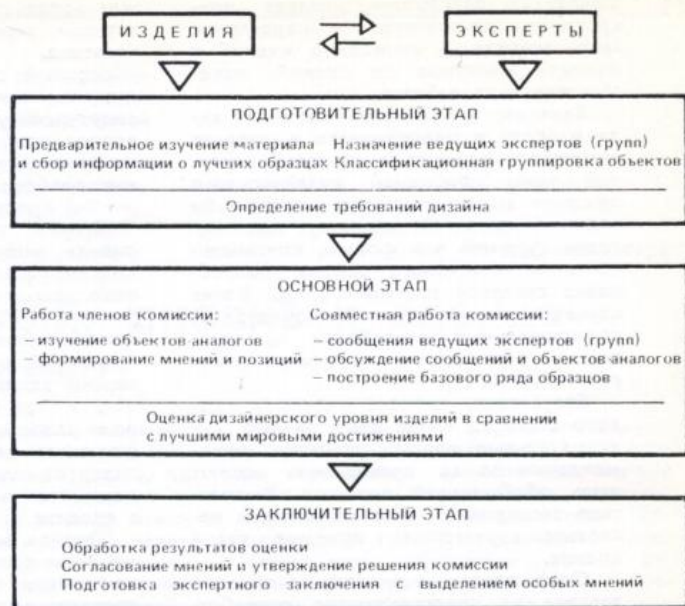
1) к потребительским свойствам объекта — социальные, функциональные, эргономические, эстетические, безопасности и надежности потребления, экологические;

2) к структуре и форме изделия (комплекса) — типологической новизны, оригинальности компоновки, типизации и унификации, цветофактурного эталонирования.

Несколько подробнее остановимся на требованиях последней группы.

Требования типологической новизны предъявляются к структуре и форме сложных объектов и служат основанием их типологических характеристик, определяют деление объекта на группы, виды и типы по признакам их связи с человеком, по весомости «чело-



4
5

6



4. Выявление лучших дизайнерских разработок по признакам новизны и художественно-образной выразительности

5. Определение соответствия дизайнерского уровня изделий массового производства лучшим мировым достижениям

6. Проекционный аппарат. Студенческий проект. Авторы П. КИНЛЕ, Х. ПОЛЕНЦ, Германия

веческого фактора» и таким потребительским признакам, как организация рабочих мест, номенклатура и типаж изделий (для товаров народного потребления).

Требования оригинальности композиции устанавливают принципы функционального блочного членения объекта, которые обеспечивают поиск разнообразных композиционных решений, последние же позволяют реализовать замысел дизайнера с максимально полным учетом потребительских ориентаций.

На разработку базовых моделей и типологических рядов направлены требования типизации и унификации, реализуемые проектными методами. Типизация и унификация элементов позволяет найти оригинальные компоновочные решения, дающие высокий экономический эффект.

И наконец, требования цветофактурного эталонирования материалов учитываются при создании системы материалов и покрытий с типовыми цветофактурными характеристиками и функциональными свойствами, позво-

ляющими получать необходимое разнообразие оригинальных цветофактурных сочетаний. Требования гармонизации цветофактурных сочетаний реализуются с помощью карт цветофактурного решения.

Следующий этап процедуры — основной. Здесь эксперты формулируют критерии оценки, а затем определяют соответствие дизайнерского уровня конкретного изделия заданным критериям.

Что же служит реальным критерием дизайнерской ценности изделий массового производства? Это система культурных (базовых) образцов данного вида продукции, где нашли воплощение мировые достижения в инженерном и дизайнерском проектировании аналогичных изделий, которые пользуются устойчивым спросом и конкурентоспособны на внешнем рынке.

Важнейшая операция основного этапа — оценка дизайнерского уровня изделия в сравнении с лучшими мировыми достижениями, зафиксированными визуально в виде базового ряда

образцов. Оценочные суждения экспертов основываются на профессиональном анализе структуры и формы изделий, их потребительских свойств, эстетической ценности. Если были выделены ведущие эксперты, то они докладывают комиссии свои выводы и предложения, которые обсуждаются членами комиссии. В зависимости от задач оценки устанавливается метод ее проведения: дифференциальный или комплексный. Комплексная оценка может при этом применяться в двух вариантах: как целостная оценка и как оценка с использованием среднего взвешенного показателя. В этом случае каждый член комиссии выносит оценку по каждому показателю и передает бланк с результатами оценок и указанием весовости показателей в рабочую группу.

Заключительный этап оценки включает операции обработки ее результатов и получения обобщенной оценочного суждения экспертной комиссии.

Рабочая группа обрабатывает результаты индивидуальных оценок, определяет при необходимости значение оценки обобщенного показателя и докладывает итоги на заседании комиссии. Представленные данные о результатах оценки считаются предварительными, так как эксперты после проведенного обсуждения представленных на их рассмотрение материалов имеют право внести необходимые поправки в свои оценки. Лишь после этого принимается и утверждается решение о степени соответствия дизайнерского уровня изделия лучшим мировым образцам.

Иконостас

— Но если эта мысль в основе и приемлема, то не следует ли ограничить ее, сказав: «в главном», «в существенном» или т. п. Ведь и для Платона возникал вопрос, существует ли «идея волоса», вообще ничтожного и малого. И если икона являет созерцание идеи, то не следует ли понимать это в отношении к общему смыслу иконы, тогда как анатомические, архитектурные, бытовые, пейзажные и прочие подробности надлежит оценивать как внешние и случайные — в отношении к идее — изобразительные средства? Ну, например, неужели одежда на иконах тоже имеет нечто метафизическое, а не пишется ради пристойности и красоты, как дающая многочисленные и сильные цветные пятна? По-моему, в иконе силен даже просто декоративный момент и некоторые иконные подробности и приемы не имеют значения не только метафизической, но даже натуралистической: нимб, разделька, т. е. золотая штриховка одежды, главным образом, Спасителя. Неужели это золото, по-моему, чему-то соответствует в изображаемом? Мне кажется, это просто признавалось — да и есть таково — красивым, и церковь, украшенная такими иконами, веселит взор, особенно при цветных лампадах и многих свечах.

— По Лейбницу, ты прав в своих утверждениях и неправ в отрицаниях. Но сейчас не о правоте будем говорить — о противоложном. И вот, сперва общий вопрос — о смысле. Я уверен, в основе ты думаешь о метафизике так же конкретно, как и я, и в идеях видишь те же наглядно воспринимаемые лики вещей, живые явления мира духовного, что и мы все; но я боюсь, когда дело идет о применении этих мыслей в определенных частных случаях, тобою овладевает какая-то трусость и ты остаешься с поднятой на воздушной ноге, не решаясь докончить начатый, даже сделанный шаг, но и не считаешь правильным повернуться назад, к метафизике отвлеченной и к идее как к смыслу, неспособному быть наглядным. Между тем, тут не должно искать каких-то промежуточных направлений в понимании, да их и не может быть.

Живой организм целостен, и в нем не может быть ничего неорганизованного силами жизни; и если бы было хоть что-нибудь не живое, самое малое, тогда разрушилась бы и вся целостность организма. Он существует только как наглядно раскрывающая себя сила жизни или формообразующая идея; или же его вовсе нет, и самое слово организм должно быть исключено из словаря. Точно так же и организм художественного произведения: если бы было в нем нечто случайное, то оно свидетельствовало бы, что произведение не воплотилось во всех своих частях, не вылилось из почвы и металлами покрыто комьями мертвой земли. Являемая конкретно метафизическая сущность вся сплошь должна быть явленной наглядно, и явление ее (а икона предполагается именно таковым) во всех своих подробностях, будучи одним целым, должно быть наглядным: если бы кое-что в иконе должно было пониматься только со стороны отвлеченного смысла, или если бы было только в нем нечто подробно натуралистического или декоративного характера, то оно разрушило бы явление как целое, и икона вовсе бы не была иконой.

По поводу этого мне вспоминается рассуждение одного богослова о воскресении тел, в котором делается попытка разграничить органы — нужные в будущем веке и ненужные, причем воскреснут только первые, вторые же якобы останутся невоскресшими, в частности, не воскреснут органы пищеварения. Но такими утверждениями всецело уничтожается живое, внутренне-связное единство тела. Ведь даже внешне, если уж добросовестно говорить

тому, как виновник некоторой путаницы, беру на себя неприятную обязанность призвать нас к порядку. То, что сказано было сейчас, относится к одной из деталей иконописной техники, а предполагалось общий ход иконописного письма понять как выражение церковной культуры. После разъяснения о католической живописи и протестантской гравюре, конечно, естественно предвидеть некий духовный склад и иконописной техники, как-то связанной с церковной культурой; но было бы более убедительно увидеть эту связь на самом процессе писания иконы. Считаешь ли ты это возможным?

— Разумеется. А в доказательство неслучайности иконописных приемов позволь напомнить, что с ними мы встречаемся на протяжении всей церковной истории, и церковное искусство верно хранило предания иконописной техники, идущие из глубочайшей древности. В этих изобразительных приемах мне ясно видятся основоположения общечеловеческой метафизики и общечеловеческой гносеологии, естественный способ видеть и понимать мир, в противоположность искусственному, западному, который выразился в приемах западного искусства. Вот, послушай свидетельства IV—V веков, которые ясно показывают тождественность изобразительных приемов тогдашних и позднейших традиционной иконописи. Рассуждая о прообразовательном значении перехода иудеев через Черное море, святой Иоанн Златоуст приводит мыслью сопоставить понятие образа — *εἰκόνος* и истины — *ἀληθείας*, т. е. отображения реальности и самой реальности. «А как скажешь, это (т. е. переход через Черное море) могло быть прообразом настоящего (т. е. крещения)? Когда ты узнаешь, что такое образ и что истина, тогда я представлю тебе объяснение и на это.

Что же такое тень и что истина? Мы обратим речь к изображениям, которые пишут живописцы (заметим, что хорошие иконописцы назывались и у нас и в Греции живописцами, зографами или зографами). Ты часто видал, как на царском изображении, закрашенном темной (*χρῶμα* — собственно темно-синей, цвета ночного неба) краской, живописец проводит затем белые линии (*γραμμῆς*) и изображает царя, и царский престол, и коней, и предстоящих ему, и копьеносцев, и врагов связанных и поверженных. Но, видя вместе эти абрисы, ты и не всё узнаешь, и не всё понимаешь; но что рисуется человек и конь, не ясно...

— Да, действительно, это слово описание иконописных приемов XV и дальнейших веков. Но в чем сказывается в этих приемах особенность церковного мироощущения?

— Прежде всего, в выборе изобразительной плоскости: к церковной онтологии не подходит зыблущаяся поверхность холста, уравнивающая при процессе иконописания икону к податливым явлениям условной действительности; не подходит еще более эфемерная бумага, дающая гравюре вид как бы шутя преодолеваемой предельной твердости. В живописи изобразительная плоскость низводится до условного, в гравюре разум и рука художника притязают на вознесение в область безусловного. Церковное искусство ищет себе поверхности предельно устойчивой, но уже не «как бы», а в самом деле крепкой и недвижной. Изображение же должно содержать момент равносильной крепости этой плоскости, равный ей по силе и потому следовательно, могущий принадлежать непосредственно церковному сознанию, а не отдельным лицам, и момент текучей индивидуальности творческой, женственной восприимчивости.

1 В рукописи автора продел. — Фед.

(Продолжение следует)

о воскресении тела, на что будет похоже оно, по удалении всего «ненужного», и не придется ли представлять себе будущее тело, как пухырь из кожи, надутый эфиром, что ли? Если мыслить о теле натуралистически, то оно ничуть и ни в чем не может являть собою метафизическое строение духовного организма, и тогда в будущем веке все оно — целиком и по частям — не кружило: все органы заслуживают тогда отсечения и в качестве «плоти и крови» Царствия Божия не наследуют. Впрочем, если тело мыслится символистически, то все оно, во всех своих подробностях, наглядно являет духовную идею человеческой личности, и тогда все органы, таинственно преобразившись, воскреснут как свидетели Духа, ибо каждый из них, необходимый в целом составе организма, неспособный жить и действовать без других и сам, в свой черед, всем другим необходимым, в порядке духовного смысла, служит явлению идеи, и без него явление идеи терпит ущерб. Икона есть образ будущего века: она (а как — в это не будем входить) дает перескочить время и увидеть, хотя бы и колоссальней, образы — «как в гадании с зеркалом» — будущего века. Эти образы насыщены конкретными, и говорим о случайности некоторых частей их — значит совершенно не считаться с природою символистического. Ведь если уж признать случайным тот или другой род подробностей, то не будет никаких оснований не следовать того же и в отношении подробностей других родов, подобно тому, как в упомянутом выше рассуждении о воскресших телах.

— Но неужели ни в одной иконе на самом деле никогда не бывает ничего случайного?

— Я этого не говорил. Напротив, очень часто и многое бывает случайным. Но случайным может оказаться, и даже преимущественно оказывается, не второстепенное и низкое — «волосы» по Платону, как тебе хочется сказать (будем договаривать до конца), а как раз перестепенное и важное, например, не одежда, а лицо, и даже глаза. Однако случайная икона происходит только случайно, исторически случайно, по неумелости, невезению или самочинно иконописца, дарзнувшего отступить от икононого предания и, следовательно, в духовную символику внесшего «мудрование плоти». Случайное в иконе не есть случайное иконы, а — ее списателя и ее повторения. И, понятное дело, чем ответственнее некоторая часть икононого изображения и, значить, требует больше проникновенности, тем больше возможности воплотить в икону искажением — случайным линиям и метафизически неоправданным красочным пятнам, которые в отношении духовной сути иконы то же, что брызги грязи от проезжавшего экипажа на оконном стекле, т. е. попросту мешают видеть даль и не допускают в комнату свет. Как бы ни тешили взор такие искажения иконы, они не более, чем грязные пятна: не может их списать, наконец, столько, что Духовная суть иконы станет невидимой, однако отсюда не следует, чтобы тот или другой род подробностей, не по исполнению своему — «по письму», а сам по себе, как таковой, как недоступный, был бы случайным, не выражающим ничего Духовного.

— А одежда?

— Одежды! Только Розанов где-то уверяет, будто в будущем веке все будут нагими, и, чтобы сделать жест вражды против Церкви и самой идеи воскресения, неожиданно обнаруживает приступ стыдливости, во имя которой отрицает догмат Воскресения. Но, как тебе известно, Церковь учит как раз наоборот, и апостол Павел только выражает о л а с е н и е, как бы те из нас, чьи дела выгорают в очистительном огне, не оказавшие нагими (1 Кор. 3, 13). Если Розанов имеет основание думать, что его личные одежды так горючи, то это уж дело дело позаботиться о чем-нибудь более прочном, но никак не причина возмущаться якобы «всемирным оголением». Ну, а на иконах изображаются те, чьи дела заведомо сохраняются неувредимыми в огне испытания, только увеличившись и украсившись от последних следов земных случайностей. Такие нареченные не окажутся нагими. Выражаясь неколко цветисто, но наиболее точно, можно назвать их одеждоу ткающею из их подвигот: это не метафора, а выражение той мысли, что Духовными подвигот святыя развили у своего тела новые ткани светящихся органов, как ближающую к телу область Духовных энергий, и в наглядном восприятии это расширение тела символизируется одеждою. «Плоть и кровь Царствия Бо-

гого были несоизмеримы между собою и явно отосились к разным планам. При этом стала должна быть передана цветотом, а силовое поле — отлучено, так, чтобы не требовалось по существу невозможной мотивировки, почему силовое поле представляло именно этой краской, а не другой. Не берясь указывать художнику, как именно произвеста такое несильное соединение двух планов, но не могу не выразить уверенность, что произвеста его достигнуто изобразительному искусству.

Пределю же такое несильное соединение есть изображение невидимой стороны видимого, невидимой — в высшем и последнем смысле слова, т. е. Божественной энергии, пронизывающей видимое око. Самое невидимое, эта энергия, есть и самая могущественная сила, если хочешь — самое действительное силовое поле. Но сколь бесконечно превышает невидимость магнитной силы невидимость силы Божией, т. е. насколько онтологически бесконечно превосходит эта последняя, нежели первая, настолько же превышает она все земные силы и своею действительностью. В смысле подобия же можно сказать: форма видимого образуется этими невидимыми линиями и путями Божественного света.

— Но мне кажется, ты хотел говорить о моем «не так», говоришь же о «так».

— Не совсем, потому что ты имел в виду прямо силовое поле, почти натуралистически, почти физически, а я пользуюсь силовым полем только как образом, и говорю не об естественных формообразующих силах реальности, хотя бы и очень глубоко залегавших в природе соответственной реальности, а о Божественных силах...

— Но разве не всякая сила Божественна, как положенная Богом?

— Всякая в каком-то смысле; но в каком-то мы различаем и собственно Божественные силы, непосредственно Божии. Впрочем, рассуждая о существе различении здесь не приходится, коль скоро самая постановка вопроса о Кутьте это различение предполагает и без такового самый вопрос не может возникнуть. Подобно тому, как есть откровение природы или откровение в природе Бога, а есть и откровение Божие в более прямом смысле, так и сила Божия, хотя всякая сила — от Бога, может быть таковой в особом значении. Я и хотел тебе возразить, что разделка золотом на иконах не выражает метафизического строения в естественном порядке, хотя и оно Божественно, но относится к прямому проявлению Божией энергии. Обрати внимание: золотом на иконах разделяется все не что угодно, а только имеющее прямое отношение к Божией силе — к реальности не метафизической, даже не к священно-метафизической, но относящейся к прямому явлению Божией благодати.

Если не говорить о редких отступлениях от церковного предания, случайных и произвольных, то ассистка накладывалась главным образом на одежды Сл а с и т е л я — младенца или взрослого, затем на изображение Евангелия как в руке Спасителя, так и святых, на престоле Спасителя, на седалищах Ангелов в изображении Пресвятой Троицы, на подножиях Спасителя и Ангелов, когда ими изображается Свята Троица, и изредка еще кое-где в древних иконах, т. е. духовно наиболее осмысленных, еще редко где, например, на храмовом престоле. Во всяком случае, явно золото относится к духовному золоту — пренебесному свету Божьему.

На иконах поздних золотом, но уже творённое и красочно-го характера, пускается в прелебл одежд святых и других вещей; но и тут оно знаменует отблеск небесной благодати, хотя догматически и по иконописному преданию представляется сомнительным, можно ли собственно признать Бога переносить, хотя бы и смяченно, на свя-ых. Итгак ассистка, это наиболее определенное применение золота, есть выражение не вообще силовый онтологий, а сил Божественных — сверхчувственной формы пронизывающей видимое. Парча, по своему Духовному значению, особенно древняя парча, затанная расцвеченными золотыми нитями, есть материальный образ этого проникновения Божественным светом оцищенной плоти мира...

— Однако своими вопросами я отвлек нашу беседу в сторону и по-

ИННОВАЦИИ В ОБРАЗОВАНИИ

Центр педагогических инноваций АЛП СССР, Министерство образования РСФСР и Международный комитет содействия развитию образования (ИМТЕК) провели в городе Сочи в сентябре этого года международную конференцию по проблемам развития и инноваций в образовании. Конференция проводилась в рамках международной программы «Восток — Запад»; в ней приняли участие специалисты из Европы, Америки и Австралии.

Работа конференции строилась на основе деятельности четырех тематических мастерских. В одной из них принимал участие сотрудник ВНИИТ, кандидат искусствоведения, В. Ф. Сидоренко. Он прочел доклад на тему «Дизайн-концепция Международного учебного центра».

ВСТРЕЧА С АМЕРИКАНСКИМ ГРАФИКОМ

Московская организация СД совместно с несколькими другими спонсорами содействовала устройству в Москве в Доме художника в августе — сентябре этого года персональной выставки американского дизайнера-графика Джона Ван Дайка.

Дж. Ван Дайк работает в дизайне-графике более 20 лет и входит в число наиболее «австребованных» художников в мире рекламы. Московские коллеги имели возможность убедиться в этом благодаря яркой, но достаточно скромной по объему экспозиции работ Ван Дайка. В число заказчиков этого графика входят крупнейшие промышленные и торговые фирмы США. Мы увидели высокое профессиональное мастерство автора, помноженное на совершенное полиграфическое качество. Может быть, чуть более спорно выглядит индвизуальность автора и взлет его художественной мысли.

Так или иначе, «живое» знакомство с творчеством еще одного знаменитого графика из Штатов было очень полезным; глубокие знания в области технологии печати, проницательность в маркетинге, полное использование возможностей компьютера — все эти стороны деятельности дизайнера-графика нам почти неизвестны. Кроме того, в нашей практике графиков никогда не привлекают к разработке годовых отчетов фирм, что весьма широко применяется на Западе и без чего невозможен успех на рынке.

У ТРИЕННАЛЕ ПЛАКАТА

Отражение всех аспектов современной социальной борьбы и всех прогрессивных политических тенденций можно увидеть в тех лучших авторских плакатах, которые выдержали конкурс и в прошлом месяце были отобраны международным жюри для экспозиции на У Триеннале политического плаката.

Эта выставка откроется в бельгийском городе Монс в апреле будущего года.

Жюри установило 4 основных и 16 поощрительных премий. Все премированные работы будут опубликованы в официальном каталоге У Триеннале политического плаката и станут собственностью Музея культуры города Монс.

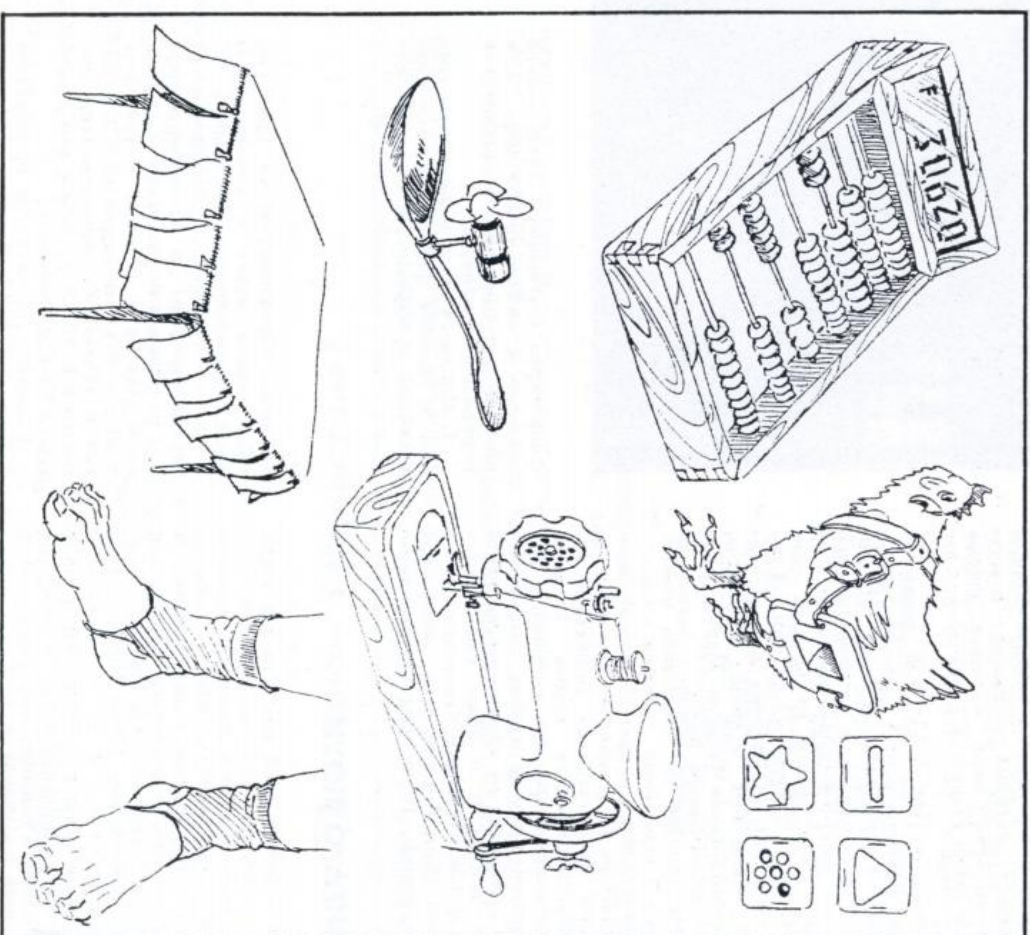
АВТОМОБИЛИ ВЫХОДНОГО ДНЯ

«Автомобили выходного дня» начали продавать в Сингапуре. Ими запрещено пользоваться в будние дни с 7 утра до 19 часов вечера, зато и стоят они на 30% дешевле обычных. Машинны ничем не отличаются от серийных, лишь специальная окраска номерных знаков позволит контролировать соблюдение условий их эксплуатации. При помощи этого необычного эксперимента власти страны намерены хоть немного разгрузить автомагистрали.

ШУТИТЬ РАЗРЕШАЕТСЯ

Встаньте в очередь, коллеги! Среди писем ежедневной почты обязательно найдется письмо с пометкой «Антидизайн-91», что вынуждает редакцию выслать всех авторов в одну очередь и даже пометить их ладони, то есть конверты, номерами.

Вот, подошла очередь **СИНЮТИНА Бориса Владимировича**. Он живет в Таганроге, ему 48 лет, закончил МАИ. Работал и работает художником-иллюстратором, графиком, дизайнером по экстерьеру и интерьеру самолетов. Кто следующий?



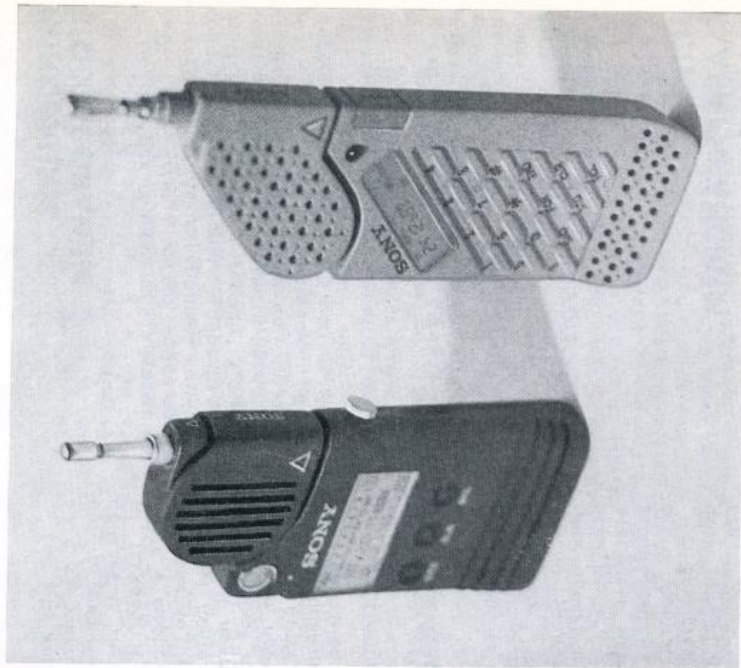
Премия Sony — тбилисскому студенту

Во второй раз студенты отделения дизайна Тбилисской Государственной художественной академии принимают участие в ежегодном международном конкурсе, который устраивает известная во всем мире японская фирма Sony среди студентов дизайнерских вузов.

Конкурс 1990 года был посвящен теме «Межличностная коммуникация — телефон» (продолжение темы 1989 года «Видео-вокмэн», в которой приняли участие пятеро будущих дизайнеров из ТГХА). Свои работы на конкурс прислали 807 студентов из 42 стран. Следующего этапа, был и проект тбилисца, четверокурсника Георгия Маркарова — он получил шестое место.

На конкурс он представил универсальный карманный телефон «Жи́раф» (руководитель проекта старший преподаватель Н. Сумбадзе), размеры которого не превышают сигаретную коробку. Подвижная трубка аппарата смонтирована вместе с антенной и при поднятии антенны трубка автоматически смещается на эргономически удобную высоту. В телефон вмонтированы будильник, тахометр, секундомер. Он может быть использован также как калькулятор. Посредством этого теле-

Четверокурсник Григорий Маркаров со своим телефоном «Жи́раф», который выполняется в двух модификациях



фона через спутниковую связь можно связаться с любой точкой мира. А в обычной ситуации аппарат работает в определенном радиусе.

Г. Маркаров получил денежную премию и подарок фирмы Sony — вокмэн новейшей конструкции и оригинального

дизайна. Для награждения Г. Маркаров был приглашен на торжественную церемонию в город Кёльн, где находится штаб-квартира европейского филиала фирмы. Как заявил президент Европейского отделения фирмы Sony Якоб Шмутский, телефон «Жи́раф»,

возможно, будет пущен в производство в течение двух лет, а его автор будет приглашен на работу в европейский филиал фирмы.

Н. БАЛИАШВИЛИ, Тбилиси

КНИГА О ЛОУИ

С обложки этой книги на вас смотрит «стопроцентный» американец, пионер американского дизайна, художник с мировой известностью — Раймонд Лоуи. Книгу о нем издал Берлинский дизайн-центр, а в Москву привез, как дорогой подарок издательницы Анджелы Шёнбергер, Юрий Назаров, секретарь МО СД.

Книга "Raymond Lowey. The pioneer of american industrial-design" — поистине выдающееся издание. Это жизнеописание великого дизайнера, в котором приняли участие десятки его современников — коллег и друзей, политических деятелей и ученых, художников и биз-

несменов. Фотоиллюстрации предоставили многие музеи и дизайн-центры мира, промышленные компании и частные коллекционеры. Вся книга от первой страницы до последней содержит уникальные фотосвидетельства жизни и творчества Р. Лоуи. И как часть этой жизни в ней нашел свое отражение и «советский период» — сотрудничество с ВНИИТЭ, дружба с его директором Ю. Б. Соловьевым.

Надеемся, книга будет приобретена библиотекой ВНИИТЭ и станет доступной для любого специалиста, интересующегося современной историей дизайна.

АНОНС НА ДЕКАБРЬ

В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ

В декабре при содействии В/О «Экспоцентр» ТПП СССР будут проводиться следующие выставки:

Москва

Инпродторгмаш — 4-я выставка «Оборудование для пищевой промышленности, торговли и общественного питания» — 26 ноября — 4 декабря.

ЗА РУБЕЖОМ

Великобритания

Торгово-промышленная выставка СССР — 8—17 декабря, г. Лондон.

Швейцария

Международная ярмарка товаров широкого потребления и народных промыслов в Шоппинг Центре «Серфонтано» — декабрь.

Индия

Торгово-промышленная выставка СССР — декабрь, г. Мадрас.

Всем будущим читателям и подписчикам обещанного независимого художественного журнала «ЭЮЯ» редакция этого журнала приносит извинения за задержку с выходом первого номера.

Причина все та же — трудности с «доставляем» бумагой. Но они преодолимы. Редакция «ЭЮЯ» надеется на близкое разрешение всех организационных проблем и на выпуск хотя бы одного номера уже в этом году.

Лидирующая итальянская фирма Arflex в области мебельного дизайна объявила конкурс «Progetto Europa-93» на лучший проект мягкой мебели.

Цель конкурса — стимулировать новые подходы к проектированию мебели с точки зрения типологии и используемых материалов. Единственное ограничение для участников конкурса: проекты должны быть рассчитаны на промышленную реализацию.

Конкурс открыт для профессионалов и студентов, будущих дизайнеров и архитекторов.

Срок представления работ — до 31 декабря 1991 года.

Обращаться по адресу:

Arflex SpA, Via Monte Rosa, 27—20051, Limbiate, Italia.

Два СД в одном Узбекистане?

Три года назад в Узбекистане был учрежден республиканский Союз дизайнеров. Хорошо это? Конечно, хорошо: создания своего профессионального творческого союза дизайнеры всей страны добились более двадцати лет.

Но если, например, украинские дизайнеры, белорусские, азербайджанские, грузинские и все остальные удовлетворились созданием своего союза, то узбекским одного СД не хватило — и они недавно учредили второй.

Как это произошло, рассказывает ташкентский журналист Ш. Зайнутдинов в корреспонденции «Похищение дизайнера».

Согласно республиканскому закону об общественных объединениях Минюст Узбекистана в конце мая начал их официальную регистрацию. Свидетельство номер 1 было выдано компартии, а пятым в этом списке значится Союз дизайнеров республики.

На минувшей неделе в ташкентский корпункт «Союз» зашли посетители и заявили: «Случился казус. Теперь в республике... два союза дизайнеров...». Один из посетителей протянул мне свой мандат, где черным по белому было написано, что предъявитель сего документа, Азизкарим Рашид Ахатович, является первым секретарем правления Союза дизайнеров Узбекистана. Что же произошло? Сделанем небольшой экскурс в недавнее прошлое.

Итак, решением Учредительного съезда 6 июня 1988 года был создан Союз дизайнеров Узбекистана, что подтверждено постановлением республиканского Совмина за № 243 от 18 июля того же года. Теперь, когда мы знаем о существовании двух союзов, назовем этот, первый, условно СД-1. Он получил статус юридического лица, имеет и поныне свою круглую печать, фирменные бланки и знак, банковский счет. Тогда же в состав СД-1 вошло республиканское творческое экспериментальное производ-

смещении Р. Азизкариева и руководство республиканским союзом возглавляет на правление, избранное в июне 1988 года, рекомендует конфликтующим сторонам найти общий язык на новом съезде.

В итоге такой съезд не состоялся, но на свет появляется СД-2, который тут же принимает свой устав и выбирает свое правление. Одновременно проводится съезд СД-1, который подтверждает цели и задачи, принятые три года назад, и в январе 1991 года направляет в республиканский Минюст устав, решение съезда и письмо с просьбой о регистрации. Идет закусная борьба: кто кого победит?

По рекомендации Кабинета министров, а точнее, указке со стороны зав. отделом Кабинета министров УзССР А. Наджимитдинова, Минюст регистрирует СД-2.

Руководители СД-1 пишут членовому зампреду Кабинета министров Рахиму Раджабову. Изучив документы, он подтверждает, что случился казус, обещает разобрататься, но потом вдруг заявляет: сей вопрос курирует другой зампред — Эркин Самандаров. С последним мне довелось долго беседовать. Эркин Самандаров тоже согласился, что нарушен закон в части использования названия «Союз дизайнеров Узбекистана» другой организацией. Высокий чин дал обещание разобрататься в течение недели, однако срок миновал, решения не принято. В Минюсте разводят руками: пошли на поводу у правительственных аппаратчиков. А может, двум союзам объединиться?

Руководители СД-2 категорически против. Говорят, закон на нашей стороне. Но тот же закон обязывает под защиту СД-1.

Ш. ЗАЙНУТДИНОВ,
соб. корр. «Союз»

ОТ РЕДАКЦИИ

Перепечатывая эту корреспонденцию из известнейшего еженедельника «Союз» (№ 31, август, 1991), мы хорошо понимаем, что между газетой и журналом существует большая разница в оперативности, и то, что в августе было своевременно, то в ноябре, когда читатели получат этот номер, может оказаться вчерашним событием. Возможно, за прошедшее с августа время, пока мы готовили к печати эту публикацию, СД СССР уже сыграл свою положительную роль в установлении справедливости.

О неблагоприятных занятиях под прикрытием дизайнерской вывески предприятия, возглавляемого В. Мухиминим, «Техническая эстетика» писала еще в феврале этого года. Но оказалось, раз сходит в рук недизайнерская деятельность, выдаваемая за дизайнерскую, то почему бы не стать еще и руководящим органом» в дизайне! Наше политическое время столь стремительно, что буквально за часы и дни разрушаются одни структуры и государства и возникают другие. Но законность и нравственность — неизблемы. В республике, видимо, решили не считаться с законодательством СССР и позволили использовать название «СД Узбекистана» повторно. При такой логике можно ожидать еще появления и СД-3!

К сожалению, за фактом появления «параллельного» союза скрывается не просто конфликт двух организаций. Проблема сложнее — она в профессиональной некомпетентности людей, занимающихся дизайном, в падении престижа профессии.

Будет ли этим вопросам уделено должное внимание на готовящемся съезде СД СССР!

Read in issue:

SHATIN YU. V. Bionic approach to eco-design//*Tekhnicheskaya Estetika*.—1991.—N 11.—P. 1—4: 1 ill., 3 schem.

According to concepts of "new industrial culture" early in the process of designing some possibility of "deconstruction" of products should be foreseen. In this article the author tries to formulate a principle of bionic approach to designing, which could become an efficient means of ecologization of production and consumption processes of various items.

Technology should be arranged according to the principles of natural biological processes in order to decrease the anthropogenic load on the biosphere.

The European Design Institute in Milano has been working for several years at the idea of application of bionics in design. In the 70-ies there was a spontaneous interest of designers to biological forms, but it was just a formal use of natural structures. This could not contribute to the principle of ecologization of production and consumption processes. Bionic design should be a process of designing conformable-to-nature objects. From the point of view of ecology the structure of the object is of no importance. It is the process of its production, functioning (being) and transition into new forms (destruction), that is of great importance for ecodesign and hence, for Nature preservation.

It is a bluff that wasteloss production is possible. Even natural objects have some waste, but it is usually demolished in a quick and natural way. So, the society should also strive for production with a minimum of waste which could not be included in a natural cycle. We could take an insect as a bionic prototype for an industrial product. Insects are both the most numerous, and the most adaptable biological class under earthly natural conditions.

One could see a parallel between ovum-larva-chrysalis-imagó and project-production-item (at the store) — product (for consumption). They are similar in many aspects (their birth, being, consumption of energy, functioning, etc.), but their similarity finishes when their active life stops. An insect after its death returns into a natural cycle of decomposition, while a product becomes a rubbish, which is not so easily decomposed. So, the product exists in a linear time, while the insect exists in a cyclic one. And to achieve designing of conformable-to-nature objects

it is necessary to strive for a cyclic process.

Even though no product could be used fully after its performance life is completed, one should strive for having a minimum of waste. It is possible to achieve this by improving the quality of projects. Instead of designing objects it is necessary to design processes of their production and use. And the role of the designer is very important for this. He is able to design not only products, but also relations between them: the product-predecessor, the product-to-be, and the product-successor.

The strategy of his work could take the following directions:

- designing all functions of the product in the process of production and subsequent processing;
- designing a cycle of the product existence: production-consumption-processing. If industrial products change their linear "life" to a cyclic one, the period of their functioning will be of no importance, since there will be no waste. And the consequences for Nature are evident, if bionic approach in ecodesign prevails.

KOSTENKO T. V. The school: the seeds of design are the sprouts of culture//*Tekhnicheskaya Estetika*.—1991.—N 11. P. 5—7: 5 ill.

Our system of education is in a crisis. One of the means to improve it is humanization of education, and its modelling through culture. For this it is necessary to introduce design as an integrating educational discipline at various levels of teaching, from kindergartens to higher institutes. To achieve this it is necessary to have teachers for grammar and high schools, who could teach design at the lessons of drawing and hand work.

In the Ukraine there was an attempt to teach design to school children of 2-nd—7-th grades in Kyev, Kharkov, Rovno, Odessa, Terropole, Donetsk and some other towns. Fundamentals of design were taught to children by way of experiment. This showed that teachers have difficulties both in theory and practice. Then Kharkov Industrial Art School (KIAS) arranged special courses for teachers of drawing at the chair of industrial design. Adapted programs of a number of disciplines which are taught to students, specializing in design, were taken as the basis of the curriculum, for the teachers of drawing and painting; history of industrial art (32 hours); fundamentals of composition (128 hours); colouristics (66 hours); designing (100 hours); type-face

and basic graphic design (68 hours); modelling (66 hours), and some other disciplines.

The teachers were also familiarized with various chairs and laboratories at KIAS, they visited museums, and Kharkov schools where basic design is taught as a special discipline.

After the courses they presented their practical work, and had a kind of exams in theory and practice of design.

The teachers were recommended to introduce this discipline at schools in the following way:

- inclusion of elementary design in the programs of drawing, painting and hand work;
- introduction of a special discipline on Fundamentals of Design;
- setting up special design classes;
- setting up special design-studios for children.

Those teachers who graduated from the courses evaluate them positively, and recommend KIAS to continue their efforts in this direction.

AZRIKAN D. A. TV-set in the times of Yeltsin and Gorbachev//*Tekhnicheskaya Estetika*.—1991.—N 11.—P. 8—9: 4 ill.

Gradually Soviet design becomes an abstract art, not being used by industry and creating some kind of decorations for a certain unseen anti-world. And still Lvov concern "Electron" ordered design for a perspective TV-set to Azrikan Design Studio.

The designers suggested a big floor TV-set with a screen which is covered by a filter of one-sided transparent (from lexan). This material could also be used for some parts of the casing, through which one could see circuit boards and a commutation unit. Controls are mounted on half-spheres. There is also a distant push-button control panel,—looking like sea pebbles.

Below the screen there are some information displays, on which one could see what is shown on other channels.

The designers called this TV-set—"Crystal". This is a kind of new home totem, new home center, where the family is gathering. At the exhibition in Japan the visitors said that it looked like Buddha home altar.

ZAITSEV S. A., PUSANOV V. I. Volzhsky car plant//*Tekhnicheskaya Estetika*.—1991.—N 11.—P. 21—24: 7 ill.

The leaders of the Soviet Union always paid a great attention to the development of the car industry. Stalin contributed to

the development of the car industry and suggested his own design decisions, when the Pobeda (Victory) car model was designed. On Brezhnev's decision VAZ (Volzhsky car plant) was built. Gorbachev visited VAZ in 1986 and called for the workers to become creators of a new car fashion, but his call failed at the time. VAZ is marking its 25-th jubilee, and it has many professionals, managers and designers, who could contribute to the building and functioning of car plants in various cities of the country. VAZ design is akin to mass production. Nowadays VAZ is in its second period. It is a period of consolidation and professional maturity. It has its own style and its cars are easily recognizable.

Beginning with model "g" the quality of design, structure and production raised significantly, and there appeared something, which could be considered as the culture of designing and production (car body, seatings, plastic parts, etc.).

At present VAZ is preparing to make a new step. First, since 1994 a new range of cars will be produced: VAZ-2110, VAZ-2111, VAZ-2112, and VAZ-2113. Second, engineers and designers are working at a car with a drop-like body. The natural size mock-up was presented at the jubilee exhibition-91.

So, VAZ is working now in a situation, which is characteristic of a typical present day car company: there are cars for serial production, and there are cars for the nearest future and for an advanced perspective. The problem is to correlate the development of a car range with a market situation, to produce models which are designed for particular groups of consumers, the needs of which are well known to the plant.

There are some problems with designers at VAZ design-centre. Qualified professionals are leaving it and start working at cooperatives and joint ventures. There is no VAZ "house style" in design, and it is evident to the whole world.

A new Oka model was also shown at the jubilee exhibition. Its design was developed by Kadamnikov, general director of VAZ. Oka is a relatively cheap but good car for mass production, and it fully meets requirements of the present day car design. There were also some other models of interest: VAZ-21099 with a front drive; VAZ-21074 with a black radiator grating; a range of engines, etc.

Still, one could notice that the jubilee exhibition was too modest for such a big plant as VAZ.

чаяя противоположность между этой реконструкцией и таковой же протестанства. На иконе, как и вообще в церковной культуре, конструируется то, что не дано чувственному опыту и чего, следовательно, хотя бы схему, мы нуждаемся наглядно представить себе, тогда как протестантская культура, оставляя даже неуловимый мир невидимый, обращает в схему данное человеку в прямом опыте; мы по необходимости восполняем познание мира видимого, отчасти присоединяем и знание мира невидимого, тогда как в протестантской культуре человек силится извести из себя самого то, что и без того пред ним есть. И притом эта церковная конструкция осуществляется не без реальности духовной — в конструкции растекается самый свет, т. е. духовная реальность в натуре. Золото, металл, солнце тому-то и не имеют цвета, что почти тождественны с солнечным светом. Вот почему имеет глубокую правду неоднократно слышанное мною от В. М. Васнецова указание, что небо нельзя изображать никакой краской, но только золотом. Чем больше всматриваешься в небо, особенно возле солнца, тем тверже западает в голову мысль, что не голубизна — самый характерный признак его, а светоносность, напоенность пространством и что эта световая глубь может быть передана только золотом; краска же представляется грязной, плоской, непроницаемой. Так вот, из чистейшего света конструирует иконописец, но конструирует не что попало, а только невидимое, умопостижаемое, присутствующее в составе нашего опыта, но не чувственно, и потому на изображении долженствующее быть существенно обособленным от изображений чувственного. И аналогично этому делается и в других отраслях церковной культуры, в особенности в мировоззрении, где догмат, как золотая формула мира невидимого, соединяется, но не смешивается с красочными формулами мира видимого, принадлежащими науке и философии. Напротив, как протестантская мысль, так и протестантская графика хотят сконструировать не из света истинной реальности, а из отсутствия реальности, из тьмы, из ничего (достаточно напомнить о котенианстве).

— Следовательно, ты полагаешь, что раздельно, золотыми штрихами ассистки дается метафизика раздельного на изображении? Онтологическое строение одежды, если разданы одежды, книги, седалища, подножья и т. д., вообще чего угодно? Я понимаю тебя так, что в линиях разделки ты усматриваешь невидимые, но как-то познаваемые нами и далее прорастающие в чувственный образ первичные силы, образующие своим взаимодействием онтологический остоу вещи. Действительно, тогда можно было бы говорить о разделке как о силовых линиях поля, формирующего вещь. Так, это могли бы быть постигаемые умом, но чувственно не данные зрению линии давлений и натяжений; в частности, на одеждах линии разделки могут тогда обозначить систему потенциальных складок, т. е. линий, по которым ткань одежда стала бы складываться, если бы вообще складкообразованию было бы место.

— Силовые линии, силовое поле — это сказано метко и в известном смысле правильно. В самом деле, если бы художнику потребовалось изобразить магнит и он удовлетворился бы передаче видимого (конечно, сейчас я говорю о видимом и невидимом не в высшем догматическом смысле, а более житейски и грубо), то изображен был бы не магнит; а кусок стали; самое же существенное магнита — силовое поле — осталось бы, как невидимое, неизобразимым и даже неуказанным, хотя в нашем предельном опыте магнетизма оно, несомненно, налично. Мало того, говоря о магните, мы конечно разумеем силовое поле, при котором мыслится и представляется кусок стали, а не наоборот — о куске стали и вторично о силах, с ним связанных. Но, с другой стороны, если художник нарисовал, пользуясь, например, хотя бы учебником физики, и силовое поле, как некоторую вещь, зрительно равнозначную с самим магнитом — со сталью, то, смешав на изображении вещь и силу, видимое и невидимое, он, во-первых, сказал бы неправду о вещи, а, во-вторых, лишил бы силу присущей ей природы — способности действовать и невидимости: тогда на изображении получились бы две вещи и ни одного магнита. Ясное дело, при изображении магнита должны быть переданы и поле и сталь, но так, чтобы передачи того и дру-

жия не наследят», а одежда наследит. Одежда — часть тела. В обычной жизни это — внешнее продолжение тела, аналогичное волосному покрову животных и птичьему оперению; она приложена к телу полумеханически; я говорю «полу», потому что между одеждой и телом есть отношение более тесное, нежели только соприкосновение: пронизанная более тонкими слоями телесной организации, одежда отчасти встраивается в организм. В порядке же зрительно-художественном одежда есть явление тела, и собою, своими линиями и поверхностями, строение тела она проявляет. Следовательно, по-настоящему, что коль скоро за телом признана способность портретно являть метафизику человеческого существа, в этой способности нельзя отказывать одежде, которая, как рулон, направляет и усиливает слова свидетельств, произносимые о своей идее телом. Обнаженная фигура не то, что непристойна или некрасива, а была бы метафизически менее внятной, в ней труднее было бы прозреть суть просветленной человечности. Но, повторяю, это не ввиду соображений порядка морального, бытового или еще какого-нибудь, а по существу художественного дела, т. е. в силу зрительно-художественной символической иконы. И потому на одежде в чрезвычайной мере отражается духовный стиль времени. Возьми, например, складки.

История русской иконописи с изумительной закономерностью показывает всю последовательность духовного состояния церковного общества последовательно изменяющимся характером складок на одеждах, и достаточно взглянуть на иконные складки, чтобы определить дату иконы и понять дух времени, на ней отразившийся. Архаические складки XIII—XIV веков, но еще не сознательную, еще слитную с чувственным онтологическим прямолинейны, но мягки, еще вещественны, часты и мелки — свидетельствуют о сильных духовных переживаниях, еще не собранные воедино, но силою своею, даже каждая порознь, пробивающиеся сквозь толщу чувственного. В XV веке и до половины XVI складки удлиняются, уширяются, теряют свою вещественную мягкость. Сперва, в первой половине XV века, это — прямые, не очень длинные, сходящиеся под углами. Характер их минеральный, вроде ребер и граней выкристаллизовавшейся массы, но затем жесткость, кристаллическая твердость преобразуется в упругость растительных стеблей и волокон. Это, к концу XV века — уже длинные редкие линии, почти прямые, но не совсем, наподобие слегка сжатой у концев упругой прямой, вследствие чего вся одежда показывает какую-то упругость духовной энергии, полноту развившихся и упорядоченных сил. Явно, как от XIV века к XVI идет процесс духовного самосознания и самосознания Руси, организация всей жизни по духу, собирательный подвиг молодого народа, обобщение духовных опытов в цельное жизнепонимание. А далее складки получают характер нарочитой прямоты, нарочитой стилизации, делаются рассудочно-отвлеченными, при пробивающемся стремлении к натурализму. Если бы ничего не было известно нам из истории о Смутном времени, то на основании одной только иконописи, и даже только складок, можно было бы понять произошедший духовный сдвиг средневековой Руси к Возрожденному царству Московскому: в иконописи второй половины XVI века уже реет Смутное время как духовная болезнь русского общества. Но выздоровление в XVII веке было только реставрацией, а по-русски — починкой, и новую жизнь русские люди начали с барокко...

— Конечно, довольно естественно думать о складках как не безразличных в духовном смысле иконы. Но все же остается необъяснимым реалистический ряд иконописных приемов. Складки своим характером, каков бы он ни был, могут выражать нечто духовное, коль скоро вообще-то складки существуют. Но золотые разделки, например, золотая штриховка, или полоски золотом по одежде, ничему не соответствуют; трудно понять их иначе, как просто украшение, ничего собою не выражающее, кроме разве субъективного усердия иконописца.

— Напротив, ассистка, о которой ты говоришь, т. е. наклеенная особым составом золотая пленка сериями штрихов, а иногда полосками, есть одно из наиболее убедительных доказательств конкретно-метафизического зна-

чения иконописи. Вот почему понятно, что характер ее, однообразный на поверхностный взгляд, существенно, хотя и в тонком строении, почти гистологически меняется от иконописного стиля к стилю: эта тончайшая золотая сеть особенно выразительно завершает онтологический склад иконы.

— Но при чем же в изображении золота, ничему, кроме разе золота же в виде золотых украшений, несоответствующее? Разве не очевидно, что по природе своего блеска оно несоизмеримо (не координируемо), и несоизмеримо с красками? Не без причины же почти вся живопись отказалась от употребления золота, даже в виде гораздо менее чуждой прочим краскам золотой краски в порошке. Посмотри, и золотые, вообще металлические вещи не изображают золотой краской, а в тех редких случаях, когда наведут их золотом, это бывает отвратительно, и золотая раскраска лежит на картине, словно случайно приклеившийся кусок золоченой поверхности, так что хочется стереть его.

— Все это совершенно так. Но твоим указанием только разъясняется, а не отвергается этот необходимый в составе иконописного predания прием — ассистки и других (но только иконописных, именно иконописных, а не вообще в живописи) случаев пользования золотом. Впрочем, когда я признал твои соображения, надо было внести маленькую поправку ко всему предыдущему: кроме золота, в иконописи применялись, правда, исключительное редко — при разделке и в некоторых других случаях, — также серебро. Но вот, серебро не повелось. С этого факта истории иконописной техники надлежит начать. Заметь, серебро вводилось в икону вопреки иконописному преданию; достойно внимания, что исключительное нарушение датированная икона несомненно придворного происхождения вводилась с золотом и серебром, но впечатление от нее — скорее как от ухищрения роскоши, тем более, что серебряная разделка нанесена на мафрий Богоматери, где не полагается быть ассистке, и вопреки символическому значению последней. Тут нельзя не видеть чрезмерного усердия или завазника, или исполнителя в сооружении иконы подарочной, вероятно всего — свадебной. Иконописные руководства и подлинники во всяком случае не предусматривают, даже в виде исключения, серебра в иконе, тогда как золото в иконе, так сказать, канонической, является обязательным. Между тем, именно серебро (а не золото, как ты правильно отметил) уже не так несоизмеримо и несопоставимо с красками и имеет какое-то средство с голубовато-серой и отчасти с белой.

Теперь еще: в иконописи времени расцвета, в иконописи совершенной, золото допускается только листовое, т. е. обладающее полным металлическим блеском и совсем однородное краске; но по мере проникновения иконописи натуралистической стихией, стихией мира сего, листовое золото заменяется твореным, т. е. измельченным в тончайший порошок и потону — матовым, менее далеким от краски.

И еще: ты говоришь, золотые и вообще металлические вещи не пишутся в живописи золотом. А разве тебе известен в иконописи хотя бы один пример изображения золота золотом же, или вообще металла — металлом же? Казалось бы, коль скоро золото вообще допущено, то почему не пустить его на «раскрышку», т. е. покрытие некоторой поверхности, изображение предмета, в натуре обладающего металлическим блеском, ну, а ради смягчения пустить золото твореное?

— Итак, ты еще подтверждаешь мою мысль: значит, металл не меняется там, где он мог бы что-то изображать, и не применяется так, как, т. е. в таком виде, ему облегалось бы сливаться с красками. Значит, действительно золото в иконе ничего не изображает, а иконописец словно заботливо удерживает недостаточно чуткого создателя иконы от впечатления обратного и от мысли о противном. Выходит, что иконописец или, точнее, само иконописное предание крупными буквами пишет на каждой иконе мое исконное утверждение: «зрячий да не доискивается изображенного золотом: золото беспредметно».

— Почти так; но «почти так» в таких вопросах равносильно «совсем не так». Задача иконописи — удерживать золото в должном расстоянии от красок и проявлением в полной мере его металлического блеска заострить

несравнимость золота и краски до окончательной убедительности. Удачная икона достигает этого: в ее золоте нет ни следа муты, вещественности, грязноватости. Это золото есть чистый беспримесный свет, и его никак не поставивши в ряд красок, которые воспринимаются как отражающие свет: краски и золото зрительно оцениваются принадлежащими к разным сферам бытия.

Золото не имеет цвета, хотя и имеет тон. Оно отвлечено, оно в каком-то смысле аналогично гравюрному штриху, но полярно сопряжено с ним, белый штрих в гравюре есть именно белый, он не отвлечен и ставится в ряд других цветов; поэтому в нем нельзя усматривать позитива, соответствующего действительно абстрактному негативу — штриху черному. Последнего последнего есть золотая ассистка — чистый свет, в противоположность простому отсутствию такового — сети гравюрных штрихов. И то и другое абстрактно, т. е. нечувственно, вполне очищено от психологизма и, следовательно, относится к сфере разума. Но, при глубоком сопоставлении двух штриховых сеток — черно-гравюрной и золото-иконной, их разделяет та пропасть, что лежит между «нет» и «да»: золотой штрих есть присутствие реальности, а гравюрный — отсутствие ее.

— Однако какую же реальность, т. е. не самостоятельную, а и зобразительную реальность, может быть ассистка, коль скоро золоту (а это ты признаешь) ничему не соответствует?

— Но я вовсе не говорил, будто золоту ничему не соответствует. Ведь речь шла, как помнишь, о несоизмеримости золота и красок; следовательно, область несоответствующего золоту ограничивается как раз тем, что соответствует краске. А то, что не соответствовало бы краске, ему необходимо, очевидно, искать в себе иного, нежели цвет, средства изобразительности. Если миропонимание натуралистично и все содержание опыта признается однородным, чувственным, то тогда раздвоенные средства изобразительности осуждаются и отвергаются, как вопиющая неправда: если мир есть только мир видимый, то и средство изобразительности должна быть для него единообразным в себе и тоже чувственным. Такова западная живопись, существующая исключаящая из себя, из своего опыта, сверхчувственное и потому не только исключаящая золото как средство изобразительности, но и сдерживающая от него, потому что золото разрушает единство духовного стиля картины. Когда же оно все-таки вводится, то грубо-вещественно как имитация металлу в натуре, и тогда уподобляется наклеивкам из обрывков газет, фотографических карточек или набивке сардиночных коробок на живописных произведений левых течений недавнего прошлого. В таких случаях золото не может рассматриваться как средство изобразительности и является в составе картины просто вешью в ее натуральности.

— Следовательно, ты полагаешь, золото ассистки, аналогично гравюрному штриху, имеет задачу реконструировать изображаемое помимо его наглядной данности, хочет дать форму бытия изображаемой действительности?

— Мы не страдаем протестантско-кантовской гордыней, которая не желает и от Бога принять полного сока и жизни мира только потому, что он дан, дарован нам, создан для нас, а не нами. И зачем нам рассудочно воспринимать мир в той его стороне (даже если бы это было возможно), которая по благости Божией создается нашими телесными органами, т. е. воспринимаются всю полноту нашего существа? В этом отношении мы не отрицаем правды красок, католической правды, хотя при духовном трезвении самые краски одухотворяются, делаются прозрачнее, чище, проникаются светом и, оставляя земляность, приближаются к самоцветным камням, этим слугам планетных лучей.

Но есть не только мир видимый, хотя бы и одухотворенному взору, но и мир невидимый — божественная благодать, как расплавленная металлоступня, он постигается умом, конечно, употребляя это последнее слово в его древнем и церковном значении. В этом смысле можно было бы говорить о конструкции или реконструкции умной реальности. Но есть глубо-

УДК 725.42:629.113

В этом году Волжский автомобильный завод отмечает юбилей. 25 лет — это и много и одновременно мало: по отечественным меркам автостроения это мало, а, например, по японским, как оказалось, много. Попытаемся подвести некоторые итоги этого периода ВАЗа как в целом, так конкретно и в дизайне.

История ВАЗа только начинается

С. А. ЗАЙЦЕВ, дизайнер, ВАЗ,
В. И. ПУЗАНОВ, кандидат искусствоведения, ВНИИТЭ

На автомобильных предприятиях время течет по-своему. Время ученичества, выпуска заимствованных и просто слабых моделей можно рассматривать как предысторию. История же начинается тогда, когда появляются собственные концепт-кары, когда автомобили данного предприятия не сравнишь ни с какими другими, когда без участия этого предприятия знаменитый автосалон — не автосалон. Годы существования нашего крупнейшего автозавода не назовем легкими, но именно сейчас ВАЗ подошел к рубежу, за которым — История.



Руководители государства нередко лично участвовали в формировании технической политики автомобилестроения

В отечественной истории не было, пожалуй, государственного руководителя, который был бы безразличен к автомобилю. В. И. Ленин высоко ценил свой «Роллс-Ройс», демонстрируемый ныне в музее его имени. И. В. Сталин не только заложил основы отечественной автопромышленности, но и принимал участие в создании некоторых моделей, причем с

конкретными указаниями. Известная «Победа» ГАЗ-М20 не только разработана по его инициативе, но и носит следы его экспертных оценок. Советская модель «Победа» получилась, и сейчас об этом можно судить уверенно, столь же интересным и долговечным автомобилем, как и первый «фольксваген», известный как «жук» (созданный под столь же строгим патронажем другого популярного деятеля того времени, А. Шикльгрубера).

Л. И. Брежнев не только имел коллекцию шикарных автомобилей и прекрасно их пилотировал, но и оказывал непосредственное влияние на техническую политику нашего автомобилестроения. Мало кто знает, что выбор автомобиля-прототипа для нового Волжского автозавода был осуществлен по его личному указанию. Предполагалось, что предприятие будет выпускать либо отечественный переднеприводный автомобиль (среди специалистов Минавтопрома многие склонялись в эту сторону), либо переднеприводный же автомобиль модели «16» французской фирмы Renault, который в 1965 году получил титул «автомобиля года». Созданный по проекту инженера и дизайнера Ф. Пикара, автомобиль этот, как оказалось, на десятилетия определил процессы в создании машин данного класса (по-нашему, малого). Но в то время у Советского Союза были лучше отношения с Италией, нежели с Францией, и глава государства отдал предпочтение фирме FIAT, заднеприводная «124»-я модель которой (в 1966 году она тоже получила титул «автомобиля года») и определила судьбу ВАЗа на долгие времена.

1. Автомобиль особо малого класса «Ока-1» ВАЗ-1121. Демонстрационный исследовательский макет. Ведущий дизайнер Ю. ВЕРЕЩАГИН



М. С. Горбачев посетил ВАЗ в самом начале эпохи перестройки, в 1986 году, и призвал заводчан стать творцами новой автомобильной моды. Но, как это часто бывает, хороший призыв не нашел кадровой опоры на автомобильном заводе — нынешний генеральный директор В. В. Каданников стал таковым только в 1988 году, — так что призыв «увял» раньше, чем появился деятель, способный реализовать его в проектах и серийных автомобилях.

Качество автомобиля формируется прыжками — и ныне ВАЗ готовится к третьему прыжку

Все известные мировые автофирмы прошли через этап напряженного крупносерийного производства. Только выпуск крупных серий «проявляет» все тайны производства, дает оценку рациональности и технологичности конструкций, устраивает экзамен дизайнерам, конструкторам, технологам, всем специалистам. Такое производство автомобилей — своего рода «предельная система», после достижения которой любая нация может считать себя «автомобильной цивилизацией», способной выпускать любые автомобили и в любом количестве. Готовы мы признать или нет, но в системе ВАЗа можно

в ней нет ничего такого, что можно признать «необычным». Всякого рода «авторские» детали как бы смыты массовой технологией, стиль автомобиля такой, какой вписывается в автоматизированную и роботизированную технологию. Одним словом, это дизайн, для которого рынок еще — нерасчлененное образование, где группы потребителей еще не различаются, где действует безликий «покупатель», то есть человек, готовый выложить требуемую сумму денег и при этом не выдвигать какие бы то ни было встречные претензии. Увы, с такого дизайна почти всегда начинается массовое производство автомобилей, и вазовские автомобили еще дают покупателю какую-то возможность для реализации личных претензий, например, в части цвета кузова, что на ранней стадии автомобилизации Америки было немисливо (вспомните знаменитый афоризм Генри Форда I: «Покупатель может желать автомобиль любого цвета, лишь бы этот цвет был черный!»).

Кроме того, есть пока еще трудно поддающиеся не то что управлению — познанию закономерности нарастания профессионализма дизайнеров и конструкторов. Вначале идет период формирования проектного коллектива и определения лидеров — при наличии «фирменных» традиций и преемственности процесс этот идет быстрее, при

их отсутствии процесс идет медленно и неровно, что и происходит на ВАЗе. Сейчас идет второй период, период консолидации и профессиональной зрелости, появления проектного «почерка», позволяющего отличать автомобили данного завода от изделий других заводов. Что это так, может определить каждый, кто знает все автомобили ВАЗа: вплоть до «седьмой» модели автомобили были, что называется, «серыми», если не считать работы над оригинальной моделью ВАЗ-2121 «Нива». По отзывам зарубежной печати, «Нива» оказала сильное влияние на мировой авторынок. Японцы догнали нас в этом классе почти четыре года. А мы как будто и не старались уйти от них: скоро «Нива» может побить рекорд долговременности производства одной модели безо всяких изменений, хотя и по собственным причинам — неспособности завода к быстрой модернизации, к отставанию своего места на авторынке.

Начиная с «восьмерки», качество дизайна, конструкции, изготовления как-то сразу прыгнуло вверх, появились элементы собственного стиля (хотя и влияние зарубежных автомобилей все еще ощущается и будет ощущаться долго). Появилось «что-то», что можно представить как культуру проектирования и производства: кузов, сиденья, пластмассовые детали, отделка, будучи изделиями или объектами специализированных производств, выглядят все же «вазовскими», и никакими другими. То есть в истории ВАЗа есть своя методология: качество продукции нельзя повысить, до бесконечности «вылизывая» одни и те же изделия. Качество — не продукт специальных усилий, качество — продукт развития, ибо новое качество несет с собой новые изделия, и ничто другое.

Юбилей — не просто круглая дата, но и рубеж, за которым последует что-то новое и даже загадочное, причем «что-то» появится не просто по воле администрации, но и в силу закономерностей развития автопромышленности. «Накат», полученный почти десять лет назад от разработки и освоения «восьмерки» и ее модификаций, похоже, ослабевает, да и невелик был этот накат с преобразованием



2. Базовый автомобиль семейства ВАЗ-2120. Макет, пластилин. Ведущий дизайнер В. ЯРЦЕВ

3. Автомобиль с кузовом «купе» ВАЗ-2108. Ведущий дизайнер В. ПАШКО

«обнаружить» любой наш автозавод, имеющийся в наличии или будущий. Сейчас в стране велик интерес к сооружению сравнительно небольших, «местных» автозаводов, выпускающих автомобили для населения. Модель любого такого автозавода можно вычлени из системы ВАЗа, и деятельность такого завода будет предсказуемой, поддающейся моделированию и прогнозированию. Не говоря уже о том, что профессионалы, прошедшие школу ВАЗа, могут быть смело выдвинуты в любую экономическую структуру — «вверх», «вбок» и «вниз» (на малый местный автозавод, например), что реально и делается. Вазовский стиль менеджмента — то, в чем нуждается промышленность, перестраивающаяся «под рынок».

Вазовский дизайн неотделим от системы массового производства. Вспомните продукцию японских автофирм —



«восьмерки» в другие модели, в том числе в пятидверную «девятку», в «девяносто девятый» седан и другие модели, под которые не подвоились результаты маркетинговых исследований. Характерен такой пример: дилеры (продавцы автомобилей за рубежом) поставили в тупик руководителей производства, когда, после нескольких лет продаж 2108 за рубежом, они вдруг, будучи приглашенными на ВАЗ и впервые увидев все семейство «живьем», единогласно заявили, что для завода было бы гораздо выгоднее начать производство и продажу с седана 21099 и считать поэтому его базовым, а уж затем продавать 2109 и 2108!

Сейчас предприятие готовится к новому прыжку, который похоже будет производиться в два приема. Во-первых, освоение с 1994 года нового ассортимента автомобилей на базе модели ВАЗ-2110, куда также войдут ВАЗ-2111 (это универсал с собственным именем «Афалина»), ВАЗ-2112 и ВАЗ-2113. В разных вариантах эти автомобили разработаны, испытаны, подготовлена техническая документация и даже определены перспективы развития этой ассортиментной группы (предполагается, например, выпуск «универсала» повышенной вместимости ВАЗ-2114).

Во-вторых, разработка и производство автомобилей с каплевидными ку-

машины этого типа покажут, действительно ли вошел ВАЗ в новую систему качества, состоящая «прыжок» или нет.

Как бы то ни было, ВАЗ сегодня находится в нормальной для современной автофирмы ситуации: есть серийные автомобили, есть автомобили ближней и отдаленной перспективы. Проблемой остается согласование развития ассортимента с развитием рынка, формирование системы, при которой каждая модель или модификация предназначены реально существующей или прогнозируемой группе потребителей, о которой предприятие знает все или почти все. Переход к такой практике будет трудным прыжком, в том числе и прыжком для службы дизайнера, которой еще предстоит найти свой стиль работы. Одной из трудностей, специфичной, похоже, только для отечественного автодизайна, является замена (не дополнение, а замена!) рабочего проектирования прогнозным: сегодня дизайнер проектирует форму автомобиля для рынка, который сформируется только через 7—8, а то и через 9—10 лет. А это невозможно — ведь это получаются совсем не текущие, а прогнозные разработки, которые ведутся без социально-маркетинговых исследований будущего рынка, с практически нулевой информацией об исследованиях тенденций развития концепции и конструкции автомобиля

данного класса на мировом авторынке.

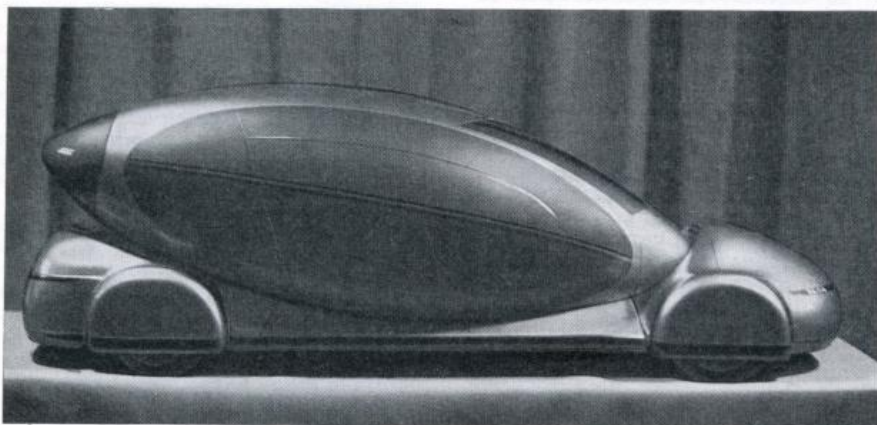
К тому же в дизайн-центре ВАЗа обостряются кадровые проблемы: сегодня многие опытные (в том числе и ведущие) дизайнеры, не дождавшись многократно обещанных улучшений, перешли работать в частные студии, в кооперативные и совместные предприятия. Похоже, что вскоре сокращать, в соответствии с ожидаемой реорганизацией НТЦ, в дизайн-центре будет уже некого: остались только ветераны, проработавшие 15—20 лет, и самые молодые — 1—3 года. Настоящей, вазовской профессиональной преемственности может и не получиться, так как подлинный опыт к автомобильному дизайнеру приходит только через 5—7 лет практики.

К тому же «фирменной» системы дизайна, сравнимой с мировыми примерами, на ВАЗе так и не сложилось. Это сильно отражается как на процессе проектирования, так и на судьбе самой продукции, что, конечно же, заметно всему миру. Мало того, что разработка дизайн-формы автомобиля ведется рывками, с перепрыгиванием через этапы, она происходит без должного доверия к авторам и творческой свободы. Нередко назначение на работу по проектированию автомобиля, идущего в серию, превратилось в вознаграждение за лояльность к руководству. Нет на предприятии своего Совета по дизайну, что тоже сказывается на качестве работы.

Юбилейная выставка, хотели этого устроители или нет, отразила проблемы службы дизайна на заводе.

Над юбилейной выставкой парил монгольфьер, а публику встречала новая модель «Оки»

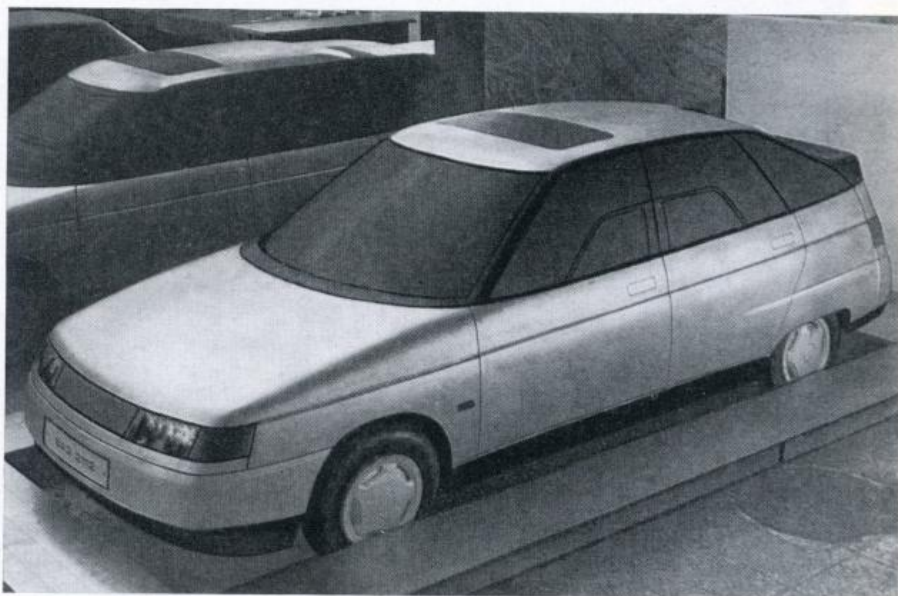
«Оку» можно назвать «автомобилем Каданникова», так как это первая машина, которую в макетном и серийном исполнении моделировало менеджерское мышление генерального директора (до того, как стать директором, В. В. Каданников руководил НТЦ). И в том внимании, которое генеральный директор уделяет «Оке», автомобилю, который пресса успела и похвалить, и опорочить, скрываются тайны мышления деяте-



4. Прогнозно-исследовательская модель модульного автомобиля. Дерево. Дизайнер С. ЗАЙЦЕВ.

5. Поисковый макет автомобиля ВАЗ-2112. Пластлин. Ведущий дизайнер О. СЕМЕНОВ

вами, над которыми специалисты работают давно: на выставке «Автодизайн-88» было несколько малых макетов таких автомобилей, обозначенных «Х», а на юбилейную выставку 1991 года в последние дни ее работы привезли макет в натуральную величину ВАЗ-210Х, который сразу стал «гвоздем» экспозиции (построен этот макет еще в 1989 году, сейчас предприятие располагает и опытными образцами). Каплевидные кузова — не только новая морфология, но и новые конструкции и технологии, исключающие «щелястость» (конструкция не держит морфологию, сравните любой наш кузов с зарубежным и увидите, в чем дело). Опытные образцы здесь мало что докажут, да и не привыкли мы к тому, чтобы опытные машины действительно были «образцами». Только серийные



лей мирового автоменеджмента, и нашего тоже.

Дело в том, что в Советском Союзе так и не было своего Форда «Т», с которого в 1908 году началась подлинная автомобилизация Америки. На заводе в Дирборне (штат Мичиган) с 1908 по 1927 год было выпущено 15 млн. автомобилей этой модели — то есть завод имел такую же мощность, на которую рассчитывался наш завод в Елабуге, предназначенный для выпуска «Оки». Но что было по плечу Америке в начале века, то оказывается не по плечу Советскому Союзу в конце века. Производство в Елабуге утопили в «комиссионности», тогда как в Дирборне Генри Форд I принимал решения единолично. (Вспомним, что широкая автомобилизация в Германии тоже начиналась с упомянутого дешевого «Фольксвагена», разработанного Ф. Порше, а во Франции — с «ситроена» 2CV, примитивного «дешво».)

Давно стало аксиомой, что пока страна не насыщена «критической массой» недорогих автомобилей, пока в число автомобилистов не вошла основная часть дееспособного населения, автомобилестроение не развивается ни в количественном, ни в качественном отношении. Более того, практика мирового автомобилестроения постоянно доказывает, что любая автофирма может совершить рывок к благополучию именно за счет массовых недорогих моделей, будь то Форд «Фиеста» (одна из последних забот Л. Якокки на фирме), или только что обьявившийся рено «Клио», ставший в 1991 году европейским «автомобилем года».

Вот почему новая модель «Оки» (ВАЗ-1121) не может не вызывать особого интереса, хотя каплевидным автомобилем тут и не пахнет. Дело не в морфологии, а в той точке зрения, что недорогой автомобиль — не означает плохой. Мы как-то не привыкли к позиции, что выпуск массового недорогого автомобиля — не столько отражение технической и

коммерческой политики предприятия, сколько отражение социальной политики государства. Автомобиль должен иметь не только тот, кто располагает большой суммой денег, но и тот, кто нуждается в нем. Общество, в котором многие имеют автомобили — качественно новое, равно как и человек с автомобилем — тоже качественно новый человек (не случайно развитые страны — автомобилизированные, а все другие — нет). Вот почему новая «Ока» так была для всех интересна — это уже не «автовспомоществование», а полноценный, совсем не тесный экипаж, на котором можно ездить лет десять и не комплексовать по поводу его дешевизны. К тому же на юбилейной выставке «Ока» ВАЗ-1121 была единственным произведением современного автодизайна.

Другие автомобили были из числа привычных, хотя были и усовершенствованные модели, не всем еще известные. Переднеприводный седан ВАЗ-21099 мало кто видел — багажник на нем как бы выведен наружу из внутреннего пространства салона. То же самое можно сказать и о кузове купе, построенном на базе трехдверной «восьмерки». Бросались в глаза небольшие переделки серийных моделей. На «Спутниках» изменилась передняя часть облицовки двигателя, где «щелястость» была особенно заметной: развитие крыльев и крышки капота позволило отказаться от облицовочной рамки, качественная стыковка которой со смежными деталями никак не получалась. На модели ВАЗ-21074 тоже новшество: вместо хромированной решетки радиатора появилась пластмассовая черного цвета — к великой радости любителей, которые закрашивали блестящую решетку разными черными составами (невозможно представить, чтобы такое делали владельцы «Мерседесов», «Бентли» или «Линкольнов», но у нас — другие вкусы).

После «Оки» самым популярным экспонатом нельзя не признать семейство двигателей, особенно ту

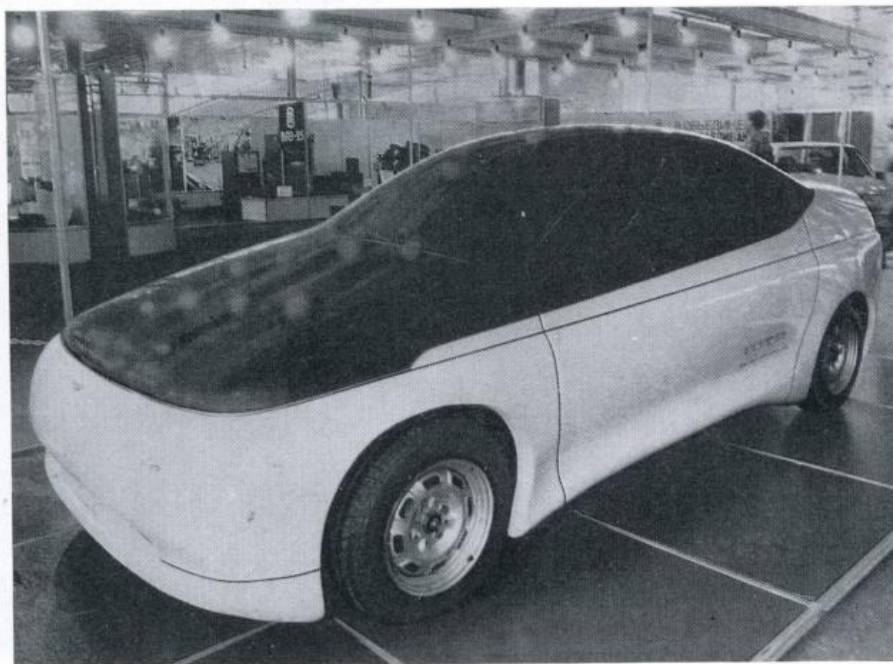
часть, где стояли роторно-поршневые двигатели. Людей (главным образом мужчин) поражало, что отечественный завод имеет отработанные образцы таких двигателей, которые далеко не каждой автофирме «по зубам». Внешний вид новых двигателей говорит о том, что перед нами — качественно новый этап вазовского двигателестроения, и это уже не эволюция, а прыжок! То, что такие двигатели созданы и подготовлены к производству, наводит на мысль о том, что вазовские автомобили в техническом отношении скоро будут совершеннее, чем в дизайнерском, если прогресс в области дизайна вообще ожидаем в ближайшие годы. Разубедить в таких предположениях может только эффективная выставочная политика предприятия, регулярная презентация новых моделей, в том числе и таких, которым суждено остаться экспериментальными.

И все-таки нынешняя выставка очень уж скромна для одного из крупнейших автозаводов мира

Эксподизайна как такового на выставке нет, просто расставлены автомобили и разные другие объекты. Между тем история мирового автомобилестроения показывает, что связь между эксподизайном и автодизайном настолько тесная, что невозможно установить, где кончается один и начинается другой. Мировые автосалоны — не продукт экспромта и стечения обстоятельств. Что и как выставлять, фирмы решают на несколько выставочных сезонов вперед, моделируют не только собственные возможности, но и возможности конкурентов. В итоге концепции и сценарии грядущих выставок оказывают прямое влияние на дизайн автомобилей, а дизайн грядущих поколений автомобилей — на эксподизайн выставок, так что невозможно порой определить, какой концепт-кар сделан ради выставочного успеха, а какой представляет реальный виток технической и коммерческой политики (цивилизованная «секретность» в этом и заключается: показывать как можно больше, и пусть конкуренты ломают голову над тем, какой реальный путь будет избран).

Будем все же оптимистами: юбилейная выставка не что иное, как первый скромный шаг предприятия в мировой выставочный процесс и соответственно — в историю мирового автомобилестроения. Без выставок не видать ВАЗу ни известности, ни славы, ибо продукция предприятия как бы распыляется по автодорогам мира (да и не так много ее, этой продукции — одну только модель «Клио» фирма Renault собирает выпускать точно в таком же количестве, как ВАЗ — все свои автомобили: по 2850 штук в сутки). И потому не будем терять надежды, что крупная и эффектная выставка ВАЗа — это всего лишь дело времени. Единственно, что пугает — вдруг ВАЗ решит проводить такую выставку к очередному своему крупному юбилею, к 50-летию! С него станется.

6. Автомобиль с каплевидным кузовом ВАЗ-210X. Демонстрационный макет для морфологических анализов и оценки. Пластмасса. Дизайнер В. ПАШКО



Что такое реклама

КАРТЕР Г. Эффективная реклама. Путеводитель для мелких предприятий. Пер. с англ./Общ. ред. Е. М. Пеньковой.—М.: Прогресс, 1991.—280 с.

Искусство рекламы, не успев возникнуть, начало у нас быстро дегривировать. Под рекламой стали понимать даже простенькие объявления и информацию. К ней стали причислять едва ли не любой текст, размещенный на специальном стенде или наклеенный на заборе. Наконец, едва ли не каждый дизайнер-график стал считать себя авторитетом в области рекламы. Такое впечатление, что никто не хочет утратить себя концепцией рекламы, содержательностью и эффективностью (выгодой, прибылью, пользой). Не говорим уже о пикантности момента: все бросились заниматься рекламой в момент, когда рекламировать-то нечего — ни товаров, ни услуг.

И потому свежим ветерком истины в атмосфере псевдорекламного ажиотажа явилась книга Г. Картера, которую издательство «Прогресс» с присущей ему избирательностью и оперативностью выпустило в свет.

Пусть читателя не пугает подзаголовок «Путеводитель для мелких предприятий» — это методологический прием, призванный отделить полноценное рекламное дело от сопутствующих явлений, призванных увеличить доход предпринимателя в области рекламы, но ничего не дающих (кроме излишних расходов) рекламодателю. Предприниматель в сфере малого бизнеса самой природой обязан быть прижимистым, и потому в книге нет ничего, что не вело бы к прибыли или хотя бы к полезности. А получилось в итоге первичное пособие по рекламе, которое можно рекомендовать любому человеку: и студенту (в том числе дизайнерского вуза), и инженеру, и работнику торговли, и предпринимателю, и экономисту, и начинающему кооператору, и опытному скупщику, и художнику, желающему продать свою живопись (наивный милый человек месяцами не может ничего продать, тогда как есть рекламные «ходы», позволяющие если не продать, то проявить активность, за которой продажа последует обязательно).

Книга еще интересна и тем, что несмотря на название и объявленное содержание, она еще воспринимается и своеобразным пособием по психологии предпринимательства, и это закономерно. Психология рекламы вовсе не сводится к психологии восприятия произведений графического дизайна, как полагают иные разработчики, ибо психология рекламы в первую очередь — это психология достижения цели, которую ставит перед собой рекламодатель. И потому автор дает массу примеров своеобразного «предрекламного мышления», позволяющего деловому человеку разобраться в вопросе о том, что может дать ему реклама (первая глава так и называется: «Что может сделать реклама для небольшого коммерческого предприятия»). Этому же способствует ряд концептуальных положений, обосновывающих тот факт, что реклама функционирует в системе маркетинга, а не сама по себе.

Вторая глава называется «Роль рекла-

мы в стратегии маркетинга», а ее ключевое положение таково: «Процесс маркетинга включает в себя или может обуславливать проведение исследований, изучение проблем создания или удовлетворения спроса, конкуренции, каналов распределения из оптовых или розничных торговцев или агентов-комиссионеров, размещения рынков в стране и за рубежом, упаковки, погрузочно-разгрузочных работ, транспортировки, складирования и, конечно же, приемов продажи. Каждый из этих аспектов может определенным образом сказываться на методах рекламы, и, наоборот, нужды рекламы могут оказывать влияние на любой из аспектов маркетинга». Не правда ли, знакомо? Идеология и практика дизайна, «кухня» предпроектного исследования (или «предрекламного исследования», как хотите), которое и составляет содержание книги.

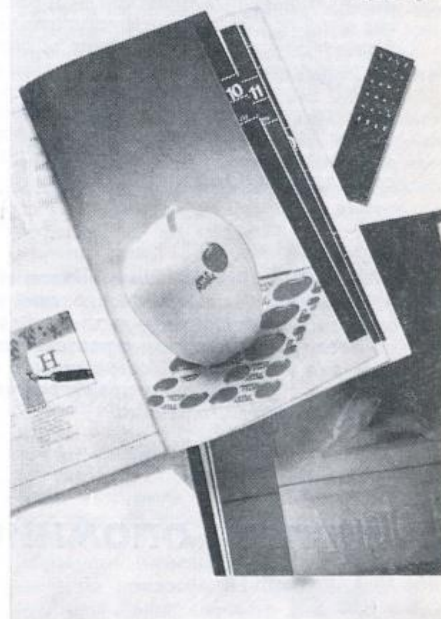
По стечению обстоятельств, основные главы книги посвящены как раз тем видам рекламы, на которые наши деятели «ключают» наиболее охотно: реклама в прессе, коммерческая литература, рекламно-оформительские материалы, радио-, кино- и телевизионная реклама и т. п. Специальных видов рекламы затронут немного, среди них: прямой контакт с потенциальным покупателем, реклама некоторых видов торговли и конечно же реклама... трудоустройства.

Дело в том, что все это как бы «рекламная классика», о которой знают буквально все и с которой начинается «рекламный ликбез». За рамками книги остаются как бы полуса рекламного процесса, с одной стороны, оригинальные, неповторимые методы рекламы, которые каждый предприниматель изобретает сам (в них ключ к успеху, но и создавать их трудней всего), с другой — профессиональная реклама, осуществляемая специальными консультантами, агентами и дизайнерами, которые в состоянии выбрать для заказчика из богатейшего опыта рекламного дела как раз то, что ему нужно.

Собственно, рецензируемая книга — это пособие, которое может для предпринимателя стать основой для контактов с профессионалами рекламы, а для человека, желающего специализироваться в области рекламы, — определить своего рода «стартовую площадку», получить основы профессиональной идеологии. Язык изложения отличается прямо-таки звенящей простотой, которую профессионалы ох как не жалуют, поскольку такие книги для них сужают поле коммерческого маневра (одно дело — заказчик-простака, другое дело — заказчик, который уже что-то знает). Сам Г. Картер не делает из этого секрета и отстаивает свою авторскую этику: «За долгие годы в рекламе и в смежных с нею сферах деятельности коллеги, клиенты и знакомые обрушивали и обрушивают на меня потоки приводящего в ужас профессионального жаргона. Ради ясности изложения и приличествующей сдержанности стиля при написании книги я старался избегать всей этой тарбарщины. В мой адрес навер-

ЭФФЕКТИВНАЯ РЕКЛАМА

Гарри Картер



няка посыплются обвинения со стороны тех, кто уверен, что самые простые мысли нужно излагать языком модной зауми. Одновременно на протяжении всей книги я изо всех сил стремился убрать как можно больше подробностей, которые — будучи возможно увлекательными для специалиста — могут сбить с толку тех, кому просто нужны практические указания». Так что и с этой стороны книга может быть рекомендована для первичного обучения рекламе, тем более что в конце каждой главы имеются контрольные вопросы, которые могут быть самостоятельным материалом.

Действительно, попробуйте, прежде чем прочесть книгу, познакомиться с контрольными вопросами и убедитесь, что «рекламное мышление» появилось у вас как бы само по себе: вы еще ничего не читали и не знаете, но уже планируете свой рекламный процесс. Один из первых вопросов сформулирован, например, так: «Является ли реклама для вас жизненно необходимой, очень важной или просто желательной?» В середине книги встретите такой вопрос: «Учили ли вы перечень выгод, обеспечиваемых клиенту?» А последний вопрос такой: «Не нарушает ли текст вашего объявления положений законодательства?» Вот ведь, оказывается, в чем секрет тактичной и этичной педагогики рекламы, обращающейся «всего лишь» к жизненному опыту и здравому смыслу.

В пользу книги говорит и такой вроде бы частный факт. Она мгновенно появилась на книжных развалах перекупщиков, куда бесперспективная литература просто не попадает. При номинальной цене 4 руб. перекупщики продавали «Эффективную рекламу» за 10—15 руб., и раскупали книгу быстро.

Что ни говори, а рынок от базара отличается тем, что держится на цивилизованной рекламе.

В. П., ВНИИТЭ

С интересом читаю все статьи А. Васильева про пирамиды в Египте. И чем больше читаю, и думаю о древнем хитроумном зодчестве, тем больше разгорается любопытство. Секреты древних архитекторов, как нарочно, не уменьшаются, а увеличиваются.

А. Васильеву удалось разгадать многое: и где истинный вход в самую большую пирамиду — Хеопса, и что она возводилась на скальной основе и даже высчитать, под каким наклоном поднимались блоки и многое другое. А меня волнует очень простой и наивный вопрос: почему пирамиды вообще не разрушаются столько сотен лет? И неужели столько лет могут сохраняться мумии фараонов? Ведь вместе со временем разрушающее действие оказывают биофизические, биохимические процессы, которые, конечно же, происходят внутри пирамид — недаром происходили отравления экскурсантов, проникавших вовнутрь.

Н. КУДРЯШОВ, инженер-конструктор,
г. Новокузнецк

Это и другие письма наших читателей мы передали Анатолию Алексеевичу Васильеву. Московский исследователь согласился снова вернуться к этой теме и дать свои дополнительные соображения по поводу архитектурно-строительных секретов древних египтян, а заодно обратиться к современным египтологам и реставраторам пирамид с пророческим предупреждением. Каким? Читайте его статью.

УДК 726.853(32)

Египет, опомнись!

А. А. ВАСИЛЬЕВ, Москва

Взглянем еще раз на иллюстрацию из книги польского египтолога Казимежа Михаловского «Пирамиды»¹. На ней — вид пирамиды фараона Хеопса со стороны Сфинкса. Справа просматривается верхняя часть той небольшой «загадочной», как бы утопающей в низине у самой обочины дороги пирамиды, о которой я рассказывал в предыдущей статье «Фараоны не простят»². Мною утверждается, что если бы не была возведена эта пирамида, не были бы созданы и царские захоронения некрополя Гизе. Она, эта загадочная пирамида своим основанием (на схеме — «Б») снимала с приливной волны максимального уровня Нила необходимое количество самой, самой чистой, назовем ее «живой», воды и направляла эту воду по каналу «БА» в бассейн подземного захоронения Хеопса. Таким образом, в бассейне царского захоронения поддерживался постоянный, вечный объем чистой воды.

Имеются основания утверждать, что эту «живую» воду таинственная пирамида направляла по потребности каналами «БГ» и «БД» и в подземные захоронения фараонов Хефрена и Микерина. Предполагаемую связь созданных каналов покажем пунктирными линиями на втором рисунке.

Убеден, что все семь малых пирамид, расположенных у основания Больших пирамид, и эта, загадочная, расположенная у обочины дороги, играли жизненно важную роль для всего некрополя Гизе. Будучи необлицованными и имея особую, сказочную кладку каменных блоков, пропускавшую в захоронение наружный воздух, они являлись по существу «легкими» захоронения: большие пирамиды ими как бы дышали. Вентиляция работала бе-

зотказно. Разумно также предположить, что в основаниях всех этих малых пирамид, включая и «небольшую», были созданы (и имеются) отстойники, позволявшие «живой» воде еще больше очищаться от нежелательных примесей. Перед тем как войти в бассейн захоронения Хеопса, она по ходу своего движения дополнительно очищалась в четырех отстойниках канала «БА».

Таким образом создавалась почти идеально чистая вода для бассейна подземного захоронения фараона. И все же, говоря «почти», я не оговорился. Получить абсолютно чистую «живую» воду было невозможно. Какое-то количество каких-то примесей в бассейн захоронения все же проникало, а это приводило к определенным процессам их разложения и газовым образованиям. Значит, со временем божественное захоронение фараона могло превратиться в очаг болезнетворных микробов и отравляющих газов.

Понятно, что находиться в таких условиях «божественный» не мог. Понятно, и то, что только постоянно действующая эффективная вентиляция воздуха могла обеспечить желаемую обстановку в захоронении фараона. И эта вентиляция была создана. Ее создание и включало в себя системы малых пирамид, о чем я уже говорил. Эти пирамиды, по моему убеждению, представляли собой не захоронения главных цариц или дочерей фараонов, как предполагают египтологи, а чисто технические сооружения некрополя. В этом легко можно убедиться, если откопать преступно засыпанную землей «загадочную» пирамиду у перекрестка дорог и произвести тщательное ее обследование с учетом моих предположений. Верю, что тогда по обнаруженным каналам «БА», «БГ» и «БД» люди проникнут в захоронения трех Больших пирамид Египта.



1. Вид пирамиды Хеопса со стороны Сфинкса. Справа видна верхняя часть загадочной пирамиды

Но продолжим наши рассуждения о захоронении фараона Хеопса.

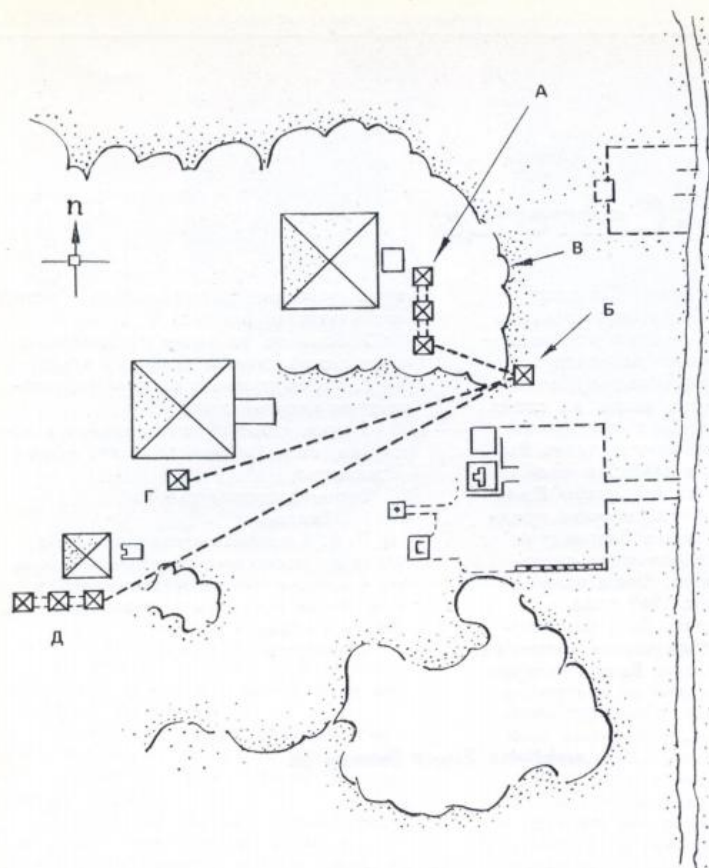
Ясно, что поступающий в захоронение по каналу «БА» чистый воздух должен был постоянно обновляться, иначе говоря, выводиться из пирамиды. Однако как достичь этого? Ведь камера Хеопса со всех сторон надежно загерметизирована. Только галерея, по которой была занесена в подземелье его мумия, могла временно способствовать вентиляции воздуха в захоронении. Временно, а затем и ее надо было заделывать, закладывая каменную кладку. И это было сделано. Галерея была надежно заложена кладкой каменных блоков, но заложена особой, оригинальной и, как я уже сказал, «сказочной» кладкой, способной пропускать наружу, за пирамиду воздух подземного захоронения.

Это тот воздух, который светится в ночное время и о котором рассказывают местные жители. Об этом феномене поведал мне бывший корреспондент «Строительной газеты» Николай Константинович Бондровский. Ему посчастливилось побывать в Египте и проверить жизненность некоторых положений моей гипотезы. Ряд из них получил подтверждение. Уверен, что и другие ждуть такого подтверждения не заставят.

Зная, что согласно произведенным мною расчетам истинный вход в пирамиду должен находиться на расстоянии 44 м от биссектрисы восточной грани пирамиды, Николай Константинович отмерил это расстояние и оказался у черного камня, показанного стрелкой на нашем рис. 3. Здесь и происходит таинственное свечение, о котором мы уже говорили. Здесь, на

¹ См.: МИХАЛОВСКИЙ К. Пирамиды. Аркады. Варшава, 1973.

² См.: ВАСИЛЬЕВ А. А. Фараоны не простят // Техническая эстетика. 1991. № 6. С. 28—30.



2. План некрополя, где рядом с тремя большими видны семь малых пирамид. От «загадочной» пирамиды на восточном краю плато идут, по предположению А. Васильева, каналы ко всем большим пирамидам

на ее дно. Эти кусочки и нашел американский археолог Джордж Райзнер в 20-х годах нашего столетия. Исследователь Ненсис Дженкинс пишет: «На дне траншеи он нашел кусочки позолоченного дерева и обрывки веревок, аналогичные тем, что обнаружил позднее Уолтер Эмери в лодочном захоронении в Саккара. Точно так же как и Эмери, Райзнер справедливо предположил, что в этом колодце (траншее.— А. В.) когда-то была погребена настоящая ладья»³.

Понять большее археолог не смог. Не смогли и те, кто начал бездумное вмешательство в таинственную жизнь некрополя Гизе. Не распознав секрета загадочной пирамиды у дороги и засыпав ее землей, они лишили захоронения трех Больших пирамид «живой» воды. Это способствовало усилению гнилостных процессов, и захоронения начали превращаться в опасные очаги болезнетворных микробов и отравляющих газов.

Теперь можно понять, что светящийся воздух у черного камня пирамиды Хеопса — это тот газ, который поразил туристов при осмотре ими внутренних помещений пирамиды Хефрена в апреле 1984 года. Но тогда был яркий день, и свечение не было замечено. Здесь же, у черного камня пирамиды Хеопса, этот газ наблюдали местные жители в темное ночное время. Это было совсем недавно. А в настоящее время уже не наблюдают. Причина? Неразумные, безответственные люди, обнаружив во внешней кладке пирамиды «расшатавшиеся» каменные блоки, решили их укрепить и даже зацементировать. Не выборочно, а все подряд. Естественно, зацементировали и те каменные блоки, которые входят в особую ту самую «сказочную» кладку, позволяющую загрязненному воздуху подземелья выходить наружу, за пределы пирамиды.

Теперь, при отсутствии «живой» воды и без вентиляции воздуха, подземелье пирамиды Хеопса превратилось в очаг развития непредсказуемых процессов и их непредсказуемых последствий. Египет может познать Беду. Она придет, если не прекратится некомпетентная «реставрация» сооружений, не кончится глумление над царскими захоронениями некрополя. А оно продолжается.

Ведь связанная с другими пирамидами некрополя пирамида Хеопса в своем кризисном состоянии могла рассчитывать на их помощь. Однако они сами оказались в аналогичном положении и задохнулись от человеческой «заботы». 9 сентября 1987 года ТАСС сообщил о завершении двухлетних реставрационных работ в пирамиде Хефрена: «Для заделки трещин и щелей в каменных блоках были применены сложный укрепляющий состав и арматура из нержавеющей стали».

Заканчивая эту статью, не могу не упомянуть еще одну публикацию, в которой говорилось о «неубранной комнате» в пирамиде Хефрена, на полу которой были хаотично разбросаны каменные блоки. Так вот, неужели и ее успели «прибрать», невести в ней «порядок»? Так и хочется крикнуть, именно крикнуть — «опомнитесь!» Прекратите самодеятельность! Иначе будет поздно.

³ См.: ДЖЕНКИНС Н. Ладья под пирамидой. М., Наука. 1986. С. 18.

глубине 5—7 метров и находится вход в пирамиду, что показывают произведенные мною расчеты. Здесь на переднем плане мы видим созданную строителями серповидную траншею, в которой когда-то находилась «золотая» погребальная барка умершего фараона. Вспомним, как представляли себе загробную жизнь фараона? Выйдя из пирамиды, Хеопс поднимался на палубу этой позолоченной Ритуальной

барки и плыл в ней по небосводу, сопровождая бога Солнца Ра. И Хеопс верил, что так будет вечно. Он верил, что созданное им захоронение будет людьми свято почитаться. Осквернение могилы в то время считалось тягчайшим грехом, особенно если речь шла о царском погребении. Однако грабители имели свои взгляды и совершили ужасное святотатство, совершили преступление. Они разрушили каменную надстройку над баркой, поломали на куски ее позолоченный корпус. Понятно, что при этой ломке неизбежно образовывались мелкие кусочки позолоченного дерева, оседавшие в основании траншеи,

3. Восточная сторона пирамиды Хеопса. На переднем плане видно ограждение серповидной траншеи. Стрелкой показано место свечения воздуха



Москва — Милан: Жадова — Соттсасс

Ведущим автором нашего журнала по вопросам зарубежного дизайна была в 60-е годы Л. А. Жадова. В ее разносторонней творческой биографии занятия зарубежным дизайном приходится в основном на вторую половину 60-х годов. Она писала об итальянском, японском, вьетнамском, испанском, австрийском, венгерском, немецком и более всего — о французском дизайне. В общей сложности она опубликовала в «Технической эстетике» и «Декоративном искусстве» свыше 30 статей, посвященных зарубежному дизайну.

Жадовой повезло иметь редкую возможность доступа к информации, но она стократ умножала ее своим талантом видения и обобщения и своим трудом. Все ее тексты, письменные и устные, были интересны, достоверны, обдуманны.

В архиве Жадовой сохранилась заявка от 5 февраля 1968 года на издание альбома «Современный дизайн за рубежом», адресованная директору издательства «Искусство». Автор планировала сделать альбом, включающий 140—150 иллюстраций и 5—7 печатных листов текста. Предполагалось, что он будет состоять из вводного раздела, посвященного общей характеристике современного дизайна капиталистических стран, и четырех специальных разделов, посвященных дизайну отдельных стран — Италии, Англии, Франции, Японии. Жадова не знала, конечно, что год 1968-ой положит конец, в частности, и ее замыслам, и начала работу над книгой. Она отправила дизайнерам разных стран письма с просьбами и вопросами, связанными с подготовкой книги. Одним из ее корреспондентов был Этторе Соттсасс. Завязавшуюся между ними переписку мы и предлагаем вниманию читателя.

Посвящаем эту публикацию памяти Ларисы Алексеевны: уже 10 лет мы вынуждены говорить о ней в прошедшем времени.

Уважаемый господин Соттсасс!
Издательство «Искусство» предложило мне сделать книгу о послевоенном дизайне, один из разделов которой будет посвящен Италии. Напишите, пожалуйста, мне, какие из своих собственных работ Вы считаете наиболее принципиальными и какие Вы хотели бы видеть в альбоме моей книги. Мне хотелось бы, чтобы Ваше творчество было в ней хорошо представлено. Я буду очень благодарна, если Вы пришлете для книги фотографии Ваших работ. Книга должна быть сдана 1 марта 1969 года.

Еще мне хотелось бы с Вами посоветоваться по следующим вопросам:
1. Существует ли в Вашей литера-

туре принятая периодизация истории итальянского дизайна?

2. Если да, то какие характерные черты свойственны каждому этапу?

3. Какие главные работы характеризуют каждый этап?

Я прошу Вас ответить только в том случае, если Вы будете иметь время и желание.

Заранее благодарю Вас.

Л. Жадова.

П. С. В прошлом году я была в Милане, несколько раз Вам звонила, но к сожалению не дозвонилась, а мне очень хотелось познакомиться с Вашими новыми работами.

19 августа 1968 года.

architetto Ettore Sottsass jr.

Дорогая госпожа Жадова,

Я возвращался из моих отпусков и теперь отвечаю на Ваше письмо. Спасибо. Я буду переводить фотографии и ответы на вопросы.

Это первое письмо по-русски очень короткое. На какой другом языке могу я написать?

Мой новый адрес:

VIA MANZONI 14

MILANO - Tel. 700228 - 700135

Как мал мы не встретимся!

Ettore Sottsass jr.
(Э. Соттсасс)

9/9/1968

20121 Milano 14 via Manzoni telefoni 700228 - 700135



Дорогая госпожа Жадова,
Я очень благодарен Вам за открытку и прошу прощения, если запоздал с ответом.

Сейчас у меня период интенсивной работы, в том числе связанной с поездками и обдумыванием планов на будущее.

Я замечаю, что чем больше лет проходит, тем больше времени я трачу на обдумывание будущего, тогда как, будучи моложе, я бросался в него, не задаваясь вопросом о том, что было и что будет.

Признаюсь, Ваши открытки очень тронули меня: ведь в них слышен голос страны и людей, который в течение стольких лет заглушали.

Мне кажется, что Ваши маленькие открытки подобны руке, протянутой в поисках дружбы и поддержки, а мы сегодня так нуждаемся в дружбе и теплом слове.

Я очень благодарю Вас за Вашу просьбу и намерение рассказать обо мне в книге, которую Вы собираетесь написать.

Действительно, достаточно трудно и неловко оглядываться назад, так как всегда хочется начинать снова каждый день, забыть сделанные ошибки и последовавшие за ними неудачи. Всегда не хочется скопления неудач, и всегда нежелательна обязанность взглянуть на самое себя с изумлением и непониманием, с каковыми рассматривают отпечатки древних ядовитых рыбок на скалах, экспонированных в витрине Музея.

Вы намекаете на мои важные работы, я не думаю, что когда-либо их создавал.

Все, что я сделал — не более, чем ряд противоречивых попыток, когда я с головой погружался в проблемы, в большей мере с целью увидеть, какими могли бы быть их возможные аспекты, и с гораздо меньшей надеждой на их разрешение.

Проблемы представляются мне мгновенными конфигурациями волн и течений, траекторий и судеб: проблемы возникают так, как возникают волны в море; есть море и есть волны; но волны сходят на нет, потом вновь образуются, то бурные, то более спокойные, плавные, а наша задача состоит не только в том, чтобы

поменять траектории их движения или их вычислить, но в том, чтобы суметь держаться на них, на поверхности этого странного моря, которое суть наша индивидуальная участь и наша личная судьба в обществе.

Во всяком случае, с самого юного возраста я был немного фаталистом и полагал, что речь идет о том, чтобы плыть по поверхности моря, волнующегося и коварного, но я также думал, что, если таково положение вещей, то плыть достаточно легко и забавно, примерно как участвовать в своего рода игре.

Поэтому я всегда хотел делать вещи, способные отвлечь человека от представлений о жизни как о структуре, изначально лишенной гибкости, проникнутой морализмом и насилием; по сути дела, дизайн всегда виделся мне профессией, нацеленной на создание игрушек в большей степени, нежели на создание изделий; и говоря «игрушки», я употребляю это слово в самом высоком его значении, то есть я имею в виду объекты, которые помогали бы путе-

шествовать по пространству мечты и надежды, которые помогали бы в работе, объединяли людей, раскрывали бы их в игре; а не загоняли бы их во власть достоверностей, догм, предрассудков, хищной страсти к обладанию и т. п.

Без сомнения, Вы лучше знаете, что я хочу сказать.

Из этого личного рассказа, который я веду, Вы сейчас поймете, насколько сложно было осуществить какие-либо замыслы после войны.

Архитектура: невозможно. Архитектура после войны в Италии находилась во власти самой мрачной политической демагогии.

Во всяком случае тот, кто хочет играть, не может верить в институты власти и автоматически избегает Почетных Комитетов, Жюри, Академической карьеры и т. д.

Промышленность так же после войны только начала осознавать себя и, конечно, не обращалась к дизайнерам для того, чтобы сконструировать свой собственный имидж.

Единственное, что мне оставалось для апробации идей, это ремесло, имевшее в Италии мощные и древнейшие традиции.

Таким образом, я много работал с керамикой, пытаюсь тем самым ввести в современный оборот такой бедный и такой же старый материал, как глина.

Я считаю керамические изделия, созданные между 1953 и 1960 годами, весьма значительными, потому что в них самих по себе уже заключена идея объекта и цвета как катализаторов яркости и общения, вызывающих к чувству юмора и непосредственности.

Годы между '53, и '60, были важными в моей судьбе главным образом потому, что, отдаваясь работе над керамикой и имея возможность заниматься мебелью, я мог все лучше и точнее выразить свое понимание формы как сущности материальной, а не сконструированной: сущности, которая является единством больше, чем структурой.

Эта позиция была в известном смысле критической по отношению к



работе, проделанной рационалистическими течениями в Германии или Голландии в период, предшествовавший первой мировой войне и в послевоенные годы. И я, в частности, в первую очередь имею в виду принципы Гропиуса или группы Де Стейл, с точки зрения которых форма была актом структурирования, когда в ней выявлялись ритм, материал, артикуляцию, конструктивные узлы.

Я пересказываю Вам все это столь бегло, потому что Вы прекрасно ориентируетесь в этой проблеме, так же может быть потому, что не являюсь художественным критиком; но мне кажется, что такой способ мышления (Баухауз) объяснял зрителя к интеллектуальному постижению, а не к целостному восприятию архитектуры, объектов, мебели, пространств; это способ, который, задействовав интеллектуальную оценку, отказался вообще от всех других видов сознательного и бессознательного восприятия и от субстратов культурной памяти, объединяющих совершенно различные способы восприятия.

Этот метод и способ мышления оттолкнули меня от использования линии, ребра в качестве общепринятого средства выявления структуры, силовых импульсов и напряжения: более того, они подвигли меня на непрерывное расширение поверхности, позволяющее, напротив, подчеркнуть присутствие материала, его объем, его биологическое бытие, и главное, выявить его атавистическую тысячелетнюю связь с окружающей нас материей.

Антиструктурный способ мышления соотносится также с проблемой цвета, который у функционалистов лишился своего функционального аспекта, терялся в нескончаемом процессе выявления истинной природы конструкции. Для меня же, напротив, стал одним из основных элементов построения формы, как акта чувственного и цельного. Иначе, я полагаю, что цвет — это тот элемент языка форм, который наиболее тесно связан с человеческим присутствием в мире; он дает возможность наиболее целостно воздействовать на сознание и создавать пространство и предметы.

На эту тему я мог бы рассуждать еще очень долго, но в таком случае все это рискует стать запутанным и скучным, факт в том, что в течение этих лет я придерживался такого рода мыслей и занимался, как уже говорилось выше, преимущественно ремеслом и производством мебели, что отчасти компенсировало невозможность архитектурной деятельности. Вообще в это время я думал о мебелировке как об архитектуре; я полагал, что для создания личностной среды недостаточно более или менее произвольно разместить мебель в пределах анонимных, вульгарных, антигуманных, brutальных пространств, поставляемых строительной промышленностью, но что архитектурное пространство должно быть организовано присутствием мебели, воплощающей в себе «универсальные» ситуации человеческой жизни. Речь шла о чем-то подобном изобретению японской буржуазии эпохи Ренессанса, которая смогла перекинуть мост от предмета к архитектуре, от сада к одежде, наконец, от повседневной мимики к манипуляции с природными

материалами.

В 1958 году Адриано Оливетти пригласил меня сотрудничать в области электронной техники, которую начали проектировать в Италии. Это приглашение привело меня к серьезному внутреннему культурному кризису, так как означало, что я должен был решить, пойдет ли моя личная творческая деятельность по пути промышленного производства и, тем самым, я буду рисковать так, как рискует человек, устроившийся на спине огромного тигра, каковым является индустрия. Либо, напротив, надо идти прежним путем, продолжая сидеть на спине какого-нибудь другого животного, менее опасного, т. е. прикладного искусства или живописи.

Иными словами, я должен был решить, будет ли мой имидж художника, как говорится, в обществе соответствовать положению человека, возмездствующего «извне», или положению человека, действующего «внутри».

Возможность работать для такой промышленности, как Оливетти, и тот факт, что задачи были поставлены завораживающе интересные, все это подтолкнуло меня ко второму решению и началу сотрудничества с индустрией, которое длится по сей день.

Сегодня, десять лет спустя, после бурных и важных культурных сдвигов, взаимоотношения с промышленностью становятся все более сложными и неоднозначными, хотя и все более интересными, а с моей точки зрения, все более важными.

В сущности, мне не приходится сожалеть о сделанном мной, потому что, создавая вещи, я всегда считался с потребностями людей, которые должны будут пользоваться предметами, мною спроектированными. Я всегда стремился точно учесть эти потребности, усиленно стараясь избежать влияния разного рода фальшивых потребностей, порожденных амбициями, нацеленностью на экономическое и бюрократическое господство, алчностью, азартом.

Разумеется, капиталистическая промышленность всегда стремится навязать обществу свои принципы, но именно здесь присутствие дизайнера становится фильтром, препятствующим проникновению тенденций к отчуждению и возвращающим предметы и изделия гуманному обществу.

На эту тему говорить можно долго, и поэтому я посылаю Вам несколько статей, написанных мной, которые, может быть, помогут Вам точнее представить себе мою позицию.

Что касается собственно моей работы, то в сущности говоря, Вы можете судить о результатах по фотографиям, которые я посылаю.

Ну, не знаю. Действительно, обо многом надо сказать, но это очень сложно, так как мы находимся так далеко друг от друга, так различны исторический и философский опыт, обычаи и т. п.

Быть может, в словах заложены различные смыслы и, быть может, также действия и поступки направленные на достижение различных результатов: неисчислимы народы, неисчислимы войны, неисчислимы трупы, и неисчислимы убеждения, и неисчислимы поступки.

Это означает, что я не могу придавать своим мыслям и действиям

универсальный смысл, но только частный, личный и провинциальный.

С этим письмом я посылаю Вам также текст главы из книги, посвященной итальянской послевоенной архитектуре, которую архитектор Витторио Греготти готовит в настоящее время.

Глава истории дизайна.

Я сейчас еду из Милана в Турин. Весь день — сплошной туман, гудение мотора и больше ничего.

Кажется, что мы летим на Луну, вокруг ничего не видно, да вероятно, там и в самом деле ничего нет.

Я не знаю, как просить у Вас прощения за опоздание с ответом, но я уверяю Вас, что в течение этих месяцев я настолько интенсивно работал, что не было ни дня, когда я бы успевал выполнить все намеченное.

Если Вы уже написали свою книгу и если этот материал придет поздно, не сердитесь на меня и не огорчайтесь: мне кажется, все-таки, что я уже с кем-то поговорил, и это уже много.

Надеюсь, что Ваши дела идут так же хорошо, как и у Вашего супруга.

Я бы хотел также видеть Вас не только в Италии, но, может быть, иметь случай встретиться с Вами в Москве.

Ваш преданный друг.

Этторе Соттсасс.

Милан, 30 января 1969.

Уважаемый синьор Соттсасс!

Простите, что я так долго Вам не писала — все дела, дела, события. И сейчас я напишу немного, так как, наверное, лучшим моим ответом Вам будет статья «Об Этторе Соттсассе», которую я уже сдала в журнал «Декоративное искусство». Если позволить себе сравнение, его можно назвать нашим «Домусом». К публикации статьи в редакции относятся как будто бы с большим энтузиазмом. Посмотрим. Пока надеюсь, что это так, и тогда через несколько месяцев я пришлю Вам журнал.

Ваше письмо-статья, Ваши публикации, каталог-дневник Шведской выставки произвели на меня большое впечатление. Скажу Вам более. После того, как я тщательно, со вкусом познакомилась со всеми иллюстративными материалами и прочитала все тексты с помощью друга нашей семьи переводчика с итальянского Брейтбурда Г. С. (его хорошо знают многие наши литераторы, а он сам лично читал книгу Вашей жены об Аллене Гинсберге и высокого о ней мнения), я взяла в издательстве рукопись книги о зарубежном дизайне на переработку и сейчас занимаюсь этим.

Мне хочется рассказать Вам о том, что при нашем Союзе художников СССР существует небольшая учебно-экспериментальная студия, которую мы сами иногда шутя называем «маленьким Баухаузом». Для этой студии предоставлен за городом специальный Дом творчества с мастерскими. Каждый три-четыре месяца сюда съезжаются художники со всего Советского Союза — из Сибири, Средней Азии, Украины, Дальнего Востока..., которые хотели бы заниматься, или скульптурой, но синтезом искусств. А, может быть, точнее говоря, — искусством среды. В студии они за-

нимаются творческим проектированием и проходят нечто вроде особого преподавательского курса, специально приспособленного в этих целях. Я принимаю участие в работе этой студии, как историк искусства и как критик-информатор. Недавно, в ходе подготовки к новому учебному году я делала доклад о Вашем творчестве для педагогического коллектива. И хотя Вы пишете, и совершенно справедливо, что нас разделяют «исторические, философские, моральные и многие прочие» идеи, Ваши работы, как архитектора, художника, дизайнера, Ваша художественная концепция в целом оказались удивительно близки нашим художникам. Было много вопросов; долго из рук в руки переходили фотографии и каталоги. В результате решено читать подобную лекцию и для наших студентов. Раньше в своих лекциях я тоже, конечно, останавливалась на Ваших работах, но это были обзоры по итальянскому промышленному искусству вообще.

При всем том родстве, которое мы чувствуем в Вашей творческой концепции нашим идеям, я отдаю себе отчет в том, что Вам, наверное, многое покажется спорным в моей статье. Особенно в оценке нынешней ситуации в художественной культуре Италии.

Если бы Вы знали, как я жалею, что будучи в Италии не видела совсем спроектированных Вами интерьеров и мало видела керамики, ковров... Если бы Вы мне могли прислать несколько диапозитивов интерьеров для лекций, — я была бы Вам бесконечно благодарна. С фотографий я сделала диапозитивы, и среди них есть хорошие. Но интерьеры по репродукциям получаются крайне плохо. Мне неудобно просить Вас об этом; Вы и так уже прислали мне бесконечно много материалов, — но поскольку это не только для меня лично, — я осмеливаюсь это сделать.

И еще один вопрос — о модуле. Может быть, Вы помните, как рассказывали мне о новой системе пропорциональных отношений, соответственно которой строится перспективная ЭВМ. Формы ее рассчитаны на движущегося человека. Можно ли понимать принципы этого нового модуля как своего рода развитие концепции «Модулора» Корбюзье из статических в динамические? Эти вопросы очень интересуют наших художников-проектировщиков, и я Вам буду очень обязана, если Вы найдете свободную минутку написать нам об этом хоть несколько строк. [...]

Это лето было для меня очень трудное. Моя старшая дочка Катя, которой недавно исполнилось восемнадцать лет, поступала на японское отделение Московского университета. У нас очень большой конкурс, очень много ребят хотят поступить, и поэтому ей пришлось держать трудные экзамены. Она выдержала очень хорошо и поступила, но мне для моральной, так сказать, помощи пришлось быть в Москве. И только лишь по окончании экзаменов, в конце августа, мы провели две недели в Сухуми. Это вроде Амальфи. Там, на берегу Черного моря, среди солнца и зелени, я и писала свою статью о Вашем искусстве.

Извините, что я пишу по-русски,

но ведь Вы когда-то прислали мне ответ, написанный на моем языке.

Большой и самый сердечный привет Вашей жене. А Вам привет от моего мужа, и я надеюсь, что мы все-таки встретимся все вместе в в Москве. Дружески жму Вам руку.

Л. Жадова.
20.IX.69.

Мой дорогой друг,

Я получил Вашу открытку с теплыми словами в мой адрес и, не знаю почему, очень тронут тем, что Вы обо мне вспоминаете. Я также часто вспоминаю Вас, хоть и веду себя скверно — никогда Вам не пишу: но я не силен в эпистолярном жанре.

Так трудно поддерживать дружбу даже с людьми, живущими в одном с тобой городе, что мысль о друзьях, обитающих за тридевять земель и под другими небесами, кажется совсем невероятной, и я еще раз благодарю Вас за дружбу и память обо мне.

Годы идут и мало-помалу все труднее становится справляться с собственным телом, но и так, осваиваясь мало-помалу с этой биологической участью, удается все же работать и иногда надеяться на то, что сделанное принесит кому-нибудь пользу; но мне кажется, что меня слишком сильно захлестывает поток событий, механизм которых для меня, увы, не ясен, также как не понятно и мое соотношение с ними. Доля отчаяния, доля одиночества и доля упорного стремления продолжать, несмотря ни на что...

Надеюсь в ближайшие дни выслать Вам материалы о работах, которые мы сейчас делаем, коллективных по заказу фирмы Оливетти, и моих собственных, связанных с решением более частных проблем. Может быть, это Вас заинтересует, и если Вам покажется, что это хорошие работы, я буду счастлив, а если Вам не понравится, как это сделано, я Вас прошу написать мне, что Вы об этом думаете.

Не собираетесь ли Вы снова в Италию? Может быть, Италия уже не та прекрасная страна, какой она была когда-то, теперь, когда она изгажена спекуляцией в области строительства, загрязнена выхлопными трубами миллионов машин, когда ее трясет от фашистского насилия и вообще затопляет алчность и вульгарность. Жаль! Потому что это была прекрасная страна.

Если Вы приедете в Италию, дайте мне знать, а может быть, когда-нибудь и мы приедем к Вам, то есть я и моя жена Нанда, чтобы повидаться.

Самые теплые приветы.

Этторе Соттсасс.

Милан, 14 сентября 1971.

Публикация А. СИМОНОВОЙ и Е. ЧЕРНЕВИЧ.
Перевод с французского И. КОККИНАКИ.
Использована фотография Я. ХАЛИПА

РЕФЕРАТЫ

BLU ART — СИСТЕМА ДИСТАНЦИОННОГО УПРАВЛЕНИЯ (ГЕРМАНИЯ)

Blu Art — neus Medium für den Film//
Form (BRD).— 1990.— N 132.— S. 46—
47.

Система Blu Art, разработанная дизайнером К. Бетцем, — это техническое средство беспроводного дистанционного управления для кино- и видеокамер. Съёмочная камера монтируется на специальных краях или на какой-либо другой стабилизирующей системе, что обеспечивает ее досягаемость для кинооператора с помощью дистанционного управления.

Система осуществляет управление с помощью радиосвязи, регулирует диафрагму и яркость изображения, позволяет включать и выключать камеру. Монитор вмонтирован в прибор, и оператор наблюдает процесс съемки на экране, следит за качеством получаемого изображения. Благодаря встроенному микропроцессору и специально разработанному для данной системы программному обеспечению создается возможность четкой работы всего механизма съёмочной камеры. Управление процессом съемки производится с помощью передачи радиосигналов на устройство, которое передает все команды вмонтированным в камеру миниатюрным рабочим моторчиком.

В отличие от наиболее распространенных конструктивных типов съёмочной аппаратуры, при работе с которой оператор должен занять определенное, единственно возможное положение и выработать в себе привычку к нему, система Blu Art позволяет приспособить прибор к различным потребностям пользователя и выбрать максимально удобную позицию. Это обеспечивается формой прибора, выполняемыми рабочими функциями и компактностью программного обеспечения. Можно, к примеру, менять степень подвижности вращающихся ручек управления. Смена лимбов для различных объективов производится просто и быстро.

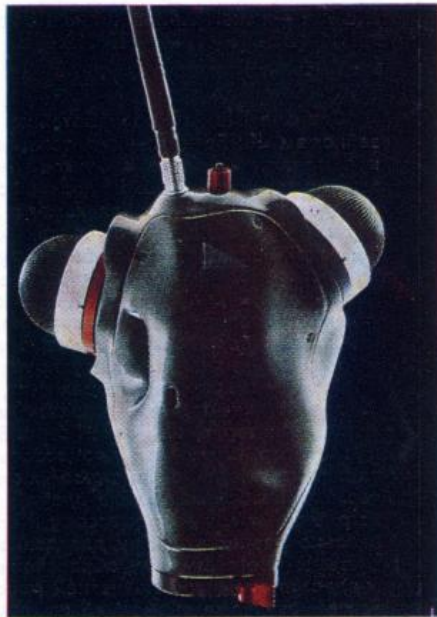
Система Blu Art — принципиально новая разработка, весьма отличающаяся по своему формообразованию и выполняемым функциям от прежних моделей. В основе проекта лежит идея создания устройства, которое, подобно живому организму, «естественно вписывалось бы в руку оператора», идея интеграции в «живое тело» высоко технического прибора, обладающего свойством «чувственного восприятия».

Все комплектующие систему принадлежности имеют специальную цветовую окраску, что позволяет быстро обнаружить на съёмочной площадке во время съемок любой необходимый в данный момент компонент системы.

Система Blu Art, разработанная при участии кинооператоров, — это рабочий инструмент для профессионалов, тщательно продуманный до мельчайших

деталей с учетом всех профессиональных требований специалистов. Она привлекает необычным и оригинальным дизайном, использованием в ней самых современных достижений в области кинотехники.

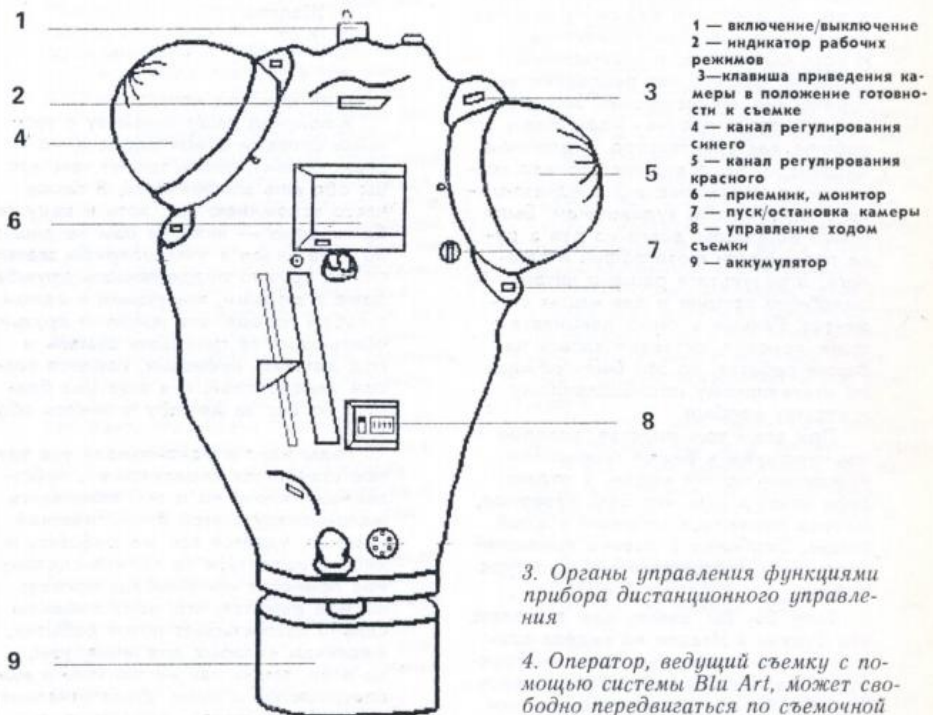
Т. А. КОРОЛЕВА



1
2

1. Система Blu Art. Вид сзади. «Спина» прибора, которой он обращен к оператору, имеет лишь незначительное количество органов управления (включение/выключение монитора, регулировка шкалы видеочастоты)

2. Вид спереди. Подчеркивается «одушевленность» технического устройства; дистанционное управление кино- и видеокамерой осуществляется беспроводным способом с помощью радиоуправления



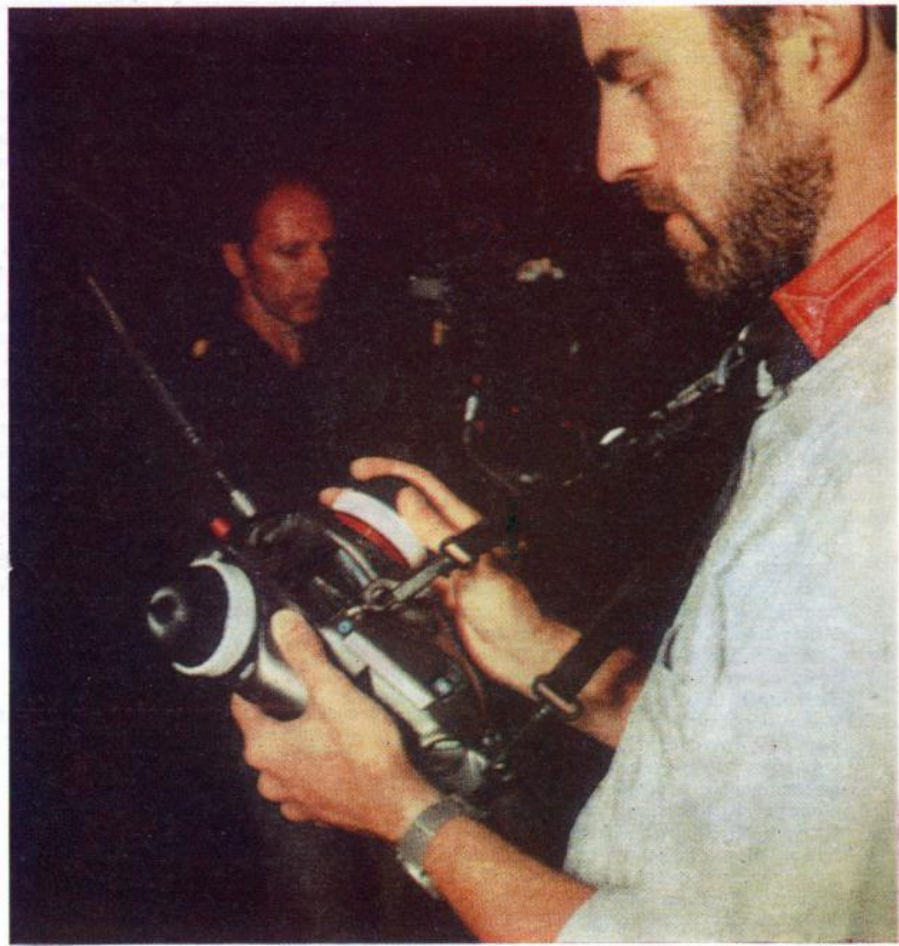
- 1 — включение/выключение
- 2 — индикатор рабочих режимов
- 3 — клавиша приведения камеры в положение готовности к съемке
- 4 — канал регулирования синего
- 5 — канал регулирования красного
- 6 — приемник, монитор
- 7 — пуск/остановка камеры
- 8 — управление ходом съемки
- 9 — аккумулятор

3. Органы управления функциями прибора дистанционного управления

4. Оператор, ведущий съемку с помощью системы Blu Art, может свободно передвигаться по съемочной площадке



3
4



НОВИНКИ ЗАРУБЕЖНОЙ ТЕХНИКИ



Пистолетообразные струбины, меняющие свои функции за счет сменных вставок, могут даже сжимать уголкивые древесные детали при склейке. Разработка фирмы Colin Reeves (Великобритания). Popular Science.— 1990.— Vol. 237.— N 4 (X).— P. 20: 1 ill.

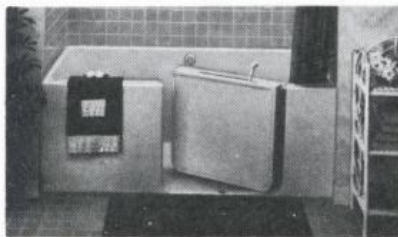
Электронагреваемое пластмассовое рулонное покрытие для пола предлагает фирма Electroplastic Heating System (США). В материале нет электронагреваемых металлических проводов. Нагрев происходит за счет электропроводности самой пластмассы, имеющей свойство понижать электропроводность при повышении своей температуры. Температура пола — около 29,5°C. Popular Science.— 1990.— Vol. 237.— N 4 (X).— P. 15: 1 ill.

Экспертиза продовольственных и бытовых товаров примерно в 2000 магазинах 200 городов Франции была проведена за одну неделю Объединением Потребителей. Обследовались цены, свежесть товаров (от 156 до 227 артикулов), наглядность информации для покупателя. На первых местах — универсамы. Универсамы одной и той же фирмы, разбросанные в разных районах одного города, иногда имеют разницу в ценах до 10—13%. Que choisir? — 1990.— VI.— N 262.— P. 8—21: 1 ill, 7 tabl.

Алюминиевые с продольными перегородками, экструдированные ножки для конторской мебели получили первый приз Алюминиевой Ассоциации США. Ножки, Ø 100 мм, с электропроводкой внутри, предназначены для письменных столов, подставок для компьютеров, осветительных ламп, калькуляторов, столешниц из дерева и пластмассы. Design News.— 1990.— Vol. 46.— N 19.— P. 19.

Журнал знакомит с экспертизой отопительных печей для одноквартирных и двухквартирных домов и одновременным нагревом воды для домашнего потребления. Число моделей 12. Печи оценивались по коэффициенту полезного действия в части отдачи тепла, а также нагрева воды. Принималось во внимание и выделение веществ, вредных для природы. Теплопроизводительность печей в пределах 16—27 кВт. Test.— 1990.— N 9.— S. 83—87: 13 ill.

У семейства стиральных машин итальянской фирмы Ignis все модели имеют 12 рабочих программ, при помощи которых можно осуществлять до 34 комбинаций режимов, регулировку температуры воды от холодной до 90°C с термостатом. Есть программы против комкания стираемого белья, полоскания без центрифугирования. Число оборотов центрифуги — 520 об/мин, но у одной модели семейства его можно менять от 120 до 850 об/мин. Упаковка предусматривает установку машины самими покупателями. Elettrodomestica.— 1990.— N 11.— P. 772—774: 1 ill.



Ванна для престарелых разработана фирмой Buth Eese (США). У ванны есть боковая дверка, открывающаяся внутрь. Этим достигается облегченный вход в ванну и прижим дверки давлением воды изнутри после заполнения ванны водой. Есть удобное сиденье, сконструированное с учетом возможностей людей с ограниченными движениями. Design News.— 1990.— N 22.— P. 23—24: 1 ill.

Телевизионное вещание высокой четкости (TVHD) во многом еще остается не стандартизированным на международном уровне. Например, число строк (1250 — Европа или 1125 — Япония и США), передача цифровой записи слов и др. Между тем большие фирмы уже сейчас форсируют выпуск приемных устройств в ожидании грядущих важных спортивных событий, в частности Олимпиады 1992 года и др. До 100 000 штук телевизоров из Японии в октябре 1990 года поступило в Голландию, ФРГ, Францию, Финляндию, Италию, Испанию. Многие вопросы решаются с большим трудом из-за разницы в частотах промышленного электротока: 50 Гц в Европе, частично в Африке и Азии, и 60 Гц в Японии и Америке. Science et Vie.— 1990.— VII.— N 874.— P. 112—117: 4 ill.



Торцевой рычажный храповой ключ для тесных мест, где размах его весьма ограничен, производит поворачивание своих сменных насадок за счет надаваемого на них храпового коромысла. Изготовитель — Colin Reeves (Великобритания). Popular Science.— 1990.— Vol. 237.— N 4 (X).— P. 20: 1 ill.

Проведена экспертиза, оценивающая качество средств общественного транспорта Бельгии на основе ответов потребителей на анкету (65% ответивших пользуются собственными автомобилями). Анкета содержала 12 отдельных вопросов по пригородному автобусному транспорту, по городскому автобусному, трамвайному, по метро и поездам. Рассматривались проблемы тесноты, удобства сидячих и стоячих мест, вентиляции, отопления, чистоты, цен, вежливости обращения служащих и др. Положительные оценки транспорта составили ниже 50%, лучшие — у метро и поездов. Test Achats Magazine.— 1990.— N 325.— P. 38—40.

Электронный графикопроектировщик изображений в перспективе, водящий цветные, легко-сменные чернильные перья со скоростью, превышающей 1 м/с, выпущен фирмой Hewlett Packard, США. Design News.— 1990.— Vol. 46.— N 19.— P. 18: 2 ill.

Трубчатые галогенные электролампы нашли новое применение в радиационных комнатных электропечах. Нагрев начинается мгновенно, как только печь включена. Изготовитель — итальянская фирма Marin Giuliano. Elettrodomestica.— 1990.— N 11.— Обложка.

