

Главный редактор
СОЛОВЬЕВ Ю. Б.

Члены редакционной коллегии

АНТОНОВ О. К.
академик АН СССР,

АШИК В. В.
доктор технических наук,

БЫКОВ В. Н.,

ГУЩЕВА Т. М.,

ДЕМОСФЕНОВА Г. Л.
канд. искусствоведения,

ЗИНЧЕНКО В. П.
член-корр. АПН СССР,
доктор психологических наук,

МИНЕРВИН Г. Б.
доктор искусствоведения,

МУНИПОВ В. М.
канд. психологических наук,

ОРЛОВ Я. Л.
канд. экономических наук,

ФЕДОСЕЕВА Ж. В.
(зам. главного редактора),

ХАН-МАГОМЕДОВ С. О.
доктор искусствоведения,

ЧЕРНЕВИЧ Е. В.
канд. искусствоведения,

ЧЕРНИЕВСКИЙ В. Я.
(главный художник),

ШУБА Н. А.
(ответственный секретарь).

Ответственные за направления

АРОНОВ В. Р.
канд. философских наук,

ДИЖУР А. Л.,

КУЗЬМИЧЕВ Л. А.,

ПЕЧКОВА Т. А.,

ПУЗАНОВ В. И.
канд. искусствоведения,

СЕМЕНОВ Ю. К.,

СОЛДАТОВ В. М.,

ЧАЙНОВА Л. Д.
канд. психологических наук,

ФЕДОРОВ М. В.
канд. архитектуры

Редакция

Редакторы
ЕВЛАНОВА Г. П.,
РУБЦОВ А. В.,
СИЛЬВЕСТРОВА С. А.

Художественный редактор
ДЕНИСЕНКО Л. В.

Технический редактор
ЗЕЛЬМАНОВИЧ Б. М.

Корректор
ЖЕБЕЛЕВА Н. М.

Художник-фотограф
КОСТЫЧЕВ В. П.

Библиотека
им. Н. А. Некрасова
electro.nekrasovka.ru

В номере:

Круглый стол

1 Проблемы национального своеобразия
в дизайне

Проекты, изделия

14 ЛАНДКОФ В. Н.
Оптический пирометр

15 Магнитная стойка для сверления

16 Круглошлифовальный станок
Отопительный аппарат на жидком
топливе

Выставки, конференции, совещания

13 В честь 60-летия образования СССР

17 ЧЕРНЦОВ В. И.
Советское текстильное оборудование
на выставке «Инлегмаш-82»

Библиография

20 РАЙШИТЕ В. Р.
Современные направления исследований
систем «человек — машина»

Из истории

22 ДИЖУР А. Л.
У истоков промышленного дизайна.
Петер Беренс

Зарубежная информация

27 Разработки выпускников дизайнерских
вузов (Япония)
Художественный вуз — промышленности
(ГДР)
Комплект для кухни (ФРГ)
Игровые комплекты для детей (ГДР)
Новинки техники

Обложка художника
В. Я. ЧЕРНИЕВСКОГО,
фото В. П. КОСТЫЧЕВА

Адрес: 129223, Москва, ВДНХ,
ВНИИТЭ, редакция бюллетеня
«Техническая эстетика»,
тел. 181-99-19

© Всесоюзный
научно-исследовательский институт
технической эстетики, 1982.

В этом номере были использованы иллюстрации
из журналов: „Form+Zweck“, „Moebel Interior
Design“, „Design News“ и др.

Сдано в набор 04.10.82. Подп. в печ. 01.11.82 г.
Т-18680. Формат 60×90¹/₈ д. л.
Печать высокая
4,0 печ. л., 5,79 уч.-изд. л.
Тираж 24 900. Заказ 477
Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
Москва, Мало-Московская, 21

ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ В ДИЗАЙНЕ

С. О. ХАН-МАГОМЕДОВ

НАЦИОНАЛЬНОЕ В ПРЕДМЕТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Проблемы национального своеобразия в последнее время привлекают все большее внимание специалистов, связанных с формированием предметно-пространственной среды. Эта тема, весьма актуальная сейчас во всем мире, особенно важна для нашей многонациональной культуры. И закономерен повышенный интерес к ней теоретиков искусства, и в частности дизайна, в год 60-летия образования советского многонационального государства.

Наш журнал регулярно публикует материалы и творческие портреты филиалов ВНИИТЭ, созданных в различных национальных республиках и регионах. В то же время проблематика национального своеобразия в дизайне еще очень мало исследована. Более того, в процессе подготовки «круглого стола» выяснилось, что для многих национальное своеобразие и дизайн представляются явлениями, вообще трудно сопоставимыми. И даже среди тех, кто видит в этой проблеме немало позитивного, поражает разнообразие, а порой просто несводимость концепций и акцентируемых аспектов. Поэтому мы рассматриваем публикуемый здесь материал как попытку одного из самых первых подходов к осмыслению этой темы.

В заседании «круглого стола», состоявшемся в сентябре этого года, приняли участие: Д. А. АЗРИКАН (ВНИИТЭ), В. Р. АРОНОВ (ВНИИТЭ), А. В. БОКОВ (ЦНИИП объектов культуры, отдыха, спорта и здравоохранения), Л. В. КАМЕНСКИЙ (ВПКТИМ), Л. П. МОНАХОВА (ВНИИТЭ), Ю. А. НАУМОВ (СХКБлегмаш),

Проблема национального, регионального и интернационального в культуре — одна из наиболее сложных теоретических проблем. Многие годы она привлекает пристальное внимание специалистов различных сфер культуры. Это связано и с тем, что наша страна — одна из наиболее многонациональных, полиэтнических стран мира — представляет собой уникальный пример содружества разных народов, которые, развивая национальную культуру, в то же время участвуют в формировании новой общности — советского народа. Можно без преувеличения сказать, что характер и формы культурного взаимодействия этносоциальных общностей нашей страны (наций, народностей) представляют собой некую модель будущего взаимодействия культуры народов в мировом масштабе. Поэтому опыт этого взаимодействия имеет не только практическое, но и фундаментальное общетеоретическое значение.

В последнее время увеличилось количество публикаций, в которых рассматриваются процессы сближения различных народов, формирование новой общности. Однако разобраться в процессах сближения и интеграции культур можно, лишь ясно представляя себе, что, собственно, сближается и что изменяется в структуре культуры при интеграции нескольких этнических культур в одну региональную.

В основе не только этнической, но и региональной общности культуры лежат вырабатываемые веками своеобразные представления об окружающем человека мире, влияющие, в частности, на художественные и иные особенности предметно-пространственной среды. Например, люди, воспитанные в условиях различных этнических или региональных культур, по-разному обращаются с пространством в соответствии с принятыми в их культуре «моделями»: они неодинаково относятся к пространственной изоляции, организации пространства, к его размерам и форме, к размещению предметов. Это влияет на отношение человека к размерам и форме окружающих его предметов, к оборудованию интерьера, к объемно-пространственной композиции отдельных сооружений и к организации городского пространства в целом.

К тому же многое в национальных особенностях культуры связано не столько со своеобразными формами проявления тех или иных общих представлений, сколько со своеобразием

самых этих представлений. Если своеобразие традиционных художественных форм образует как бы внешний слой национальных особенностей культуры, то своеобразие представлений создает второй, более глубокий слой национальных особенностей. Наличие именно этого слоя позволяет культуре того или иного народа сохранять национальное своеобразие даже при переходе на общие формы регионального стиля. При распространении регионального стиля в культуре отдельных народов исчезают лишь легко воспринимаемые чисто внешние различия форм, отражающих общие представления, но одновременно с этим более четко выявляются различия в самих представлениях. Иначе говоря, усреднение форм (естественное в периоды распространения региональных стилей) отнюдь не предполагает обязательного усреднения представлений.

В последние годы неоднократно отмечалось, что дизайн и новая архитектура ведут к унификации художественного облика предметно-пространственной среды. В результате все оказались озабочены сейчас прежде всего проблемой разнообразия. Однако в понимании причин появления однообразия и монотонности и тем более в поисках путей их преодоления нет единого мнения. Особенно наглядно это проявляется в подходе к проблеме соотношения национального своеобразия и стилевого единства.

Одни считают, что национальное своеобразие художественного образа связано со специфическими тектоническими закономерностями и с особенностями взаимоотношения элементов предметно-пространственной среды с природой. По мнению других, национальное своеобразие современной предметно-пространственной среде можно придать, применяя характерные для прошлого приемы и средства создания художественного образа. Третьи считают, что необходимо использовать те или иные конкретные традиционные формы и декоративные элементы.

Трудно отрицать, что действительно существует тенденция усиления внешне-стилистического единообразия и даже унификации современной предметно-пространственной среды. Однако история мировой культуры свидетельствует, что культурные контакты народов в прошлом всегда приводили к «унификации» средств и приемов художественной выразительности и становились базой формирования зональных стилей

в рамках историко-культурных регионов. Сейчас культурные контакты стали глобальными, и XX век проходит под знаком «унификации» многих элементов предметно-пространственной среды в мировом масштабе. Но и в прошлом зональные стили не уничтожали национального своеобразия культуры отдельных народов, не происходит этого и сейчас. Новый стиль адаптируется к местным условиям, создаются национальные школы, региональные варианты, но в пределах некоего стилевого единства. Ничего принципиально нового тут нет; в прошлом национальные школы в рамках зонального стиля также развивались в пределах стилевого единства. Например, русский классицизм отличался от классицизма других стран, но он развивался в пределах стилевого единства европейского зонального стиля.

И все же это не снимает необходимости теоретического осмысления сложившейся сейчас ситуации в соотношении национального и регионального, особенного и общего. В подавляющем большинстве опубликованных в последние годы работ процесс сближения культуры различных народов рассматривается только с одной позиции — как формирование на базе национальных культур новой общей культуры, в которой оказываются сплавленными достижения национальных культур. При таком подходе национальная культура оценивается только как **стадия** в развитии мировой культуры, а, например, не как один из ее **вариантов**. Но существуют и другие точки зрения. Согласно одной из них национальное и интернациональное — это разные слои культуры. Национальное что-то дает в региональный слой или принимает его уже сложившимся, но сохраняет при этом систему национального восприятия. Так же и интернациональный слой: он играет объединяющую роль, впитывает в себя элементы национальных и региональных слоев, но не поглощает их, а существует вместе с ними и независимо от них. Есть мнение и о том, что человеческая культура идет не к унификации, а к разнообразию, так как общая (единая) культура есть не что иное, как культурная энтропия, несовместимая со спецификой человеческого общества, которое немислимо без разнообразия. Какая точка зрения верна, покажет будущее.

Анализируя и решая эти проблемы, важно не забывать и о самоценности системы национального мировосприятия. Сейчас берутся под охрану исчезающие виды растений и животных, даже если они не представляют непосредственной практической ценности для человека. Решено сохранить созданный природой генофонд. Однако в человеческом обществе есть особая форма передачи социального опыта от поколения к поколению — социальная программа. Передающаяся путем воспитания. Академик Н. П. Дубинин назвал

это социальным наследованием. Доставшиеся нам в наследство от прошлого разнообразные культурно-психологические системы мировосприятия и мироощущения, проявляющиеся в своеобразии культуры, наследуются путем передачи от поколения к поколению социальной программы. Они базируются не на врожденных, а на приобретенных чертах психического склада народа — тех чертах, которые формируются в условиях конкретной общности. Только ли **стадии** это в развитии человеческой культуры, которые надо пройти и преодолеть на пути к культуре будущего? Или это все же и **варианты**, принципиально не сводимые в один вариант, как не сводимы в один вариант творческие концепции художников?

Объединить все эти своеобразные системы представлений и мировосприятия в некоем высшем единстве без потери естественного многообразия принципиально нельзя. Ведь при таком слиянии может образоваться нечто усредненное и в «шлак» уйдет многое из того, что копилось тысячелетиями, в то время как утрата своеобразия мироощущения, мировосприятия и миропредставления (основы национального своеобразия культуры) в принципе невозможна.

Наряду с этим нельзя недооценивать и прогрессивности процесса сближения народов и наций и формирования новой общности. В Конституции СССР говорится о «всестороннем развитии и сближении всех наций и народностей СССР» (ст. 36). Проблема, следовательно, состоит в том, что необходимо и сохранить выработавшиеся многие века культурно-психологические системы, и в то же время способствовать формированию новой общности, объединяющей советские народы не только на уровне мироощущения и мировосприятия, но и на уровне мировоззрения.

Анализируя черты национального характера человека, влияющие на этническую специфику культуры, важно наряду с социопсихологическими учитывать и приобретенные психофизиологические и чисто физиологические особенности и привычки того или иного народа.

Человек как биологический вид, в отличие от всех остальных животных, не получает через гены развернутой программы поведения. Это не ошибка природы, а предоставление именно этому биологическому виду широкого сектора поиска новых путей эволюции. Вместо генетической программы поведения человек имеет социальную программу, передаваемую через воспитание в социальной среде. Это и дало возможность человечеству «проиграть» сотни и тысячи вариантов культуры. При этом важно иметь в виду, что человек не только поведенчески, но и физиологически имеет огромные адапционные возможности,

что, как показывают исследования, также проявляется в многочисленных вариантах культуры, в том числе и в своеобразии предметно-пространственной среды.

Известно, например, что у человека более 1000 устойчивых поз. С точки зрения чисто рациональных оценок науки (антропометрии, эргономики) их количество, видимо, могло бы быть существенно уменьшено и были бы выбраны наиболее физиологичные из них. Но многие из этих поз, оказывается, еще и этнологичны, то есть являются частью культуры народа (этноса). Они не врождены, а приобретены, то есть восприняты через воспитание в конкретной этнической среде. Восточный человек отдыхает сидя на корточках или «постурецки», а европеец устает в таких позах. И это зависит не от антропометрии, а от адапционных процессов в организме. Поза и жесты — устойчивые этнологические черты. И дело не только в позах и жестах, но и в традиционных способах деятельности. Достаточно сопоставить способы переноски тяжестей, бытующие у разных народов.

Вполне можно допустить, что тщательные исследования человеческого организма могут выявить некие оптимальные для всех людей позы, ритмы и усилия, в границах которых и будет предложено дизайнеру создавать проекты. По такому пути и идет сейчас внедрение достижений науки о человеке в дизайн. В целом такой путь рационален. Но лишь в целом. Ориентация всех параметров предметно-пространственной среды только на усредненные физиологические (и психофизиологические) возможности человека, без учета не только индивидуальных особенностей организма, но и приобретенных этнофизиологических особенностей, едва ли разумна. Ведь в этом случае мы пытаемся за природу проделать ту работу, которую она почему-то для человека не стала делать, то есть мы сами можем создать себе те ограничения, от которых природа отказалась, предоставив венцу своего творения широчайшую амплитуду развития. А может быть, для человека, как вида, лишено жесткой генетически наследуемой программы поведения, более важны не оптимальные параметры физиологических напряжений, а как раз пороговые, которые через адаптацию расширяют границы его возможностей? Ведь эти адапционные возможности и позволили создать в прошлом при относительной изоляции этносов широкий веер культур. Можно считать, что история как бы поставила обширный эксперимент, результаты которого достойны самого пристального изучения не только с точки зрения анализа внешних, декоративных различий и признаков, но и с позиций выявления и осмысления этнологических психофизи-

зиологических и физиологических особенностей, представляющих особый интерес для дизайна.

Сейчас становится все более очевидным, что культурно обусловленные представления и традиции необходимо учитывать и при производстве машин и технически сложных бытовых изделий для различных историко-культурных регионов (в частности, для европейского и восточного). Например, опыт показывает, что зародившаяся в Европе индустриальная культура на ее «механической» стадии труднее воспринималась восточными народами, чем ее более высокая электронная стадия, которая оказалась в чем-то ближе традициям восточной культуры¹.

И все же в настоящее время наиболее остро стоит проблема национального своеобразия в области художественных вопросов формообразования. Здесь ведутся наиболее интенсивные поиски в дизайне, архитектуре и декоративном искусстве, которые нередко выходят на уровень «национальных» стилизаций. И, естественно, возникает вопрос: как относиться к такого рода стилизациям — все отвергать, как рецидивы не критического отношения к местным традициям, или видеть в них некие симптомы сложных глубинных процессов взаимодействия этнического, регионального и интернационального?

На ранней стадии приобщения к достижениям мировой культуры развивающиеся народы нередко безжалостно отбрасывают многие местные традиции. Но на какой-то стадии быстрого культурного подъема как бы срабатывает некий защитный рефлекс — все больше внимания начинают проявлять к культурным традициям. Так, сейчас во многих республиках нашей страны явно обнаруживается тяга к традиционным формам, которая захватывает одну сферу предметно-пространственной среды за другой — архитектуру, мебель, посуду, декоративные изделия и т. д. Часто все это не поднимается выше уровня простой стилизации. И все же вполне возможно, что в «национальной» стилизации стихийно проявляется своеобразный психологический механизм, который как бы регулирует направление и темпы сложных процессов культурного взаимодействия народов нашей страны, позволяя одновременно и формироваться общесоветской общности, и развиваться национальным культурам.

Едва ли, например, случайна тяга молодежи к конкретным, зримо осязаемым «национальным» элементам предметно-пространственной среды. Человек, воспитывавшийся в ярко выраженном «национальном» предметном окружении, и современное оборудо-

вание городской квартиры воспринимает с «национальной» окраской. Но молодое поколение формируется уже в ином предметном окружении. И среди этого поколения явно заметна тяга к таким зримым элементам «национальной» предметно-пространственной среды, которые в настоящее время воспринимаются уже как некие знаковые элементы, символы своеобразия культуры того или иного народа.

Такой уход внешне зримых «национальных» форм предметно-пространственной среды из сферы утилитарной в сферу символическо-декоративную, вероятно, представляет собой одну из защитных реакций этнической культуры на распространение региональной стилистической системы или быстрое развитие (и перестройку) утилитарно-технических сторон быта. Этот психологический механизм отбора и сохранения «национальных» знаковых форм предметно-пространственной среды проявлял себя и в прошлом. Речь идет о некоторых путях закрепления национальных особенностей предметно-пространственной среды, которые связаны с закономерностью взаимоотношения нейтральных признаков с породившей их развивающейся системой. Среди формально-эстетических признаков данной национальной культуры существует какой-то процент как случайных форм, возникновение которых не было связано с функцией, конструкцией, технологией, символикой и другими закономерно изменяющимися элементами культуры, так и форм, уже утративших эту связь.

В условиях относительной изоляции развития культуры данного народа такие нейтральные формы могут получить распространение и стать одним из признаков специфического национального своеобразия предметно-пространственной среды, ее внешним отличием. Именно такие нейтральные художественные формы, как бы вынесенные на обочину формально-стилистической эволюции, то есть не задействованные (в процессе развития культуры данного народа) изменениями функции, конструкции, технологии или символики, могут стать и становятся устойчивыми во времени внешними признаками своеобразия.

Судя по всему, эти процессы происходят и сейчас. Усиление рациональных аспектов формообразования в таких сферах предметно-пространственной среды, как дизайн и архитектура, где акцентируется функционально-конструктивная целесообразность формы, способствовало тому, что своеобразным центром художественных процессов формообразования стало декоративное искусство, и именно здесь сохраняются (и даже возрождаются) внешние приметы национального своеобразия культуры.

Изучая процессы сближения культур народов нашей страны, нельзя не заметить, что темпы и формы сближения

отнюдь не одинаковы в различных сферах культуры: есть такие элементы этнической культуры, которые изменяются чрезвычайно медленно, а есть и такие, которые в принципе не могут сближаться, например национальные языки. Сейчас становится все более очевидным, что языки сохраняются длительное время и будут способствовать сохранению «непереводимых» особенностей мировосприятия народа, которые не могут не проявиться и во внешних формах, в том числе и в предметно-пространственной среде.

Своеобразие предметно-пространственной среды отдельного народа, пожалуй, не меньше, чем язык, закрепляет культурную общность. Роль предметно-пространственной среды в формировании и сохранении определенной культурной общности сложна и многообразна. Она имеет различные пласты, которые по-разному реагируют на существующие одновременно общности (этническую, государственную, региональную, религиозную и другие). Например, в народном жилище и бытовых изделиях четко проявляется своеобразие этнической общности, а региональная общность отражается в меньшей степени. В то же время на протяжении всей истории культуры именно в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, а в XX веке и в дизайне, материализуются некие общие художественные и иные идеалы, часто выходящие за рамки сугубо этнического. Не потому ли эти виды творчества в процессе общения народов, как правило, шли и идут впереди многих других элементов культуры, становясь базой формирования зональных стилей?

Национальную форму можно рассматривать как средство для осознания социально-этнической общности. Пока существует этническая общность (то есть пока она психологически осознается представителями данного народа), внешне будут проявляться зримые знаковые формы, играющие роль средства осознания этой общности. Это и язык, и элементы одежды, и, по-видимому, какие-то художественно-композиционные приемы и элементы в дизайне, архитектуре и декоративном искусстве. Поэтому, анализируя попытки современных художников освоить национальные особенности культуры того или иного народа, важно вовремя разглядеть за беспомощными или откровенно эклектическими стилизациями в «национальном вкусе» симптомы более сложных, глубинных процессов одновременного развития национальных культур и формирования новой исторической общности. Это важно как для разработки теоретических проблем общего и особенного, национального, регионального и интернационального, так и для оценки современной ситуации, которая, с одной стороны, характеризуется пугающей многих тенденцией к унификации предметно-пространственной среды, а с другой —

¹ В. И. Некрасова, Б. Дизайн, культура и этнос. — В кн.: Эстетические проблемы дизайна: Материалы конференций, семинаров, совещаний. — М.: Стройиздат, 1982, с. 12.

смущающей многих эпидемией «национальных» стилизаций.

Процессы одновременного развития национальной и общесоветской культуры по-разному проявляются в конкретных областях материальной и духовной культуры. В одних областях легче заметить процессы взаимодействия и сближения культур, в других нагляднее проявляются черты национального своеобразия. Предметно-пространственная среда позволяет проследить сложение национального своеобразия культуры и взаимодействие культур на различных уровнях формирования особенностей мировосприятия народа и их проявление во внешних формах.

И еще об одной проблеме, которую нельзя обойти в рассматриваемой теме, — о соотношении типизации и индивидуализации.

Сейчас одновременно идут два процесса: индивидуализация потребностей и типизация предметно-пространственной среды. Возникает вопрос: какое место в этих процессах занимает национальное своеобразие культуры — подчиняется оно процессам типизации или же индивидуализации? Но еще предстоит разобраться, сохранятся ли нынешние темпы унификации материальной культуры в отдаленном будущем или же это временное явление, связанное с интенсификацией культурного взаимодействия. Сейчас, когда все озабочены поисками путей создания разнообразия предметно-пространственной среды, все большее внимание привлекают такие, казалось бы, естественные резервы этого разнообразия, как традиции национальной культуры. Но как их осваивать и одинаково ли это освоение в различных конкретных условиях — в этом вопросе много неясного. Что же касается дизайна, то в этом новом виде предметно-художественного творчества нет такого богатого опыта освоения традиций прошлого, как в архитектуре и декоративном искусстве. Поэтому многое приходится практически осмысливать заново.

Дружно заговорив об однообразии и «унифицированности» современной предметно-пространственной среды, мы на какое-то время почти перестали пристально всматриваться в саму эту среду, выявлять существующие в ней различия в рамках стилового единства. А они есть, и весьма существенные. Разумеется, если измерять эти различия, взяв за основу критерий оценки, ориентированный на общий диапазон формально-стилистического разнообразия предметно-пространственной среды прошлого, то в современной среде обитания можно вообще не увидеть никаких различий. Однако сравнивать можно лишь сравнимые явления. Если мы признаем, что современная предметно-пространственная среда в целом обладает стиловым единством и что национальное своеобразие про-

является сейчас в рамках этого стилового единства, то и сравнивать надо с такой же ситуацией в прошлом, то есть анализировать национальные школы в рамках зонального стиля. Такое сравнение неизбежно выявляет, что в настоящее время диапазон разнообразия в рамках стилового единства значительно шире, чем когда-либо в прошлом. В это трудно сразу поверить, но это действительно так.

В рамках стилового единства дизайна в XX веке сформировались своеобразные национальные творческие школы (например, в Италии, Финляндии и других странах), причем национальное своеобразие проявилось уже и на раннем этапе формирования дизайна и новой архитектуры: в 20-е годы существенно различались немецкий функционализм и русский конструктивизм. Усложнилась сейчас и структура взаимоотношений интернационального, регионального и национального в культуре. Особенно (в условиях глобального стилового единства) усложнился и дифференцировался региональный уровень, который требует, например, тщательного анализа в советской культуре. Если советский дизайн в целом можно рассматривать как своеобразный историко-культурный регион в рамках дизайна XX века, то внутри нашей страны можно выделить и ряд субрегионов (например, Прибалтика), состоящих, в свою очередь, из национальных творческих школ. И все это в рамках стилового единства.

Из всех видов искусства именно предметно-художественное творчество всегда было важнейшей основой формирования зональных стилей. На этапе формирования и распространения зонального стиля оно, как правило, шло в авангарде общих стилообразующих процессов, цементируя стиловое единство.

В XX веке эта стилообразующая роль предметно-художественного творчества еще больше возросла, так как дизайн и архитектура связаны с вышедшими сейчас на стилообразующий уровень научно-конструктивно-технологическими формообразующими факторами. Вот уже более шестидесяти лет дизайн и новая архитектура сохраняют стиловое единство, упорно сопротивляясь волнам эклектики и стилизации (в том числе и в «национальном духе»). Это свидетельствует о жизнестойкости нового стиля. Сейчас уже ясно, что стиловое единство дизайна и новой архитектуры стало важной основой общих стилообразующих процессов в предметно-пространственной среде в целом. Вместе с тем в этой среде происходят процессы не только общестиловой интеграции, но и региональной и национальной дифференциации. Причем можно заметить, что наиболее активные процессы интеграции и дифференциации концентрируются в различных «отсе-

ках» предметно-пространственной среды. Так, общестиловое единство в наибольшей степени проявляется в дизайне и в «большой» архитектуре, а национальное своеобразие — в декоративном искусстве. Произошло как бы распределение ролей между слоями предметно-пространственной среды и жанрами предметно-художественного творчества (в том числе внутри сфер дизайна и архитектуры).

С учетом такого уже сложившегося на практике «распределения ролей» и следует оценивать стилообразующие процессы в современной предметно-пространственной среде. Тогда будет более понятно, почему в индустриальном стержне дизайна и в «большой» архитектуре, которые играют роль гаранта стилового единства, откровенные национальные стилизации как бы наталкиваются на сопротивление и явно не срабатывают. А вот, например, некоторые периферийные области дизайна, изделия художественной промышленности и декоративного искусства, а также такие жанры архитектуры, как различного рода туристские объекты, оформление особого рода интерьеров, некоторые малые формы и т. д., сравнительно легко принимают национальную стилизацию, причем иногда весьма откровенную.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что, при всех общих закономерностях в стилообразующих процессах на протяжении истории мировой культуры, в XX веке сложилась все же новая проблемная ситуация в вопросах формообразования. Появление закономерностей формообразования в рамках стилового единства не только на национальном (этническом) или региональном, но и на глобальном уровне по-иному ставит вопрос о месте и роли в современных стилообразующих процессах национального и регионального. И все же при всех сложностях, связанных с острым дефицитом разнообразия и своеобразия современной предметно-пространственной среды, едва ли было бы правильным ориентировать дизайнеров, художников и архитекторов на преодоление стилового единства и выход в творческих поисках за его пределы. Важно помнить, что все лучшее в истории мировой художественной культуры создавалось в условиях стилового единства, а периоды эклектики и стилизации всегда сопровождалась снижением художественного уровня предметно-пространственной среды. Поэтому и проблему национального своеобразия, видимо, нельзя решать, игнорируя эти фундаментальные закономерности формообразования.

Л. Б. ПЕРЕВЕРЗЕВ: Между национальным и интернациональным в дизайне нет жесткой границы

Я начал бы с упрощенного вопроса: различен ли облик вещей одного типа, но созданных в разных странах?

В ремесленную эпоху, взглянув на предмет, можно было сказать, откуда он и когда сделан. Дамасский клинок не путали с толедским, северский фарфор — с мейсенским, а гентские кружева — с валансьенскими. При Людовике XV аристократы не заказывали себе кресел в стиле Луи XIV и так далее. А сейчас шеффилдские кухонные ножи производит в основном Гонгконг, а мебель обоих Людовиков с наполеоновским ампиром впридачу поставляет в Восточную Европу Северная Африка. «Национальное» и даже «историческое» своеобразие формально присутствует, но уже ничуть не выражает ни «духа нации», ни «лица эпохи». Соответствующие формы, вырванные из своего родного контекста, стали просто образцами для технологического тиражирования. Они замолкли и перестали передавать некогда вложенное в них послание. И ничего иного из попыток «работать под традицию» не выйдет — тут, по моему, двух мнений быть не может.

А вот с предметами новыми положение сложнее. Помните, Джордж Нельсон утверждал: плотины, заводы, автострады, самолеты, ракеты, компьютеры начисто лишены каких-либо национальных различий, их облик отражает доминирующие ценности, общие для всего нашего времени: Мощь, Коммуникативность, Движение — на практике все они одинаковы.

Я с этим решительно не согласен. Возьмите автомобили классической эпохи 30—50-х годов — разве вы спутаете американский дизайн с европейским и даже французский с немецким или итальянский с британским? И даже в начале 60-х годов пининфаринский «гран-торизмо» как небо от земли отличался от «роллс-ройса», да и теперь «ситроен» и «мерседес» заявляют своим обликом: мы из разных стран! Правда, многое здесь уже меняется: идет «гибридизация» форм, в основном благодаря глобальной экспансии японских машин. Интересно, что автодизайн в Японии на первых порах был вполне «национален», изящно сочетая в себе американские и европейские черты — вот, кстати, тема, заслуживающая специального изучения.

Или посмотрите на радиоприемники того же периода: в них контраст между дизайном Старого и Нового Света еще разительнее, причем не только во внешнем облике, но и в морфологии решительно всей начинки — ламп, сопротивлений, конденсаторов и даже топологии монтажных проводов! Но затем и здесь «национальные» различия уменьшаются: внутри — за счет международной стандартизации, снаружи — благодаря тем же японцам, лидирующим сегодня в бытовой электронике.

А самолеты? В начале Отечественной войны нас в средней школе учили распознавать силуэты своих и вражеских самолетов, и никаких трудностей с этим не возникало: «як» и «мессершмитт» воспринимались как два суще-

ства разной породы. А уж сегодняшние ракеты и спутники с их абсолютно «функциональными» и «рациональными» формами и подавно так воспринимаются: например, «Восход» и «Сатурн» или две половинки орбитальной станции «Союз-Аполло», которую все мы видели в павильоне «Космос». Не исключаю, что когда-нибудь и здесь наступит унификация, но пока это два разных мира, что бы ни говорили на сей счет поборники идеи «хай-тек» и «интернационального стиля». Кстати, об этом пресловутом стиле: кто его создавал? Школа Баухауза: Гропиус, Мис ван дер Роэ, Бруно Таут — все немцы, более того — берлинцы, если и не по рождению, то по долголетнему сотрудничеству в группе «Ринг» и журнале «Дер Штурм». Как указывает Райнер Бэнэм, их основополагающие идеи и принципы сочетали возвышенные цели общественного служения и воспитания гармонического человека с пафосом расчетливой экономии, строгой систематичности и тотальной организованности, то есть выростали прямо из протестантско-германской культуры и выражали именно ее ценности. Другое дело, что привились они прежде всего в Соединенных Штатах, а уже оттуда пошли по всему миру. Забавно, что Том Вулф в своей недавней книге «От Баухауза к нашему дому» называет все, что сделали Гропиус, ван дер Роэ и их коллеги за океаном, «тевтонским вторжением», лишившим американскую архитектуру ее самобытного лица! Так что «интернационализм» баухаузского толка вполне национален. Исследовательская, да и методическая проблема, с моей точки зрения, в том, что национальное своеобразие в дизайне проявляется тогда, когда дизайнеры о нем не думают и, будучи укоренены в культуре, ставят себе наиболее трудные творческие задания, а не тогда, когда они стараются конформировать с какими-то уже данными им формами и нормами.

К тому же никакого «чисто национального» дизайна вообще быть не может: наиболее самобытные художественные достижения всегда оказываются плодом встречи, диалога и взаимодействия разных культурных традиций. Борис Пастернак называл соборы Московского Кремля, спроектированные итальянцами, «руссейшей архитектурой».

С. Б. РОЖДЕСТВЕНСКАЯ: Не менее яркий пример — Мексика.

Л. Б. ПЕРЕВЕРЗЕВ: Да, и у Кублера в книге «Формы времени» есть даже специальная глава — «Мексиканская парадигма», где он анализирует этот феномен: кастильские зодчие приехали утверждать в колониях дух испанского католицизма, а в постройках своих поддались сильнейшему влиянию язычников ацтеков!

Интересен и вопрос, поставленный Селимом Омаровичем: что станет с региональными стилями, когда этнические группы, их породившие, сольются в национально-государственные общности и примут некое стилевое единство? Хочется надеяться, что в их отношении осуществится «мексиканская парадигма», то есть творческий синтез художественно равноценных начал. Но и при полной победе доминирующего стиля остальные вряд ли бесследно исчезнут: они сохранятся

как памятники и музейные экспонаты, хотя бы для историков дизайна. Наверное, их будут факсимильно тиражировать — то ли как мелкие безделушки, то ли в виде отелей и ресторанов «в национальном вкусе». Однако история свидетельствует и о другой возможности. На заре средневековья языческий регионализм со всей пестротой его обрядов небезуспешно преодолевался римским централизмом с помощью унифицированной литургии. Ее «сценография» и «постановочно-оформительская часть» аккумулялировали и художественно интегрировали очень многие особенности местных культов — от музыки до архитектуры — и тем на века сохранили их творческий потенциал. Найдется ли в наше время нечто подобное такому «аккумулятору» и «интегратору»? Высокое искусство само предельно раздроблено. Музеи? Они все еще остаются скорее складами вещей, мавзолеями культуры, а не ее очагами. Не присмотреться ли к тому, что происходит в низовых, вульгарных и примитивных, но зато весьма жизненных слоях художественной активности — светомызыка, аудиовизуалистике, кинетизме, дискотеках и прочем?

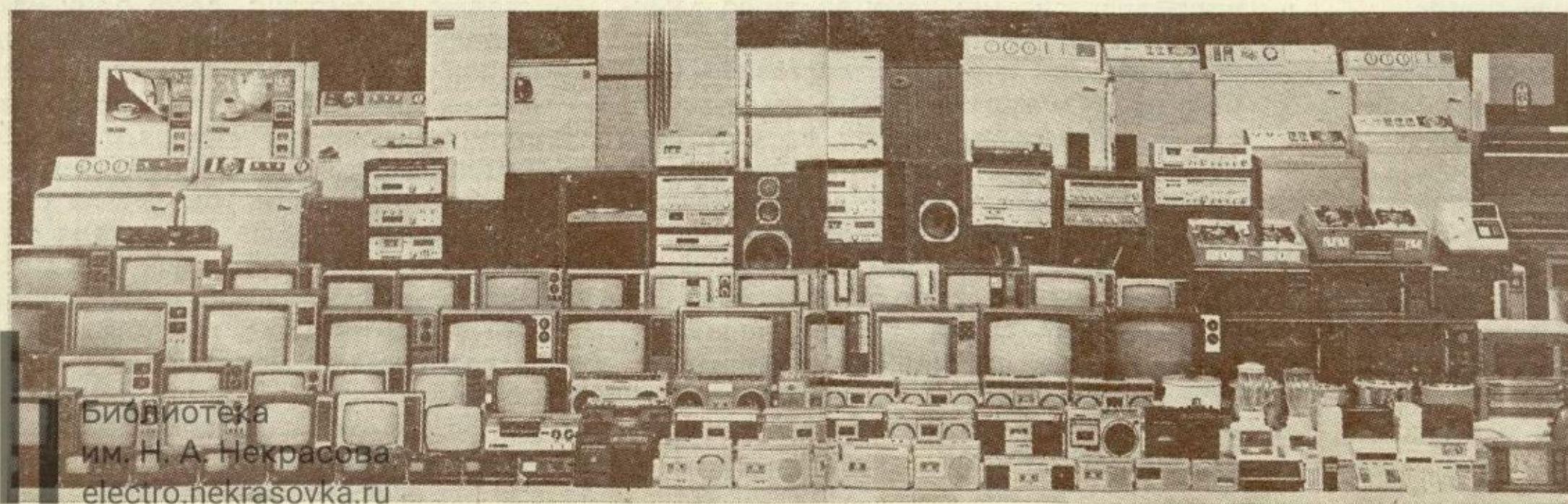
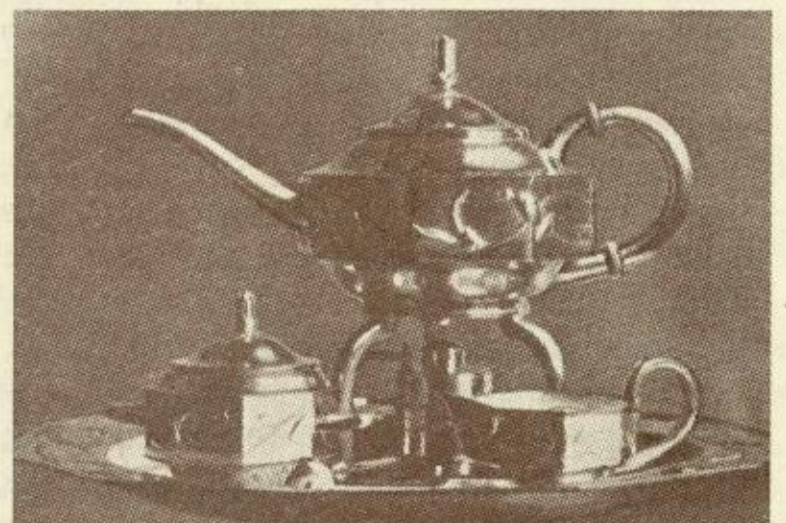
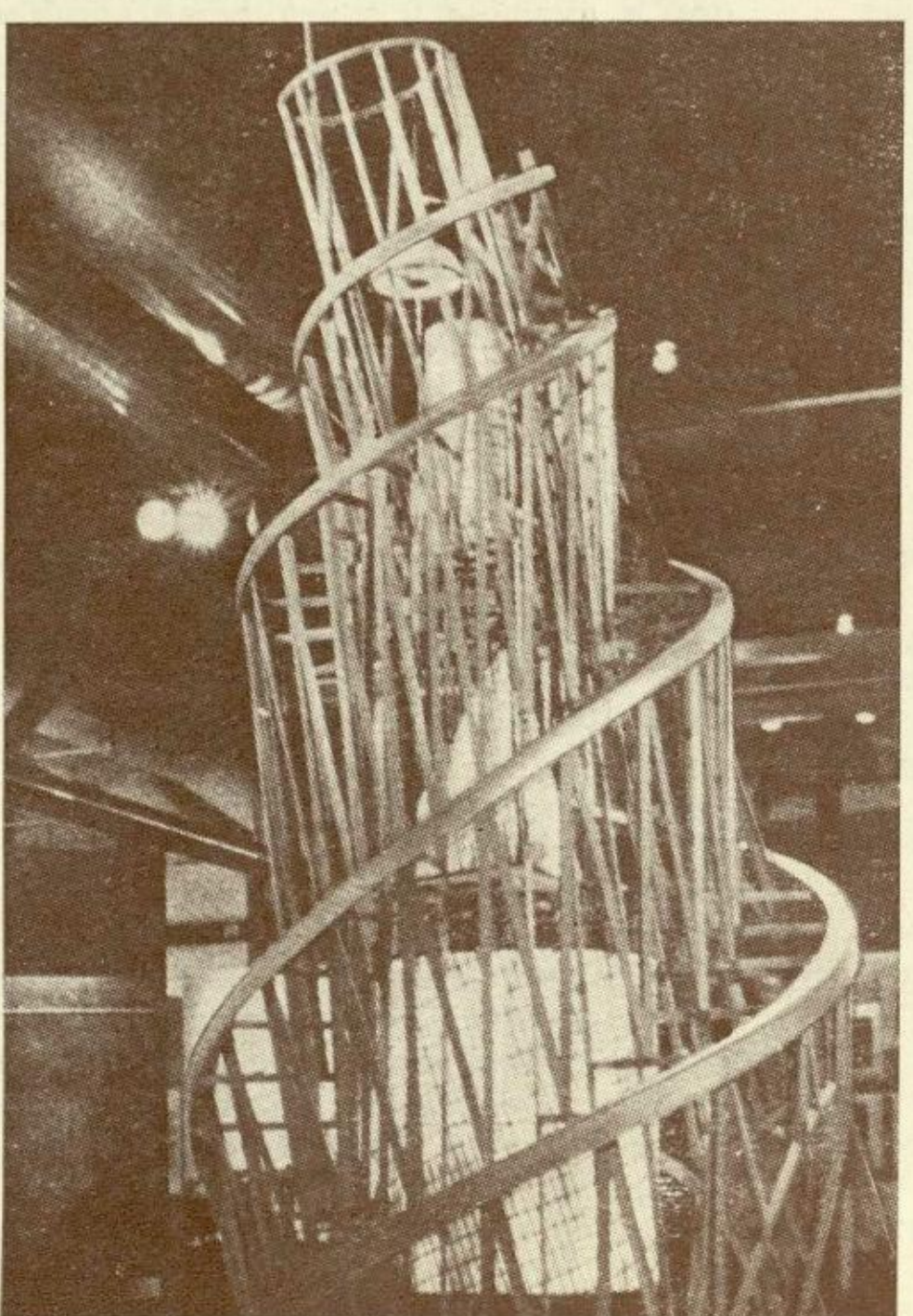
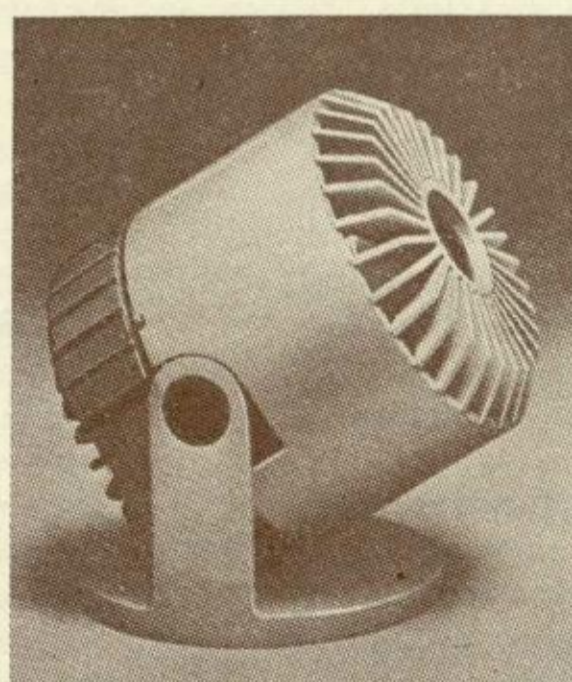
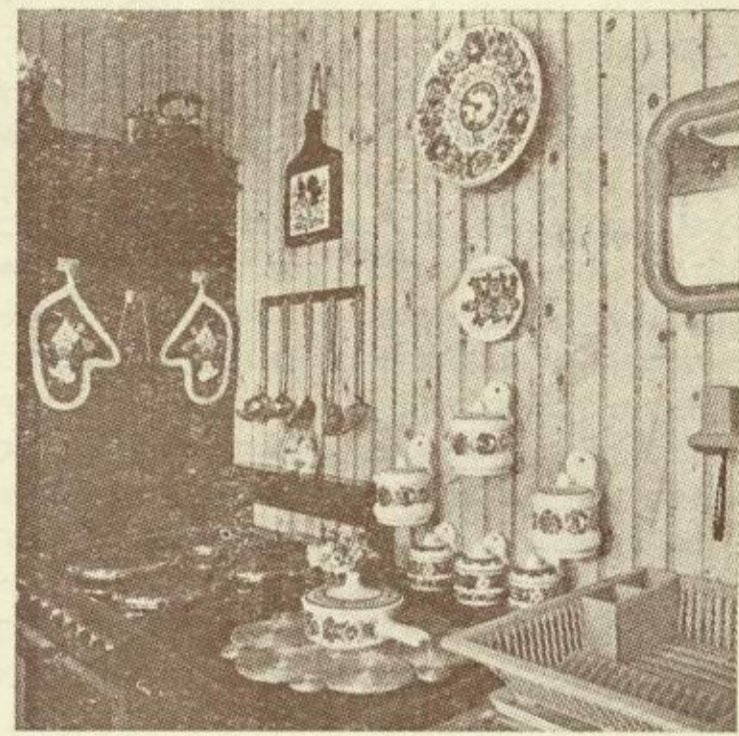
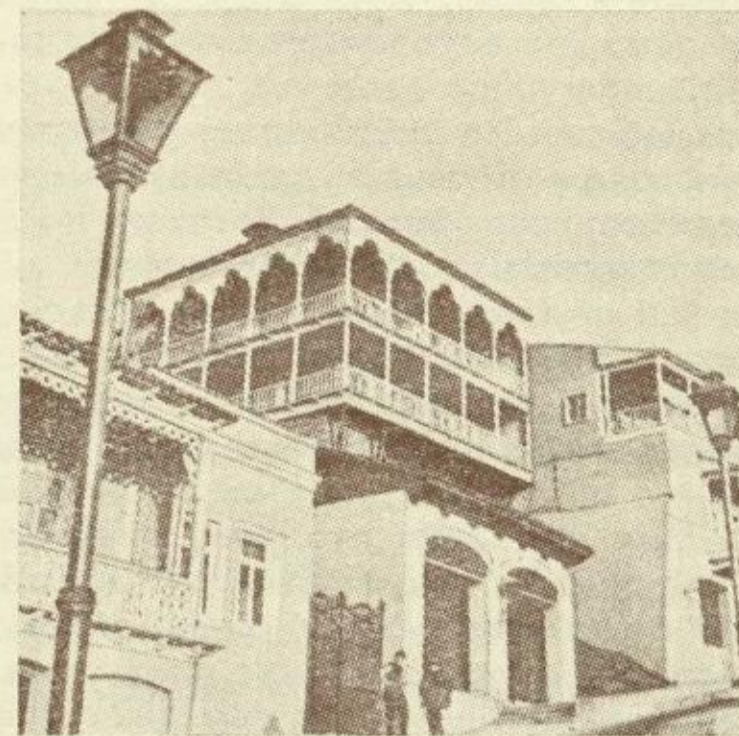
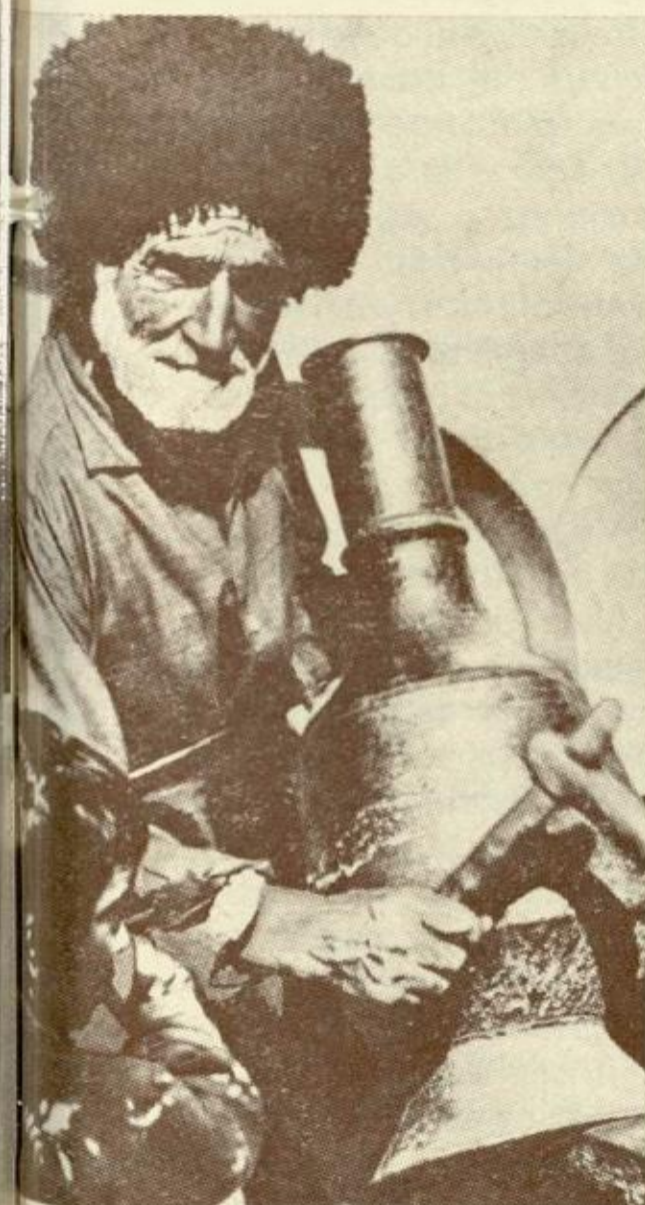
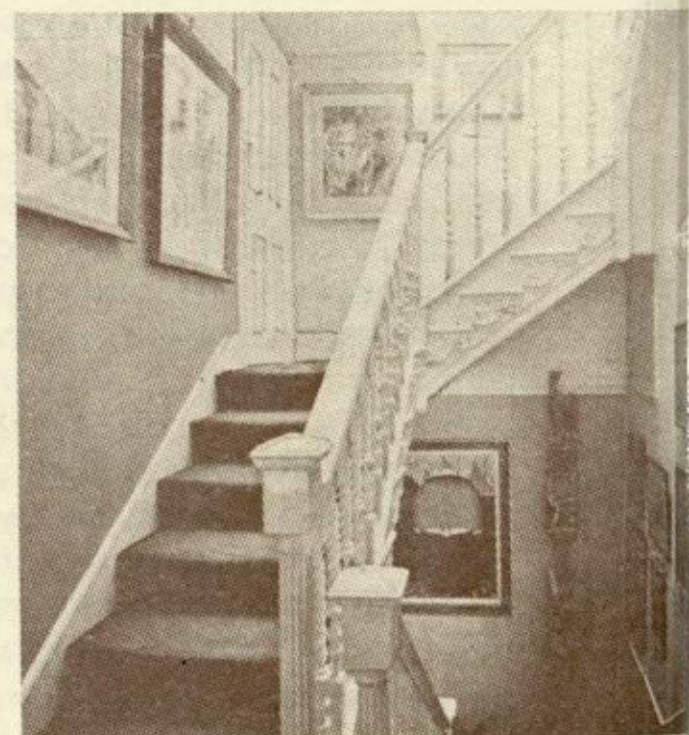
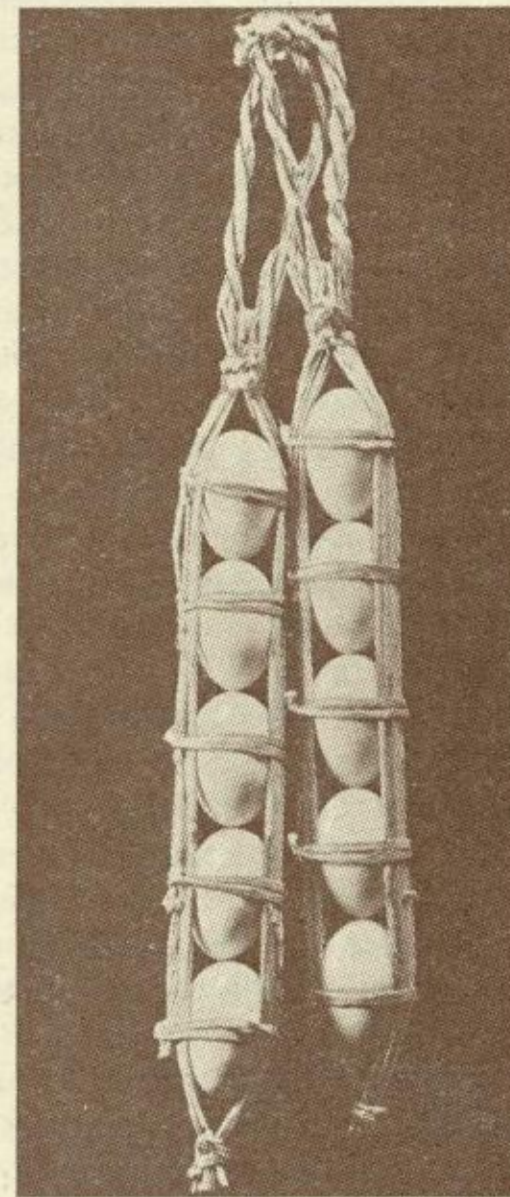
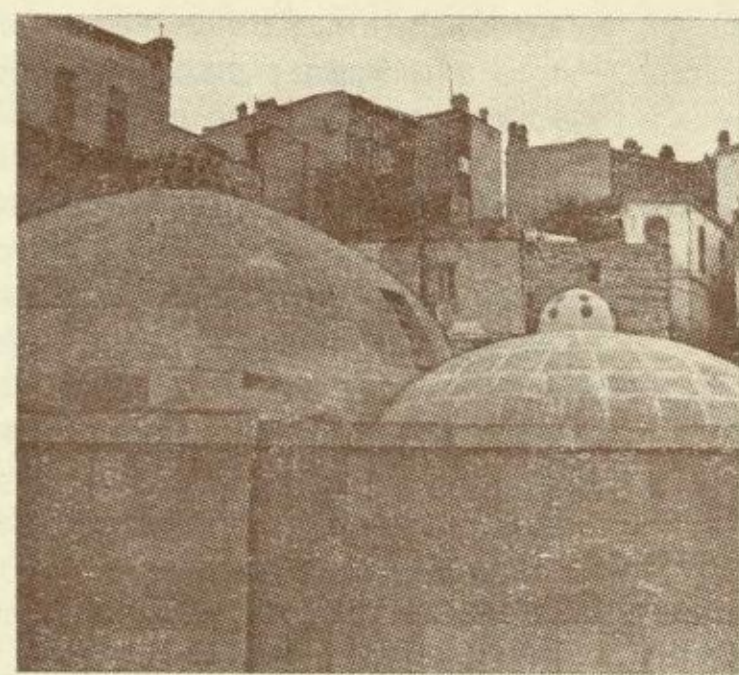
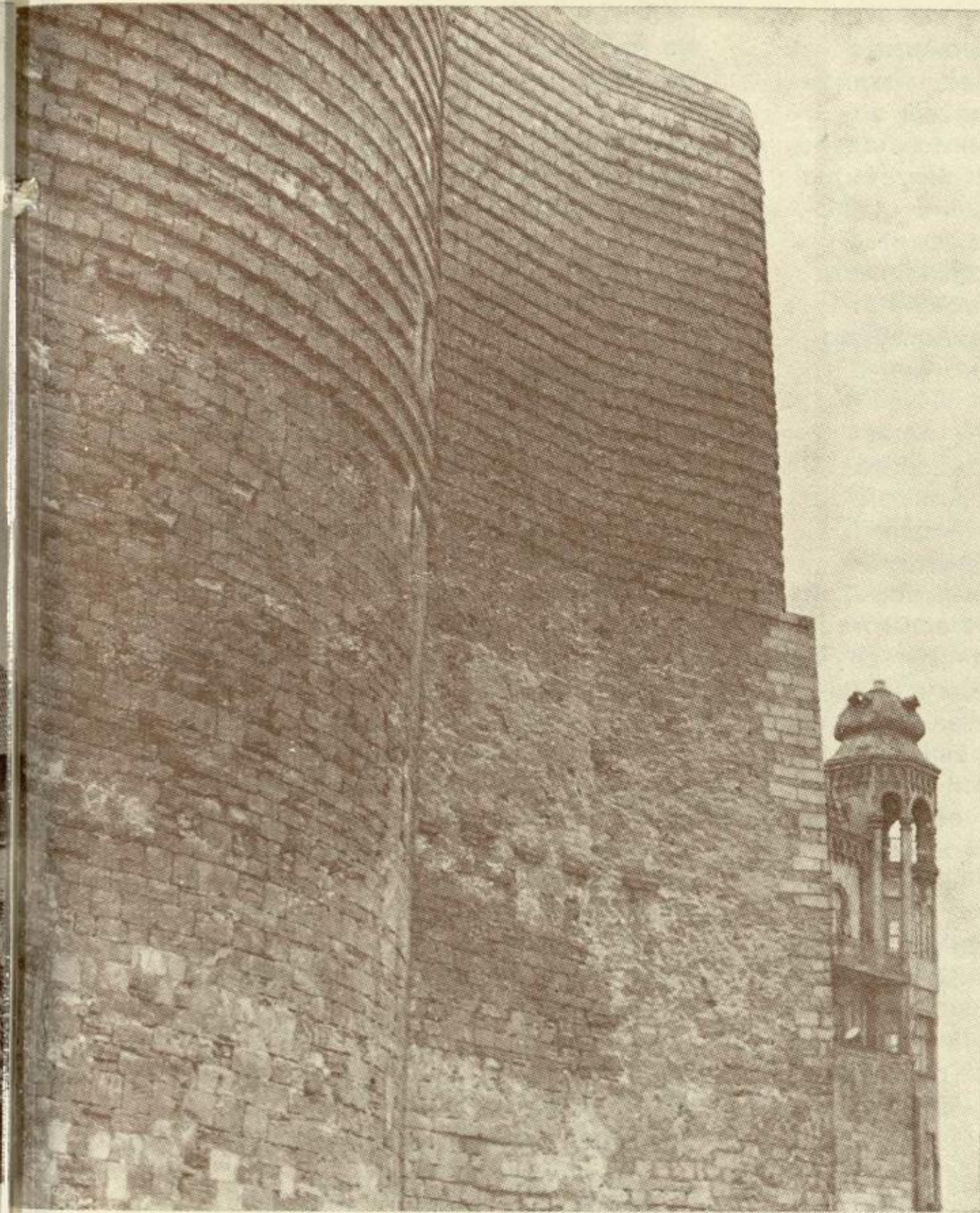
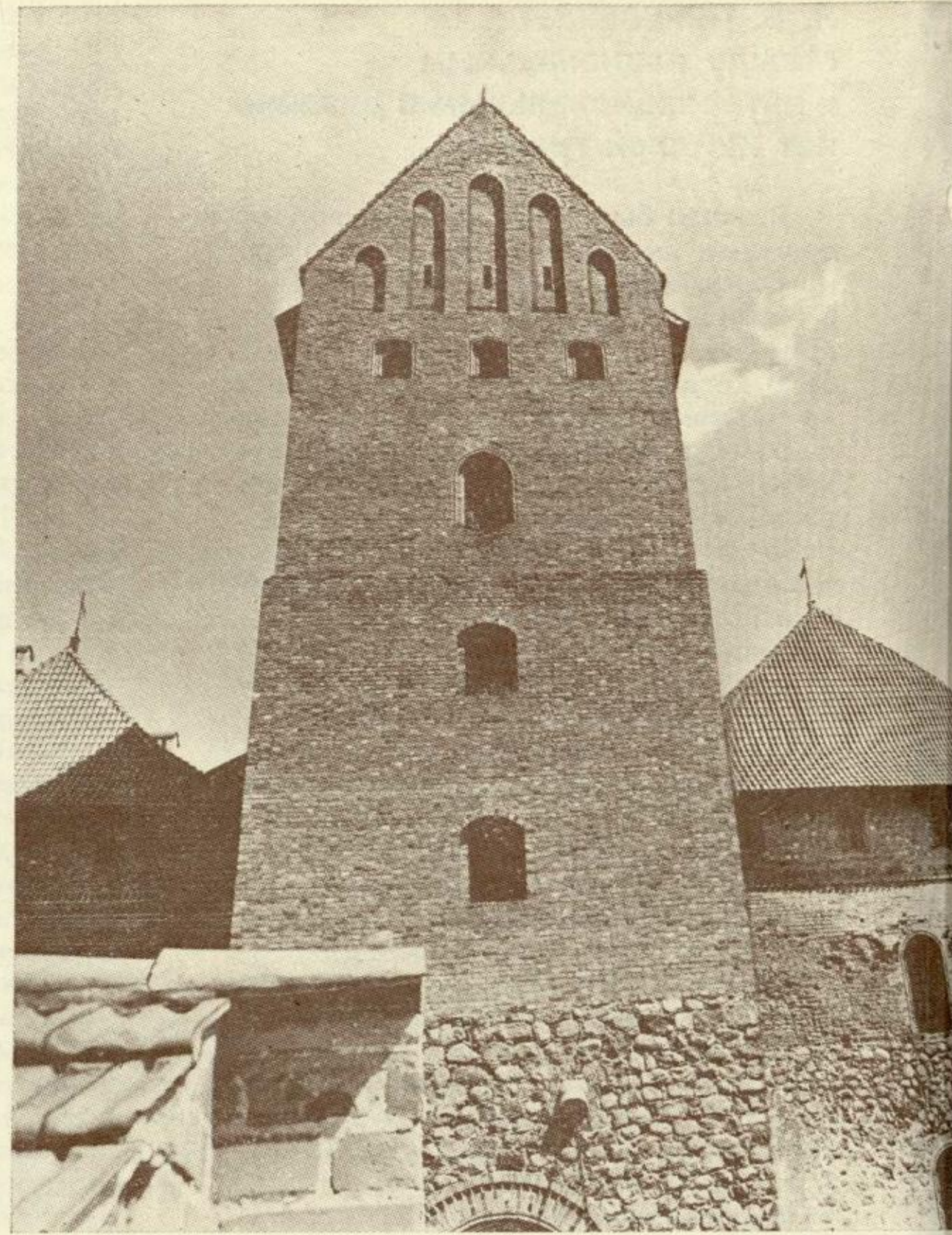
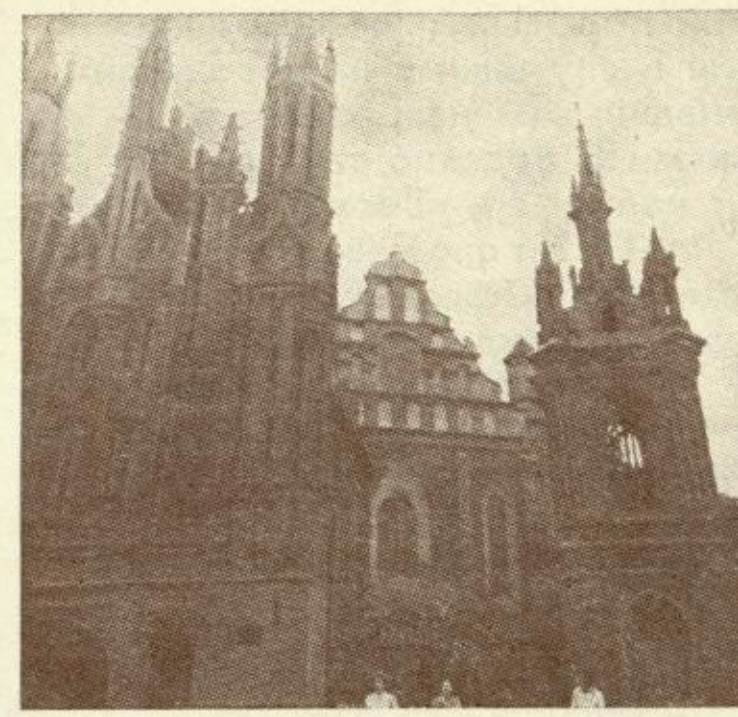
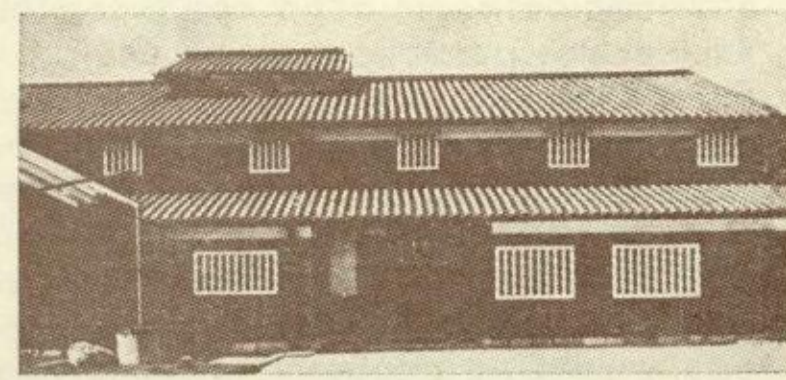
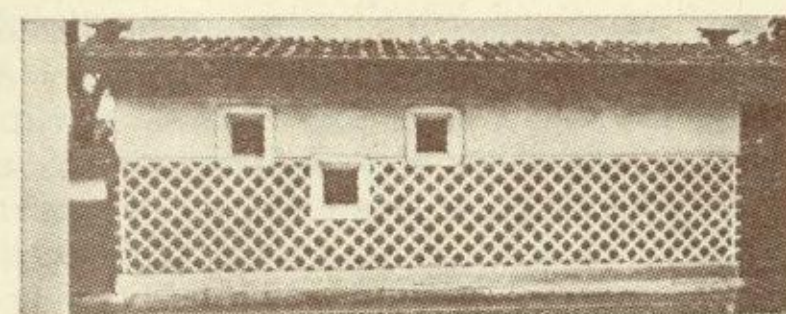
Наконец, последнее. Даже если все отдельные вещи со временем утратят всякое национальное своеобразие и превратятся в нейтрально-технологические элементы, то конкретные конфигурации этих вещей, несомненно, будут отражать те или иные культурно-символические представления тех, кто их составляет и ими пользуется. Если этническое и национальное чувство вообще сохранится, то люди, конечно же, будут выражать это и в облике своего предметного окружения. Только уже не на «элементарном», а, так сказать, на «системном» уровне.

С. Б. РОЖДЕСТВЕНСКАЯ: Этнографические исследования — источник выявления национальных традиций

Я считаю, что проявления национальной специфики в дизайне возможны и всегда будут, хотя здесь есть и существенные сложности. К факторам, препятствующим формированию национального своеобразия в дизайне, я бы отнесла прежде всего современную технологию и основанные на ней функционалистские тенденции. Но в качестве функции как объекта дизайнерского проектирования надо рассматривать функцию человека, личности. В обеспечении этой функции и состоит задача дизайнера.

Кроме того, необходимо учитывать, что современная технология представляет собой не заключительный, совершенный этап развития, но лишь его стадию, возможно, даже одну из начальных. И совершенно не исключено, что с дальнейшим совершенствованием технологии откроются новые возможности достижения разнообразия среды, в том числе и национального.

Я неоднократно бывала на стекольных заводах и была поражена огромным желанием художников и мастеров вырваться из жестких рамок серийного производства, хотя бы и ценой усложнения технологии и повышения затрат труда. С большим энтузиазмом относятся они к нашим предложениям внедрить в производство националь-



ные формы и декоративные элементы, выявленные в ходе этнографических исследований. Некоторые даже предлагали выделить один день в месяц или хотя бы в квартал, когда они могли бы работать бесплатно, но зато исключительно творчески и по собственному усмотрению. Нечто подобное уже существует. На Дятьковском заводе есть «Конкурс мастеров», на котором очень часто появляются не входящие в ассортимент вещи, сделанные в национальном духе.

Потребность в творчестве, в сохранении традиции живет даже в этом производстве, весьма далеком по технологии от народных ремесел. Сохранять и поддерживать эти импульсы в тех или иных формах совершенно необходимо. Тем более, что спрос на такого рода продукцию велик и совершенно не удовлетворен.

Мне думается, что роль дизайна в отражении национального своеобразия среды огромна. И очень велико воспитательное значение этих проявлений национальной специфики предметного мира. В. Воронов писал, что в прошлом человек формировался как личность от резной колыбели до резного намогильного креста в рамках одной художественной культуры. Роль предметного мира здесь тем более значительна, что эта информация закладывается в личность большей частью бессознательно и потому обладает особым влиянием, действуя через эмоциональную сферу, а не через интеллектуальные назидания. Создание такой национально окрашенной среды позволит преодолеть многие одиозные явления, вроде ношения крестов и наклеивания иностранных ярлыков.

С. О. ХАН-МАГОМЕДОВ. Все это совершенно справедливо и вполне актуально. Но нельзя не учитывать, что ход истории не повернешь и современная среда уже иная. Не слишком ли мы (и я в том числе) склонны подчас давать рецепты, как должно было бы быть? В самом деле, раньше вроде бы все было: и резные крыльца и расшитые полушубки, а теперь все надели водолазки и думают, что они «дети Галактики». Но наша задача — разобраться в закономерностях того, что сейчас происходит и что, нередко лишь на первый взгляд, кажется стихией и досадной помехой.

Возьмем, например, Дагестан. Там есть много небольших народностей, о своеобразной культуре каждой из которых можно написать не одну книгу. Но и они тоже подвержены — по многим аспектам — действию общих интегративных тенденций. В то же время они отнюдь — и вполне справедливо — не считают себя какой-то культурной периферией. Мы в Москве не можем даже представить себе, чтобы приехал кто-то из другой союзной республики и сказал: «Вот мы у себя строим современно, а что же вы строите, как у нас?» Мы же нередко именно так ставим вопрос. Мне кажется, в этом есть момент некоторого неправомерного стиливого центризма. Стремление к современности — как бы она ни выражалась — свойственно в той или иной мере всем национальностям, причем подчеркнутое внимание к общестилевому — закономерный этап, лишь пройдя который, как правило, начинают говорить о возрождении национальной

специфики. Более того, мне кажется, что эти этапы должны закономерно чередоваться, и даже сейчас, анализируя стилиобразующие процессы в различных республиках, можно выявить практически все точки этой синусоиды. Этот феномен еще очень мало исследован, хотя он заслуживает самого пристального внимания, чтобы понять амплитуду творческих поисков — от стремления к стиливому единству до апологетики «этнографического» своеобразия.

В. Л. ХАЙТ. Я думаю, что монотонность и однообразие среды не являются продуктом современной технологии. Во-первых, технология может быть самой разнообразной; в то же время очень часто выбор той или иной технологии бывает если не чисто случайным, то, во всяком случае, не жестко детерминированным какими-либо реальными обстоятельствами. Например, в строительстве выбор крупнопанельной технологии мог быть и совершенно иным: здесь есть самые разнообразные варианты, и их совокупность вовсе не обязательно ведет к однообразию.

Во-вторых, чем более совершенна технология, тем более разнообразные варианты продуктов она дает — практически без переналадки. На заводе в Тольятти на одних и тех же поточных линиях одновременно выпускают восемь моделей автомашин.

И пожалуй, самое главное: форма, создаваемая дизайнером, далеко не так строго задана требованиями технологии, как мы это часто себе представляем. Скорее, она порождается чрезвычайно сложным комплексом факторов, принадлежащих культуре эпохи и нации. Поэтому в однообразии не надо обвинять технологию или что-либо еще, а надо искать здесь причины, более сложные и прежде всего относящиеся к сфере художественного сознания.

Е. Д. ЩЕДРИН: **Подлинно национальное — это творчество нового**

В самом деле, говоря о национальном в дизайне и в искусстве вообще, нельзя упускать из виду и такие вещи, как мастерство и творчество. Проблема национального может быть решена не в умозрительных конструкциях, но лишь в конкретном творчестве. Если как бы издали посмотреть на всю совокупность национальных проявлений, то можно заметить, что они представляют собой прежде всего разные **открытия**, разные **творческие изобретения**. Раньше, когда человечество не было так объединено в единое целое всевозможными современными средствами общения, оно было вынуждено как бы заново делать множество этих открытий. Сегодня возможности такого спонтанного и независимого от остального мира творчества, конечно, резко сужаются. И тем не менее, даже сегодня проблема национального в искусстве остается прежде всего проблемой изобретательства. Национальное своеобразие — это прежде всего творческое отличие, оригинальность по отношению к каким-то иным художественно-творческим формациям. Поэтому мне кажется, что проблему национального в практическом плане надо решать под лозунгом: «Давайте

работать оригинальнее!» Если каждый из нас будет создавать возможно более оригинальные вещи, прорывая традиции, в том числе, как это ни парадоксально, и национальные, то тем больше шансов, что мы создадим нечто национально оригинальное. Прорывая эти традиции, мы тем самым сохраняем творческую потенцию, которая в такой степени проявлялась ранее.

Мне кажется, что сейчас проблема национального не должна стоять в изолированном виде, как это было в XIX веке, скажем, в архитектуре. Она должна ставиться в связи с общей проблемой преобразования среды на основе нетрадиционных решений. Национальное надо искать не столько в ретро-стилизациях, сколько в произведениях дизайнерского **авангарда** — в хорошем смысле этого слова. В этом плане мне, например, Родченко представляется более национальным, чем тот или иной современный стилизатор. Мы привыкли национальное связывать с этнографией, в то время как оно прежде всего проявляется в потенции национального духа создавать нечто принципиально новое. Проблема национального своеобразия должна быть ориентирована в завтрашний день, а не в прошлое.

Л. В. КАМЕНСКИЙ: **Не декоративизм, но глубокое ощущение традиции**

Обсуждаемые сегодня вопросы особенно интересны для современной мебельной практики, и, пожалуй, здесь они стоят несколько более конкретно, чем в других областях дизайна.

На Первом конкурсе мебели в 1959 году задача была поставлена весьма определенно: сделать такую мебель, которая **входила бы** — в самом прямом смысле слова — в новые малогабаритные квартиры. Тогда мы получили первые предложения новой мебели, которая не только входила в новые квартиры, но и была вполне технологичной. Нам казалось, что, за исключением технологических и габаритных новшеств, мы мало чего достигли. Но когда все это увидели иностранцы, они сказали: конечно же, эта мебель вполне современна, мы развиваем ту же технологию, но ваши квартиры выглядят по-русски, ваши интерьеры вполне национальны (причем ситуация исключала какие бы то ни было надуманные комплименты). Вероятно, даже работая в таких жестких условиях, художники не вышли за рамки традиционного отношения к организации пространства, к пропорциям вещей, их ритму и т. д.

Дальнейшее развитие мебельной практики, мне кажется, было одним из основных генераторов обсуждаемых сегодня проблем. Причем задача сохранения национального своеобразия входит в более общую задачу создания **разнообразной** продукции. И сейчас намечаются два варианта ответа на этот общий социальный заказ. Первый — внести разнообразие, опираясь на арсенал декоративных, композиционных и т. п. средств, созданных в рамках профессионального искусства — своего рода «мебельной классики». Второй — использовать стилистические элементы народной, крестьянской мебели. Эту мебель часто называют «этнографической»; она есть в Латвии,

9
Эстонии, на Украине и т. д. Но если эти вещи сопоставить, то различить их национальную принадлежность практически невозможно. Они **не национальны**. В них есть самоделковость, примитивизация, огрубление — все что угодно, но не подлинный национальный дух. Меня это тревожит. Мне кажется, в этом переносе народной самоделки на современную технологию есть очень большая фальшь. И решению общей задачи создания разнообразия это вряд ли способствует.

С. О. ХАН-МАГОМЕДОВ. Но все-таки в мебельном искусстве, как одном из древнейших видов предметно-художественного творчества, действительно есть традиции, в том числе национальные. В то же время мебель — это лишь часть предметно-пространственной среды жилища. Как же быть с теми вновь возникшими бытовыми предметами, которые таких традиций вообще не имеют? Ведь не делать же пылесос в виде традиционного веника... И если вы отвергаете декор и стилизацию в мебели, то есть ли там все же какие-то другие возможности для выражения национальной специфики? Возможно, ответ на этот вопрос много значил бы и для смежных областей дизайна, скажем, для бытовых электроприборов. Может ли вещь, сделанная в современном дизайнерском стиле, без декора, быть в то же время носителем национального своеобразия? Или нет, как на это уже намекалось, и нам остается расставлять в пространстве в соответствии с «национальным духом» нейтральные и стилистически одинаковые предметы? Лет двадцать назад нечто подобное предлагалось в архитектуре, когда говорили: давайте из плохих типовых зданий создавать прекрасные ансамбли и градостроительные композиции за счет их пространственной компоновки.

Л. В. КАМЕНСКИЙ. Я думаю, что решение проблем национального, в частности в мебели, должно опираться на глубочайшее, даже не знание, а именно понимание, чувствование традиции. Если для пылесосов и электробритв таких традиций нет, то в мебели они есть. Но наши профессионалы плохо их знают. Подлинный же профессионализм должен исходить из «ощущения **нутром**» традиций ремесла. Конкретные проявления здесь очень трудно предсказать и запрограммировать. Навешивание же «красоты» на ящик малопродуктивно. Сам ящик должен быть красивым и национальным уже в своей «ящичной» основе. Нельзя недооценивать и возможностей расстановки мебели. Организация жилого пространства, как правило, носит ярко выраженный национальный характер, и в этом проявляются весьма глубокие закономерности этногенеза.

Нельзя **совсем** сбрасывать со счетов и декоративное начало в изделиях мебели. Только оно должно рождаться не путем калькирования некоего музейного образца и приклеивания его элементов на современный шкаф. Надо искать возможности создания нового языка рельефной пластики, графического орнамента, даже фурнитуры и т. п. И здесь должно сработать глубокое ощущение традиционности, знание истории, понимание их происхождения. Небольшой выход на новый качественный уровень: воспринять,

осмыслить и высказать свое.

Е. Д. ЩЕДРИН. Здесь уже обозначилось деление источников национального своеобразия на две области: декоративно-орнаментальную (и наиболее очевидно имеющую национальные корни) и на поэтико-образную, связанную с менее внятыми и труднее уловимыми средствами решения художественных задач. И большинство людей склонны видеть национальное именно в первой области. Наверное, это не случайно. Во-первых, это более очевидный способ, а во-вторых, мне кажется, здесь сказался известный перерыв в разработке источников национального своеобразия второго рода. Если взять искусство рубежа веков, то здесь много национальных факторов именно второго рода — своеобразной трактовки пространства, масс, света, цвета и т. д. Эти вещи программируются гораздо труднее, они лежат в более глубоких слоях художественного сознания, чем трактовка чисто внешних форм. Но как только достижение национального своеобразия начинает пониматься как **программа, как конкретная задача**, естественно обращение к более поверхностным средствам. Однако подлинно национальное заключается в том, что та или иная нация способна внести принципиально своего, нового в общемировую культуру.

Ю. А. НАУМОВ: **Национальное своеобразие** **проявляется даже в чисто** **техническом конструировании**

Я вспоминаю известную дискуссию 1958 года в «ДИ СССР», где, в частности, вопрос ставился так: можем ли мы создать свой, советский, автомобиль? Уже тогда ставилась проблема национального в нашем еще только зарождавшемся дизайне. Потом эти разговоры утихли, а сейчас они вновь закономерно возникают.

В дизайне, как и вообще в искусстве, национальное должно проявляться прежде всего в выражении духа нации. Возьмите наши автомобили военной поры — знаменитые ЗИСы и т. д. С сегодняшней точки зрения это неказистые машины. Но в них явно выражен, если так можно сказать, русский дух — в их особенной конструктивности, инженерности, прочности. И народу они полюбились именно своей практичностью, надежностью. Они — как русские солдаты: одеты абсолютно просто, но приспособлены к самым неопределенным и трудным условиям. Национальное может проявляться не только в эстетике, но и в чисто инженерном конструировании: в удивительной простоте и логичности решений, в то же время не поддающейся рациональному анализу.

Мне приходилось работать в авиации. Тогда вопросов стиля, пластики, цветового решения вообще не существовало. Тон задавали технологи, прочнисты и т. д. Но ведь вся наша авиация вполне индивидуальна в национальном отношении; мы свои самолеты сразу отличим — от ПО-2 до ТУ-104. И в этом не столько заслуга художников, хотя они теперь очень активно работают в авиации, сколько проявление исконно народной способности выводить конструктивную линию не только на высокий инженерный уровень, но и на уровень эстетический.

Оскар Нимейер как-то сказал: «Меня учили линии гор». Я думаю, это и есть подлинная национальная черта характера. Сейчас же часто приходится сталкиваться с чисто внешним, поверхностным увлечением Кижами и Хохломой. И это может перейти в дизайн. Хотя бы потому, что в самом дизайнерском образовании много «художественного», но недостаточна инженерно-конструкторская подготовка. Дизайнер, не знающий инженерии и технологии, не может создать новых национальных ценностей, не копирующих внешность зарубежных образцов. Только высочайший профессионализм во всех аспектах дизайнерской подготовки может быть базой для создания **своего, нового**, а без этого невозможно и подлинное выражение национальной культуры.

А. В. БОКОВ: **Национальное в культуре —** **результат естественной** **саморегуляции**

Сетования на отсутствие национального кажутся мне не вполне состоятельными. Здесь сказываются некоторые наши «дефекты зрения», и поскольку трудно различать то, что слишком близко, нам нелегко уловить и те национальные черты, которые, однако, отчетливо фиксируются людьми, приезжающими к нам из-за рубежа. Точно так же, как нами легко обнаруживаются особенности, скажем, итальянского или японского дизайна. Несмотря на это тема самобытности сегодня повсюду актуальна, и японцы или итальянцы озабочены ею не меньше нас. Черты национального присутствуют в мире вещей, равно как и черты общности, присутствуют как нечто неистребимое, существующее помимо нашей воли, но мы склонны или не замечать их, или даже акцентировать их отсутствие. Нынешний акцент — проявление одной из самых значительных общекультурных тенденций: тенденции «демассификации» образа жизни, рожденной действием естественного механизма — регулятора культуры, который включился в момент опасности утраты отличий и качественных особенностей культуры. Дело, по-видимому, не в том, что черты национального сегодня не обнаруживаются в окружающих нас вещах, а в том, что черты эти нам не нравятся. Наш портрет в зеркале отечественного дизайна в основном неадекватен, невнятен и неубедителен. И стоят за этим некоторые давние свойства и установки дизайна, отражавшего не столько нашу, сколько иную, во многом вымышленную жизнь. Нельзя забывать, что дизайн не родился у нас, а «пришел», пришел под заграничным именем и в интернациональных одеждах, которые подобно интернациональной архитектуре были не столько порождением технологии, сколько результатом опять-таки культурных движений. Черты национального или регионального за плотной завесой рационального подхода технологии, эргономики и т. п. не хотели, да и не смогли бы различить. Сегодня ясно, что дизайн не фатально космополитичен, он был предпочитаем таковым, таковым во многом он остается и сегодня, с той лишь только разницей, что рискует приобрести оттенок, даже

статус «экзотического» (можно купить лампу в русском или барочном духе, а можно в «дизайнерском»). Вообще, отношение к интернациональному или иностранному как к экзотическому, пиетет перед этой экзотикой есть и проявление несомненного здоровья культуры (непривычное порой выступает именно как иностранное — множество жителей новых панельных домов убеждены, что все это сделано по югославскому или французскому образцу, причем последнему и лучшему). Похоже, что сегодня дизайн оказывается перед выбором: или выродиться в экзотику, или войти в реальный поток предметов, сообщая им адекватность времени и месту, и тому состоянию, что принято называть национальным.

Мне хотелось бы продолжить разговор о двух способах проявления национального в дизайне: во-первых, как декоративно-орнаментального и вполне очевидного, а во-вторых, как чего-то неуловимого, неявного и скрыто присутствующего. За этим стоят и два подхода к проблеме, два разных способа трансляции национального. Первый связан с реализацией установочных программ, итогом которых явилась, например, архитектура Ропета, Гартмана и др. Второй опирается на инерционные процессы, на саморегулирование, осуществляется более широко, демократично, чаще всего неосознанно, но охватывая при этом самые глубокие слои национального. Первый подход предполагает «добавление» национальных черт, второй — разворачивание скрытого в культуре. По-видимому, национальное относится к тем категориям нашей жизни, которые плохо реализуются, как только к ним начинают сознательно стремиться (когда говорят «давайте веселиться!», веселье, как правило, прекращается).

Поскольку «целевая программа внедрения дизайна», «дизайн-реформа» с обритием бород, выпрямлением улиц и заменой кафтанов на вицмундиры сегодня и невозможна и неактуальна, сама собой утверждается стратегия саморегулирования потока производства и потребления. И дизайну предстоит влиться в этот поток, формируя, организуя и очищая его, выявляя и культивируя в том числе и национальное. Или этот поток, неупорядоченный, нерациональный, непривлекательный, не имеющий собственного имени, пронесется мимо.

Саморегулирование есть соперничество, способность профессии и профессионала существовать в единстве с движением культуры и мира предметов. Тяжесть и многотрудность этой работы усугублена отсутствием рецептов и программ. Творчество и интуиция — едва ли не единственные ее инструменты. И здесь равно возможны как обращение к архетипам, истокам и инвариантам культуры, так и опора на предельно актуальное и современное.

В. Л. ХАЙТ: Выявление национальных черт — один из факторов гуманизации среды

Я считаю необходимым подчеркнуть историчность постановки проблемы национального и ее решения. Здесь, видимо, не надо искать ответа для

всех народов и на все времена. Эта проблема конъюнктурна, в хорошем смысле слова, и в зависимости от конкретных условий она должна получать то или иное решение. Кроме того, при всей ее важности, проблема национального не является в полной мере самостоятельной. К этой проблематике привязываются и многие другие факты художественной жизни. Так, сегодня не случайно очень много говорилось о задачах преодоления однообразия среды. В связи с этим национальное выступает одновременно в трех ипостасях: и как фактор органичного восприятия и воспроизведения определенных представлений эстетического сознания, и как осознанное средство достижения конкретных целей, в частности как источник «готовых», привычных и потому понятных потребителю форм, и как оправдание на самом деле спонтанно, подсознательно принятых художественных решений.

Для современных дизайна и архитектуры характерно стремление к понятности, к коммуникативности языка форм. Внимание к языку и попытки выработать его семантику, морфологию и грамматику стали одной из важнейших, программных задач постмодернизма в архитектуре развитых капиталистических стран Запада. И здесь также невозможно пройти мимо проблемы национального языка в дизайне и архитектуре.

В 60-х годах семантическая бедность новой, искусственно созданной предметной среды уже во многом себя проявила. И было немало попыток найти выход, например через чисто художественную оригинальность, порой даже через экстравагантность. Мне вспоминается пользовавшийся большим успехом на международных выставках утюг в форме рубанка. Но сегодня ясно, что это путь скорее единичных экспериментов, чем решение проблем среды в целом. Все более проявляет себя потребность в вещи, которая бы читалась, была бы понятна сама по себе. Вот почему интерес дизайнеров и архитекторов привлекают традиции, в первую очередь четко национально окрашенные, — как путь, возможно, наиболее легкий. И с этим смыкается усиливающаяся тяга к индивидуализации предметного окружения. Если на заре современного художественного движения своего рода «промышленный детерминизм» выдвигался в качестве обоснования известной стереотипности, то теперь и предложение и спрос развиваются по линии усиления разнообразия, возможности индивидуального выбора. Но затем существует еще один этап — «подгонка» среды, ее индивидуальная доработка. Посмотрите на многие современные интерьеры или на то, как владельцы или шоферы-профессионалы декорируют салоны автомобилей. Здесь порой много смешного и нелепого, но это в основе своей здоровое движение, выражение естественной потребности индивидуализации предмета как продукта массового производства. И в контексте всех этих тенденций, я думаю, национальная окрашенность может проявиться в самых разнообразных формах, пусть парадоксальных, очень непривычных или даже чисто декоративных. Кстати, мне кажется, не следует так уж прижимать возможности и роль декора-

тивизма — например, новейшая архитектура куда более лояльна к явной, иногда даже подчеркнутой декоративности, чем даже многие из прошлых «декоративных» стилей. Более того, именно декорации, выразительной детали часто придается семантическая, знаковая роль, а внешнее с точки зрения генезиса и значения, во многом отражает внутреннее — характер национального образа и стиля мышления.

И еще несколько слов о соотношении национального своеобразия традиционных предметов и элементов среды, возникших недавно и не могущих иметь явных национальных корней (например, электротехника). Сегодня такого рода предметы также оказываются перед проблемой очеловечивания, индивидуализации. Извините за примитивный пример, но, скажем, холодильник — это не что иное, как обыкновенный буфет, только с низкой температурой внутри. И нет ничего, что запрещало бы нам сделать его именно таким. Радиоприемник по своей сути вряд ли сильно отличается от бара-секретера. Почему ему заказано даже на внешнестилистическом уровне просто вписаться в интерьер? И нет ничего невозможного в том, чтобы здесь не проявились какие-то национальные, пусть даже чисто декоративные элементы. Просто к этому надо относиться легче, свободнее.

И тенденции такого рода уже есть. Разрозненные элементы бытовой радиоэлектроники недавно решались преимущественно в «приборной» стилистике. Но как только появились музыкальные центры, они сразу же приобрели более мебельный характер. Не исключено, что в потенции они вполне могут приспособиться даже к самым традиционным, в том числе и национальным, формам.

Л. П. МОНАХОВА: Национальное в контексте формирования нового типа культуры

Мне хотелось бы акцентировать несколько другой аспект в обсуждении вопросов национальной специфики дизайна. Современное состояние художественной культуры, развитие самых разных ее областей и особенно тех, которые связаны с массовыми ее формами, — от эстрады, костюма, до городского дизайна и архитектурной среды в целом — заставляет обратить наше внимание на сам тип культуры, который стоит за этим, и на его идентичность (конечно, относительную) народному варианту культуры. С точки зрения социальной он давно уже получил название массового, со всеми позитивными и негативными оттенками, которые предполагает это слово. А что это значит с точки зрения особенностей художественного мышления? Об этом мы пока что только начинаем задумываться.

Действительно, в последние десять-пятнадцать лет вопросы самобытной колоритности стали достаточно актуальными для всех видов предметно-пространственных искусств. Но помимо этого практика позволяет зафиксировать еще и всеобщее тяготение уже не просто к национальной специфике мышления, но и к возрождению народных истоков культуры. Это проявляется достаточно откровенно и во

многим. Эстрада (можно напомнить о новогодней программе 1982 года, подготовленной в старом цирке) обращается к балагану; в дизайне, начиная интересоваться вхождением предмета в среду и отношением к нему человека, также идут по пути освоения народных традиций; органичное вхождение народных типов одежды в современный быт очевидно для всех. Да и современное обращение к наследию в архитектуре — это совершенно особый адрес традиций, заимствованных не столько из высоких стилей прошлого, сколько из бытовой, повседневной культуры разных народов.

Вообще современное формообразование начинает проявлять склонность к созданию общезначимых и в принципе анонимных форм, какой, например, является джинсовый костюм, который по типу одежды может быть приравнен к ее народным образцам и легко становится в один ряд с любым созданным в народной культуре и вечным предметом костюма — от вязаных вещей (шапки, варежки), вышитых блуз, дубленок и валенок до расписных платков и шалей. Фактов, подтверждающих открытость современности к народной культуре, достаточно, они не случайны и говорят не просто о моде на народное, а фиксируют собой изменения в самом типе культуры, где аналогом современности во многом становится уже не культура больших стилей, а ее народный тип, со всеми особенностями проявления эстетического отношения к реальности.

Если опустить долгий путь рассуждений, то все эти факты указывают на смену типов культур, которую Европа начала переживать уже с конца прошлого столетия и которая только сейчас начинает ощущаться во всей своей принципиальности. Интересно, например, что современные художественные промыслы начинают впрямую состязаться с дизайном (я имею в виду керамику Украины и Латвии, показанную на недавней Всесоюзной выставке новых образцов изделий декоративно-прикладного искусства для серийного и массового производства). Причем, если в 60-е годы, когда вопрос о народном искусстве ставился также остро, дизайнеры стремились подражать народному ремеслу и его формам, то сегодня внедрение дизайна в исконно традиционные промыслы проявляется по-другому — в приспособлении ремесленного производства к обслуживанию современного быта. Традиция оживает, в создании форм исчезает оттенок музейности и этнографичности, мышление становится более гибким, а вещь из предмета созерцания превращается в предмет активного функционирования в быту.

Вообще отказ от созерцательности в восприятии жизни и окружения, стремление к активному самовыражению каждого является, пожалуй, основным признаком в изменении эстетического отношения к действительности. И именно это смещение акцента с объекта восприятия на субъект позволяет говорить о смене типа современной культуры. Признаки этого — и новый характер решения архитектурной и городской среды, и появление новых форм культурного общения, и развитие самостоятельного творчества, потребность в котором провоцируется всем современным бытовым укладом.

Все эти изменения в художественном сознании современности требуют и нового подхода к восприятию и интерпретации происходящих процессов. Не случайно мы начинаем ощущать, что наши традиционные, отработанные нормы «измерения» художественной практики — те же вопросы стилистического единства, деление на художественное и нехудожественное — не всегда способны выразить суть явления и не позволяют обозначить специфику современного в состоянии художественной практики.

И. И. ТЕРЕХОВА: **Югославский дизайн —** **пример органичного сочетания** **национальных традиций** **и современного стиля**

Вряд ли существует жесткое противопоставление национального своеобразия и «интернационального стиля», утвердившегося в современном дизайне. Часто, говоря о народных традициях (а именно с ними связывают представление о национальном своеобразии) в современной культуре вообще и, в частности, в дизайне, рассматривают страны, где народное творчество в целом утратило свое утилитарное назначение, а «народная традиция» являет собой знак некой духовности, стремление разнообразить предметное окружение, придать ему определенный национальный характер, используя отдельные декоративные мотивы предметов народного быта. Однако в дизайнерской практике стран, где народное творчество является важным слагаемым современной культуры, проблема национального своеобразия приобретает особое значение. К таким странам относится Югославия — одна из самых многонациональных стран Европы, в которой связь с традициями народного творчества не была утрачена, а народное предметное творчество сохранило свое утилитарное значение и в период формирования национальной школы дизайна (в середине 40-х годов). В этой ситуации ценностные ориентации потребителя в значительной степени формировались в русле традиционной культуры и практикующие дизайнеры, в полной мере овладевшие лексикой художественного языка «интернационального стиля», столкнувшись с «региональными» устремлениями потребителя, довольно успешно стали сочетать в своем творчестве эксперимент и традицию. Тенденция к национальной дифференциации проявилась прежде всего в производстве предметов быта (мебели, посуды, одежды). При этом синтез эксперимента и традиции осуществляется в более глубинном слое, нежели активное использование только декоративных элементов, часто приводящее к «этнографическим» решениям.

В. Р. АРОНОВ: **Интернациональный характер** **дизайна — фактор упорядочения** **предметного мира**

Национальное в дизайне есть. Но для меня дизайн все-таки больше интернациональное явление. Хотя можно сказать, что любой мальчишка отличит мотоцикл «ИЖ» от «Кавасаки», новую «Волгу» от «мерседеса» и уж

подавно продукцию «Радиотехники» от зарубежных изделий с «национальными» вывертами. Но очевидно, что в пестроту современных технических форм дизайн вводит некое единство, упорядоченность. И делает это каким-то глубинным путем, а не внешним стилистическим образом, агрессивным по отношению ко всем остальным формам. Работы дизайнеров любой страны так же легко отличить и от недизайнерских технических вещей — на промышленных выставках, в журналах и в магазинах, на улицах Будапешта или Хельсинки, Сингапура или Мехико. Современная предметная среда интернационализируется быстрее даже, чем архитектура. В телерепортажах, где кадры из одной страны сменяются кадрами из другой, мы видим все те же машины на улицах, технические системы освещения и рекламы, одинаковые джинсы и куртки, так же, как и общие проблемы и заботы, объединяющие сегодня всех людей и тесно связывающие их теми же общечеловеческими проблемами с людьми прошлого. Поэтому дизайн прежде всего современен и актуален, а о национальном в искусстве продуктивнее говорить на примере кино или балета, поэзии или прикладного творчества. Правда, и в них мы сегодня ищем проявления общности, воспринимая как свое самую причудливую фантазию Маркеса, Феллини, «кантри»-групп или известную брутальность и фактурность марокканских ковров. Мне кажется, что интернациональный вектор дизайна — его основное достоинство, благодаря чему он активно интегрируется в новейшей культуре.

Проявление национального в нем не буквализмски мелко, а широко-масштабно. Его нельзя отгадывать, как в кроссвордах. Конечно, проявление национальной культурной общности в дизайне есть — в восприятии пространства, в чувстве ритма, в особой предметности мира, — как оно есть и во всем, созданном людьми. Но оно не закрыто для сохранения какой-то целостности, а открыто всем. Поразительно, что принципы рассмотрения национального и всеобщего в мировом дизайне одинаковы во всех странах.

В прошлом году на конгрессе «Интеграция дизайна» в Хельсинки один день его работы был полностью отдан проблеме национального. Шел бесконечный поток слайдов, синхронный перевод в наушниках сбивал языковой барьер. Казалось, все говорят на одном «интерлингва» и в одних и тех же выражениях — знаменитые японские дизайнеры, изощренные голландские графики (специалисты по визуальным коммуникациям) и французские дессинаторы тканей, видимо, хорошо знающие тайные пружины мировой моды. И становилось ясно, что чем прочнее извечная общность между людьми, заложенная в форму, в отношении к вещи, тем острее может экспериментировать дизайнер с национальным проявлением вкусов, стилей, обычаев. Но результаты их творчества все равно соединятся без слома образа, потому что в них заложена программа, претендующая на общечеловеческое значение. Такова идеальная, теоретически очищенная тенденция дизайна. А разговоры о национальном своеобразии могут украшать и беллетризировать

дизайнерскую критику, они хороший фон для сюжетов выставочных экспозиций, демонстрирующих разнообразие путей вхождения дизайна в культуру.

Есть ли острая проблема национального, например, в европейских индустриально развитых странах? Сколько угодно. Финская линия дизайна «искрит» по отношению к шведской, итальянцы охраняют свои приоритеты. Недавно в ФРГ был громкий скандал по поводу утечки дизайнерских идей в Японию. Расследование по этому делу изобилует фотографиями, фамилиями, сетованиями: как это «немецкая форма» бытовой электро- и радиоаппаратуры становится вдруг японской? Ясно, конечно, что за всем этим стоит не столько художественное пуриланство, сколько экономические и конкурентные проблемы. Но они легко облачаются в национально-культурную форму, порой даже где-то переходя границы профессиональной этики дизайна.

Хочу остановиться еще на одной особенности дизайна 80-х годов. Известно, что от жесткой смены одних стилей другими, подталкивавшей на ускорение эволюции предметного мира, в конце прошлого и в первой половине нынешнего века произошел переход к частичной, эклектичной смене форм (что-то остается от прежнего, что-то заменяется по элементам). Задача дизайнеров заключается в том, чтобы открывать дорогу таким формам и материалам, которые несут в себе активный общий знаменатель по отношению к хаосу предметного окружения, которые связаны с архетипами и могут встать в ряд «вечных» решений. Например, дизайнерская программа на хорошо знакомой нам финской мебельной фирме «Аско» предусматривает развитие не замкнутых мебельных гарнитуров, при которых старое надо просто выбрасывать, а отдельных ударных акцентов — диванов, кресел, столов, с подчеркнутой текстурой «вечного» дерева, обтянутых натуральной кожей, которая, как говорят финские дизайнеры, сочетается со всем на свете. Главное условие для такого дизайна: форма и все детали должны быть эстетически отточенными, классическими, в лучшем смысле этого слова. Для этого необходимо использование всего арсенала народной, национальной культуры, без чего нет длительно культивируемого совершенства вещи. В теории дизайна это можно было бы назвать связью инноваций и народного архетипа форм.

Еще одно столкновение национального и интернационального в дизайне проявляется при контактах с развивающимися странами. Передача новейшей технологии, в том числе и дизайнерской методологии, нередко приводит к творческой инфантилизации местных художественных сил. Пришедшим извне формам противопоставляются традиционные, консервативные, в худшем случае, застывшие образные или поверхностные, сувенирные. Самая крупная цель дизайна — разбудить, ввести в современное художественное творчество эволюционно развивавшийся потенциал предметного окружения того или иного народа, быстро догоняющего общемировую цивилизацию. Это — предмет многочисленных дискуссий и поисков нашего десятилетия, и эстетический материал здесь просто необозрим.

Д. А. АЗРИКАН: Новаторский дизайн — носитель подлинно национального

Я попытаюсь обосновать два тезиса. Первый — дизайн самая **интернациональная** сфера художественного творчества. Второй — дизайн содержит в себе и мощный **национальный** потенциал.

Интернационализм дизайна обусловлен тем, что из всех видов художественной деятельности он наиболее тесно связан с промышленной технологией. А она принципиально интернациональна. Нетрудно заметить, что чем моложе современная технология массового производства, например в электронной, авиационной или автомобильной промышленности, тем меньше ее продукты несут на себе следы каких-либо исторических национальных атрибутов. Наоборот, более старые технологии, например в посуде, тканях, в большей степени сохраняют возможность исторических реминисценций. Дизайн предпочитает молодые технологии, тогда как старые пользуются большим успехом у прикладного искусства. Отсюда — интернационализм продуктов дизайна.

В этой свободе от возможности использования традиционной национальной атрибутики как раз и состоит основа подлинного национального своеобразия дизайнерского творчества. Прикладное искусство, стремясь подтвердить свои национальные корни, обильно воспроизводит этнографический антураж. Насколько этот антураж отвечает национальному чувству красоты, насколько он соответствует современным эстетическим представлениям и укладу жизни народа, насколько в нем выражен подлинный дух народа? Никто этого не знает. Откуда берется этот антураж? Из музеев. В музеях и прочих исторических памятниках сохраняется то, что долговечно. А долговечно то, что дорого — золото, мрамор, камень. Но это — искусство элиты, искусство власти. Вещи же, среди которых живет народ, сгорают, истлевают и не доходят до нас. Конечно, многое передается из поколения в поколение через ремесло, через технологию, но народные занятия испытывают на себе влияние официального стиля. Официальное искусство не народно, не национально, потому что часто привнесено, навязано извне. Завоевателями, религиозной доктриной, политическими ситуациями. Такое привычное для российской материальной культуры узорочье. Привычное, но свое ли? Неизвестно, чего в нем больше — русского, татарского или византийского.

Вовсе не обязательно, создавая вещи, искать источники национального духа в вещах же. Ф. Гарсиа Лорка считал, что испанский дух, «бес», как он любил говорить, испанского искусства живет в напевах Испании и «в неповторимом вкусе ее халвы; именно они хранят в себе живую жизнь умерших эпох, а не камни и колокола...» Мне кажется, что русский «бес» тоже меньше всего живет в вещах. Вероятно, есть культуры «вещные» и есть принципиально «антивещные». Вещь не всегда подходящее место для духа.

Дизайнер, создавая свои проекты,

чаще всего не может вдохновиться национальной музейной вещью, чаще всего исторический прототип для его проекта отсутствует. И тогда он остается один на один со своим бесом. И это хорошо. В русском человеке не может жить византийский бес. Поэтому творения конструктивистов и «производственников» кажутся мне более национальными, чем все опереточно «почвенное», что делалось в мастерских Абрамцева и Талашкина. Вот почему настоящий новаторский дизайн — самый национальный вид пластического художественного творчества. Он несет в себе подлинный национальный дух потому, что не может одеться в фольклорные одежды.

Абсолютно функциональный и предельно интернациональный «Браун» свободен от каких бы то ни было исторических форм, которые в электронике использовать нельзя. Поэтому в аппаратах «Браун» в чистом виде сидит именно тот бес, который живет в Дитере Рамсе. И совсем другой бес живет в Марио Беллини, хотя в его принтерах нет ничего из миланских музеев. «Новый международный стиль Мемфис», который придумал Этторе Соттсасс, несмотря на свое название мог произойти только в Италии. То же относится и к клетчатым радиоаппаратам Микеле де Лукки, которые, кажется, способны петь только нахальными голосами Пиппо Франко или Адриано Челентано, в то время как «Вега» Эсслингера подобает совсем другой репертуар. Этого не получается, когда национальное начало ищут не в себе, а в музее. «Традиция ничего не гарантирует, ничего не создает... Традиция может участвовать в творчестве, но сама по себе не является созидательной силой» (Кензо Танге).

Мы заблуждаемся, считая, что с помощью музейных экспозиций сохраним и умножим национальные традиции в предметной среде. У нас почти нет эстетического воспитания в сфере вещной культуры. Народ идет за культурой в музей: в Оружейную палату, в Кусково, к графу Шереметьеву, к императрице Екатерине II. «Ага, вот где культура! Вот, что такое красиво жить!». Отсюда — пластмассовая лепнина на потолок панельного дома, на мебель, на пианино «Красный Октябрь», анодированный под золото алюминий на стенку «Спутник», «престижный» детский велосипед, «престижная» авторучка, наручные часы — гибрид кадила и кистеня и т. д. и т. п. Промышленности это выгодно — растет цена. Искусствоведы довольны — сохраняем «национальные» традиции. Но какие?

Автомобиль «Победа» в свое время показал, что такое национальный дизайн. Это был прорыв в будущее, сразу освоенный во всем мире. Тот же случай — с такси ВНИИТЭ.

Вот так и надо работать. Смело, без оглядки на эталоны, прислушиваясь только к своему бесу. Он не обманывает.

Состоявшийся разговор, по мнению редакции, продемонстрировал актуальность обсуждаемой проблемы. Несомнимые, на первый взгляд, вещи — дизайн и национальное своеобразие оказались взаимосвязанными в самых разнообразных, порой даже неожиданных аспектах.

Основной пафос большинства выступлений — и, соответственно, главный итог дискуссии — достаточно очевиден: национальное в дизайне надо искать не столько во внешности вещей, сколько в их специфической одухотворенности, в том, что с естественной необходимостью привносит в вещь индивидуальность художника — человека, воспитанного в конкретной культуре, живущего в реальном окружении вещей и ландшафтов и не чуждого вкусу, темпераменту, характеру, всему тому, что несколько неопределенно именуется духом нации.

Стремление видеть национальное не в этнографической экзотике, не в ретро-стилизациях, но в том новом и уникальном, что способен тот или иной народ внести в общемировую культуру, в известной степени оправдывает несколько неожиданный сугубо «положительный» результат дискуссии — желание большинства участников «круглого стола» так или иначе, но обязательно найти национальное в дизайне, казалось бы, вопреки тому, что мы ежедневно видим вокруг себя. Не менее важно и то, что дизайн в контексте обсуждаемой проблемы рассматривался как сложное, дифференцированное образование, неоднозначно реагирующее разными своими элементами на импульсы национального самовыражения.

В то же время нельзя не отметить и тот очевидный факт, что реальный дизайн на фоне прочих явлений современной культуры выглядит, пожалуй, наиболее интернациональным, в равной степени обращенным к представителям самых различных культур и регионов. Тем больший интерес, на наш взгляд, могут вызвать суждения о принципиальной интернациональности дизайна, обуславливающей его способность вносить единство и упорядоченность в нарастающий хаос предметного мира.

В связи с этим нам представляется, что состоявшаяся дискуссия, выявив самые разнообразные формы и возможности выражения национального своеобразия предметной среды, не только не решила, но еще более заострила несколько иную проблему — соотношения национального и интернационального в дизайне. Каким образом дизайн, не утрачивая специфических и уникальных национальных черт, может в то же время являться и фактором интеграции культур, быть одним из наиболее ярких выразителей объективной тенденции усиления общности человечества? Необходимо, видимо, рассматривать дизайн как один из элементов целостной системы культуры, учитывая возможное здесь разделение функций и перераспределение ролей.

Подчеркивая такую постановку вопроса, редакция рассчитывает на продолжение разговора, предполагая дальнейшую публикацию как суждений специалистов, так и откликов самого широкого круга наших читателей.

Библиотека

им. Н. А. Некрасова
electro.nekrasovka.ru

Выставки, конференции, совещания

В ЧЕСТЬ 60-ЛЕТИЯ ОБРАЗОВАНИЯ СССР

В Центре технической эстетики открылась юбилейная выставка, посвященная 60-й годовщине образования СССР.

Рождение Союза Советских Социалистических Республик — особый для нас праздник. Это результат победы пролетарской революции, разбившей цепи социального и национального гнета, поднявшей к самостоятельному историческому творчеству все народы нашей страны. Отмечая праздник 60-летия СССР, мы отмечаем торжество интернационального единства советских людей, торжество ленинской политики равноправного культурного развития всех наций и народностей, населяющих нашу страну.

Советский дизайн, как и вся советская культура, успешно развивается во всех национальных республиках. В витринах ЦТЭ уже демонстрировались достижения художников-конструкторов из Латвии, РСФСР, Белоруссии, Украины. Юбилейная экспозиция широко охватывает всю нашу страну, показывая успехи наиболее плодотворно развивающихся дизайнерских служб — от Дальнего Востока и до Прибалтики.

Надежной гарантией высокого качества промышленного изделия является участие в его проектировании дизайнера. Это стало непреложным фактом в современном отечественном производстве, и сегодня почти не осталось такой отрасли, где не применялись бы методы художественного конструирования и эргономики.

Свою основную профессиональную задачу — создание гармоничной предметной среды для человека — дизайнеры решают в тесной взаимосвязи с актуальными задачами народного хозяйства. Руководствуясь решениями XXVI съезда КПСС, они активно участвуют в деле создания высококачественных товаров культурно-бытового назначения, и в первую очередь технически сложных изделий. В экспозиции выставки это находит свое отражение.

Знакомая нам с тем или иным регионом страны, экспозиция представляет его основные «дизайнерские характеристики»: ведущую художественно-конструкторскую организацию, традиционные для региона темы разработок, некоторые наиболее интересные проекты и изделия.

Так, мы узнаем об успехах вильнюсских дизайнеров, плодотворно сотрудничающих со станкостроительными заводами республики, о новых разработках ташкентских дизайнеров и тракторостроителей, об успехах бакинских художников-конструкторов, проектирующих оборудование и приборы для нефтяников. И если сфера промышленного оборудования большей частью экспонируется на планшетах и в макетах, то изделия культурно-бытового и хозяйственного назначения представлены в серийных образцах. Это теле- и радиоаппаратура, стиральные и кухонные машины, осветительные

приборы, электробритвы, велосипеды, посуда и игрушки.

Экспозиция рассказывает не только о преимуществах изделий, их свойствах и назначении, но и об их авторах — дизайнерах, эргономистах, графиках.

Наряду с такой общей картиной развития дизайна в стране и его реальных достижений, выставка показывает также и профессиональное развитие дизайна — его ведущий творческий метод. Ориентируясь на основное направление в планировании народного хозяйства — на метод целевых программ, современный отечественный дизайн меняет и собственную стратегию, переходя на новую форму деятельности — дизайн-программы. Как наиболее эффективная форма, способствующая решению многих комплексных проблем на отраслевом или межотраслевом уровне, дизайн-программы стали основным направлением в художественном конструировании в одиннадцатой пятилетке.

В качестве примера работы по дизайн-программам выставка показывает программу «БАМЗ» — комплексную разработку бытовой аппаратуры магнитной записи. Концепция дизайн-программы «БАМЗ» отвечает задаче совершенствования ассортимента и повышения качества аппаратуры магнитной записи. Программа ставит цель путем создания базовых моделей ликвидировать неоправданное дублирование выпускаемых моделей и обеспечить расширение ассортимента магнитофонов с широким набором разнообразных потребительских свойств. Ставится также задача увеличения на основе унификации масштабов производства. В экспозицию включены образцы типов магнитофонов, созданные дизайнерами на основе модернизации выпускаемых моделей.

Интересным дополнением к экспозиционному материалу служит витражный пояс над витринами ЦТЭ. Он использован на этот раз для своеобразного динамического плаката: на ритмично зажигающихся в витраже слайдах мы видим всю нашу страну — многонациональный союз республик, его историю, его сегодняшний день, его достижения, с которыми он встречает свою 60-ю годовщину.

ОПТИЧЕСКИЙ ПИРОМЕТР

Эталонный оптический пирометр ЭОП-80 — научный прибор, предназначенный для высокоточного измерения яркостных температур нагретых тел.

Функциональный анализ измерительной и оптической схемы прибора привел к радикальным изменениям конструкции прототипа, определившим его техническую новизну. Авторами художественно-конструкторского проекта была определена конструктивно-компоновочная схема прибора, состоящая из трех основных функциональных блоков:

— телескопа, составленного из объектива (тубуса), окулярного микроскопа и блока пирометрических ламп;

— вилки, обеспечивающей свободное вращение телескопа в двух плоскостях и являющейся промежуточным звеном между телескопом и основанием;

— основания, включающего в себя электронный блок питания и реостат и выполняющего функцию подставки прибора.

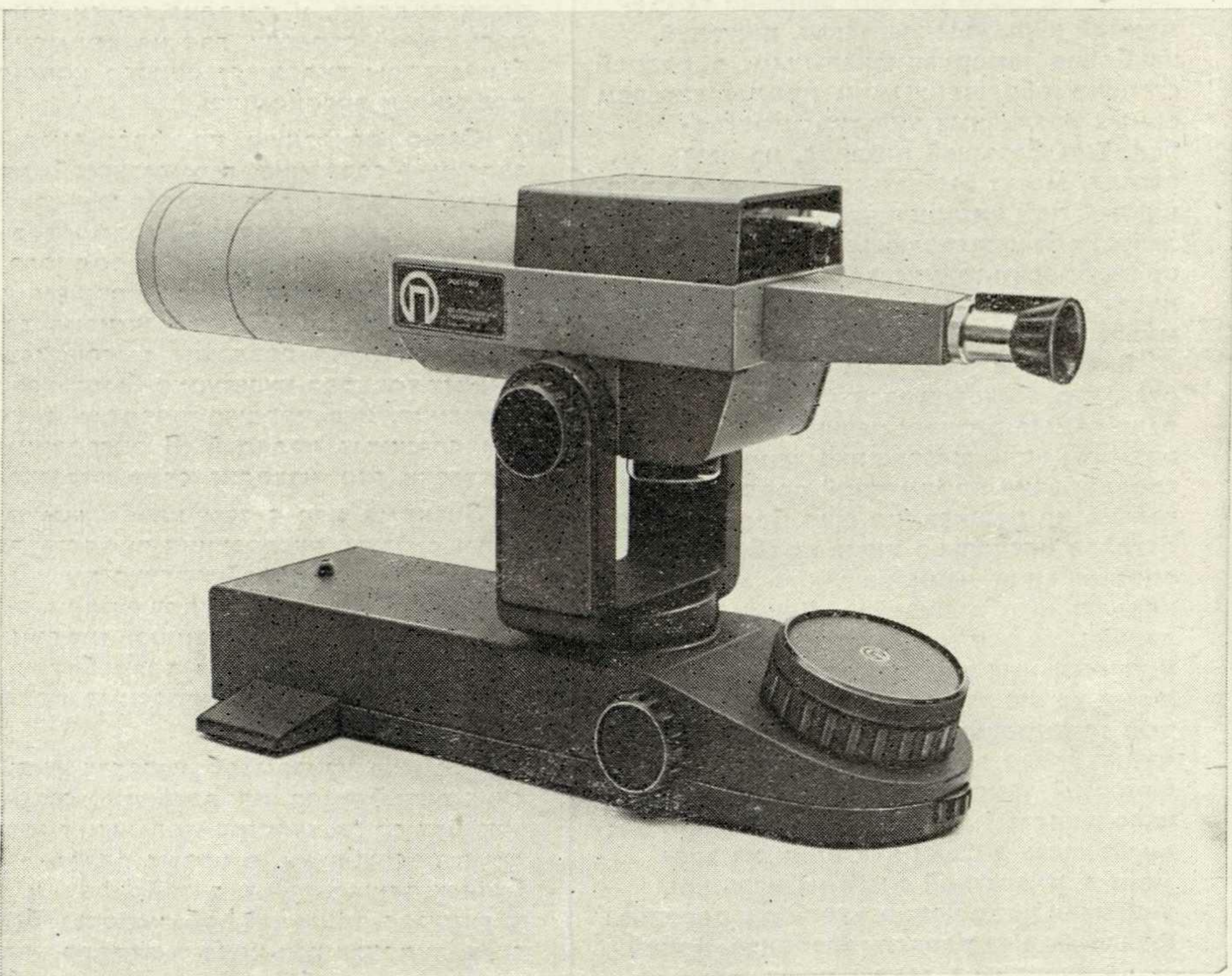
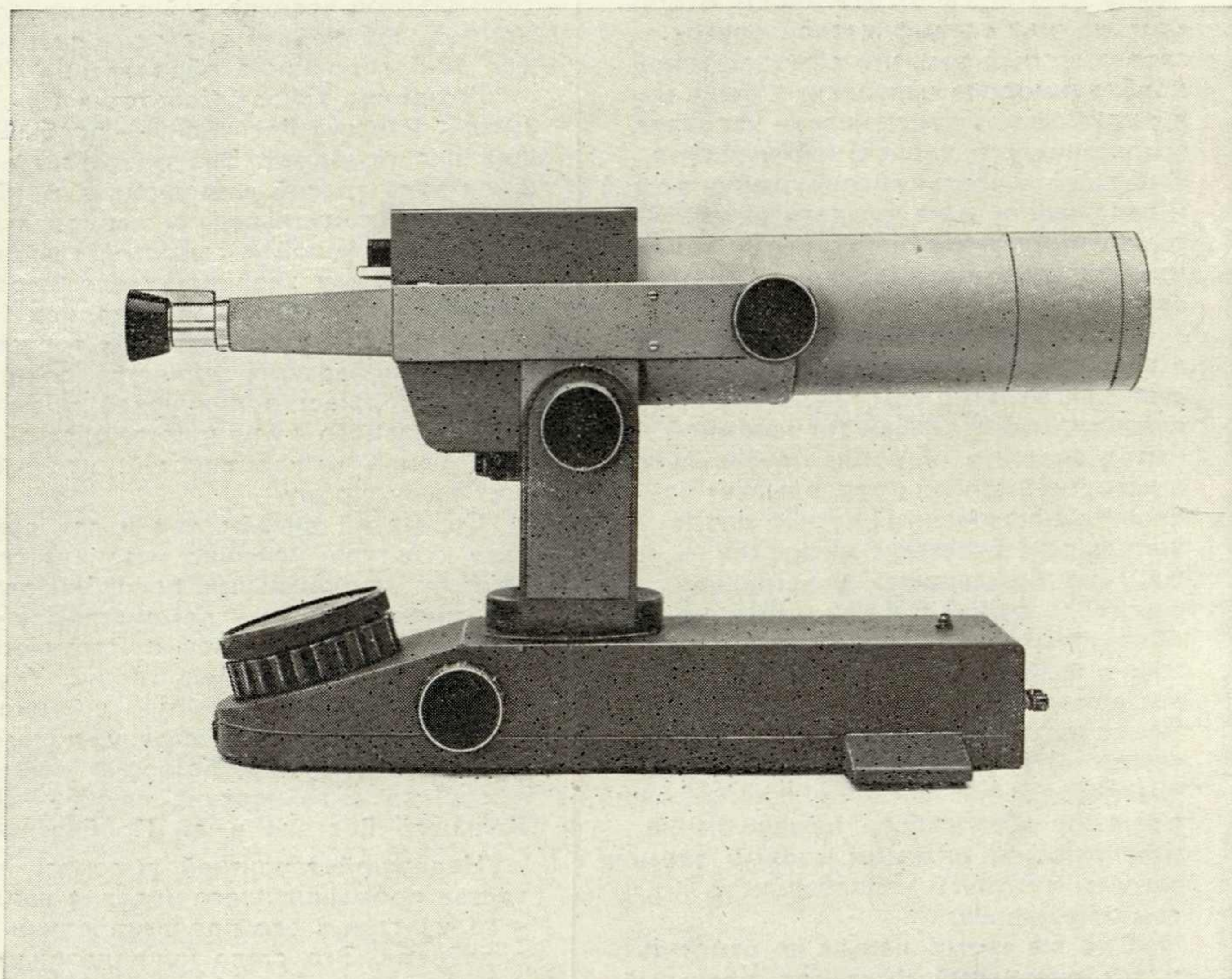
На стадии эскизного художественно-конструкторского проекта были тщательно изучены различные схемы перемещения блока пирометрических ламп и кассет со светофильтрами и светопоглотителями. Предпочтение было отдано варианту с горизонтально расположенной платформой и перемещением равноудаленных от центра пирометрических ламп вокруг вертикальной оси. В рамках этой оптической схемы были выполнены три варианта поисковых макетов.

Первый вариант представляет собой конструктивную схему, где каждый блок находит свое несколько прямолинейное выражение в форме отдельных узлов. Отрицательные черты этого варианта — некоторая сухость и механистичность форм.

Во втором варианте основание выполнено Т-образным, с расположением блока питания перпендикулярно к основному продольному направлению развития композиции. Здесь выявляется еще одна композиционная ось, что несколько усложняет композицию изделия. В данном варианте более активно выражена пластика, основанная на подчинении отдельных деталей ведущей цилиндрической форме тубуса. Одним из недостатков этого «скульптурного» варианта является сложность управления блоком пирометрических ламп, кассетами светопоглотителей и фильтров.

Третий вариант занимает среднее положение между первым и вторым. В нем сохранена рациональность первого варианта, но более четко выявлены принципы пластики. Эта модель и взята за основу при проектировании окончательного варианта.

В нем преобладает главная композиционная ось — телескоп. В самом телескопе выделяется главный элемент, который и в функциональном и в композиционном отношении является



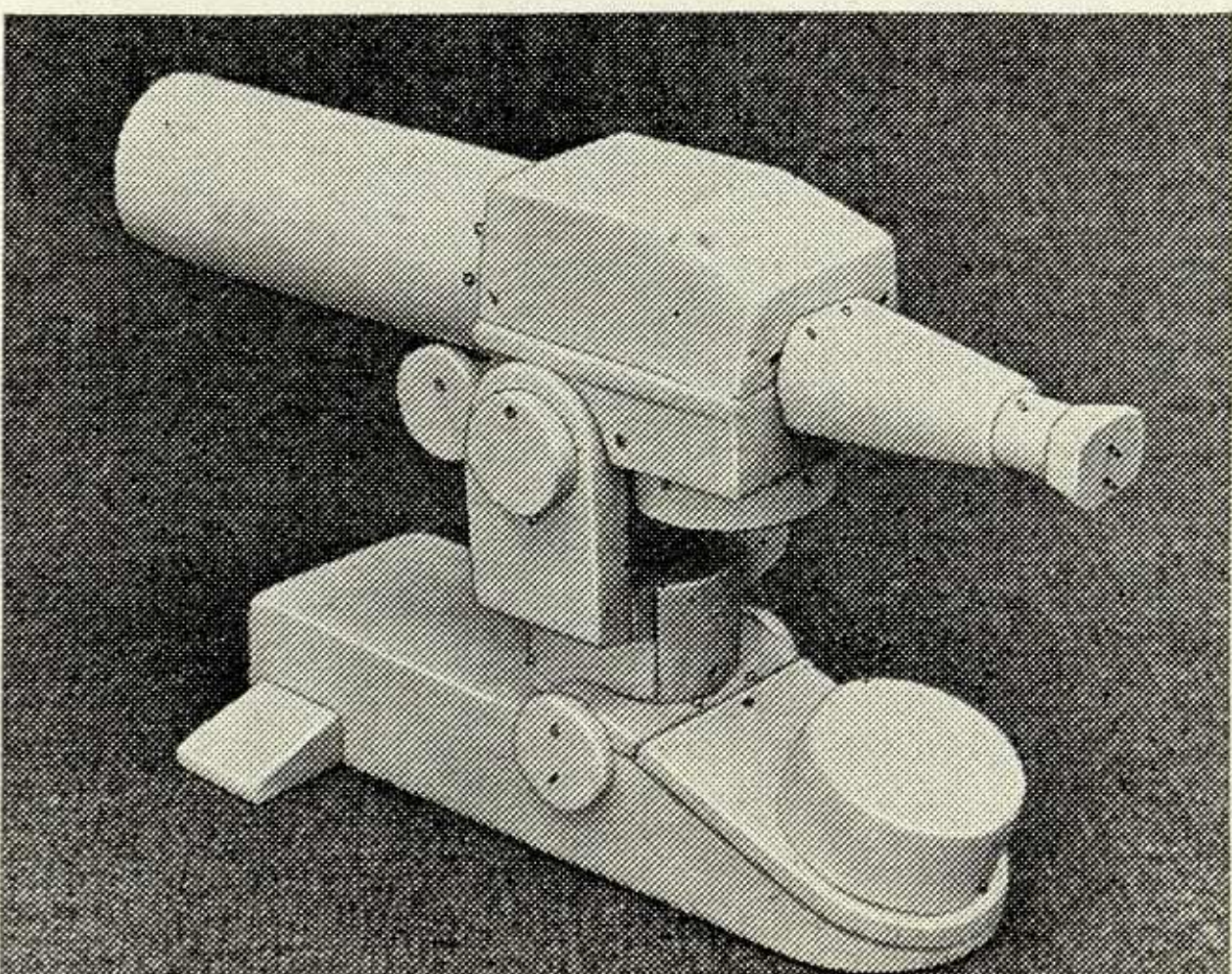
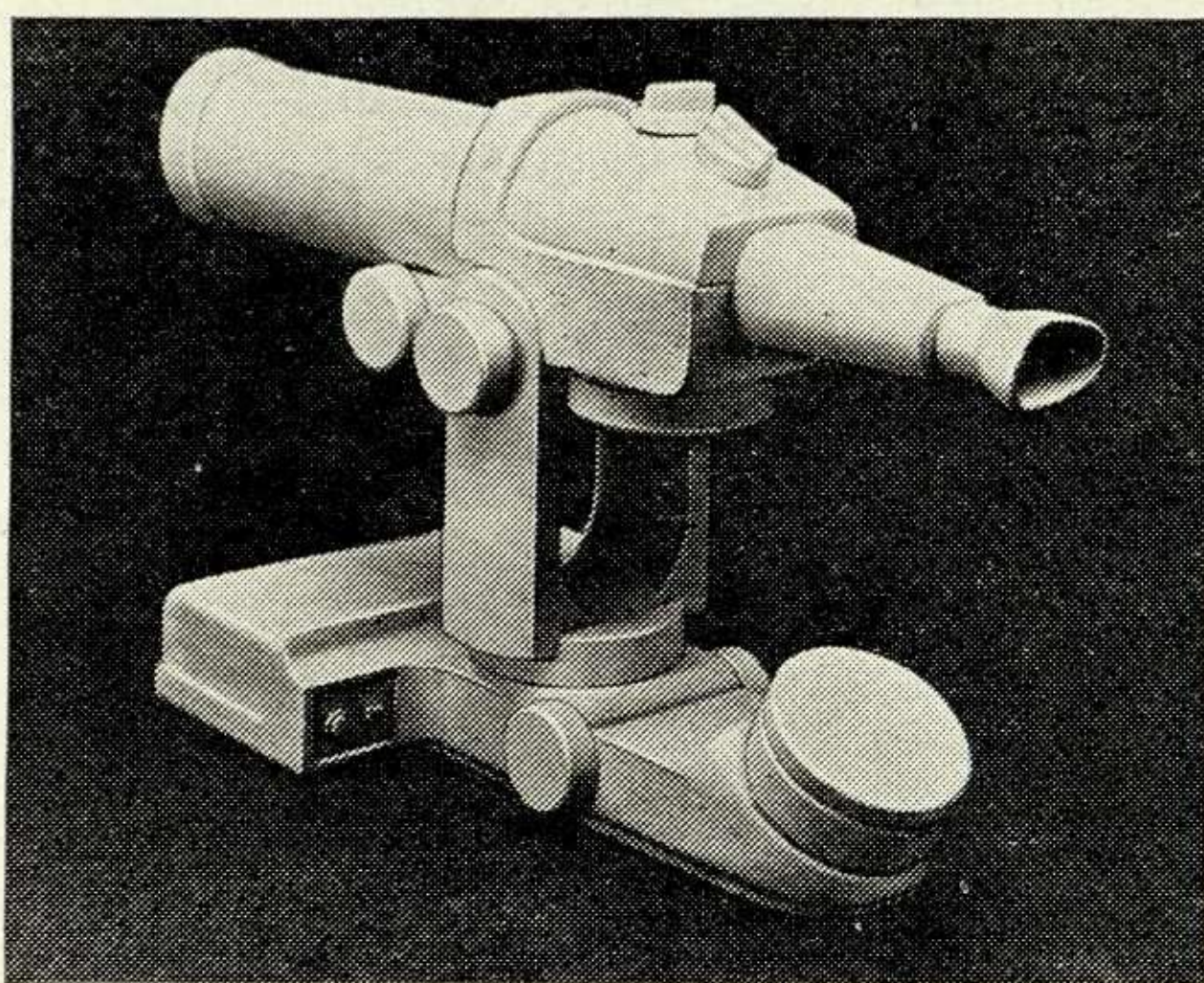
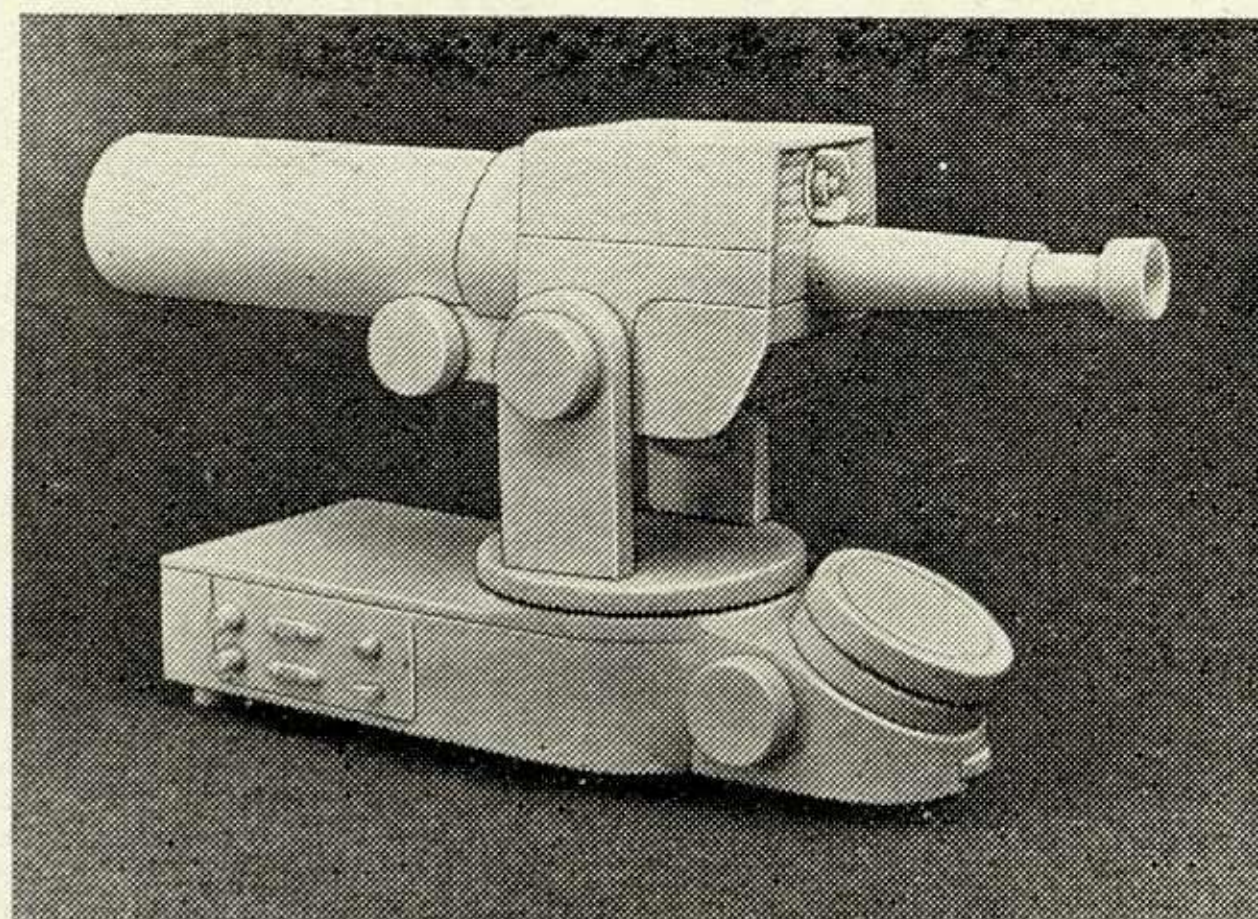
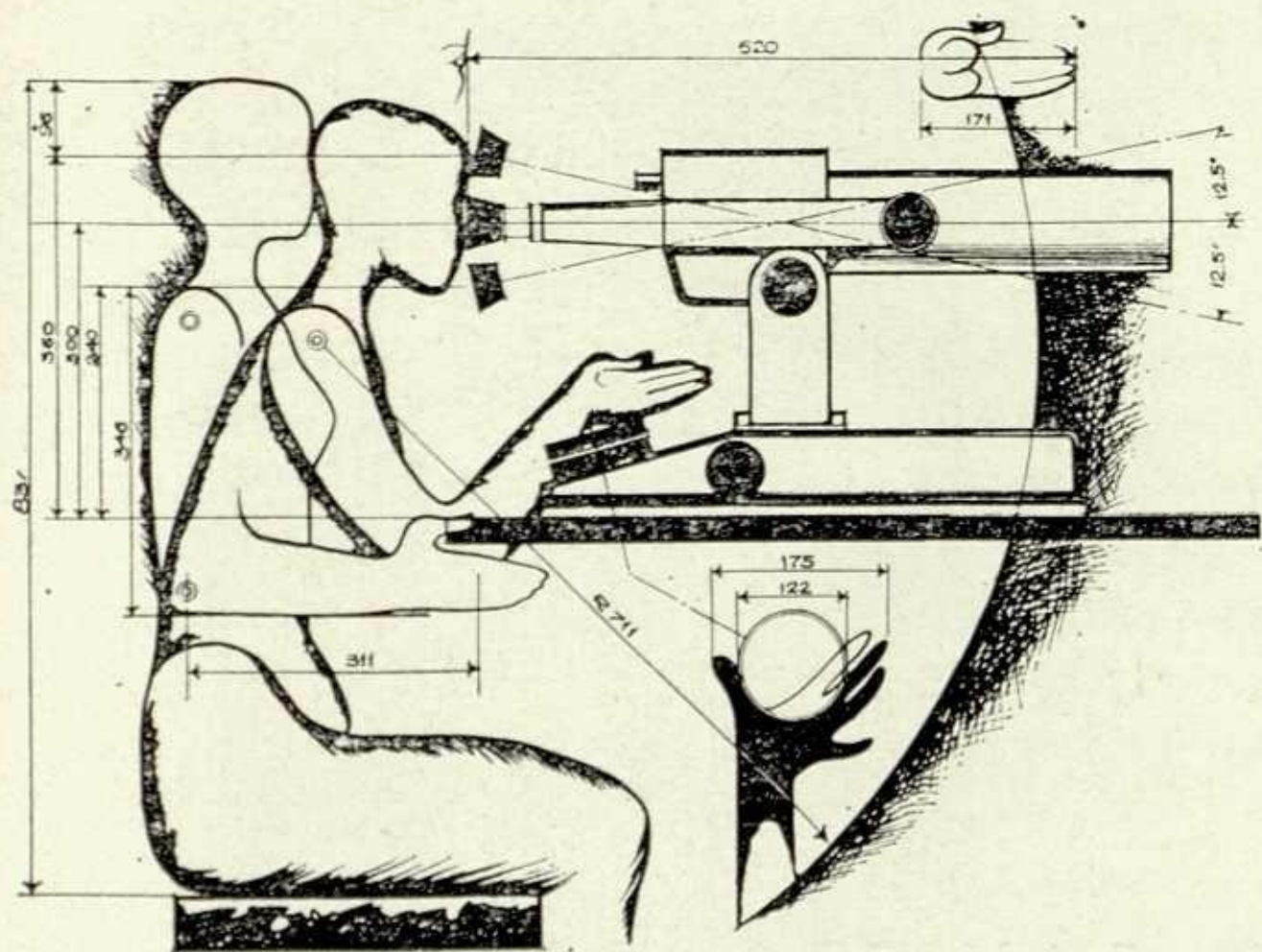
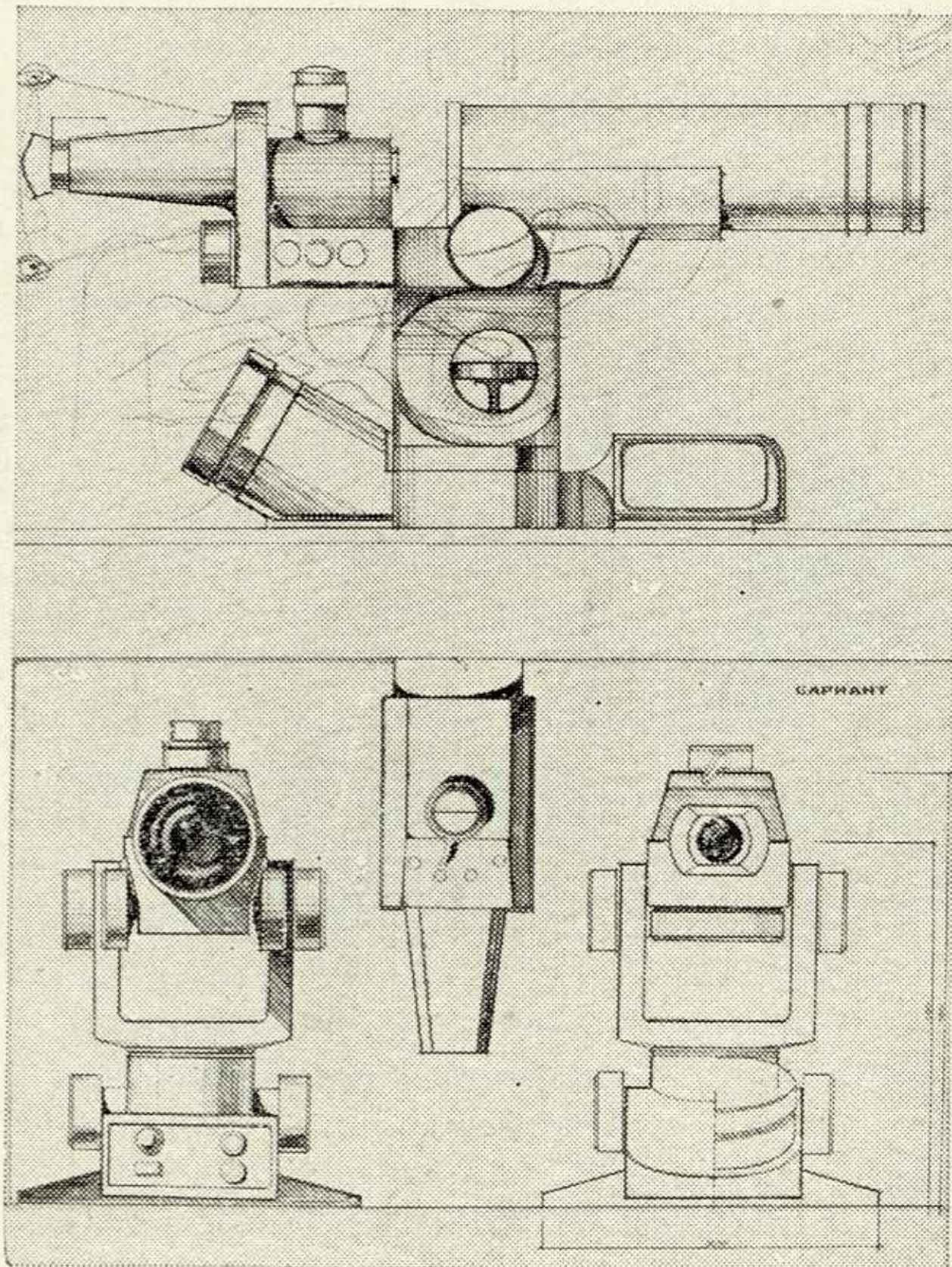
1, 2. Оптический пирометр ЭОП-80.
Дизайнеры: В. Н. Ландкоф,
П. И. Диянов

центром композиции. Это блок пирометрических ламп. Блок смонтирован в литом корпусе, к которому жестко на винтах крепятся тубус окуляра и корпус микроскопа. Формообразующие линии корпуса выражают его центральную роль. Этому способствует пластика его боковых поверхностей, вытянутых по горизонтали. Кроме этого горизонтальные членения корпуса подчеркивают оптическую ось, одновременно являющуюся и главной композиционной осью. В блок пирометрических ламп входят также две съемные крышки — верхняя, прикрывающая механизм светофильтров и поглотителей, и нижняя, предназначенная для доступа к местам юстировки самих ламп. Корпус микроскопа завершается его окуляром, на котором устанавливаются пластмассовая ручка наводки на резкость и наглазник.

Весь телескоп крепится на двух мощных визуально акцентированных шарнирах, опорой для которых служит поворотная вилка — важный композиционный узел прибора. Непосредственно в осях шарниров располагаются продолжающие их органы управления: с одной стороны — ручка наводки прибора, с противоположной — ручка фиксирования телескопа.

Две вертикальные стойки поворотной вилки органично вливаются в диск поворота, образуя технологически и зрительно единый узел. Боковины, предназначенные для установки поворот-

3. Антропометрическая схема
4. Поисковые эскизы
5—7. Поисковые макеты. Первый, второй и третий варианты
4, 5, 6, 7



ного механизма и механизма фиксирования, выполнены как съемные легкие детали. Очертания верхних ветвей поворотной вилки повторяют цилиндрическую форму поворотного шарнира и завершаются полукружьями.

Еще одним крупным элементом в композиции является основание. Корпус основания выполнен литьем из алюминиевого сплава. Для обеспечения надежной устойчивости прибора в корпусе выполнены приливы (возможен вариант съемных опор), в которые вмонтированы подпятники.

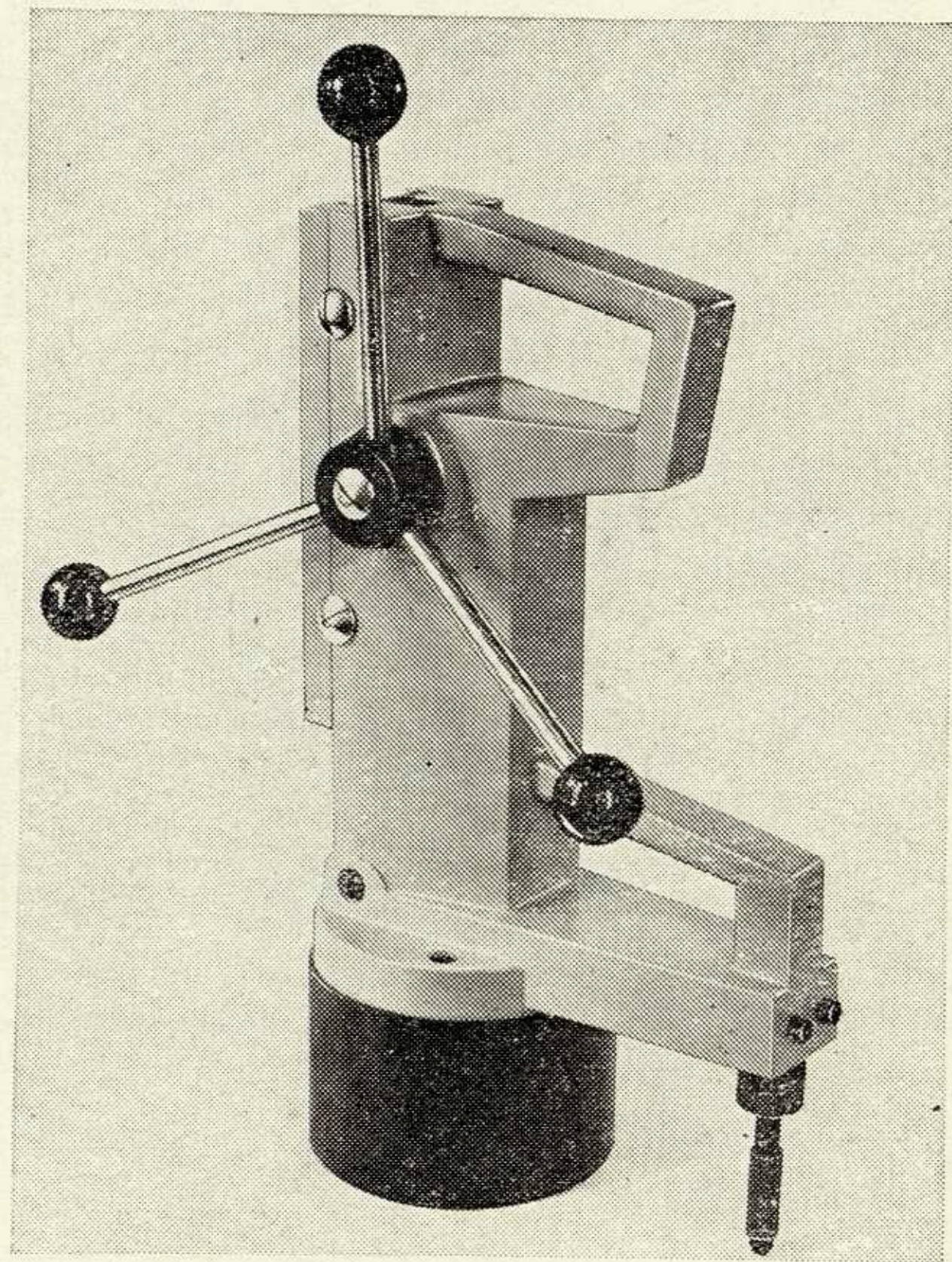
Все органы управления, в отличие от прототипа, находятся в оптимальной зоне досягаемости рук и в непосредственной близости от исполнительных механизмов — кинематические связи короткие.

Различная степень рельефности членения цилиндрической поверхности отдельных органов дифференцирует их по назначению при их однотипном конструктивном решении.

Цветовое решение подчеркивает назначение ЭОП-80 как высокоточного измерительного прибора: он выполнен в соответствии с оттенком тепло-серого и черного. Цветовое решение с преобладанием поверхностей матовой фактуры.

МАГНИТНАЯ СТОЙКА ДЛЯ СВЕРЛЕНИЯ

Дизайнеры А. А. Кондратов, М. И. Москаленко.
Московское ОКБ металлорежущих станков



Переносная магнитная стойка состоит из корпуса с вертикальными направляющими, выполненными в форме «ласточкиного хвоста», по которым посредством зубчатой реечной передачи перемещается ползун. К ползуну крепятся сменные кронштейны для удержания ручных сверлильных устройств.

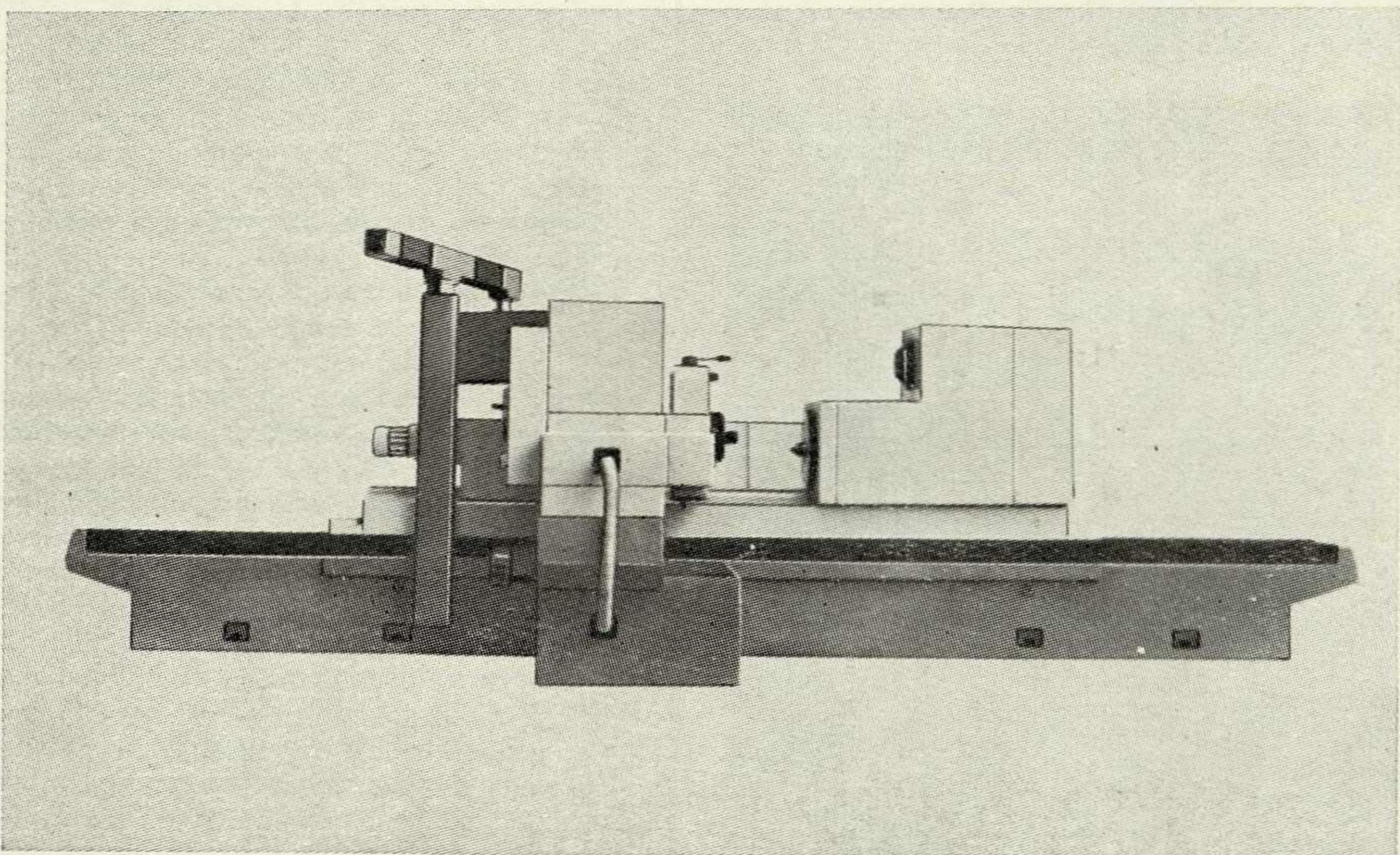
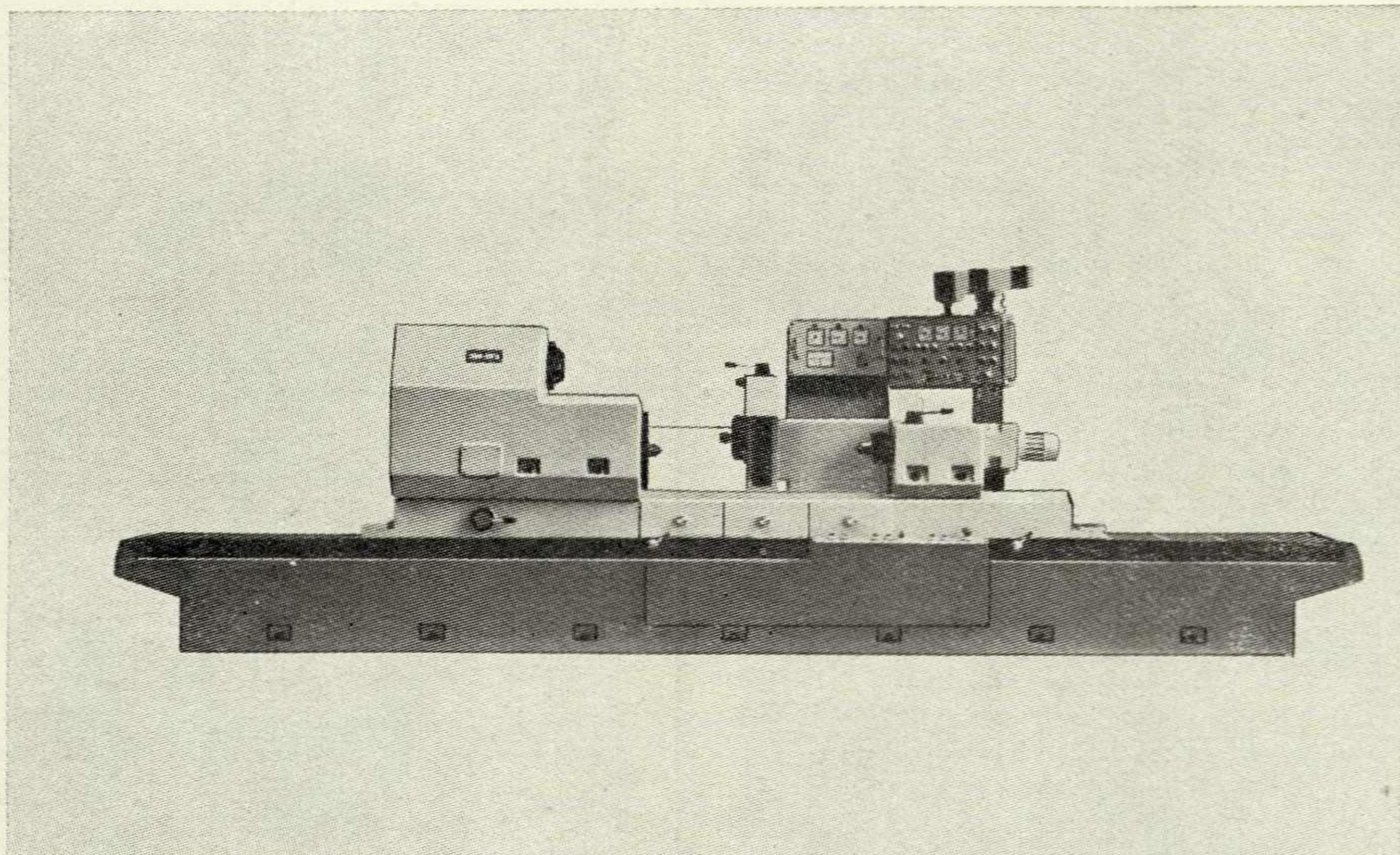
При установке стойки в рабочее положение и при включении магнита пристегивается, посредством защелки «карабин», предохранительная цепь. Стойка оборудована линейкой и указателем для отсчета величины перемещения ползуна с инструментом. Доминирующий элемент композиции изделия — литой корпус стойки с тонкими стенками призматической формы и небольшими радиусами закруглений на пересечении плоскостей. Нижняя часть корпуса стойки плавно переходит в круглый фланец, являющийся связующим звеном композиции стойки и электромагнита. Ручки стойки, выполненные в одной плоскости, гармонируют с общим стилевым решением формы изделия.

Форма элементов стойки технологична в изготовлении, удобна в эксплуатации.

Стойка освоена серийным производством в 1981 году.

16 КРУГЛОШЛИФОВАЛЬНЫЙ СТАНОК

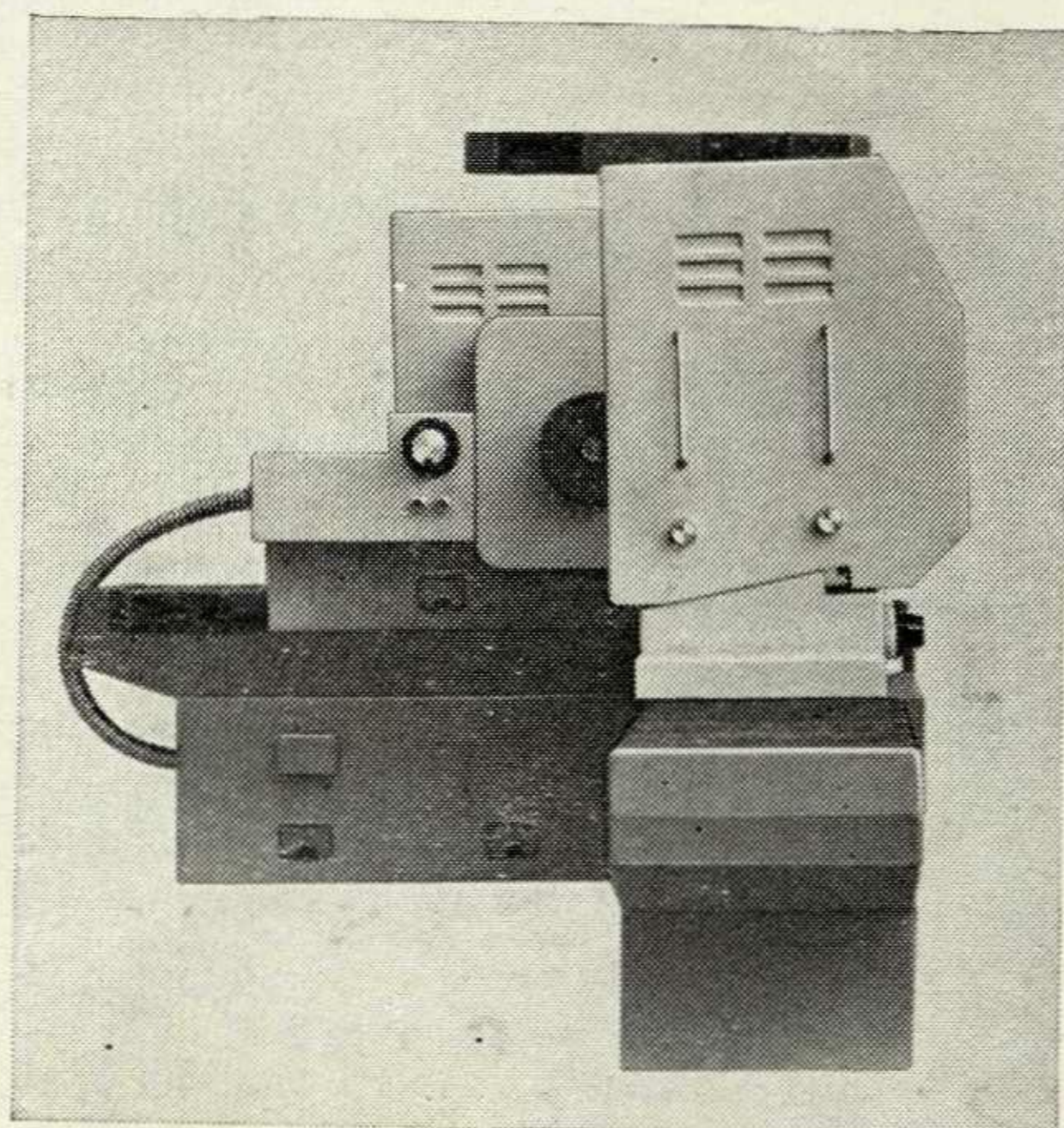
Дизайнеры Е. В. Сверчков,
В. М. Листровой, Э. Г. Адольф.
Харьковский художественно-
промышленный институт



Круглошлифовальный станок повышенного класса точности предназначен для наружного шлифования цилиндрических и пологих конических (с небольшим углом конуса) поверхностей изделий машиностроения. Габариты станка 8000×2800×2100 мм.

Станок отличается тщательной проработкой компоновочной схемы основных узлов и деталей: улучшены форма и внешний вид изделия, уменьшены габариты. Стилевое единство узлов станка достигнуто посредством скругления их ребер и граней.

Архитектоника изделия строилась на гармоничном сочетании строгих геометрических фигур, которые образуют характерные для шлифовальных станков горизонтальные членения. Цветовой контраст нижней и верхней части станка подчеркивает основное движение

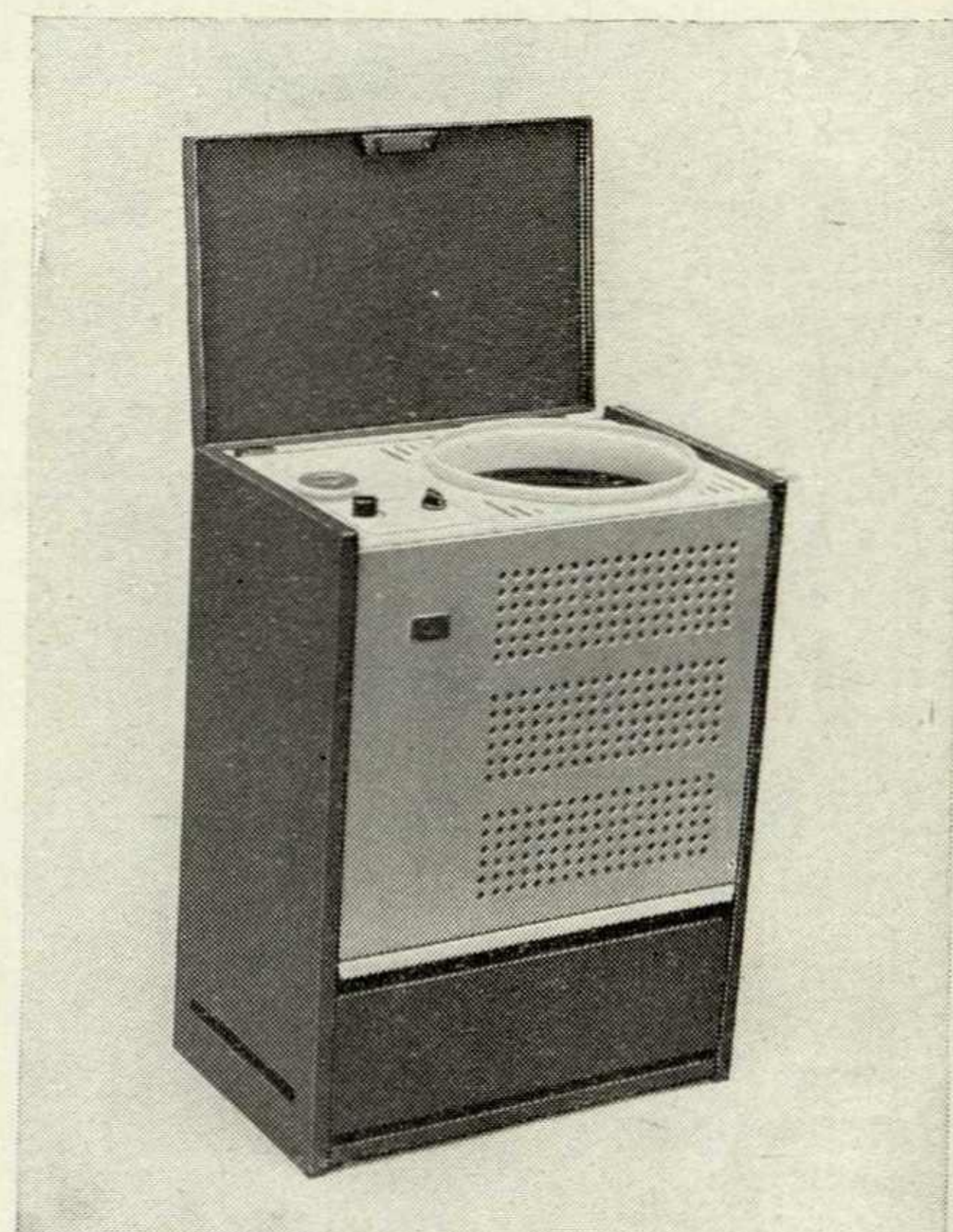


ОТОПИТЕЛЬНЫЙ АППАРАТ НА ЖИДКОМ ТОПЛИВЕ

Дизайнеры С. Д. Чепурной, О. Е. Войно-
Данчишина, В. И. Пономарев,
Л. И. Первакова.
Харьковский филиал ВНИИТЭ.
Сухумский экспериментальный завод
газовой аппаратуры

Аппарат используется для обогрева жилых помещений площадью до 50 м². По сравнению с аналогичными приборами обладает более высокими потребительскими свойствами. За счет более рационального размещения теплоотводящих панелей и введения дополнительных экранов достигнуто понижение нагрева боковой и передней поверхностей в среднем на 30°C.

На передней плоскости расположена решетчатая панель, на боковых панелях — вентиляционные каналы. Под верхней откидывающейся крышкой имеются верхняя панель с пультом управления и теплообменник. Розжиг



производится путем заправки топлива в заливную горловину, которая закреплена на панели управления. Топливный бак максимально смещен в сторону от нагревательного элемента.

В нерабочем состоянии — с закрытой верхней крышкой — изделие имеет нейтральный вид, без явно выраженной функции, что удобно для потребителя. Предусмотрена двухцветная окраска: темно-бежевая — для наружных поверхностей и бежевая — для передней и внутренней панелей.

Аппарат внедрен в 1981 году.

СОВЕТСКОЕ ТЕКСТИЛЬНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ НА ВЫСТАВКЕ «ИНЛЕГМАШ-82»

Третья международная выставка «Инлегмаш-82» (Москва, июль) продолжила лучшие традиции предыдущих подобных смотров «Оборудование и технологические процессы в легкой промышленности», с успехом прошедших в нашей стране в 1970 и 1976 годах. Как и прежде, инициатором проведения выставки стало Министерство машиностроения для легкой и пищевой промышленности и бытовых приборов.

«Инлегмаш-82» продемонстрировала возросший качественный уровень отечественного машиностроения для легкой и текстильной промышленности, высокую эффективность кооперированного метода проектирования оборудования в рамках стран — членов СЭВ, а также перспективность взаимовыгодного сотрудничества с фирмами капиталистических стран.

Экспозиция советского раздела выставки включала оборудование практически для всех технологических процессов в предпрядении, прядении, ткачестве и швейном потоке. Центральное место принадлежало прядильному и ткацкому оборудованию.

Заметный вклад в разработку основных видов машин внесла отраслевая служба технической эстетики и эргономики. И это нашло отражение на выставке. Экспонентами международного смотра стали все сорок образцов, в проектировании которых в последнее время принимали участие дизайнеры головной организации отрасли по художественному конструированию — СХКБлегмаш. Поэтому экспозиция советского раздела позволяет в целом оценить уровень отраслевого дизайна, проанализировать некоторые методы и приемы проектирования, сравнив их с практикой проектирования аналогичного оборудования за рубежом.

Перспективы прядильного оборудования связываются в настоящее время с развитием и распространением пневмомеханического способа прядения, позволяющего в два-три раза повысить производительность и улучшить санитарно-гигиенические условия труда. При этом автоматизация процесса осуществляется посредством применения средств контроля и регулировки, механизированной заправки пряжи, оснащения манипуляторами для ликвидации обрывов, устройствами для автосъема бобин и т. д.

Примером этого стали представленные в экспозиции пневмомеханические прядильные машины: для шерсти — ППМ-240Ш и для льна — ППМ-240Л, которые принципиально отличаются от машин традиционного способа прядения, а по своей производительности в два раза превосходят кольцевые прядильные машины. Здесь процесс кручения пряжи отделен от наматывания, что создает возможность высокооборотного прядения при низком уровне обрывов.

Художественно-конструкторская раз-

работка пневмопрядильной машины ППМ-240 проводилась дизайнерами СХКБ в несколько этапов. Основной проект был завершен в 1977 году, а его корректировка — на материалах изучения опытной партии машин — в 1979 году. При этом дважды уточнялась форма прядильной камеры и бобинодержателей, прорабатывались также несущие конструкции, узел прижимного валика, сигнальный фонарь. Предложена конструкция трафарета для обрамления образца вырабатываемой пряжи и информационного рабочего материала.

Работа над этой машиной — типичный пример новой методики проектирования, которую берут на вооружение дизайнеры СХКБ. Традиционно разрабатываемые проекты, которые тяготеют лишь к улучшению внешнего вида машин, уже не могут отвечать растущим требованиям, предъявляемым к оборудованию усложненных конструкций. Сейчас внедряется и совершенствуется последовательный, поэтапный метод проектирования, позволяющий многократно уточнять основное решение и углубляться в детальную проработку узлов и деталей вслед за каждым этапом инженерно-конструкторских поисков. В образце прядильной машины для льна, показанном в экспозиции, точно реализованы все предложения дизайнеров, чему способствовала поддетальная их проработка, поэтапное макетирование и согласование. Хотелось бы привести здесь строки из записей в книге отзывов:

«Машина ППМ-240Л выполнена на уровне лучших мировых образцов, прекрасная компоновка и внешнее оформление»; «Машина красива, у нее хорошие гигиенические и эргономические характеристики, что очень важно при переработке льна»; «По своим техническим данным, по внешнему виду, по легкости обслуживания, по отсутствию пыли и малому шуму машина ППМ-240Л значительно превосходит кольцевые прядильные машины. Ждем машину на производство».

Еще один экспонат выставки — небольшая по габаритам самокруточная прядильная машина ПСК-225 ШГ для получения пряжи из гребенной шерсти, химических волокон и их смесей. Она позволяет в три с лишним раза повысить съём продукции с одного квадратного метра производительной площади. Машина выпускает пряжу со скоростью 200 м/мин, заменяя более 100 веретен кольцепрядильной машины.

Художественное конструирование этой машины также проводилось в несколько этапов. Опираясь на научно-исследовательскую работу ВНИИЛтекмаша, СХКБ выполнило проект, который послужил основой для разработки Костромским СКБ ТМ технической документации. Проект был завершен в 1980 году, когда были получены результаты испытаний опытной партии машин. На этом этапе, помимо уточне-

ния целостного композиционного решения, были пластически проработаны основные формообразующие узлы (в масштабе 1:1) — боковые и средние ограждения, ограждения тянущего механизма, лицевой панели, сигнального фонаря и трафарета.

Следует особо отметить, что художественно-конструкторской проработке подвергаются не только непосредственно прядильные машины, а как бы весь процесс прядения, то есть сопутствующие устройства и оборудование, помогающие оптимизировать технологический процесс. Среди них такие изделия, как станок СНВ-2 для набивки смазкой прижимных валиков прядильных машин, устройство для подсвета нитей, обдуватель-сборщик пуха и некоторые другие.

Достаточно широко было представлено на выставке отечественное ткацкое оборудование. В этой области 75% общего производства в отрасли составляют бесчелночные и пневмореперные ткацкие станки.

Художественное конструирование ткацких станков сопряжено с определенными трудностями, возможности принципиального компоновочного поиска здесь нередко ограничены. По своей конструкции станки традиционно довольно сложны, их конструктивная схема не подвергается существенным изменениям.

Перспективы развития ткацкого оборудования связываются с разработкой средств автоматического контроля и управления, с повышением производительности-скоростных характеристик, а в области технической эстетики — с проведением поисковых работ на базе эргономических исследований. Подобная работа была проведена специалистами СХКБ в 1979 году, результаты и выводы ее с успехом использованы в последующих художественно-конструкторских проектах, в частности в проекте станка АТПР-100-5¹. Изготовленный образец с успехом экспонировался на выставке и получил заслуженно высокую оценку специалистов.

Широкое применение в ткачестве находят представленные на выставке микрочелночные станки типа СТБ. Они оснащаются жаккардовыми машинами, ремизоподъемными каретками, электронными контролерами и накопителями утка, что обеспечивает повышение производительности станков на 15—20%.

К сожалению, до настоящего времени еще не нашли применения предложения СХКБ, нацеленные на создание оригинальной, патентоспособной формы станка СТБ с узлами и ограждениями, отличающимися от аналогичных станков западногерманской фирмы Sulzer, а также другие предложения, направленные на повышение эсте-

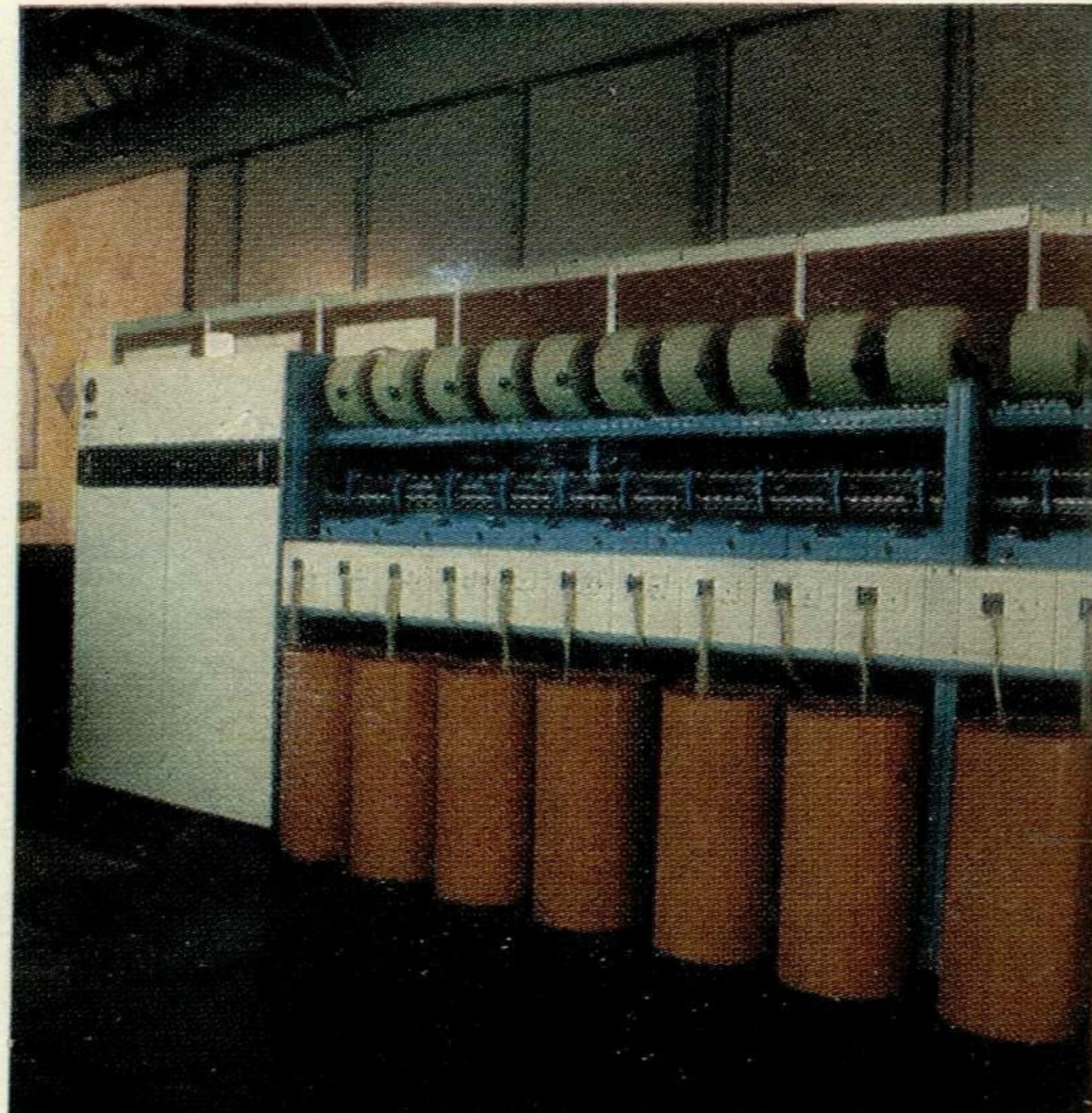
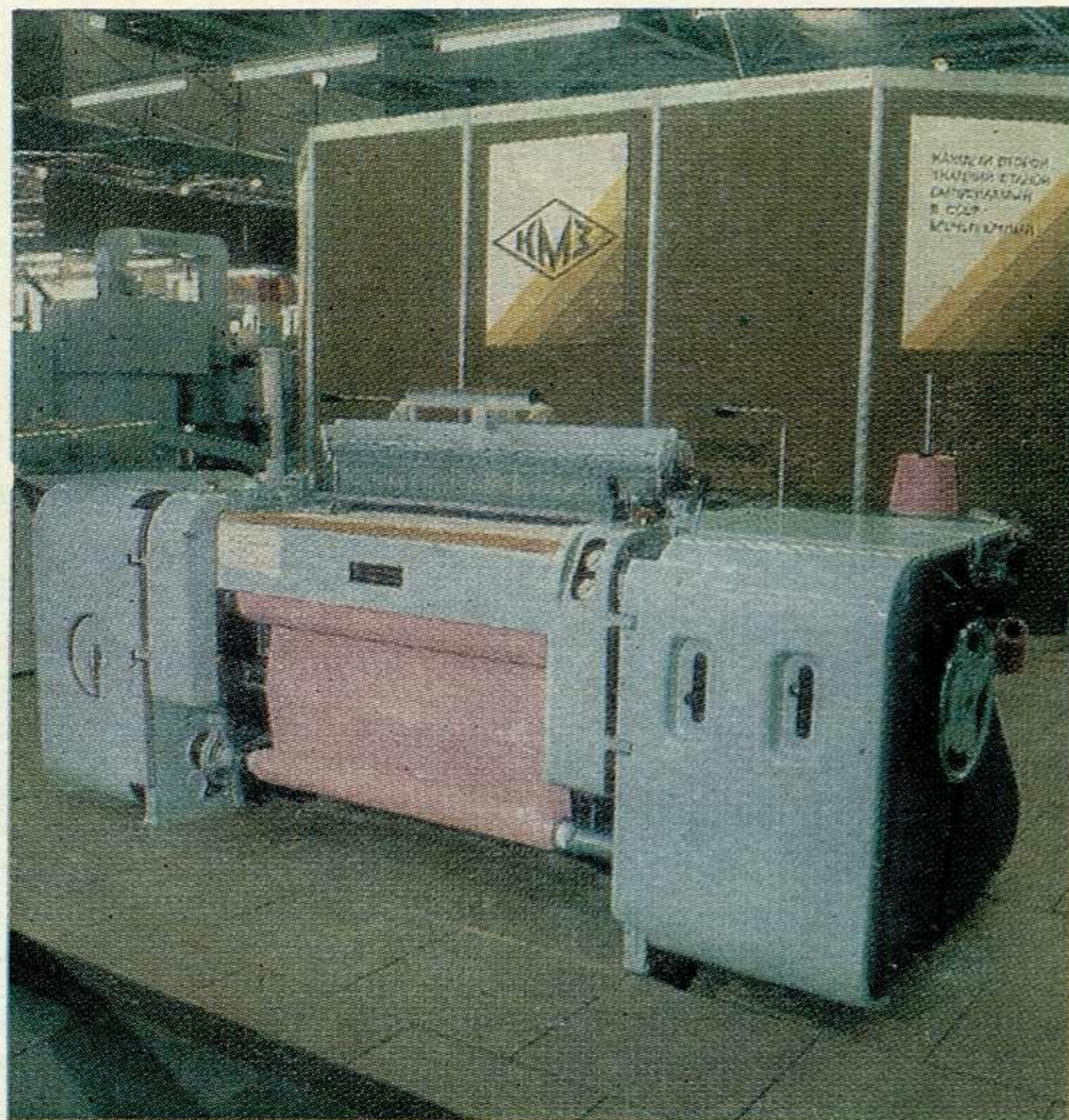
¹ Подробно о нем см.: Техническая эстетика, 1982, № 10, с. 6—10.

тических и эргономических показателей качества станка. Все, что входило в задачу художников-конструкторов в сложившихся условиях, было выполнено, в частности решены ограждения, пульта управления механического воздействия и некоторые формообразующие детали. Кроме того, по договору с Тульским заводом точного машиностроения художники-конструкторы раз-

возможность повысить производительность труда в четыре раза. Многозевные машины предназначены для выработки тканей массового ассортимента из хлопка, химических волокон и их смесей. В основу работы положен способ непрерывного тканеформования, осуществляемого одновременно во многих местах по ширине заправки несколькими зевами. Образцы новых

граммно-технологический комплекс для конструирования швейных изделий и подготовки их к раскрою. С высокой точностью автомат обмеряет фигуру человека, передает данные на ЭВМ и затем по выработанной заранее модели конструирует детали раскроя и моделирует выкройку. Высокая точность обмера позволяет получить настолько полную информацию о фигуре

1, 2



1. Модель ткацкого станка АТПР-100-5 наиболее полно отражает результат поэтапного внедрения дизайнерских предложений

2. Пневмопрядильная машина ППМ-240. Детальная дизайнерская проработка пневмокамеры, многократно повторяющегося узла стала главным акцентом художественно-конструкторского решения изделия

3, 6. Многозевные ткацкие машины ТММ-360 и МТ-330, работающие на основе нового принципа непрерывного зевобразования



3

работали проект жаккардовой машины, модернизирующей станок СТБ для выработки крупнозорчатых шелковых тканей. Этот станок СТБ-4-220Ж и стал экспонатом выставки «Инлегмаш-82».

Другой ведущей группой экспонатов в разделе ткацкого оборудования были многозевные машины. Внедрение в текстильную промышленность этих перспективных станков открывает

моделей этих машин ТММ-360 и МТ-330, работающие на основе нового принципа непрерывного зевобразования, выполнены разработчиками в полном соответствии с художественно-конструкторскими предложениями.

Был в советской экспозиции в разделе швейного оборудования экспонат, который привлекал особое внимание посетителей. Это универсальный про-

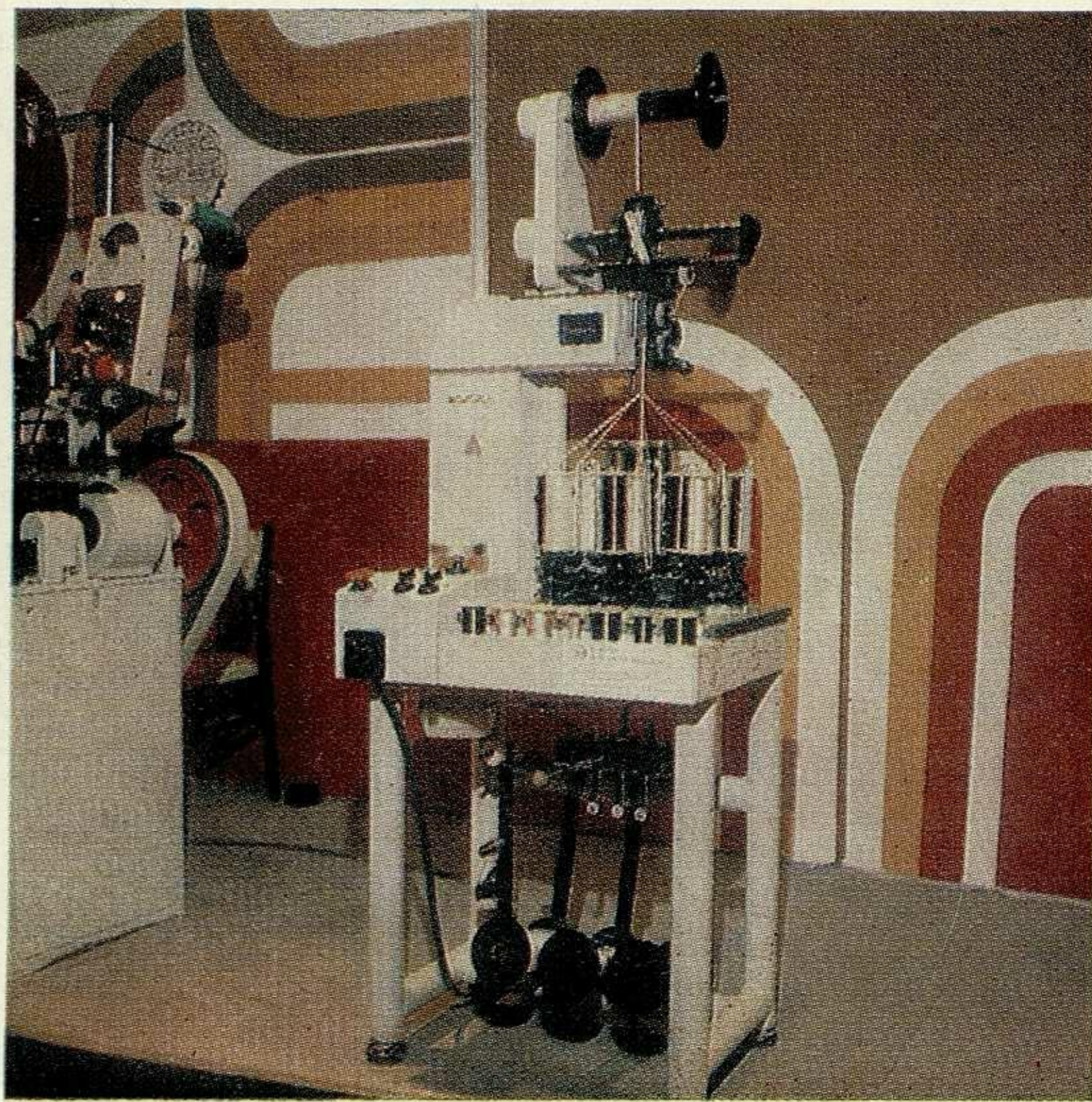
человека, что отпадает необходимость в примерках при пошиве одежды. Интересное дополнение: у потребителя имеется возможность ознакомиться с эскизом полученной модели на видеотерминальном устройстве. Комплекс демонстрировался в действии, любой посетитель выставки мог убедиться в его высоких эксплуатационных и потребительских свойствах.

Непосредственно швейное оборудование было представлено комплексно-механизированной линией по изготовлению мужских брюк. Несколько типов головок промышленных швейных машин выпускается в соответствии с художественно-конструкторскими проектами Московского СХКБлегмаш и Белорусского филиала ВНИИТЭ. Наиболее эффективным стал вклад дизайнеров

калась к разработке специализированных швейных потоков, сложных технологических комплексов. Поэтому экспонируемая на выставке линия представляет собой скомпонованную в один функционально-технологический поток продукцию различных заводов нашей страны — продукцию разностильную, не связанную единым эстетическим замыслом, не отвечающую всему комп-

лий: заплывание ушка иглы при высоких скоростях пошива, обрыв нити и т. д. Как свидетельствуют экспонаты выставки, инженеры совместно с дизайнерами успешно решили некоторые из этих проблем.

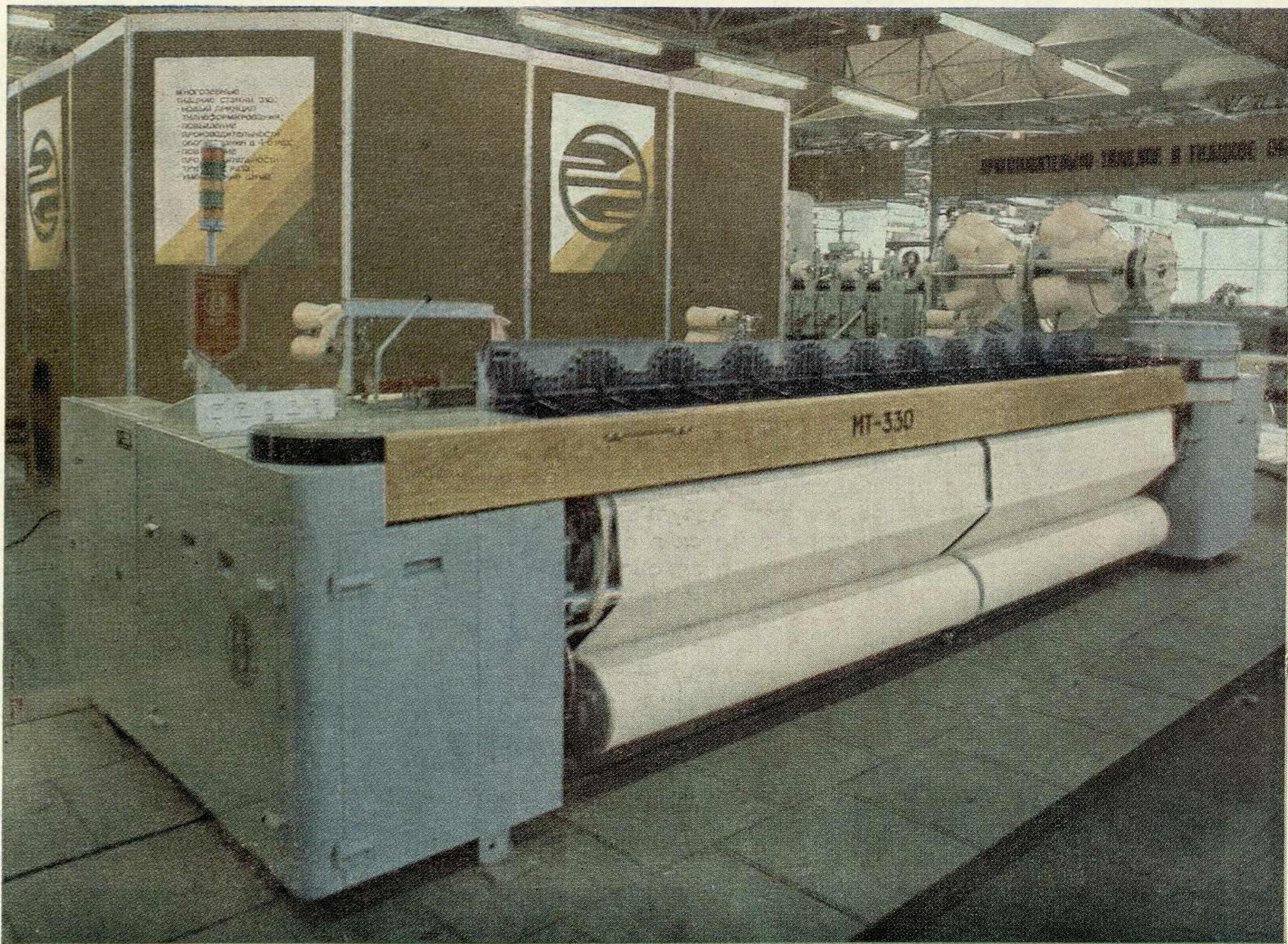
Научно-практический поиск безниточного соединения синтетических материалов привел к созданию отечественной машины БШМ-1, принцип рабо-



4, 5

4. Самокруточная прядильная машина ПСК-225ШГ. Художественно-конструкторское решение уточнялось на всех этапах разработки, вплоть до промышленного выпуска первой серии машин

5. Шнуроплетельная машина предназначена для производства шнуров в шестнадцать нитей из натуральных и химических волокон



6

в разработки базовых конструкций швейных машин и нескольких типов полуавтоматов, унифицированной конструкции стола, освоенного Оршанским ПО «Промшвеймаш», привода «Эра» с регулируемой скоростью — для Винницкого электротехнического завода.

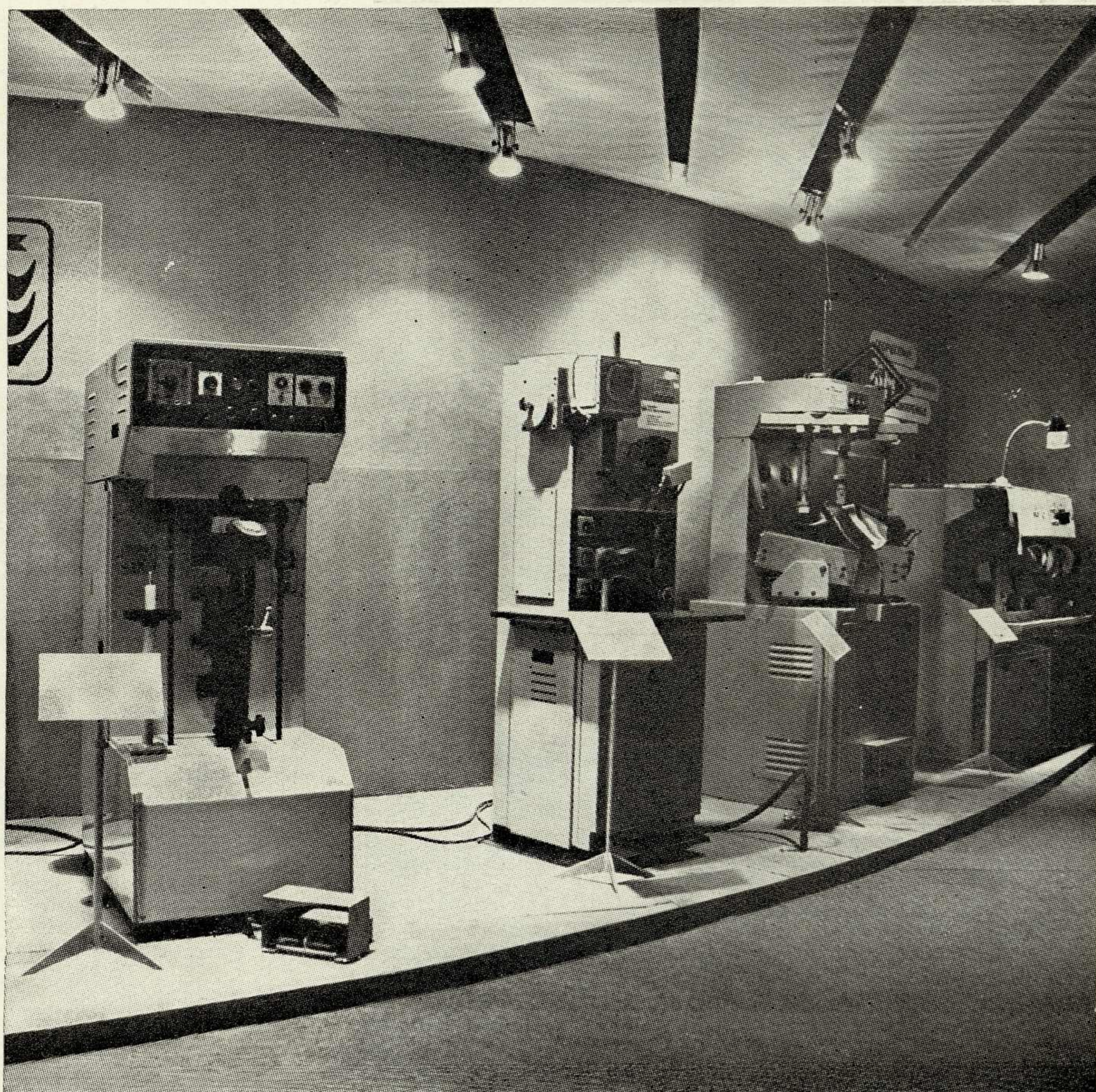
Однако следует признать, что до настоящего времени служба технической эстетики никогда еще не привле-

лексу требований технической эстетики и эргономики. За пределом круга решаемых вопросов здесь осталась также и разработка типовых средств автоматизации небольших операций.

Широкое распространение новых синтетических материалов, при всей массе их положительных качеств, вызвало и ряд проблем, связанных с их обработкой в процессе пошива изде-

ты которой основан на образовании сварного шва с использованием ультразвука. Дизайнеры участвовали в модернизации этой машины и разработали проект машины БШМ-2 для сварки швейных изделий из полиэфирных труднотранспортируемых материалов, а также проект ультразвукового пресса УПУ-1 для изготовления петель и закрепок. Решая вопросы формообразо-

7. Ряд обувных машин различного назначения. Серийный выпуск налажен в соответствии с художественно-конструкторскими проектами



вания этих изделий, художники-конструкторы ориентировались на их функциональную сходность.

Еще один любопытный экспонат этого раздела — установка ЛУРМ-1600 для программного раскроя обувных и кожгалантерейных материалов лучом лазера. Это характерный пример перспективного, принципиально нового технического решения. Установка разработана ВНИИЛтекмашем в сотрудничестве с СХКБлегмаш. В экспозицию был включен только макет установки, но уже сейчас изготовлен опытный образец, показавший превосходные результаты в использовании и экономии ценных видов сырья.

В 1982 году совместные работы возобновлены в связи с ориентацией на более совершенную модель установки, оснащенной автоматизированным управляемым устройством (роботом), увеличенным рабочим полем раскроя, и вследствие этого — с возникшей необходимостью композиционных переработок прежнего художественно-конструкторского решения.

Оценивая по материалам выставки «Инлегмаш-82» современный уровень оборудования легкой и текстильной промышленности, можно сделать оп-

ределенные выводы.

Лучшие образцы оборудования, получившие признание и высокую оценку специалистов, явились результатом целенаправленных разработок в области технической эстетики и эргономики. Именно отраслевая служба технической эстетики с ее накопленным опытом и внутренней специализацией способствовала качественному росту таких видов оборудования, как прядильное и ткацкое. Похвальные отзывы и интерес, проявленный зарубежными специалистами, говорят о том, что наши поиски идут в верном направлении. Инженерное и художественное конструирование оборудования стало единым процессом. Это способствует появлению качественно новых форм сотрудничества, обогащению методики художественного конструирования и в конечном счете — реализации дизайнерских проектов.

Накопленный опыт дизайнеров в текстильном и легком машиностроении целесообразно использовать в других подотраслях промышленности Минлегпищемаша, в частности в швейной промышленности, — и не в отдельных видах машин, а в разработке технологических линий и потоков.

СОВРЕМЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ СИСТЕМ «ЧЕЛОВЕК — МАШИНА»

ШЕРИДАН Т., ФЕРРЕЛ У. Системы «человек — машина»: Модели обработки информации, управления и принятия решений человеком-оператором. — М.: Машиностроение, 1980.

В книге известных американских ученых Т. Шеридана (Массачусетский технологический институт) и У. Феррела (Университет штата Аризона) рассматривается большой спектр проблем взаимодействия человека и машины в современных технических системах. Высокий уровень автоматизации производства определяет необходимость полного и достоверного знания основных закономерностей такого типа взаимодействия. В сравнительно небольшой по объему книге, обзорный характер которой обусловлен значительным количеством анализируемых в ней вопросов, авторам удалось избежать отрывочности и неясности изложения.

Технические и гуманитарные аспекты взаимодействия человека и машины рассматриваются в книге не изолированно, а в целостном единстве: по ходу изложения материала авторами привлекаются экспериментально-психологические методики, выступающие в качестве тестов методов математического моделирования СЧМ. Это позволяет выбрать из всего множества методов наиболее адекватные исследовательским задачам. Однако, поскольку книга написана на основе курсов лекций, читаемых авторами на отделениях инженерной механики и системной техники, более ярко выражена техническая направленность. Но это не снижает ценности книги и для читателя с гуманитарной ориентацией.

Форма представления материала способствует точности и скорости понимания читателем узловых проблем и методов их решения. Каждая из трех частей книги — «Информация», «Ручное управление», «Принятие решений» — начинается с вводной главы, в которой в общем виде рассматриваются задачи, подробно анализируемые в последующих главах. Затем излагаются методы исследования и адекватный им математический аппарат; приводятся некоторые частные экспериментальные методики и соответствующие результаты. В заключительных главах каждой части производится отбор теоретических моделей, оптимальных с точки зрения полноты и точности их соответствия экспериментальным результатам. Такой способ изложения позволяет читателю создать законченное представление о каждом из рассматриваемых вопросов в отдельности и в то же время не нарушает цельности восприятия и понимания фундаментальной проблемы взаимодействия человека и машины.

В первых главах книги излагаются базовые понятия безусловной и условной вероятностей, перерасчета вероятностей; затем на основе этих понятий

определяется мера дискретной информации, как степень влияния эмпирических данных на вероятность гипотезы. Вводится понятие канала информации, его пропускной способности, анализируются способы согласования источника информации с используемым каналом. Материал построен по принципу постепенного перехода от сравнительно простых количественных характеристик (относительных частот) к более сложным матричным представлениям информационных каналов. При этом подробно анализируются экспериментальные разработки американских ученых и инженеров.

Классификация экспериментальных задач по передаче информации производится в соответствии с их характером и направленностью. Выделяются следующие основные классы задач: идентификация множества входных стимулов; выбор одного из вариантов из множества реакций на выходе системы; хранение в кратковременной и долговременной памяти; реализация точностных инструментальных движений.

Для исходного дискретного случая при определении меры информации применяется оптимальная байесовская модель, проводится подробный анализ меры информации с позиции кодирования, избыточности и связанности информации, причем привлекается широкий спектр экспериментальных данных. Отмечается необходимость систематического и компактного способа регистрации и представления статистических соотношений при рассмотрении дискретных каналов. В связи с этим подробно анализируется матричный метод, в частности описывается представление канала посредством переходной матрицы, в которой зафиксированы входные и выходные сообщения.

Конкретизация понятия информационного канала позволяет авторам провести анализ и множества ограничений, накладываемых на пропускную способность канала. В качестве одного из примеров рассматриваются ограничения на передачу информации об одномерных стимулах, связанные с низкой чувствительностью к ряду таких факторов, как время наблюдения и координатные характеристики стимулов (диапазон их изменения и расположение в этом диапазоне).

Предельный случай — идеальный канал с неограниченной пропускной способностью позволяет точно, с нулевой погрешностью, передать форму сигнала. Переходя от данного случая к конкретным вариантам передачи формы сигнала, авторы книги особое внимание уделяют введенному еще К. Шенноном определению производительности источника информации как скорости создания информации (для фиксированного уровня точности передачи производительность равна минимальной пропускной способности канала, обеспечивающей передачу формы сигнала с заданной точностью).

Отмечая, что скорость и точность передачи информации являются характеристиками, наиболее чувствительными к совместимости человека и машины, авторы тщательно анализируют наряду с этим параметр количества переданной информации. Данный параметр выступает в качестве оценки диагностичности источника, то есть свойства, обеспечивающего различение гипотез. В свою очередь абстрактные постро-

ения математических оценок диагностичности позволяют выбрать конкретные экспериментальные методы и методики с максимально возможным уровнем диагностичности, обеспечивающим и максимальную разрешающую способность.

Проблема различения гипотез интересна и с позиции поиска оптимальных форм распределения функций между человеком и машиной при оценке вероятностной информации. Авторами рассматривается, в частности, тип распределения, при котором человек назначает априорные вероятности гипотез, а компьютер посредством различных способов обработки этих вероятностей находит апостериорные вероятности каждой гипотезы. Обсуждаются и другие модели СЧМ как преобразователя информации.

Очень важным для безошибочности выбора принципов решения задач ручного управления представляется различие между дискретной и непрерывной информацией. Действительно, некоторые классы стимулов и реакций предпочтительнее описывать непрерывными временными функциями. Тогда понятие непрерывной информации вводится как обобщение представленного ранее дискретного случая (используется непрерывный аналог байесовского правила).

Авторы отмечают, что основным и до настоящего времени не решенным даже для большинства частных случаев является вопрос о характере обработки сигнала (непрерывном или дискретном) в центральной нервной системе человека. Что касается задач ручного управления, то остается неясным, в какой степени дискретизация данных может быть связана с афферентацией, с эффекторами или же с переработкой сигнала в центральной нервной системе. Существование временной разрывности, дискретности преобразования стимула в реакцию при ручном управлении остается только гипотезой (за исключением очень немногочисленных и узкоспециализированных задач управления, в которых такая разрывность предполагается априорно). Однако ключевые вопросы, например, где лучше поместить дискретизатор — на входе или на выходе модели «человек — оператор», до сих пор не решены.

Достаточно тщательно анализируются в рамках задач ручного управления вопросы линейности и нелинейности моделей «человек — оператор». В частности, на основе допущения о линейности сигнала возможно выработать подходы к решению задачи идентификации передаточных характеристик входа-выхода системы. Как отмечают авторы, до настоящего времени ни одна нелинейная модель оператора, решающего задачи ручного управления, не принесла особой пользы.

В последнем разделе книги анализируются с разных точек зрения и посредством применения различных методов некоторые выборочные проблемы теории принятия решения, рассматриваются нормативные и описательные теории принятия решения. Оцениваются возможности имитации с помощью ЭВМ принятия решений профессиональными операторами при многомерных альтернативах. Особое значение придается методу аппроксимации структуры предпочтений человека, используемому построения интервальных шкал ценностей (преимущество ме-

тода — в допустимости относительно малой выборки измерений).

Исследуется частный аспект проблемы распределения функций в СЧМ: «кто» более результативен в выполнении некоторых видов формальных преобразований — ЭВМ или человек. В специальном цикле работ выявлено, например, что комбинаторные преобразования значительно эффективнее осуществляются ЭВМ. В качестве одного из подтверждений данного вывода приводятся факты меньшей валидности «экспертных прогнозов» в медицине и педагогике по сравнению с созданными ЭВМ линейными комбинациями основных переменных прогноза.

Очень содержательными представляются главы, в которых рассматриваются формальные игры в качестве логико-математического обеспечения теории принятия решений. Формальные игры представляются авторам основой для изучения поведения человека в условиях риска, когда вероятности состояний среды неизвестны. В заключительных главах представлены игры в матричной форме, в которой каждый игрок соответствует определенной размерности матрицы и каждый ход этого игрока есть позиция в этой размерности.

Авторы неоднократно подчеркивают свою приверженность к конкретным исследованиям; очевидно, это определило сознательное игнорирование методологических и философских аспектов проблемы функционирования современных СЧМ. Невнимание авторов к одной из важнейших сторон анализируемой ими проблемы обеднило содержание книги.

Книга Т. Шеридана и У. Феррела будет с пользой прочитана специалистами в области эргономического и инженерно-психологического проектирования систем «человек — машина». Наряду с этим, книга представляет несомненную ценность для широкого класса проектировщиков данных систем, объединяющего специалистов различного профиля — инженеров-конструкторов, дизайнеров и др.

РАЙШИТЕ В. Р.,
канд. психологических наук,
ВНИИТЭ

Поправка. В статье С. О. Хан-Магомедова «Братья Стенберги» (1982, № 10) в подписях по вине редакции допущены неточности. Следует читать:

Рис. 4. Конструктивная установка для пьесы «Салон Святой Магдалины».

Рис. 9. Декорация к спектаклю «Любовь под вязами».

Редакция приносит свои извинения.

У ИСТОКОВ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА. ПЕТЕР БЕРЕНС К 75-летию начала дизайнерской деятельности

Обращаясь к прошлому дизайна, мы почти всегда сталкиваемся с одной трудностью, от которой не избавлена и историография некоторых других дисциплин и видов деятельности, относящихся к сфере культуры. С одной стороны, невозможно правильно понять и оценить суть и значение исторических явлений дизайна, не подходя к ним с позиций собственной социокультурной концепции; с другой стороны, приложение этой концепции к прошлому таит опасность модернизации, неправомерного переноса на него черт современности, стирания интересных и важных черт и особенностей дизайна ушедших времен. А это чревато превращением истории дизайна в дурную бесконечность повтора привычных схем, утратой поучительных уроков истории. Выход из положения, конечно же, не в отказе от такого методологического инструмента, как собственная концепция дизайна: явления дизайна прошлого необходимо рассматривать на фоне присущих им социальных, социокультурных, экономических и прочих обстоятельств, уделяя в то же время пристальное внимание личным творческим установкам и целеполаганиям деятелей дизайна.

Необходимость подобного подхода при обращении к нашей теме подтверждается одним небольшим, но характерным примером. П. Беренсу принадлежат слова: «Меня интересуют всегда только проблемы. Тем, что само собой разумеется, пусть занимаются другие». Велик соблазн истолковать это высказывание как один из привычных постулатов современного дизайна («не проектировать вещи, а решать своими проектными средствами проблемы»). А между тем автор приведенных слов вкладывал в них иное, гораздо более богатое содержание, имея в виду обязательное наличие в проектной задаче социокультурного смысла, возможности ее социальной проблематизации.

Считается, что дизайнер и архитектор Беренс, человек огромного и многогранного художественного таланта (не следует забывать и о его творчестве живописца, графика, художника шрифта, мастера прикладного искусства и интерьера, наконец, педагога, из мастерской которого вышли Корбюзье, Гропиус и Мис ван дер Роэ), был счастливым творцом воплощенных в жизнь проектов, вошедших неотъемлемой частью в современный нам предметно-пространственный мир. И это верно: трудно себе представить наш быт без созданных им форм электрических приборов, нельзя не оценить его вклад в дизайн различных видов электротехнического оборудования, доныне покоряет мощная и строгая красота построенных им промышленных зданий. Уют и покой излучают дома спроектированного Беренсом рабочего поселка в берлинском районе Обершеневаде. Возведенные по его проек-

ту более 50 лет назад здания и сегодня украшают красивейшую и современнейшую площадь столицы ГДР, образуя ворота самой представительной магистрали города. Но только сравнивая все это с неосуществленными блистательными проектами застройки той же площади, рабочего поселка в Гроссен-



Peter Behrens

бауме, с программами изделий АЭГ, которые не были полностью воплощены в жизнь, начинаешь ощущать причины той горечи, что сквозит в высказываниях Беренса по поводу его творческой судьбы.

С именем Беренса, особенно в последние годы, на Западе связывается понятие **промышленной культуры**, идейным провозвестником которой его называют¹, видя одновременно в нем и человека, внесшего существенный вклад в ее воплощение в жизнь. Действительно, он возлагал большие надежды на промышленность, считая ее способной стать носителем и питательной

средой культуры. «Во власти промышленности,— говорил он,— созидание культуры путем сведения вместе искусства и техники. Массовое производство потребительских вещей, отвечающих высоким эстетическим представлениям, стало бы благом не только для людей с тонким художественным восприятием, самым широким слоем народа был бы открыт доступ к понятиям вкуса и приличия... Всеобщее повышение уровня вкуса в конечном счете — и экономический вопрос. Речь идет о превращении духовного труда в материальные ценности». И далее: «Промышленность и транспорт, с их огромным значением для нашей эпохи, должны будут воспринять во всех своих частях соответствующие их достоинству совершенные в художественном отношении формы. Они неизбежно будут подведены к этому внутренними условиями своего бытия. Но при этом они повлияют на все наше эстетическое восприятие и в присущем им ритме двинут вперед развитие всего пластического языка нашей эпохи»². Легко упрекнуть автора этих слов в утопизме, но надо учесть, что они написаны человеком, уже соприкоснувшимся с гигантским производственным аппаратом концерна АЭГ — одного из тех монополистических объединений, которые подошли вплотную «к самому всестороннему обобществлению производства», когда уже «обобществляется и процесс технических изобретений и усовершенствований»³, написаны человеком, с одной стороны, осознавшим огромные возможности, которые таит в себе крупное производство для преобразования предметно-пространственного мира человека, а с другой — на своем собственном творчестве испытавшим те ограничения, которые препятствуют реализации этих возможностей.

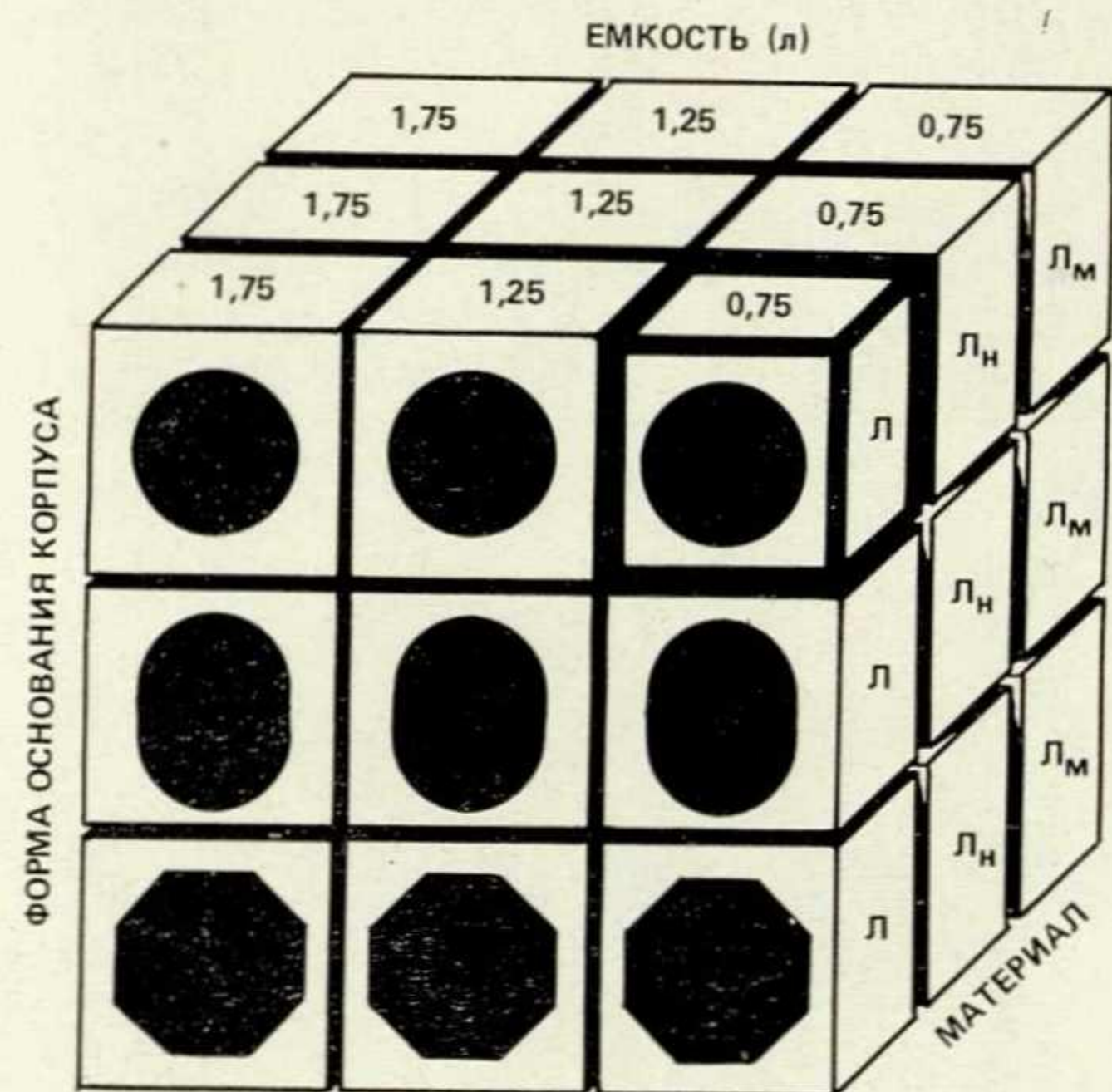
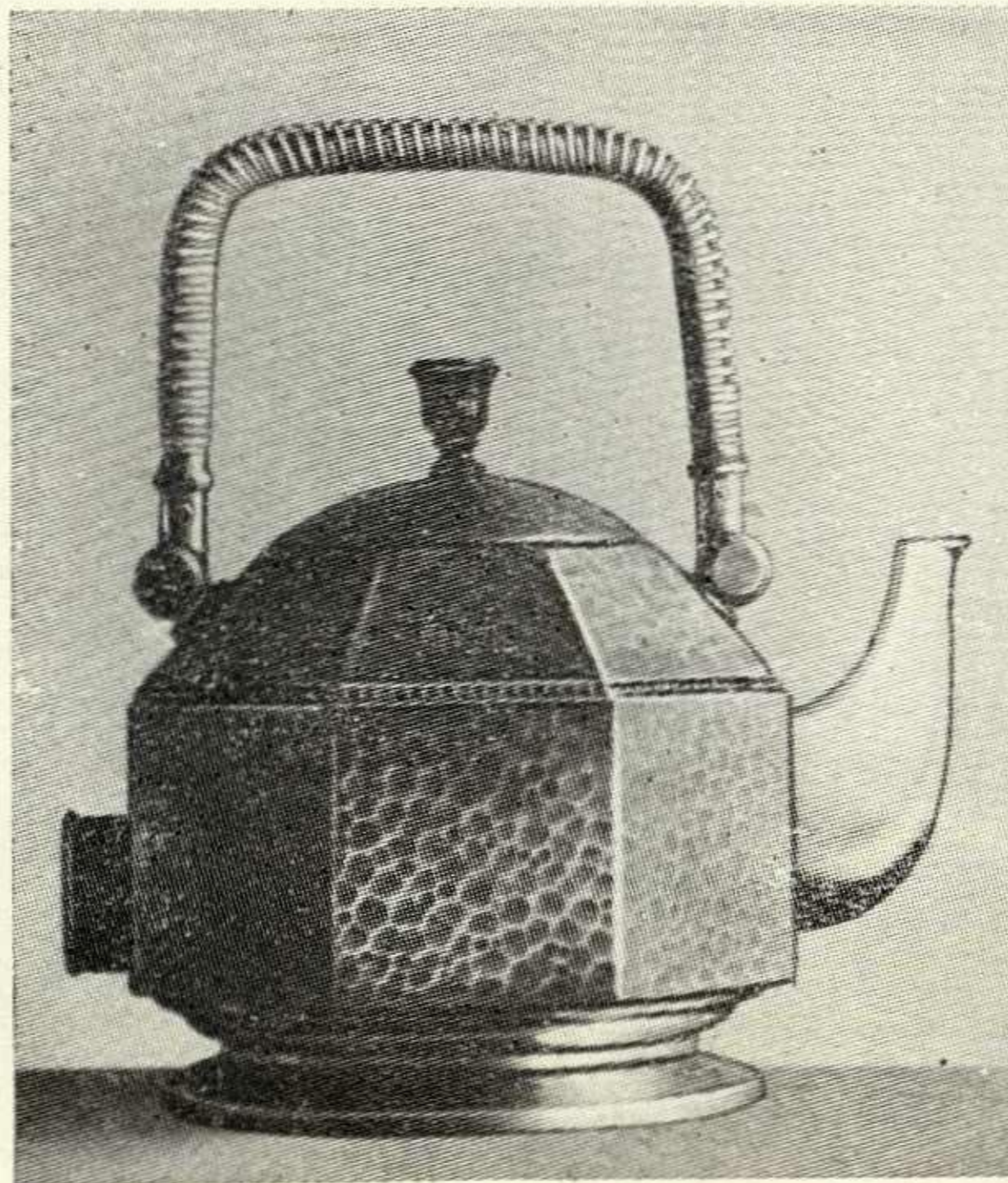
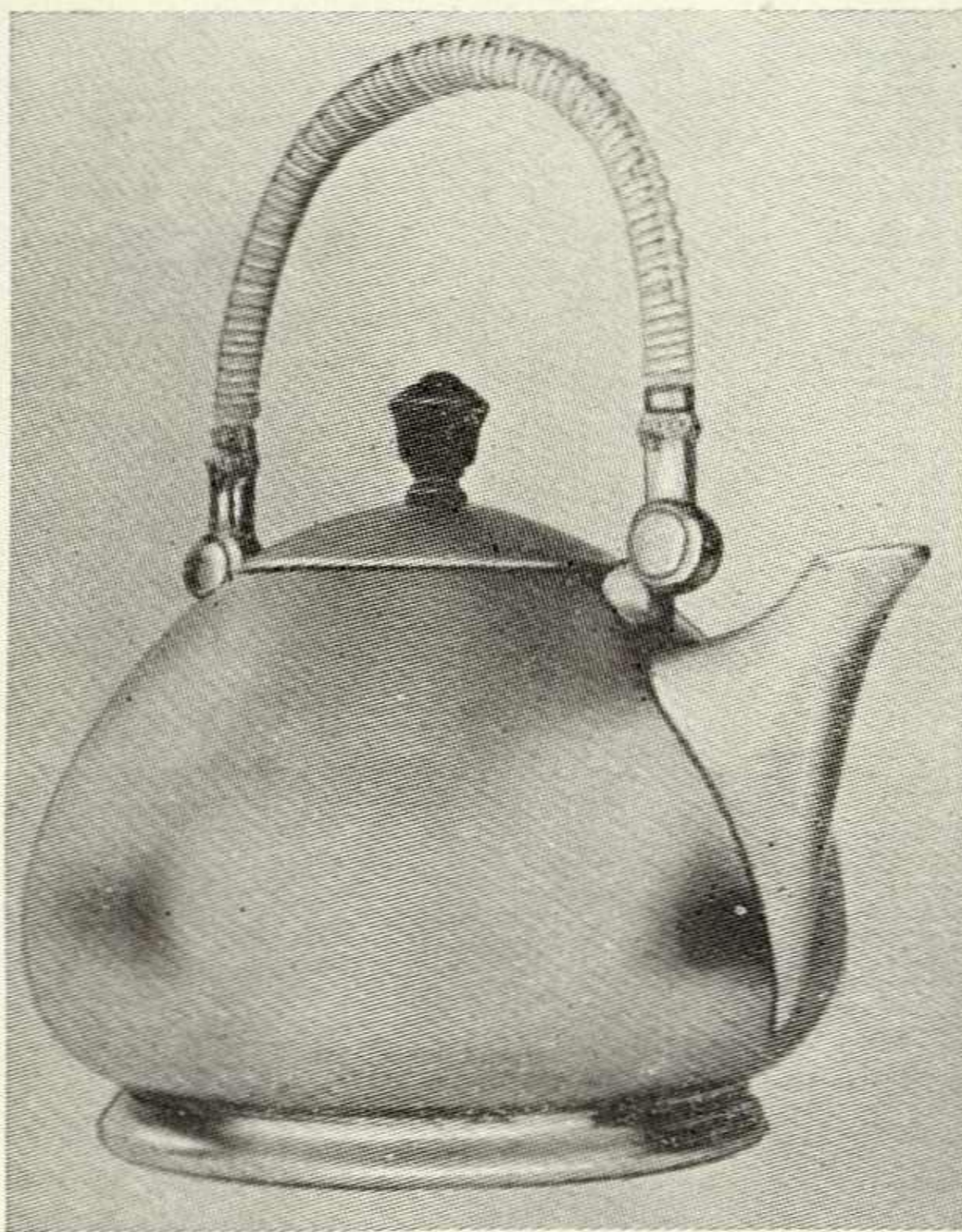
Первые шаги дизайна в Германии были закономерно связаны с бурным развитием промышленного производства в последней трети XIX века, начало которому было положено «революцией сверху», объединившей страну и выдвинувшей ее в ряд крупнейших капиталистических держав. Концентрация производства, рост монополий и борьба за рынки сбыта поставили вопрос о качестве промышленной продукции и ее конкурентоспособности. Шел лихорадочный поиск средств повышения престижа изделий немецкого производства, которые традиционно считались низкокачественными. Характерно, что в странах Британской империи немецкие экспортеры были обязаны проставлять на своих товарах знак «Сделано в Германии»: считалось, что этого вполне достаточно, чтобы сделать их непривлекательными для покупателя.

¹ В 1978 году Международный дизайн-центр в Западном Берлине организовал большую выставку «Промышленная культура — Петер Беренс и АЭГ (1907—1914)».

² BEHRENS P. Über Beziehungen der künstlerischen und technischen Probleme.— Berlin, 1917, S. 24.

³ ЛЕНИН В. И., Полн. собр. соч., т. 27, с. 320.

К концу века обозначились значительные сдвиги в повышении технического качества товаров, но на этом фоне тем более выпукло выступали недостатки их внешнего вида и формы в целом. Многие считали, что их преодолению может способствовать происходивший в Германии, как и во всей Европе, процесс поиска новых художественных ценностей, новой эстетики предметно-пространственной среды, связанный с экспериментами «югендстиля», искусства сецессий, модерна, в которых наряду со многими другими художниками принял самое активное участие П. Беренс. Эти поиски вели его и многих его коллег от занятий станковым искусством к художественному ремеслу, прикладному искусству, художественной промышленности, а затем



1. Программа чайников-кипятильников фирмы АЭГ:

л — латунь;
л_н — латунь никелированная;
л_м — латунь омедненная

2. Фирменный магазин АЭГ с выставкой ассортимента чайников

3. а, б, в. Три модели чайника из программы фирмы АЭГ

и к дизайнерской деятельности в индустриальном производстве. Связанные с этим факты достаточно хорошо известны.

В этом развитии решающее значение играл тот факт, что с первых лет XX века перед художниками возникла фигура совершенно нового заказчика, который располагал невиданными ранее возможностями и средствами овеществления их творческих замыслов, воздействия на предметно-пространственную среду, художественно осмысленного ее формирования. Новые эстетические целеполагания вызвали потребность в их теоретическом освоении, в котором наряду с эстетиками и искусствоведами самое активное участие приняли и сами художники. Появились труды, посвященные частич-

но или полностью этому предмету: А. Гильдебранда, А. Ригля, О. Вагнера, Г. Мутезиуса, А. Ван де Вельде, П. Берлаги, А. Лооса и др.; среди них была и работа П. Беренса «Документ немецкого искусства». Важно, что в них был не только осуществлен необходимый историко-теоретический расчет с эпохой эклектицизма, но и перекинут мостик в прошлое — к прогрессивной традиции выдающегося немецкого архитектора и теоретика К. Ф. Шинкеля, связанной с целесообразностью конструкций, глубокой функциональной осмысленностью пространственных решений, здоровым пуризмом «правды материала», тщательностью его выбора и применения.

А между тем проблемы «новой формы» индустриальных продуктов все более занимали промышленные концерны Германии, борющиеся во всем мире за передел рынков сбыта. В частности, вопросы качества товаров германской промышленности резко встали перед ней на всемирных выставках 1900 года в Париже и 1902 года в Турине. Правда, в последующие несколько лет произошел мощный рывок вперед, в результате которого уже в 1906 году, на 3-й германской выставке художественной промышленности в Дрездене, обозначились некоторые сдвиги: был показан ряд изделий массового производства, отличавшихся удовлетворительным качеством. Однако это были первые шаги, указавшие лишь возможный путь развития.

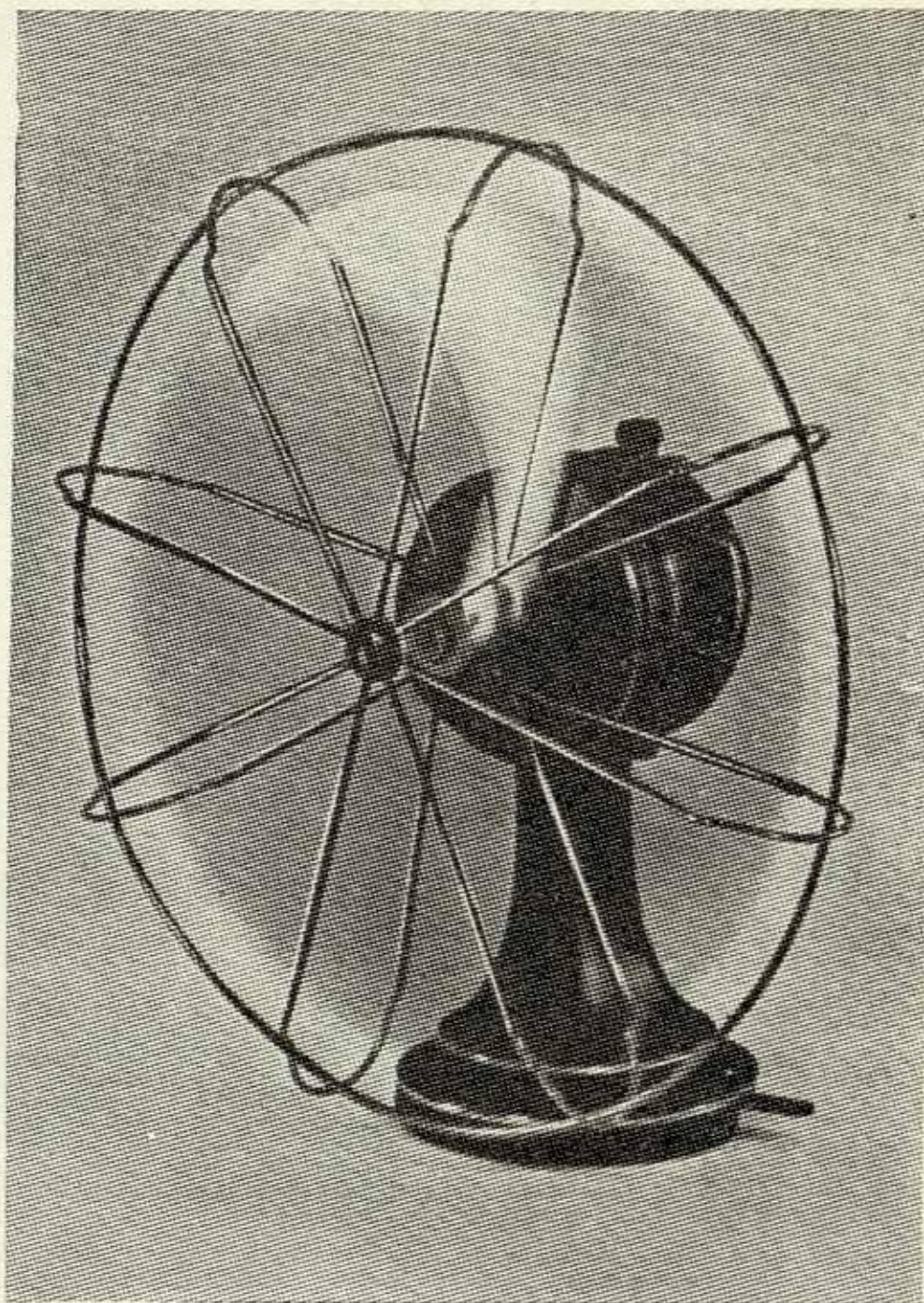
Эта общая ситуация делала вполне естественным обращение руководства концерна АЭГ к Беренсу с предложением занять пост главного художественного консультанта, которое он и принял в 1907 году, не оставляя руководства собственным архитектурно-художественным бюро. С началом его работы в концерне совпало окончательное превращение АЭГ в сверхмонополию. Очевидно, это совпадение не случайно, и вопрос о закономерности обращения монополий к дизайну заслуживает особого рассмотрения на более широком фоне. В результате заключения договора с американской «Дженерал электрик» АЭГ обеспечила себе постоянные сферы сбыта на мировом рынке, но в них еще нужно было прочно обосноваться. Несколько проще обстояло дело с электротехническим оборудованием, спрос на которое в связи с развитием разнообразных способов использования электричества в производстве и на транспорте постоянно возрастал. Что касается бытовых электротехнических приборов, то большинство населения даже в развитых странах видело в них не совсем безопасное новшество. Придать их форме упорядоченность, сделать ее более «человекообразной» и поручил концерн своему новому художественному консультанту, отнюдь не давая ему неограниченных полномочий: он должен был проектировать электроприборы в рамках коммерческой целесообразности и технологических возможностей.

Следуя своему принципу социокультурной проблематизации проектных задач, Беренс поставил цель использовать свои художественные возможности для превращения вещей в средство организации быта, «трансформации повседневности»⁴, делая при этом

⁴ LEFEBURE H. Das Alltagsleben in der modernen Welt.— Frankfurt/Main, 1972, S. 62.

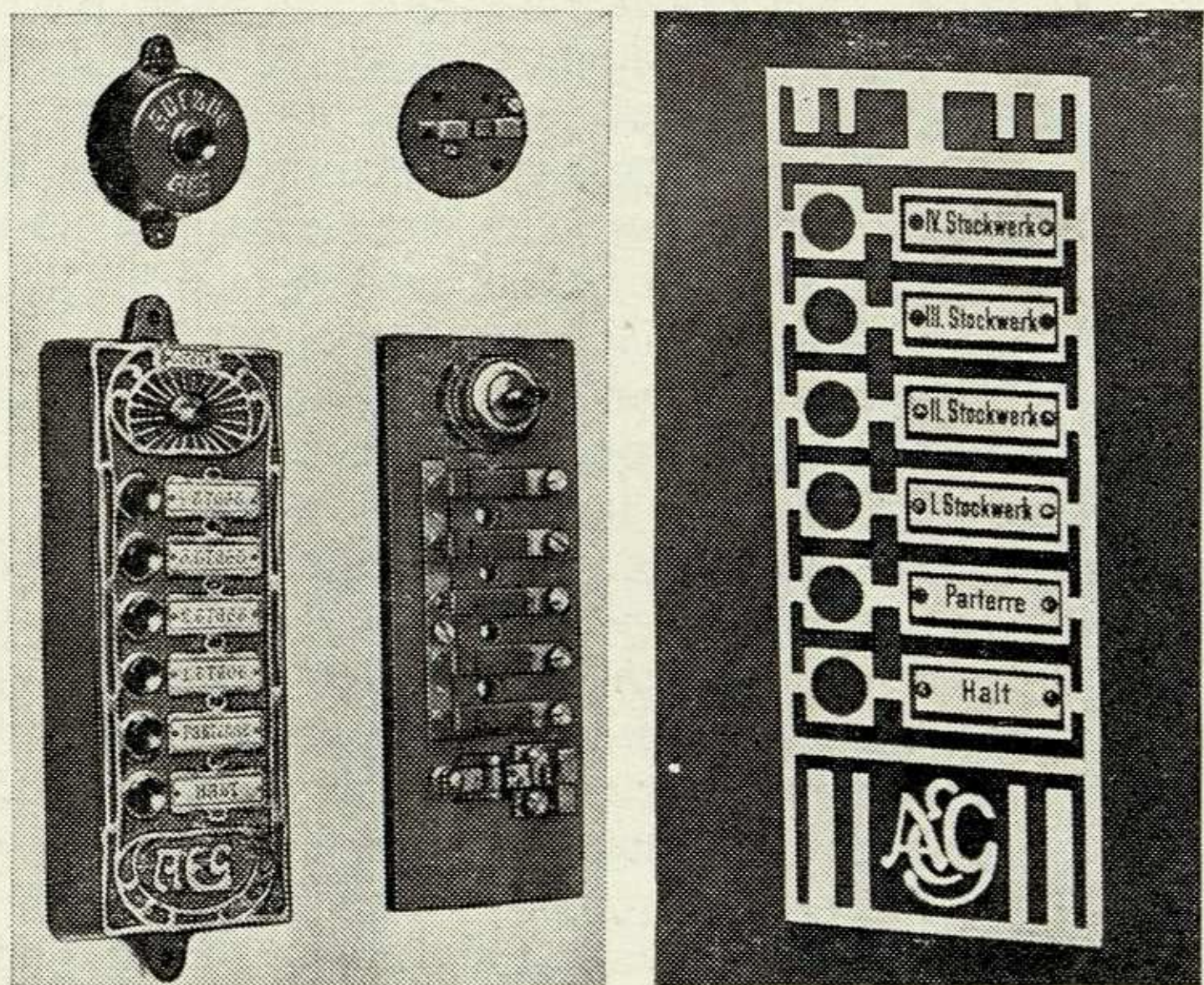
«упор не на качество отдельных вещей, но на превосходную организацию целого»⁵ и в производственном, и в торговом, и в потребительском срезе. Конечно, это не означало игнорирования эстетического качества единичной вещи: дизайнер считал, что каждый предмет, порожденный техникой, может и должен обладать своей собственной «прелестью и красотой»⁶. Учитывая то обстоятельство, что АЭГ к тому времени создала новую систему обслуживания покупателей в виде сети распространенных по всему миру торговых филиалов, дизайнер должен был проявить особую заботу о единстве стиля изделий, об их «фирменной идентификации».

Если говорить о художественной части концепции программы бытовых

5
6
7
8

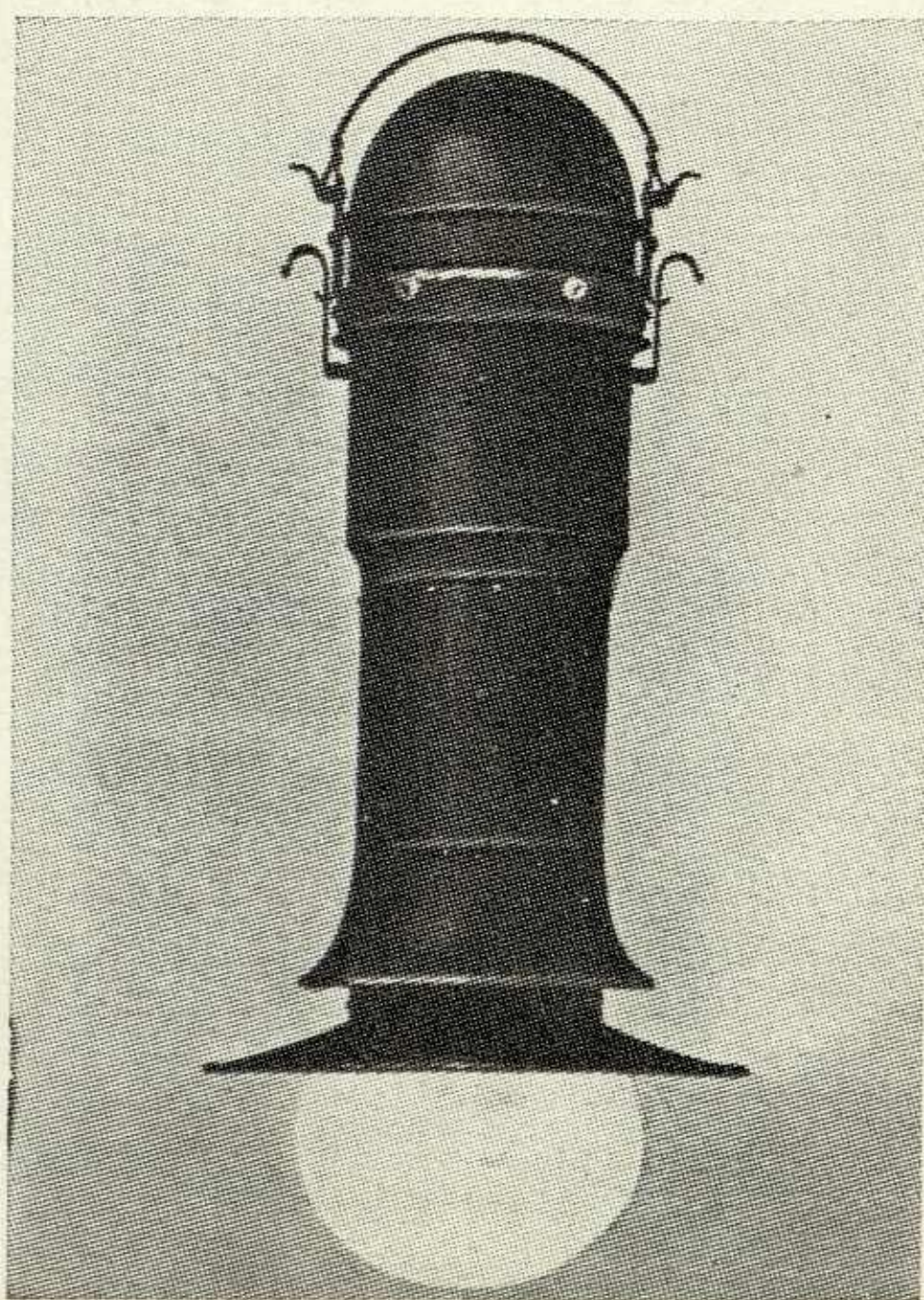
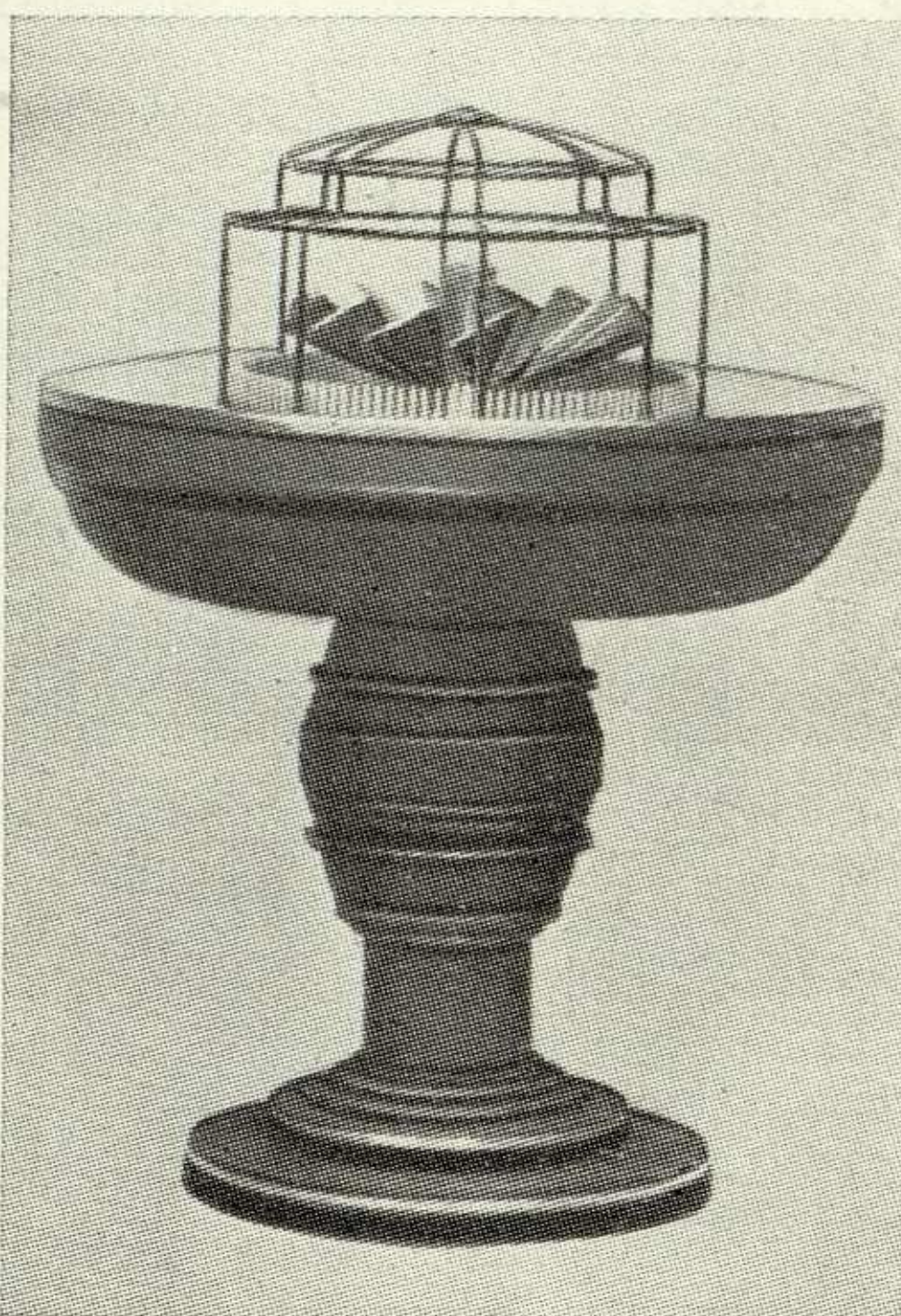
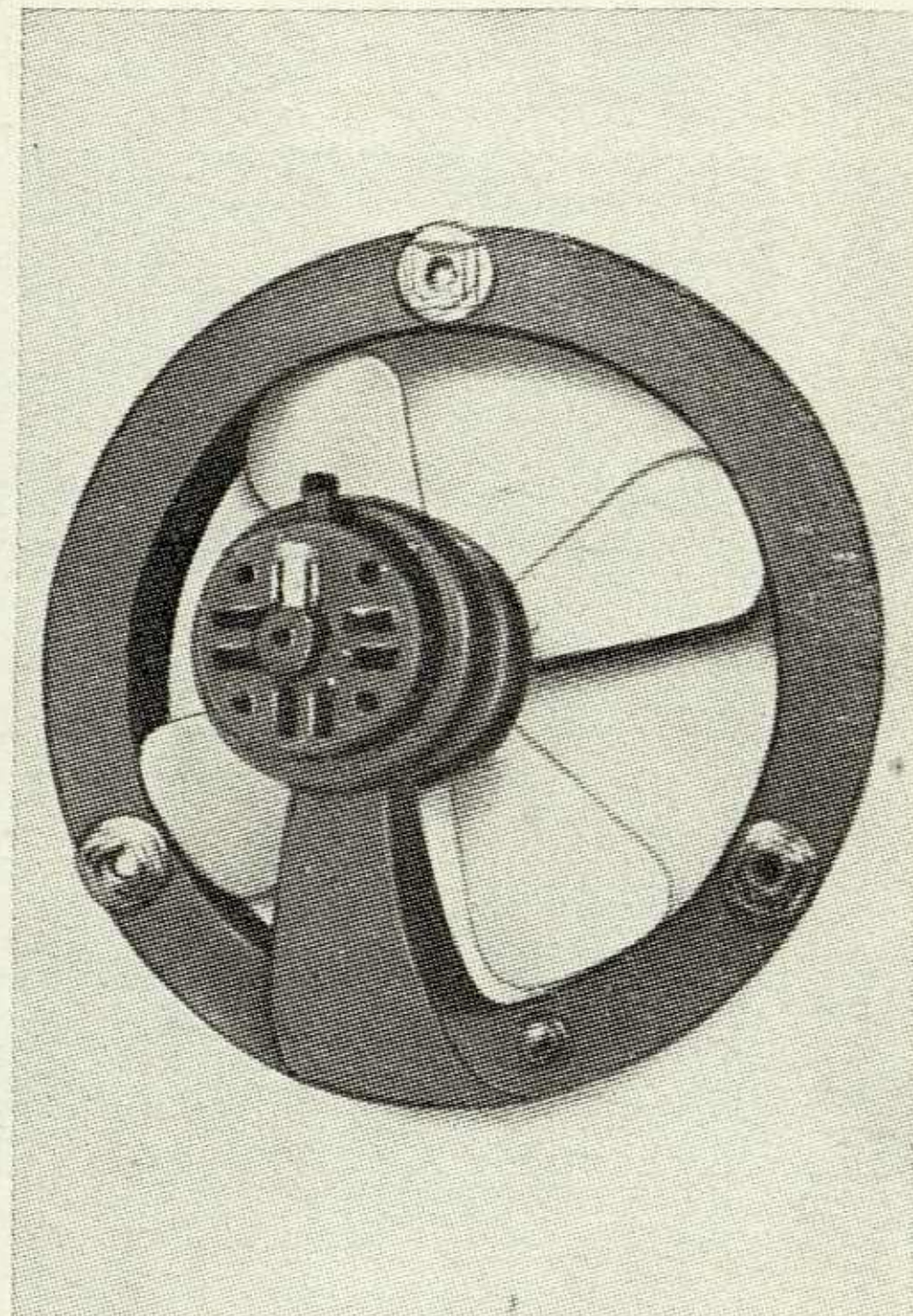
танных на разные вкусы и потребности (форма дна и, соответственно, корпуса чайника — круглая, овальная и восьмигранная; материал корпуса — латунь, латунь с никелевым или медным покрытием; отделка корпуса — матовая, «муаровая» и «хлопьевидная» молотковая; емкость—0,75; 1,25; 1,75 л). Вся программа насчитывала 81 ассортиментную единицу, а если учесть, что каждая из них выпускалась еще и без электронагрева, то количество их удваивалось⁷. Размер и форма крышек всех чайников были унифицированы. Рукоятки (прямоугольные для восьмигранных и округлые для остальных моделей) имели однотипное жесткое бесшарнирное крепление и оплетались тростником.

Неправильно было бы сделать из

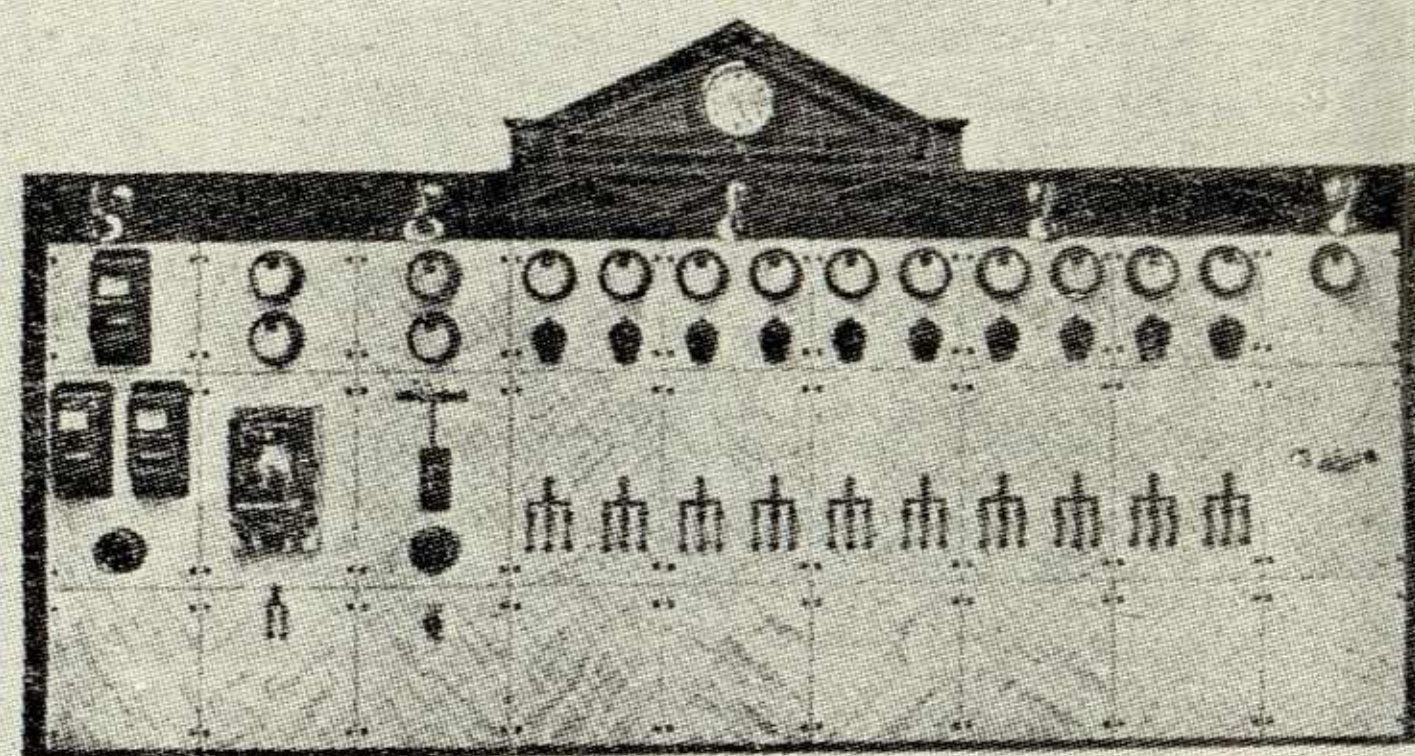
4a
б

приборов, о чисто пластической стороне дизайнерской задачи, то Беренс видел ее в том, чтобы очистить облик предметов от «техноидности», мешавшей им пробиться в сферу частного быта, в том, чтобы найти новые приемы овеществления связи между привычной функцией (например, кипячение воды), новым источником тепла (спиралью) и питающим его источником энергии (электросеть). Чайнику надо было придать новую форму, непохожую на выпускавшиеся до того грубые жестяные цилиндры и усеченные конусы с безобразными наростами, в которые пряталась электрическая часть. В бытовых вентиляторах нужно было ликвидировать разрыв между крыльчаткой и мотором, которые до этого сочленялись чисто механически. Это так или иначе относилось ко всем выпускаемым фирмой бытовым электрическим приборам.

Свою работу Беренс начал с проектирования программы электрических чайников-кипятильников. Разрабатывая ее, он пришел к открытию возможности создавать программированные серии путем комбинаторного варьирования немногих элементов геометрической формы, немногих видов материала и его покрытий и отделки, а также ограниченного числа вариантов основного потребительского свойства (в данном случае — количества нагреваемой воды). По каждому из перечисленных аспектов были выбраны три-четыре варианта, которые дали в совокупности целостную и вместе с тем многообразную программу изделий, расчи-



NORMAL SCHALTAFELN



ALLGEMEINE
ELEKTRICITÄTS-
GESELLSCHAFT

9

4,а,б. Панели управления лифтом фирмы АЭГ: а — О. Экман, 1903 год; б — П. Беренс, 1909 год

приведенного выше описания программы тот вывод, что при ее создании Беренс использовал формальный метод, далекий от художественного подхода. В том-то и дело, что свою разработку он начал с поиска художественного образа изделия, и только найдя его, начал искать способ развернуть его в виде универсальной программы. В основу ее он положил три модели чайника-кипятильника: две каплевидные

⁷ Представляется весьма значительным тот факт, что ставший техническим директором АЭГ выдающийся русский инженер М. О. Доливо-Добровольский, пришедший на фирму после того, как Беренс разработал свою программу чайников, в 1909 году выдвинул следующий принцип массового производства товаров, практически уже примененный главным художественным консультантом концерна: «Варибельность программы изделий должна находиться в прямом отношении к уровню унификации их деталей».

⁵ BEHRENS P. Zeitloses und Zeitbewegtes. — Zentralblatt der Bauverwaltung, 1932, № 22, S. 1038.

⁶ Цит. по: НЕКРАСОВА Н. Индуриекultur. — Berlin / W. 1978, Anhang. electro.nekrasovka.ru

(с круглым и овальным дном) и одну шестигранную («китайский фонарик»). Весь успех программы основывался на непритязательном изяществе и специфической «индустриальности» этих моделей. Казалось, Беренс не только избегал подражания даже лучшим ремесленным образцам, но и отказался от поиска собственного индивидуального стиля. Однако, как и в других его дизайнерских разработках, это был кажущийся отказ: используя чистые геометрические фигуры, хорошо сочетающиеся с простой, но изысканной отделкой металла, он открыл новый мир красоты технических продуктов, обладающих собственным, а не заимствованным у художественного ремесла, достоинством.

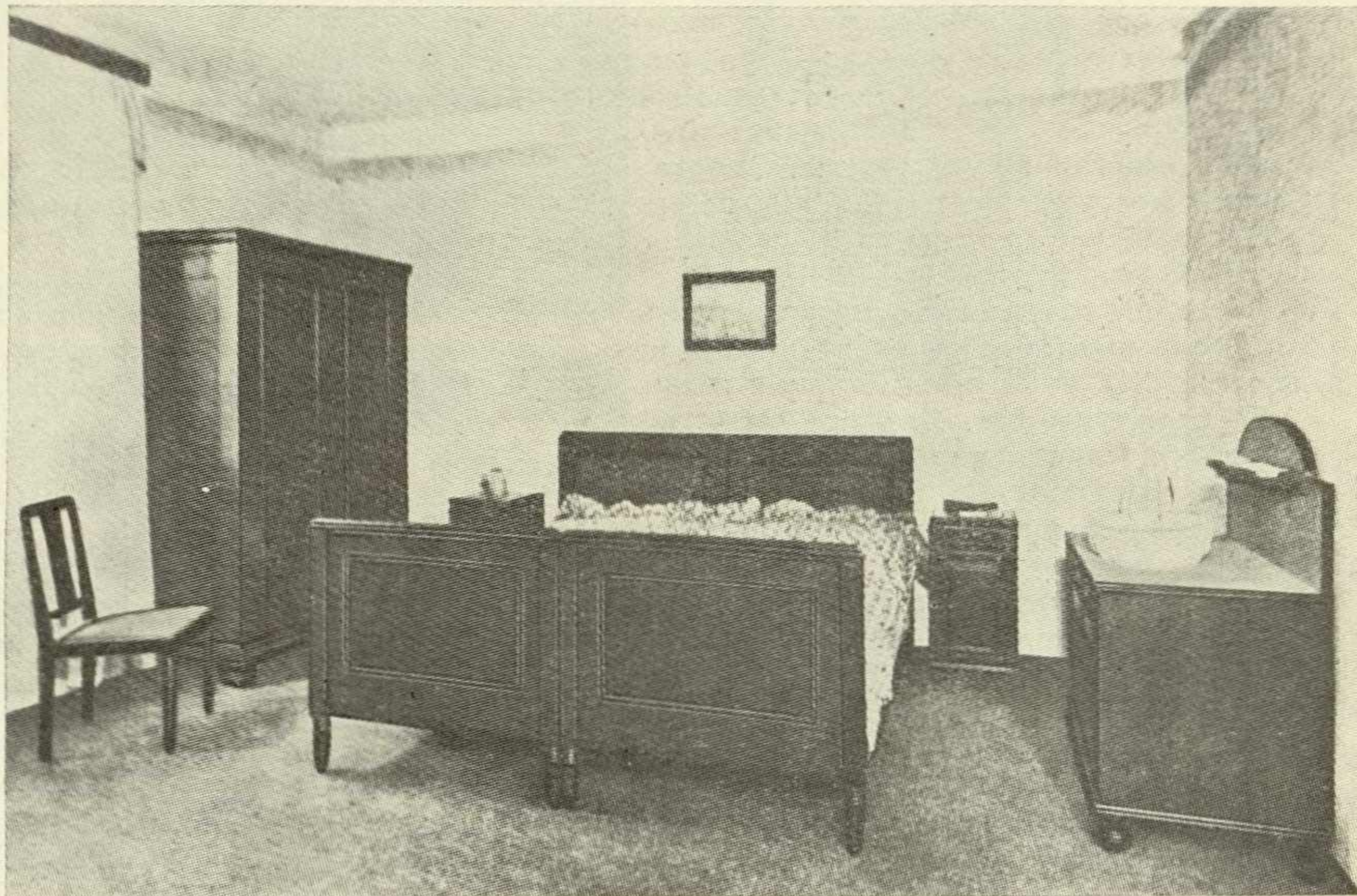
Беренс был очень далек от техни-

ностью» — с другой. Поражает последовательность применения этого принципа в его программах бытовых электротехнических приборов. Тем более, что речь идет о первых детских шагах промышленного дизайна, когда угловатость и неловкость были ему еще более чем простительны. С трудом верится, что такое совершенство разработки в ее предметной и программной ипостасях могло быть достигнуто на заре дизайна. Геометризация формы, предельная ее ясность одновременно отражали техническую точность производственного процесса и социокультурную обозначенность вещи и ее окружения, знаменовавших уход от эклектической среды европейского жилища второй половины XIX века. Чайник из элемента кухонной утвари, вроде кастрюли и сковороды,

легкими проволочными конструкциями. Корпуса были окрашены в темно-зеленый цвет, с лаковым покрытием, томпаковыми ободками и другими деталями. Даже самым простым моделям был придан элегантный вид, но особое внимание в этом отношении уделялось потолочным вентиляторам: они, подобно люстрам, несли дополнительную функцию украшения жилища, и потому их корпуса выполнялись из более дорогого материала и имели соответствующую декоративную отделку. В зависимости от высоты помещения, потолочные вентиляторы имели большую или меньшую скорость вращения и размах крыла, подвешивались непосредственно к потолку или на штангах разной длины. Настольные вентиляторы имели размах крыльчатки 290, 340 и



10
а
б
в



5. Настольный вентилятор фирмы АЭГ (1908 год)

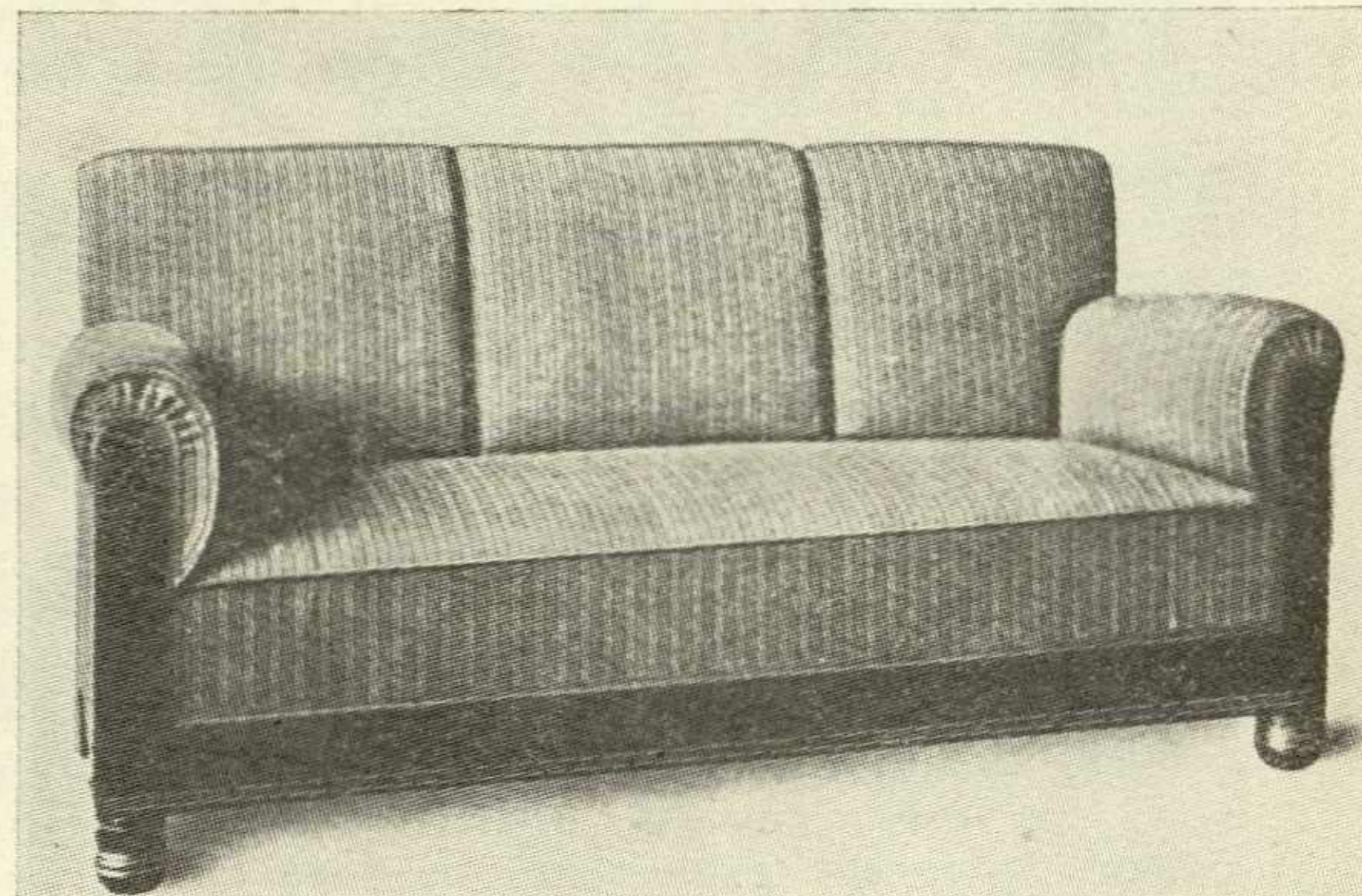
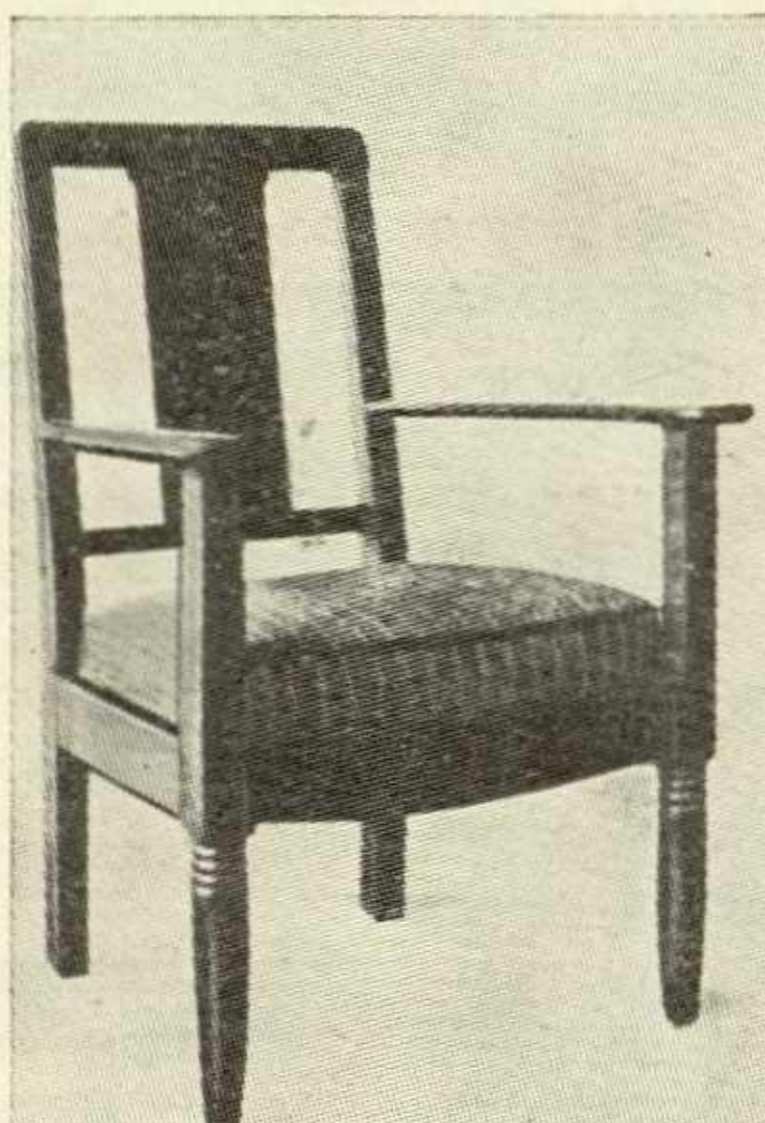
6. Врезной вентилятор (1908 год)

7. Увлажнитель воздуха (1908 год)

8. Дуговой электрический светильник (1908 год)

9. Пульт управления электросистемой фирмы АЭГ (1907—1908 годы).
Проспект

10, а, б, в. Конкурсный проект мебели для рабочих квартир (1912 год): а — кухня; б — спальня; в — кресло и диван для жилой комнаты



цистских или функционалистских тенденций. Он, например, считал, что «следование человека одним лишь функциональным или только материальным целям не может создать никаких культурных ценностей»⁸. По его убеждению, преодолеть дисгармонию предметного мира не были способны ни «реалистический функционализм», игнорирующий эстетические требования, ни «порождающее хаос романтическое формообразование».

Единственной альтернативой всему этому для него явилось сочетание художественной образности формы с ее «пригнанностью» к функции, с одной стороны, и «технологической естествен-

стал украшением столового буфета и принадлежностью церемонии чаепития, подобным самовару в России или спиртовой кофеварке в Англии. Кипячение воды могло теперь производиться без растапливания плиты и превратилось в легкую и быструю процедуру. После электрической лампочки накаливания чайник стал вторым предметом повседневного быта, знаменовавшим приход электричества в жилище.

Вслед за этим Беренс приступил к разработке программы электрических климатических приборов АЭГ, в которую вошли в первую очередь вентиляторы — настольные, настенные, потолочные и врезные. Большое внимание было уделено компоновке основных элементов вентилятора. Крыльчатки из латуни или дерева были защищены

425 мм. К сожалению, в музеях и частных коллекциях сохранилось немного образцов вентиляторов, вследствие чего реконструировать их полную номенклатуру нам не представилось возможным. Однако и сказанного достаточно, чтобы ощутить ее программность, учитывая широкую потребность. Программа дополнилась электрическим увлажнителем фонтанного типа и бытовой нагревательной рефлекторной печью.

Сложную проектную задачу представляла собой разработка программы дуговых ламп для наружного освещения и использования в больших помещениях. Она требовала от дизайнера всестороннего учета условий их эксплуатации. Эти крупные осветительные приборы (высотой от 660 до 1210 мм)

должны были обеспечивать постоянный доступ к себе для регулирования автоматки механизма сближения электродов и их замены. Прототипы были тяжелы, некрасивы и окрашивались, как правило, в черный цвет, зрительно их утяжелявший.

Созданные Беренсом образцы имели систему рукояток и захватов, облегчавших уход за лампами, подвешивавшимися на легких и удобных блоках и тросах. По светотехническим характеристикам лампы были нескольких конструкций (с полуотраженным, отраженным и прямым светом). Корпуса всех приборов были окрашены в «фирменный» темно-зеленый цвет, с лаковым покрытием, томпаковыми ободками и колпачками, золотистый цвет которых придавал лампам впечатление легкости.

Беренс нашел решение совершенно нового для художника объекта: электрических пультов и панелей, управляющих пространственно не зависящими от них объектами посредством «невидимой» энергии электричества. Задача заключалась в выявлении внутренне присущей им красоты, рождаемой особой конструктивной простотой, с которой совершенно не сочеталась ставшая уже привычной во второй половине XIX века орнаментация технических предметов. Для примера можно сравнить панели управления лифтом, созданные для АЭГ в одном случае О. Экманом, а во втором — П. Беренсом. Экман, используя примитивную символику, перегружает небольшую панель избыточной графикой в духе типичных табличек стиля модерн; Беренс делает свою панель на основе исследования проблемы визуальной информации о пользовании лифтом, преследуя цель дать невербальную, наглядную инструкцию и реализуя ее средствами знаково-графической организации.

Перерабатывая пульты пунктов управления электрическими системами, он освобождает их от «архитектурного» (в виде колонн) и растительного обрамления, оставляя функционально обусловленную ритмику мраморных панелей и смонтированных на них счетчиков и электроизмерительных приборов, рубильников и выключателей.

Но главная и не теряющая поныне своего значения заслуга Беренса — создание впервые единого языка форм, придавших всем фирменным объектам однозначный, хотя и не унифицированный, облик взаимной сопринадлежности. Не менее важен и открытый им способ перевода технических требований в пластические решения путем использования тех малых степеней свободы, которые предоставляет техника. Нужно было обладать высоким художественным талантом, чтобы создавать при этом впечатление не зависящего ни от каких технических ограничений результата. Жесткая техническая конструкция приобретала эстетически необходимую форму, находившую свое место не только в физическом, но и в культурном пространстве человека. «Чтобы придать дуговой электрической лампе характер ясного и логичного существа с как бы само собой разумеющейся структурой, нужно было совершить целый переворот в наших эстетических взглядах», — так оценил в 1914 году заслуги Беренса социал-демократический журнал «Социалистише монатсхефт».

Отмечается и еще одно достижение electro.nekrasovka.ru

Беренса: его умение использовать новую, менее жесткую зависимость формы электротехнических изделий от их функции, по сравнению с прежними машинами и механизмами «доэлектрической» эры, что давало широкий простор для унификации различных приборов, сочетавшихся на одних панелях.

Даже в кратком обзоре деятельности Беренса-дизайнера невозможно пройти мимо его проектов массовой мебели. Существовавшая при Объединении германских профсоюзов «Комиссия по образцовым жилищам для рабочих» объявила конкурс (1912 год) на проект мебели для этих жилищ, в котором принял участие Беренс. Его набор мебели машинного производства, получивший первую премию, отличался приветливым обликом, удобством и известным изяществом.

Деятельность Беренса в концерне АЭГ была прервана первой мировой войной и, таким образом, ограничилась семилетним сроком, хотя созданные им программы и отдельные образцы продолжали использоваться вплоть до 1930-х годов и позднее.

Первая мировая война вообще завершила начальный период развития европейского дизайна, связанный с обращением художников к промышленному производству. Такие эпизоды успешного применения дизайна, как деятельность Беренса в АЭГ, остались единичными.

В период между двумя мировыми войнами эта дизайнерская деятельность Беренса (он умер в 1940 году) была основательно забыта, о чем красноречиво свидетельствуют энциклопедические издания, книги по истории искусства того периода. В них почти всегда можно увидеть фотографию турбинного цеха заводов АЭГ в Берлине, прочитать о деятельности Беренса — живописца, мастера прикладного искусства, архитектора и педагога, но о его работе над созданием образцов массовой продукции они почти всегда умалчивают. И лишь бум дизайна 60—70-х годов побудил публицистов и историков не только вспомнить о Беренсе, но и справедливо связать его имя с началами промышленного дизайна. К сожалению, чаще всего они при этом ограничивались ритуальным упоминанием этого имени в ряду других пионеров дизайна.

Между тем Петер Беренс не просто был первым: ему принадлежат такие открытия в области методов проектирования технически сложных изделий массового производства, которые вторично были сделаны лишь спустя десятилетия и теперь прочно, хотя и безмянно, входят в основной арсенал профессиональных средств современного дизайна. Чем иначе, как не дизайн-программой, можно назвать всю совокупность проектов продукции, графики, архитектурных и других объектов концерна АЭГ, выполненных Беренсом всего лишь за семь лет, притом связанных между собой не только индивидуальным художественным почерком мастера, но и общей концепцией, которая была плодом глубоких и долгих раздумий мыслителя?

ГДР

В Научно-исследовательском центре комбината по производству осветительной аппаратуры и светотехники VEB Kombinat Narva разработана долгосрочная (до 1985 года) программа научно-технического развития, целью которой является повышение эффективности работы предприятия. В рамках программы будут освоены новые направления научно-исследовательской деятельности и созданы группы, специализирующиеся на проведении фундаментальных исследований, разработке технологических процессов и художественно-конструкторском проектировании светильников и других светотехнических средств.

ID: Informationsdienst Industrielle Formgestaltung, 1982, N 2, S. 8

* * *

Государственная премия ГДР 1982 года «За выдающиеся достижения в области дизайна» была вручена Э. Мюллеру за успехи в области проектирования изделий из стекла и керамики. В числе лучших разработок Э. Мюллера — комплект штабелируемой посуды «Европа» из прессованного стекла и комплекты посуды для предприятий общественного питания.

Informationsdienst Industrielle Formgestaltung, 1982, N 3, S. 1

БЕЛЬГИЯ

В рамках VIII биенале «Интерьер-82», проходившего в г. Кортрейке (октябрь 1982 г.), проведен VII Международный конкурс на лучший проект оборудования и оформления интерьеров различного назначения, а также изделий и их комплексов, применяемых в оборудовании и декоративном оформлении жилых и общественных помещений и внедренных в серийное производство.

IPD, Diseno comunicacion, 1982, V—VI, p. 30

ФРГ

В течение 28 лет в рамках ежегодной Международной промышленной ярмарки в г. Ганновере проводится специализированная выставка „Gute Industrieform“, на которой экспонируются изделия, отличающиеся высоким уровнем дизайнерского решения. Изделия, отобранные для выставки, получают специальный знак дизайнерского качества „iF“.

В 1982 г. для участия в выставке было отобрано 536 изделий из ФРГ и 41 изделие зарубежных фирм. Диапазон отобранных изделий очень широк — от средств производства до товаров повседневного потребления.

Design-Report, 1982, N 13, S. 18—19;

N 14, S. 3—4

РАЗРАБОТКИ ВЫПУСКНИКОВ ДИЗАЙНЕРСКИХ ВУЗОВ (ЯПОНИЯ)

Индасуториару дэдзайн (Industrial Design), 1982, V, № 117, стр. 4, 7, 12, 18, 24, 26, ил. На япон. яз.

Очередной ежегодный смотр-конкурс проектов и разработок выпускников дизайнерских факультетов различных вузов Японии был организован редакцией журнала «Индасуториару дэдзайн». Для всех 43 проектов, представленных 18 вузами страны, характерен отказ от модных в прошлом «футурологических» поисков в пользу актуальных требований практического характера. Ряд получивших призы проектов характеризует новизна функциональных возможностей.

Проект инвалидного кресла-коляски отличается повышенным эксплуатационным комфортом. Кресло имеет регулируемое по высоте сиденье, оборудованное гидроприводом. В отличие от существующих аналогов узел гидропривода смонтирован как составной элемент общей конструкции кресла (за спинкой), что наряду с достижением большей компактности системы обеспечивает также ее автономность, повышая удобство эксплуатации. Регулирование высоты сиденья в пределах 250—680 мм от уровня пола дает потребителю значительную свободу и самостоятельность при посадке, возможность поднимать предметы с пола, а также увеличивает, по сравнению с креслами обычных конструкций, зону верхней досягаемости (при максимальном подъеме сиденья).

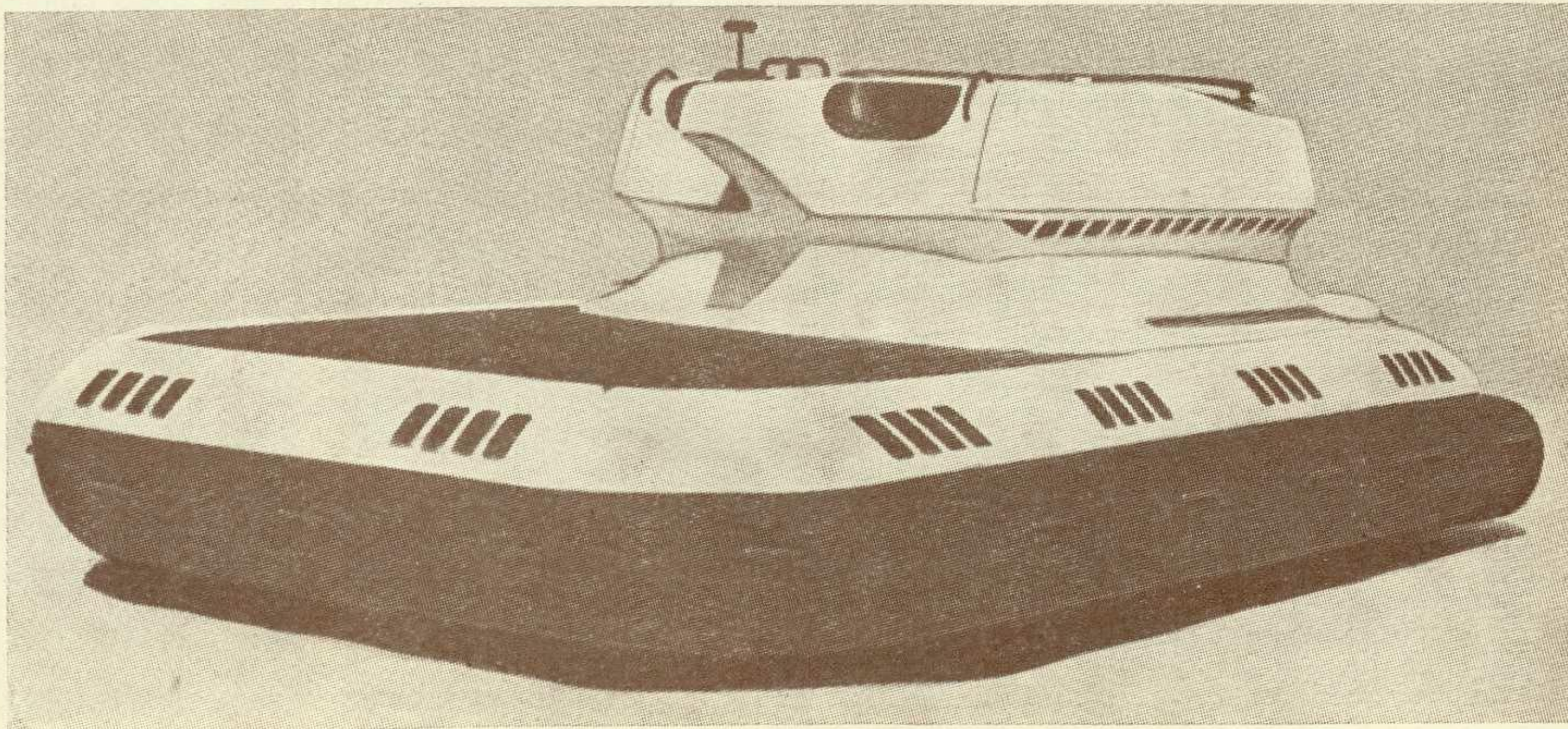
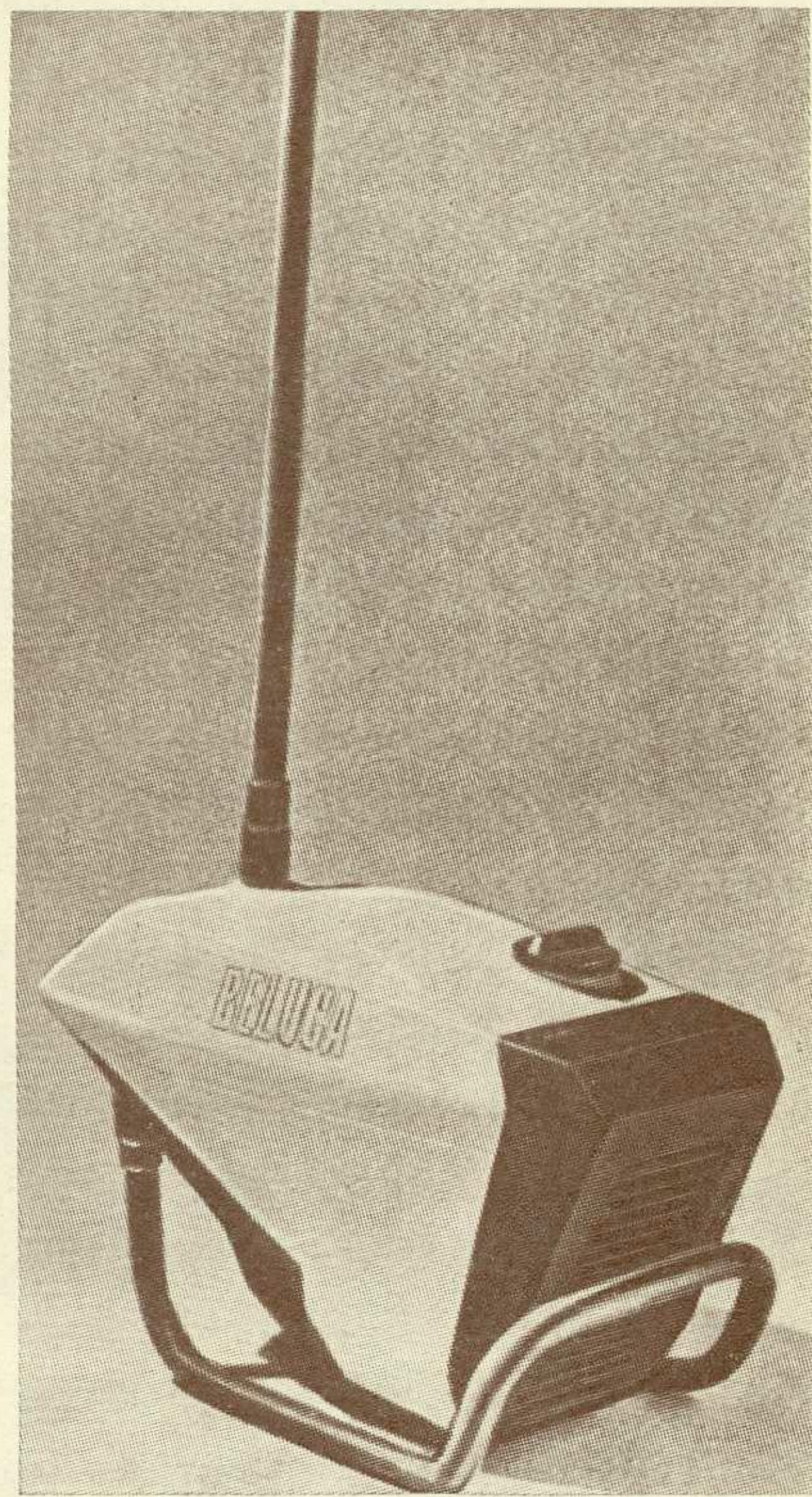
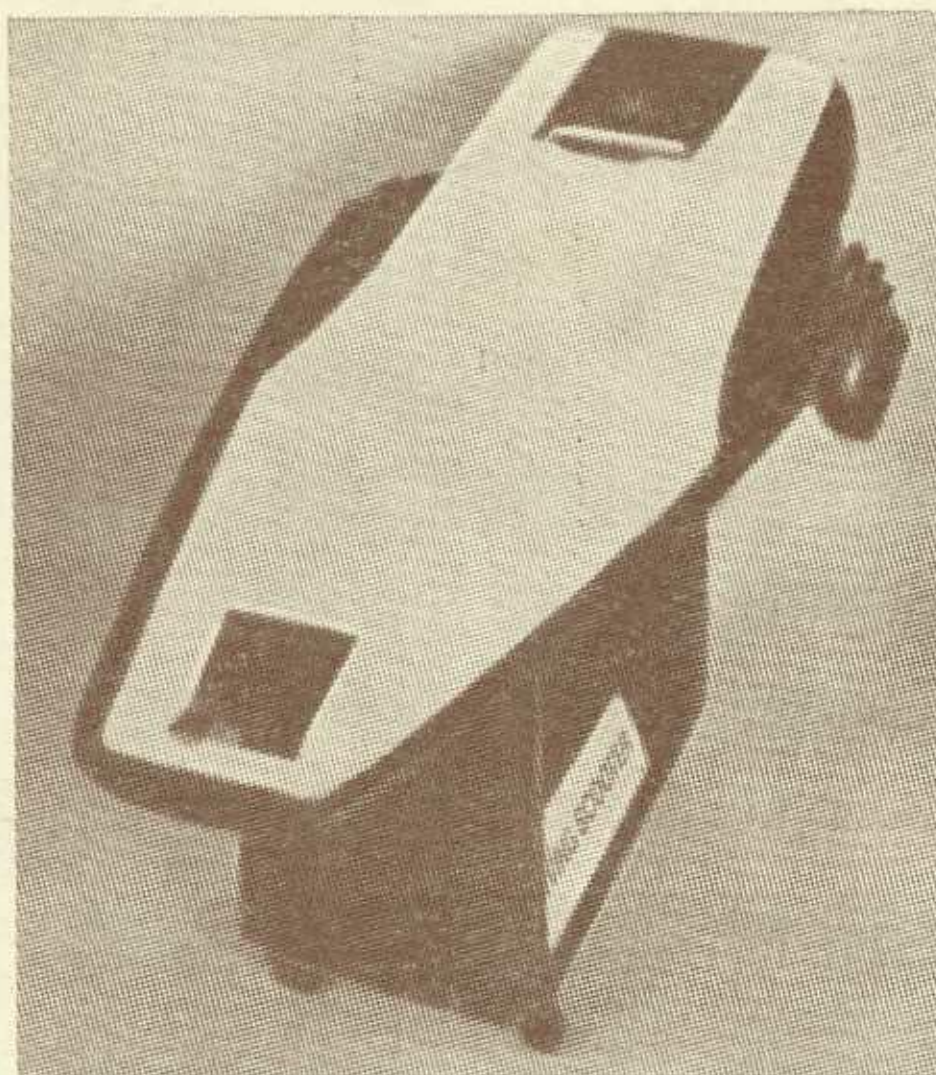
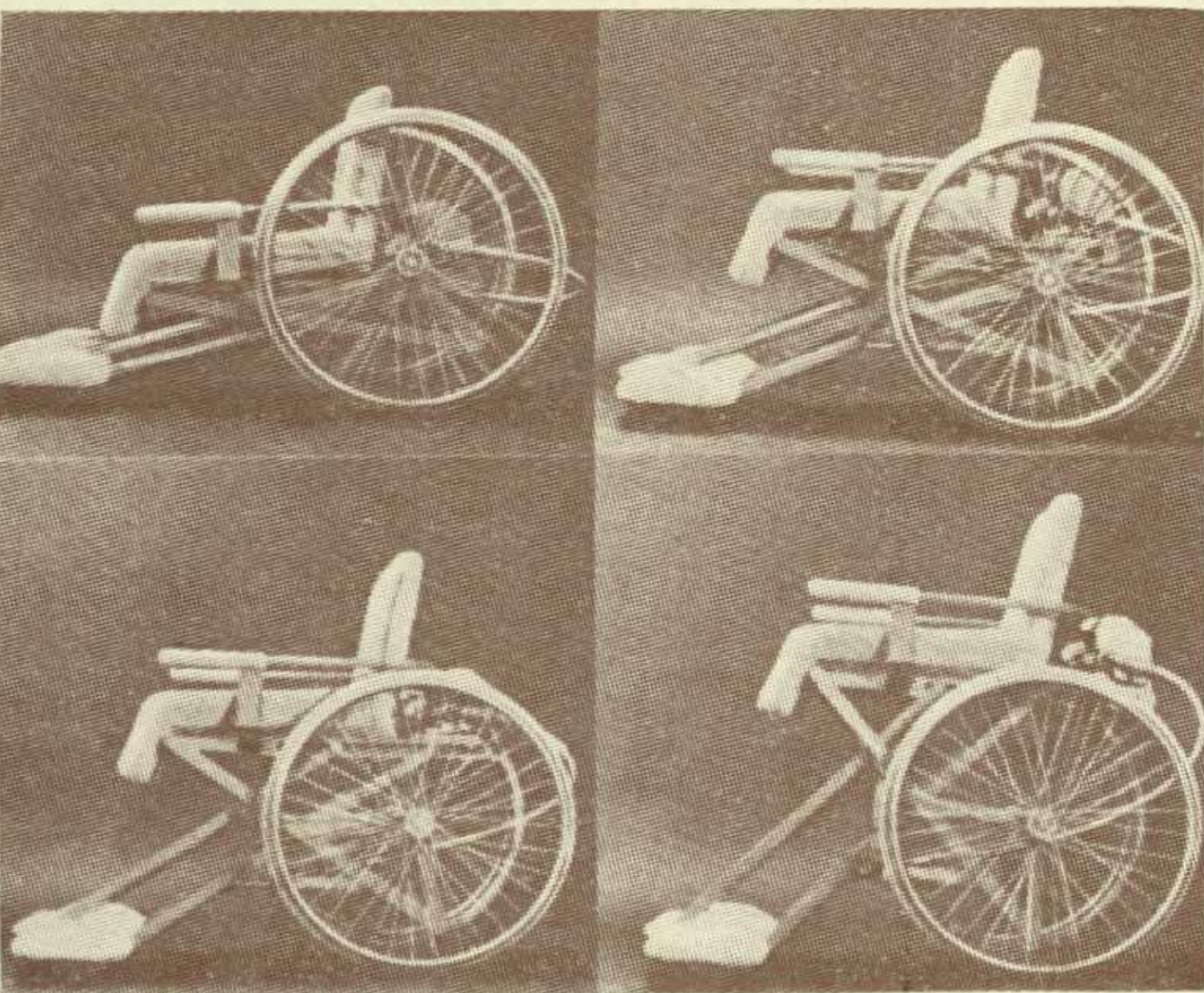
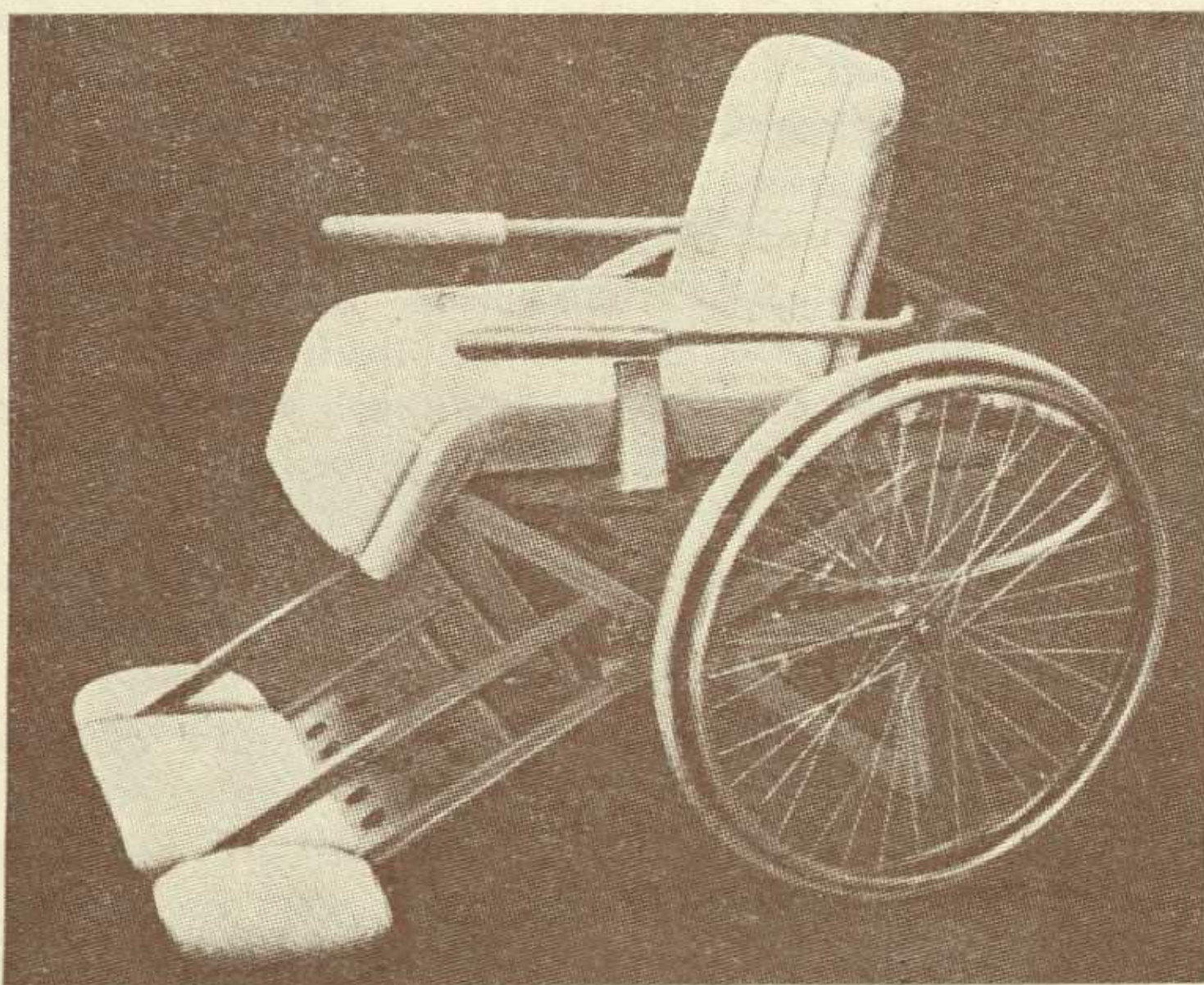
Проект спасательного катера на воздушной подушке для обслуживания массовых морских пляжей отличается высокой эффективностью в специфических условиях. Технический принцип работы судна данного типа (отсутствие винта, руля и др.) обеспечивает его высокую оперативность, маневренность и безопасность, что имеет особое значение в местах скопления купающихся, в условиях повышенной опасности травматизма. Возможность перемещения катера на отлогий берег способствует оперативности взаимодействия команды катера с бригадами автомобилей скорой помощи. Верхняя палуба удобна для оказания первой помощи пострадавшим. Низкая посадка катера и отсутствие фальшборта облегчают действия команды по извлечению людей из воды.

Два проекта «подводного скутера» — тягового аппарата для аквалангистов — отвечают требованиям любителей подводного плавания. Конструкция аппаратов отличается повышенной безопасностью и простотой в обращении.

Комплект индивидуального спасательного снаряжения предназначен для экстренной эвакуации людей из домов повышенной этажности (свыше 40 м). В комплект входит нагрудный жилет, к которому крепятся относительно небольшой по объему быстронаполняемый (за 4—5 с) шар с оболочкой из невоспламеняемой ткани и баллон с гелием. Шар обладает подъемной силой, достаточной для планирующего полета человека и его безопасного приземления.

1. Инвалидное кресло-коляска с регулируемым по высоте сиденьем. Дизайнер С. Йосида
- 2, 5. «Подводные скутера». Дизайнеры М. Умэда, Т. Оцудзи

3. Спасательный катер на воздушной подушке. Дизайнер М. Касаи
4. Комплект индивидуального спасательного снаряжения. Дизайнер Х. Цунадзима



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ВУЗ — ПРОМЫШЛЕННОСТИ (ГДР)

Form+Zweck, 1982, N 2, S. 37—43

В Высшем училище художественного конструирования в г. Галле стало традицией сотрудничество с промышленными предприятиями, которое рассматривается как необходимое и важное условие повышения квалификации преподавательских кадров и эффективности подготовки художников-конструкторов.

Несколько лет назад в училище была организована научно-исследовательская и проектная группа преподавателей, которая ведет разработку художественно-конструкторских проектов по заказам промышленных предприятий, министерств, ведомств и других организаций.

Среди проектов, выполненных группой самостоятельно и совместно со студентами и специалистами предприятий-заказчиков, — средства транспорта, строительно-дорожная техника, оборудование и мебель для производственных помещений, рабочая одежда, средства визуальной коммуникации и др.

При проектировании гидравлического экскаватора UB 1233 большое внимание было уделено дизайнерской и эрго-

1. Гидравлический экскаватор UB 1233.
Дизайнеры Г. Бибер, Г. Беттхер,
Р. Вегнер
2. Электровоз типовой серии BR 250.
Дизайнеры Г. Бибер, Г. Беттхер

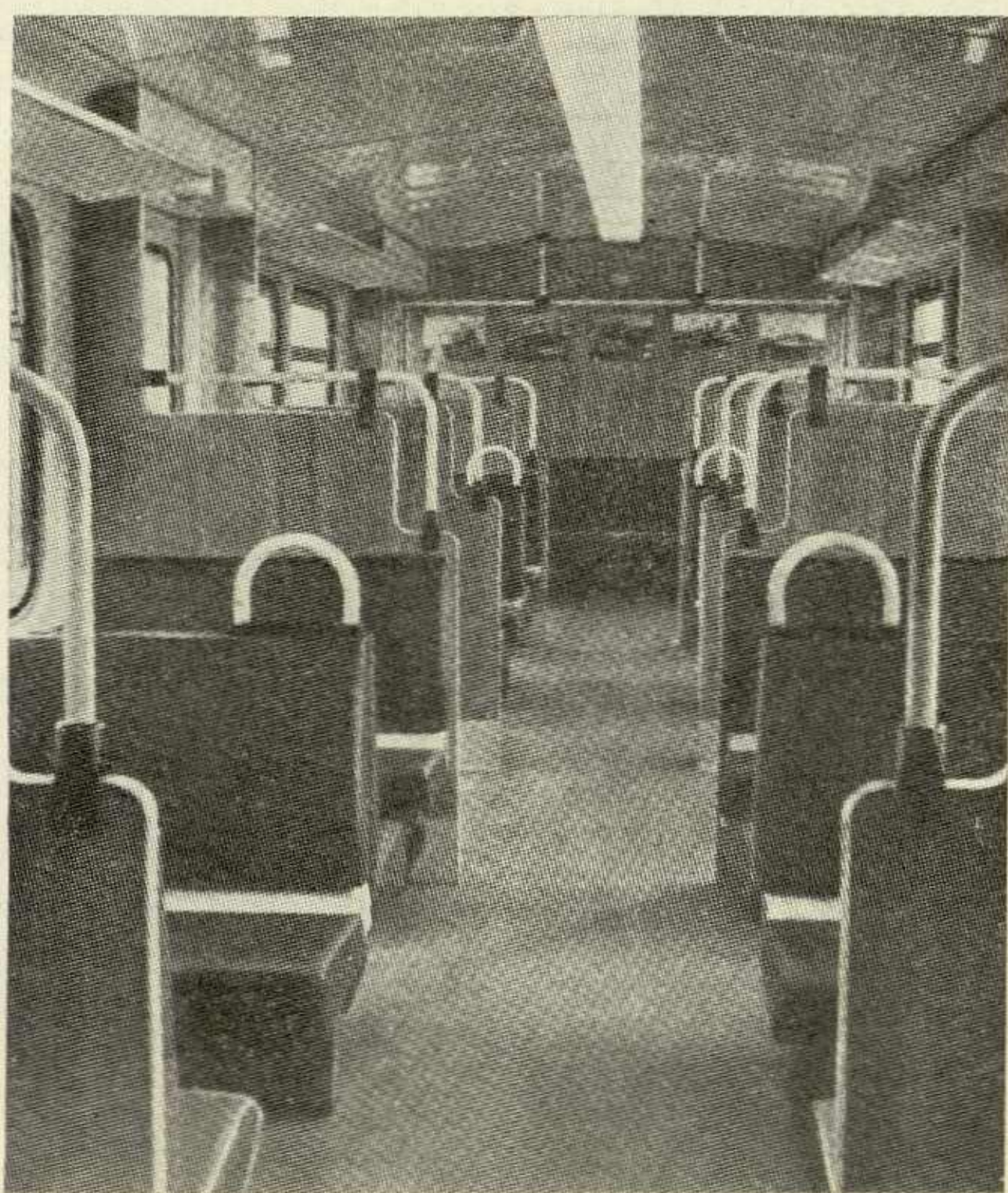
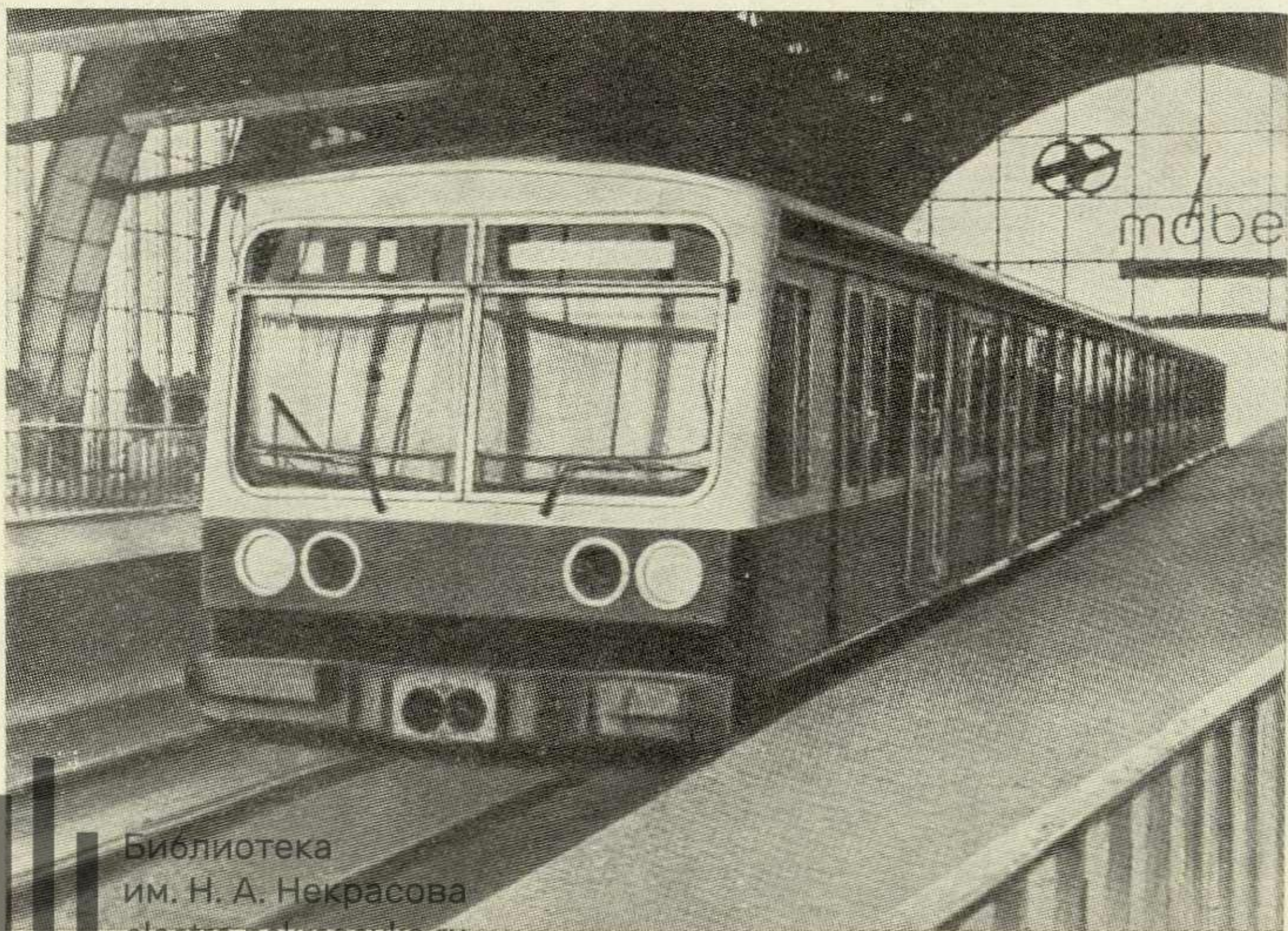
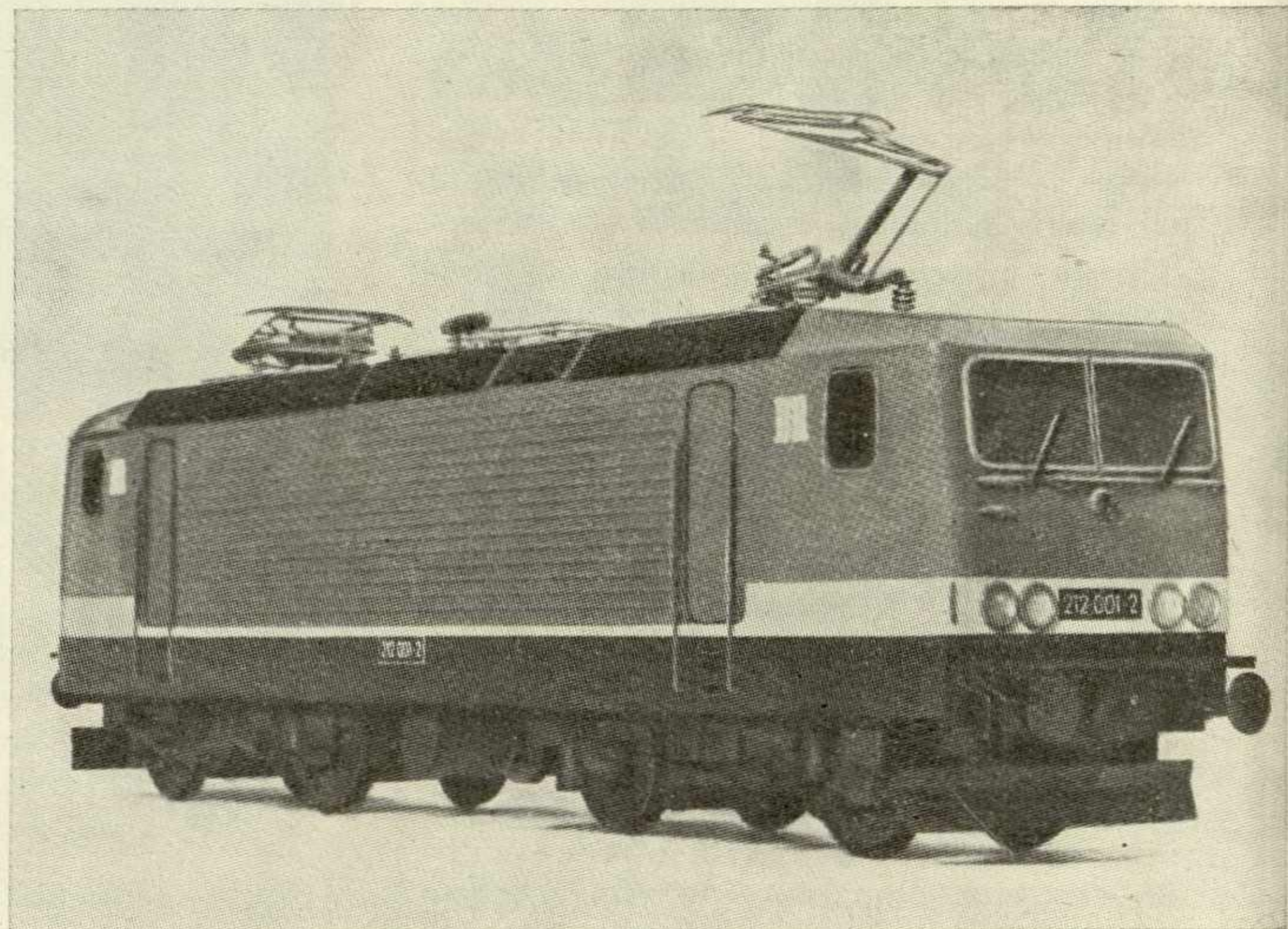
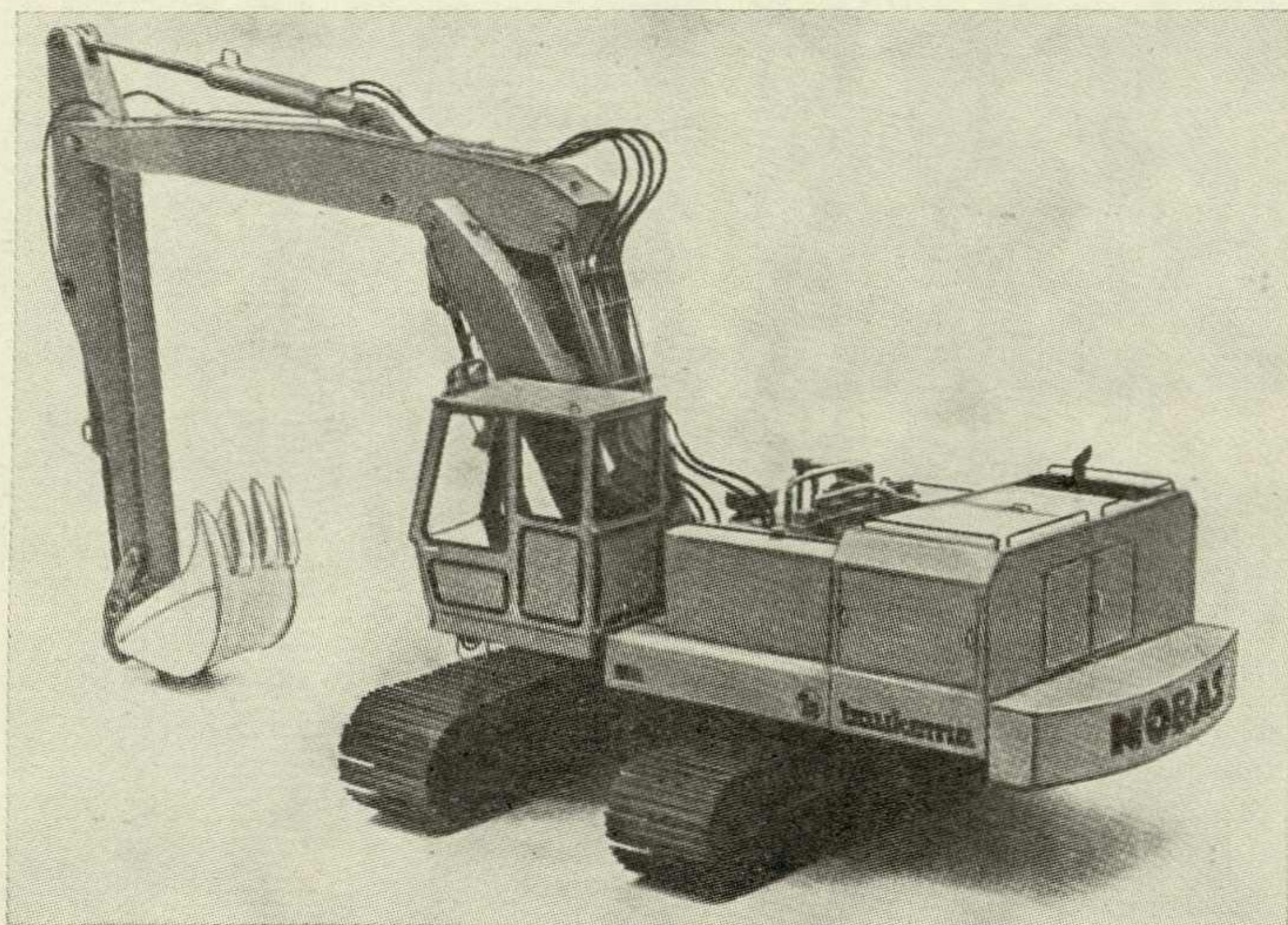
мической проработке кабины и рабочего места водителя. С целью повышения комфортности и удобства работы экскаваторщика площадь кабины была увеличена, что позволило установить в кабине откидное рабочее кресло, серийно выпускаемое промышленностью страны. Пульт органов управления и контрольно-измерительных приборов, изготовленный из твердого конструкционного пенопласта, размещен с учетом эргономических требований и обеспечения оптимальной обзорности.

Применяемые обычно для создания стилового единства и законченности внешнего вида современных строительно-дорожных машин (в частности, экскаваторов) цельносварные кожуха не всегда отвечают требованиям функционального характера и безопасности. Такие проектные решения не только связаны с перерасходом материалов, но, прежде всего, вызывают увеличение вибрации, затрудняют доступ к механизмам при ремонтных и профилактических работах и др. Предложенный авторами

- 3, 4. Опытный образец сдвоенного моторного вагона BR 270 для городской железной дороги. Общий вид и интерьер. Дизайнеры Й. Лангенхаген, Г. Беттхер, Х. Фойгтон
5. Пожарная каска. Дизайнеры Г. Бибер, П. Керстен

принцип открытой компоновки основных узлов (двигателя, масляного радиатора, блоков гидравлического управления и др.) позволил отказаться от дополнительных кожухов и достичь определенного экономического эффекта.

В основу концепции новой модели электровоза серии BR 250 были положены результаты предпроектных исследований, позволивших выявить оптимальные технические и экономические параметры электровоза. Головные части электровоза выполнены с учетом единых нормативных требований к технологии производства и аэродинамическим характеристикам. Так, величина радиуса сопряжения фронтальной и боковых поверхностей, угол наклона боковых стекол и покатости крыши в зоне кабины соответствуют промышленному стандарту, разработанному для средств железнодорожного транспорта этой серии. Улучшение художественно-конструкторских, эргономических и других параметров, обуславливающих конструкцию электровоза, было достигну-



то путем изменения формообразующих элементов, конструкции крыши, расположения вентиляционных люков, конструкции ходовой части, лестниц и поручней. Цветовое решение электровоза выполнено на основе стандарта на применение цвета при окраске железнодорожного транспорта: корпусные панели и крыша окрашены в бордовый цвет, рама, ходовая часть и вентиляционные люки — в черный, сигнальная полоса, расширяющаяся в головной части, — в белый.

Работа над проектом сдвоенного моторного вагона BR 270 для городской железной дороги в Берлине требовала особенно внимательного отношения, так как городская железная дорога является традиционным и наиболее характерным для Берлина видом общественного транспорта, во многом определяющим индивидуальный облик города. Художественно-конструкторский проект разработан на основе новейших достижений современной техники и требований эргономики и соответствует уровню требований международных стандартов. В новой модели вагона применены легкие алюминиевые конструкции, более экономичный по сравнению с прототипом электродвигатель, улучшены экономические, технические и эстетические показатели.

Защитная каска для пожарных была выполнена на основе результатов исследований и рекомендаций, разработанных Научно-исследовательским институтом противопожарной безопасности. Были обеспечены возможность пользования каской с защитным щитком и без него, безопасность работы, которая достигалась благодаря сферической форме и отказу от выступающих элементов (например, полей). Плотное прилегание каски, простота и удобство конструкции застежки позволяют манипулировать ею с помощью одной руки. Каска выполнена из металлизированной пластмассы (гальваническое хромовое покрытие), что отмечается как дополнительное положительное качество новой разработки, обеспечивающее повышенную безопасность.

Для Высшего училища художественного конструирования в г. Галле была выполнена система визуальной коммуникации, включающая элементы как вербальной, так и изобразительной информации. Для надписей в основном использован шрифт «гротеск» с высотой букв 30 мм. Шрифты и пиктограммы выполнены черным цветом на светлом фоне панелей из анодированного алюминия (толщиной 1 мм) различных типоразмеров. Размер шрифта и контрастное сочетание цвета надписей с фоном обеспечивают хорошую читаемость указателей.

КОМПЛЕКТ ДЛЯ КУХНИ (ФРГ)

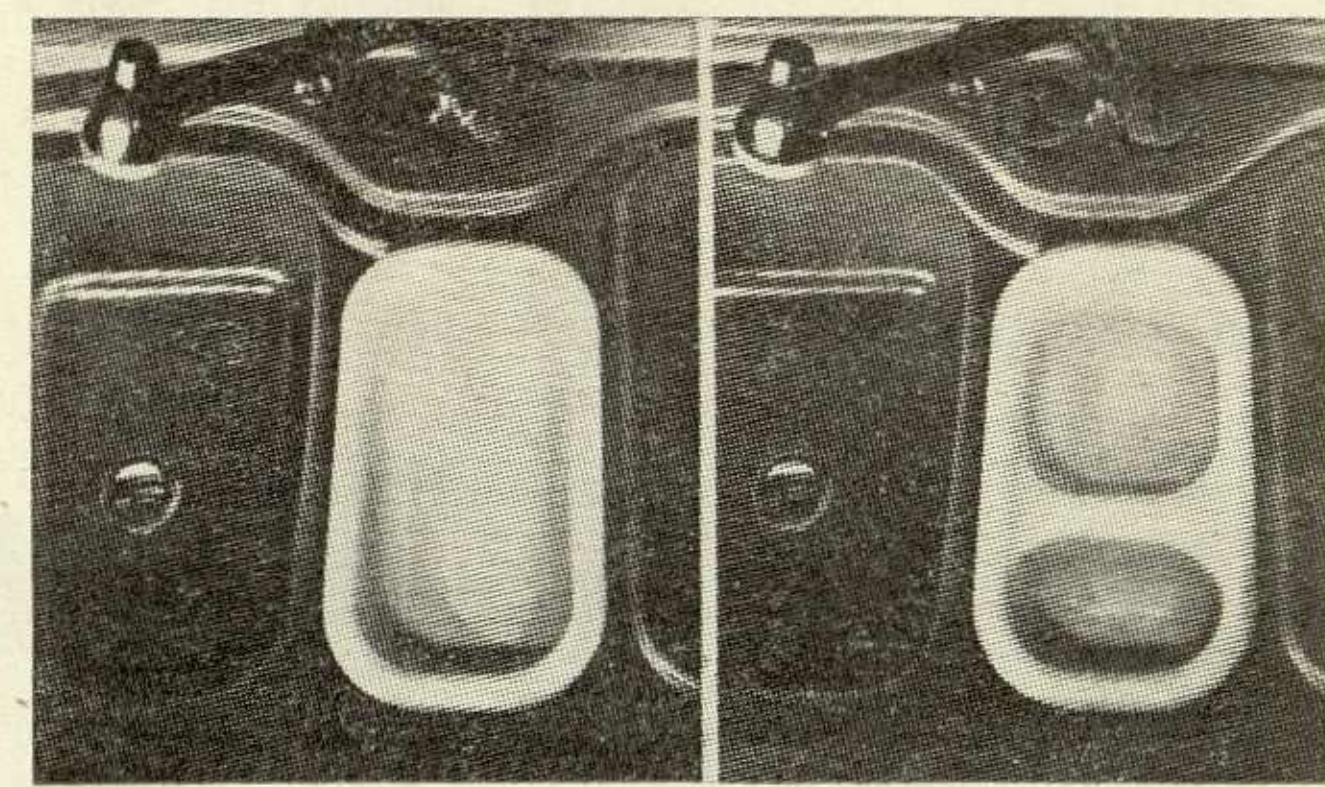
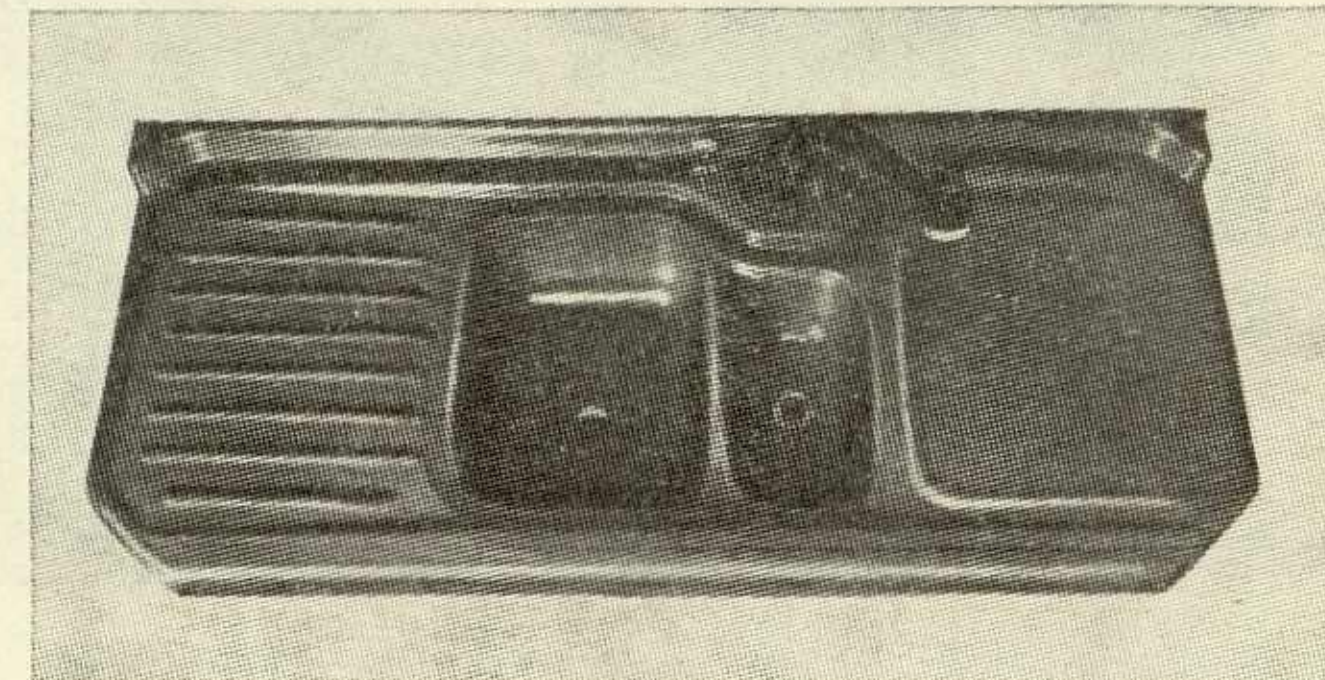
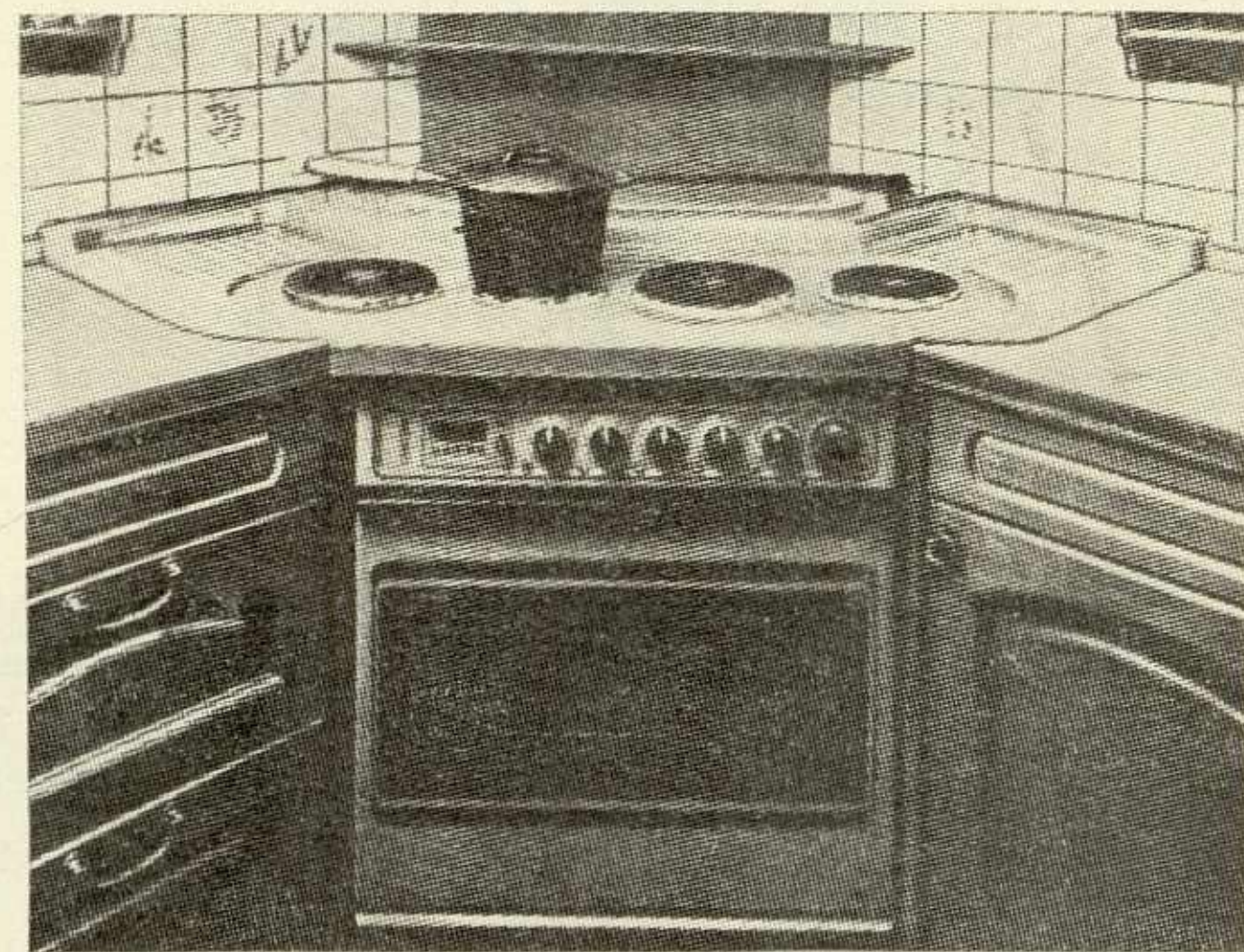
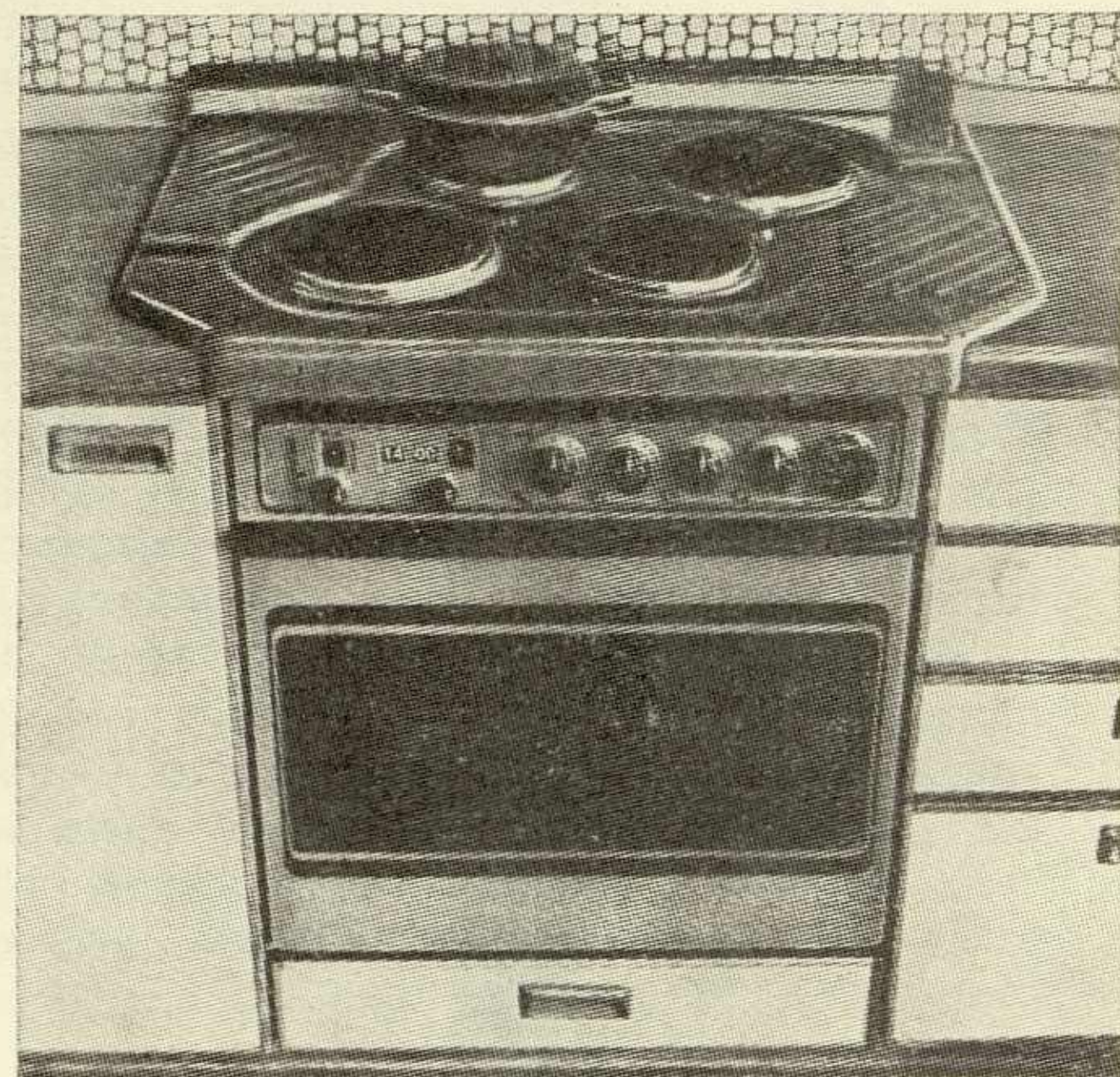
Moebel Interior Design, 1982, N 5, S. 70—73

Оригинальный комплект из встраиваемых эмалированных чугунных конфорочных панелей для электроплит и многофункциональной двухчашечной кухонной мойки разработал дизайнер К. Леманн для фирмы Alne. При проектировании изделий особое внимание уделялось удобству пользования и ухода, гигиеничности. Приподнятый задний борт обеспечивает водонепроницаемость стыковки и теплозащиту задней стенки, передняя кромка — точную подгонку изделий под рабочую плоскость при их встраивании. Применяемое особо твердое эмалевое покрытие значительно повышает механическую прочность, термостойкость и кислотостойкость, а также и гигиеничность поверхностей. Гармоничная и рациональная форма изделий отвечает специфике используемых материалов и соответствует плавным, скругленным линиям кухонной мебели современного стиля. Стилевое единство достигнуто мягкой пластической проработкой форм, использованием эмалевого покрытия и общностью стилового решения отдельных деталей.

Четырехконфорочные мульды выполнены в двух вариантах: трапециевидной формы, со скошенными передними углами и оригинальным двухрядным расположением конфорок, облегчающим доступ к задним конфоркам, и шестигранной угловой, с однорядным расположением конфорок и мармитом в задней части. Удобное расположение конфорок и их одинаковая высота с боковыми ребристыми плоскостями обеспечивают удобство и безопасность манипуляций с посудой.

Мойка может использоваться как для мытья и сушки посуды, так и для обработки продуктов, ее конструкция соответствует характеру и последовательности функциональных процессов. Для обработки продуктов служат правая разделочная плоскость и малая моечная чаша с вынимаемыми вкладышами (сетчатым и для пищевых отходов). Уход максимально прост: вся рабочая зона обливается и хорошо очищается обычной водопроводной водой из ручного душа. Под разделочной плоскостью предусмотрено размещение выдвижного ящика со сборником пищевых отходов. Мойка комплектуется дополнительными принадлежностями: решеткой для сушки посуды, корзиной для моющих средств, держателем для рулона бумаги и разделочной доской. Автором предложен вариант подвешивания этих принадлежностей над мойкой на специальной рейке, смонтированной в нише между верхними и нижними шкафами кухонного оборудования.

ХАВИНА Г. М., ВНИИТЭ



1. Встроенная электроплита с двухрядным расположением конфорок
2. Встроенная электроплита с угловой панелью, имеющей однорядное расположение конфорок и мармит в задней части
3. Универсальная кухонная мойка
4. Малая моечная чаша (с вкладышами)

КОРОЛЕВА Т. Т., ВНИИТЭ

Библиотека
им. Н. А. Некрасова
electro.nekrasovka.ru

ИГРОВЫЕ КОМПЛЕКТЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ (ГДР)

Form+Zweck, 1982, N 2, S. 30—31

В ГДР большое внимание уделяется организации и оборудованию детских игровых площадок. Из числа новых дизайнерских разработок представляют интерес два проекта игрового оборудования для детей дошкольного, младшего и среднего школьного возраста. Игровой комплекс, состоящий из двенадцати различных по размерам и конфигурации бетонных элементов арочного типа, предназначен для использования в качестве спортивных снарядов для лазанья, подтягивания, катания на санках и других подвижных игр с участием одновременно большого числа детей. Комплекс занимает площадь 12×12 м²; максимальная высота его со-

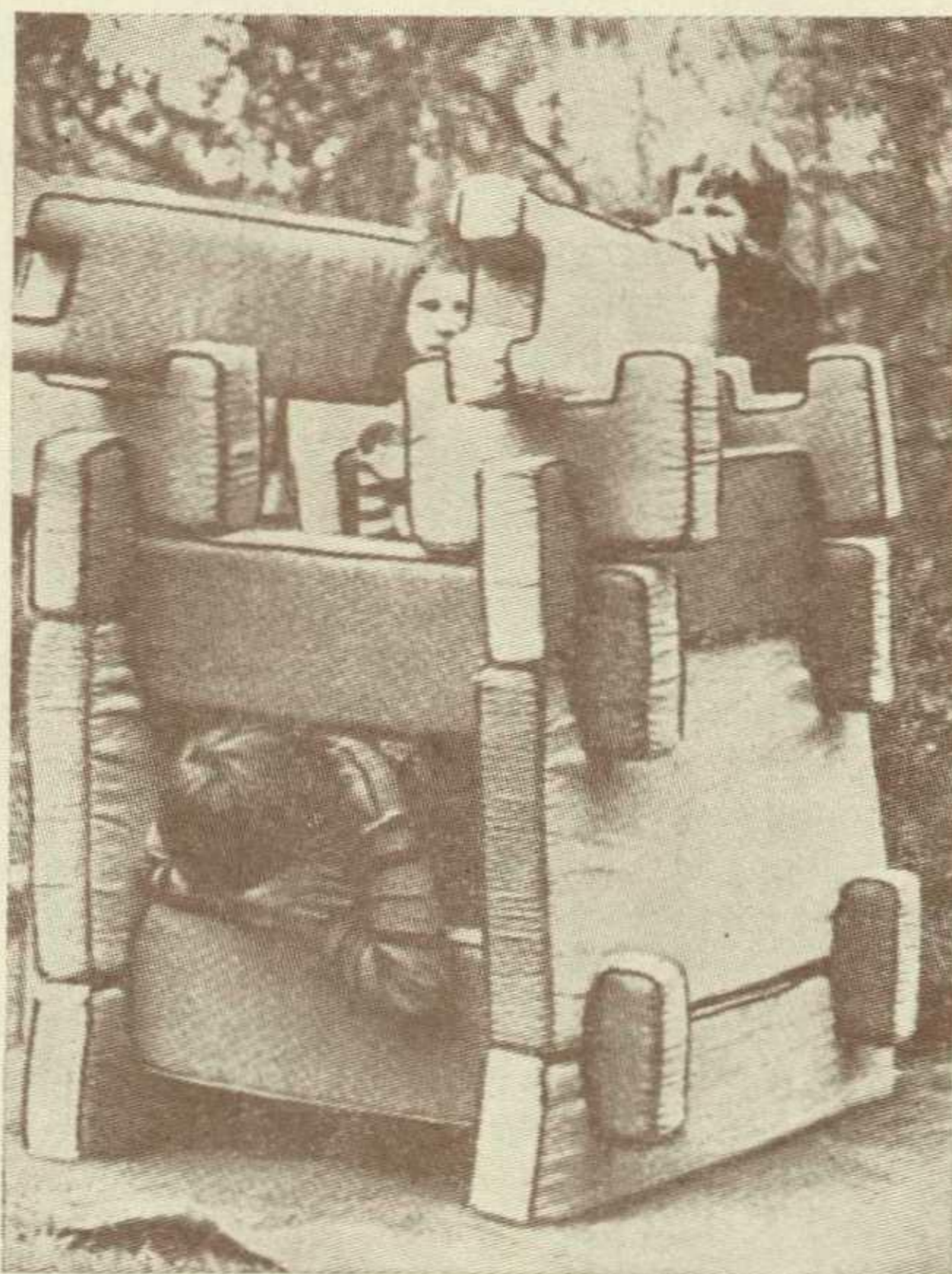
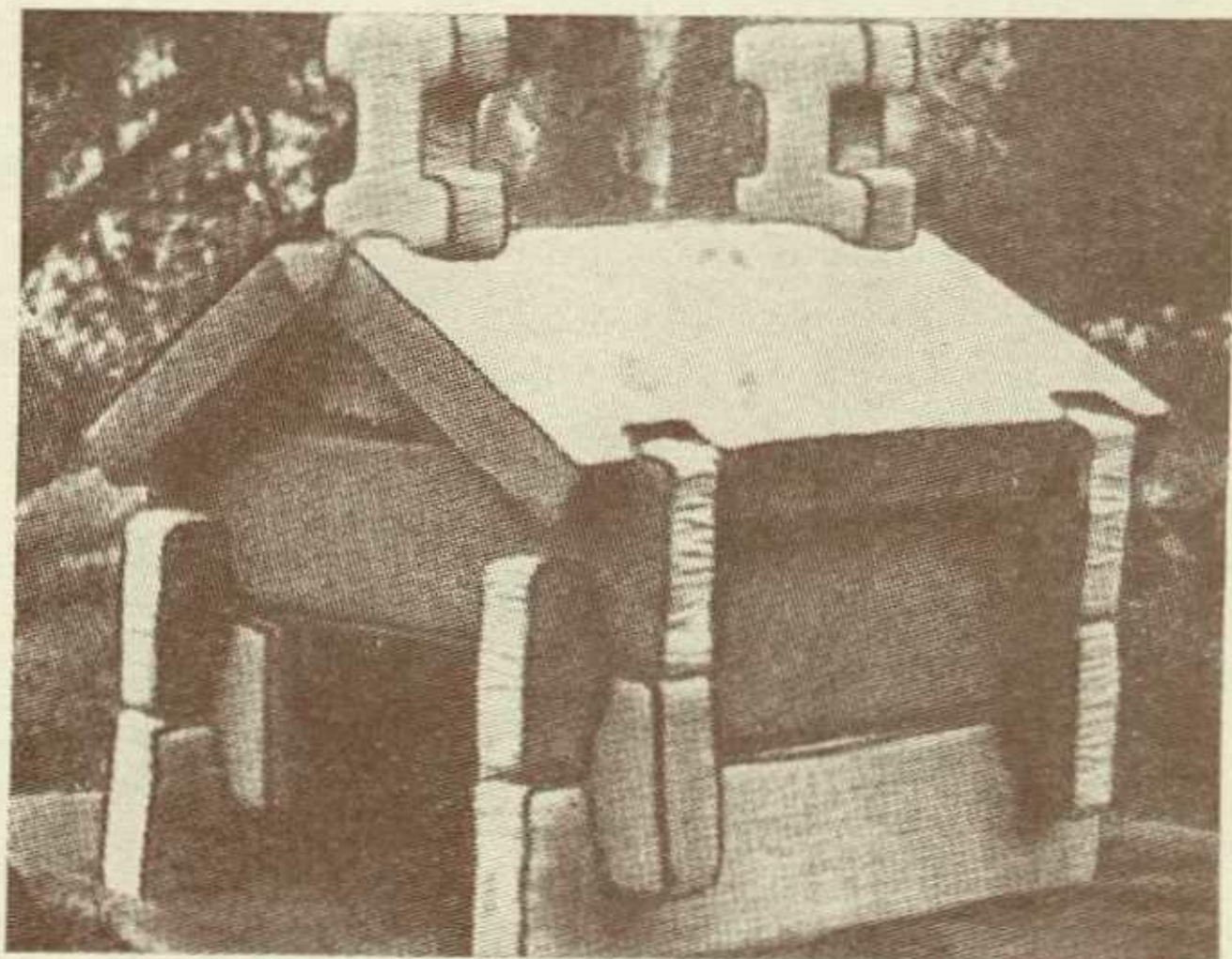
ставных элементов — 2 м (горки, мостики имеют высоту 1,5 м). Фундамент сооружения и опорные элементы, изготовленные из бетона и стали, обеспечивают его стабильность и безопасность. Цветовое решение оборудования выполнено с учетом психологических особенностей зрительного восприятия детей: бетонные элементы окрашены в ярко-красный цвет, стальные — в зеленый, гимнастические перекладины и подвижно закрепленные элементы — в желтый.

Другая разработка представляет собой набор из 17 модульных конструктивных элементов, выполненных из пенопласта. Модули обтянуты грубым и прочным холстом. Максимальный раз-

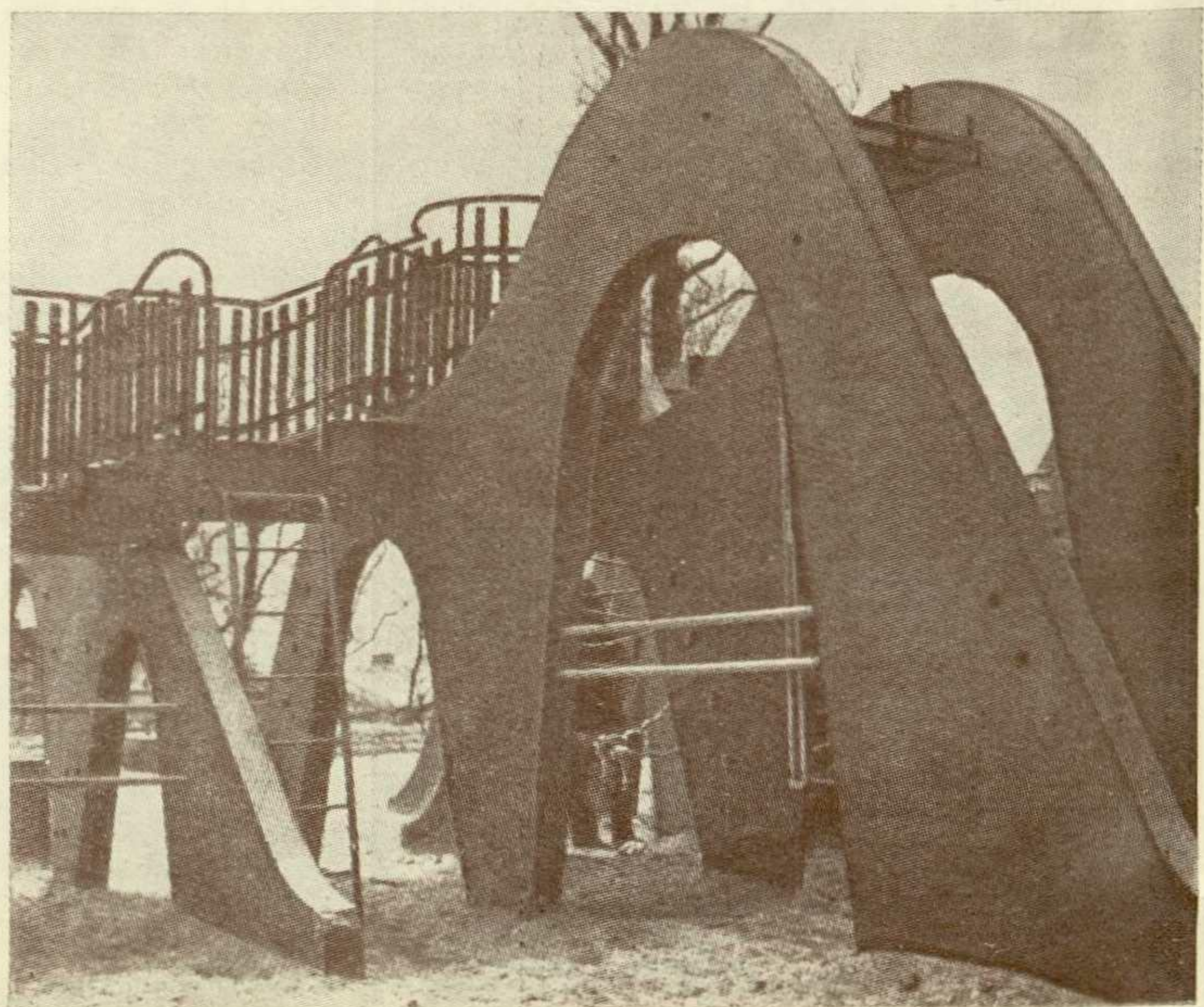
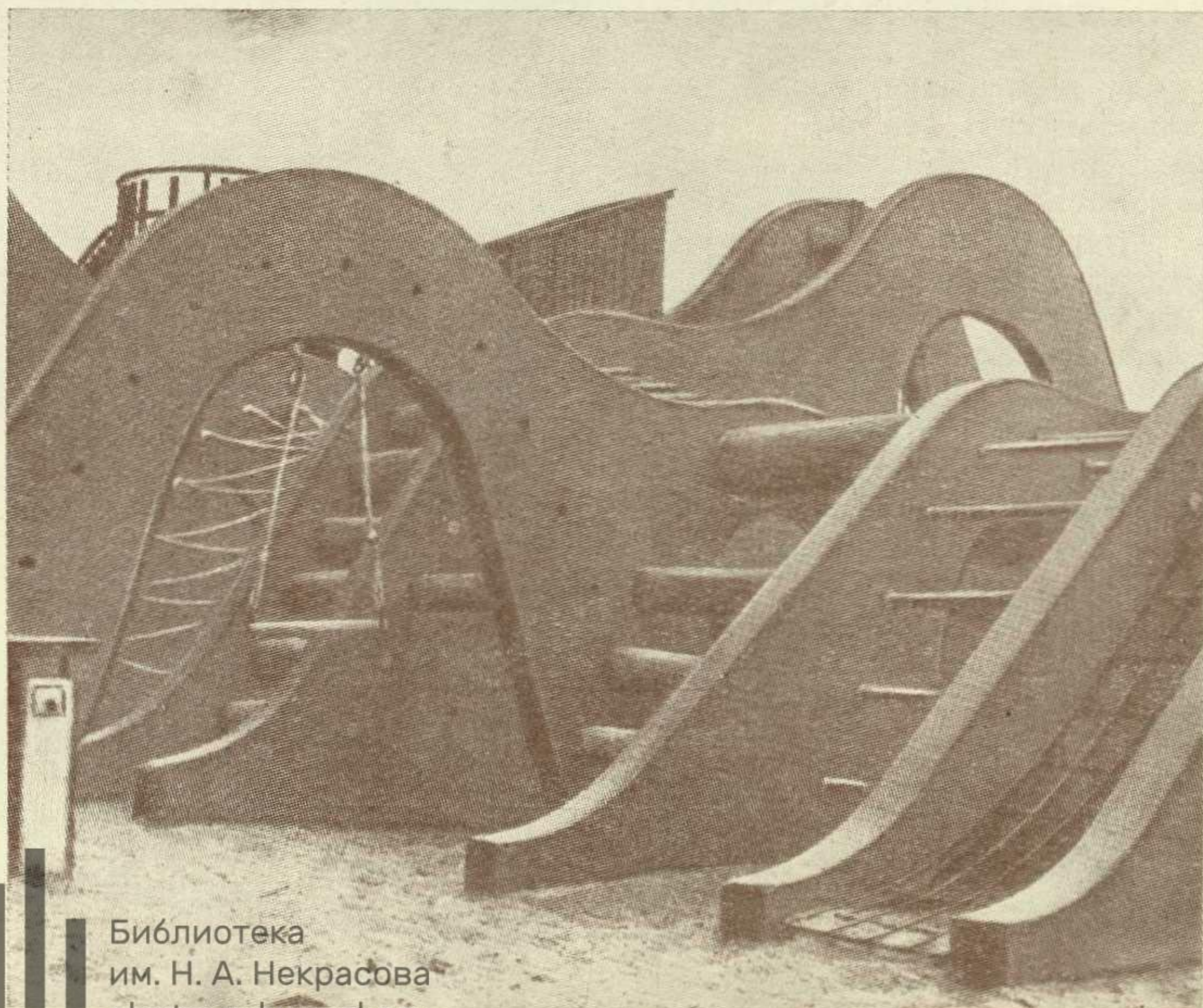
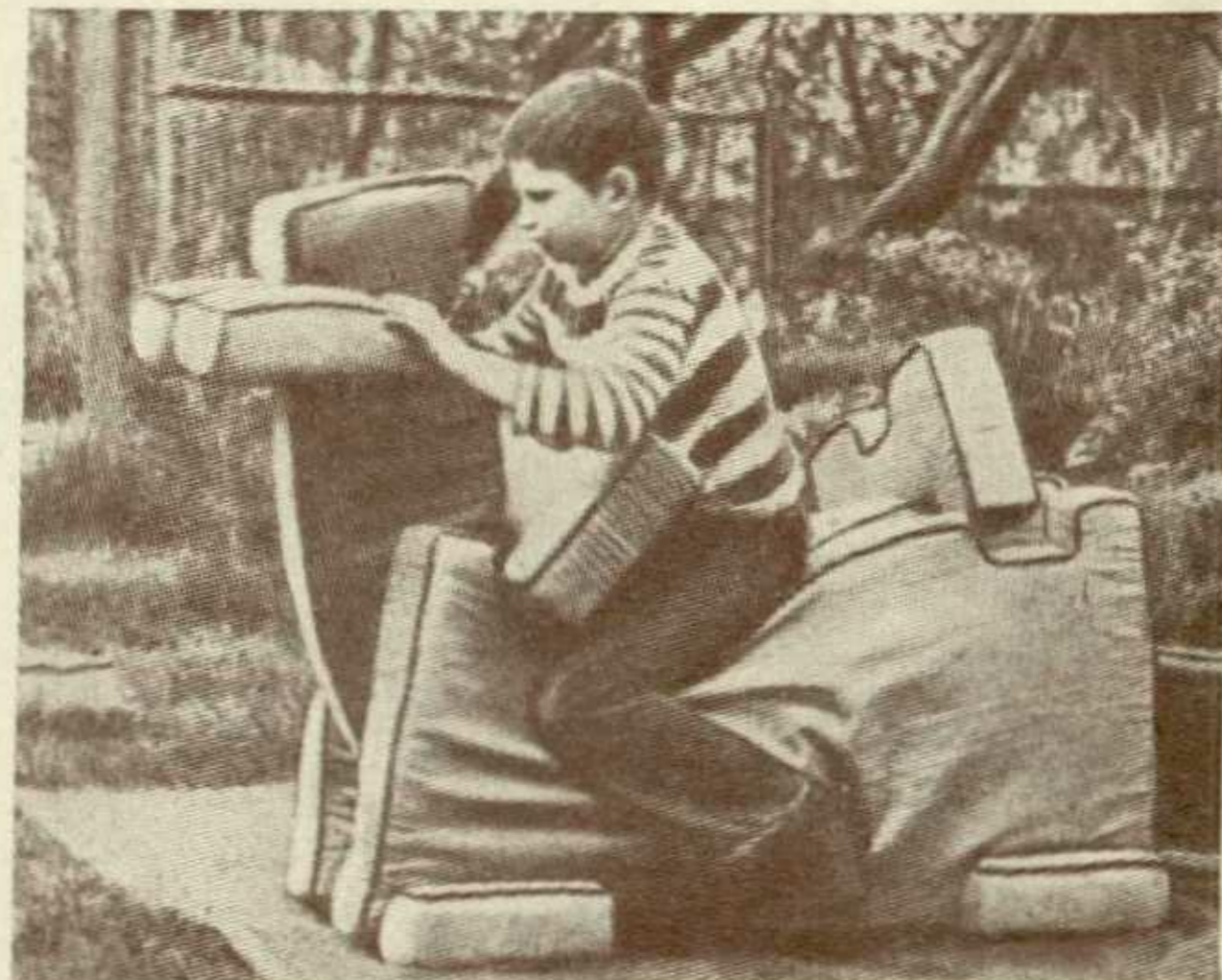
мер элемента игрового конструктора $100 \times 25 \times 10$ см. Крупные элементы выполнены в зеленом цвете и цвете неокрашенного холста, остальные имеют ярко-красную окраску. Количество и форма игровых элементов позволяют детям различных возрастов собирать из них в процессе игры домики, палатки, автомобили, самолеты, а также фигуры различных животных. Гибкий и мягкий материал, из которого изготавливаются игровые элементы, делает игры совершенно безопасными. Набор предназначен для детских садов, пионерских лагерей, домов культуры и домов пионеров.

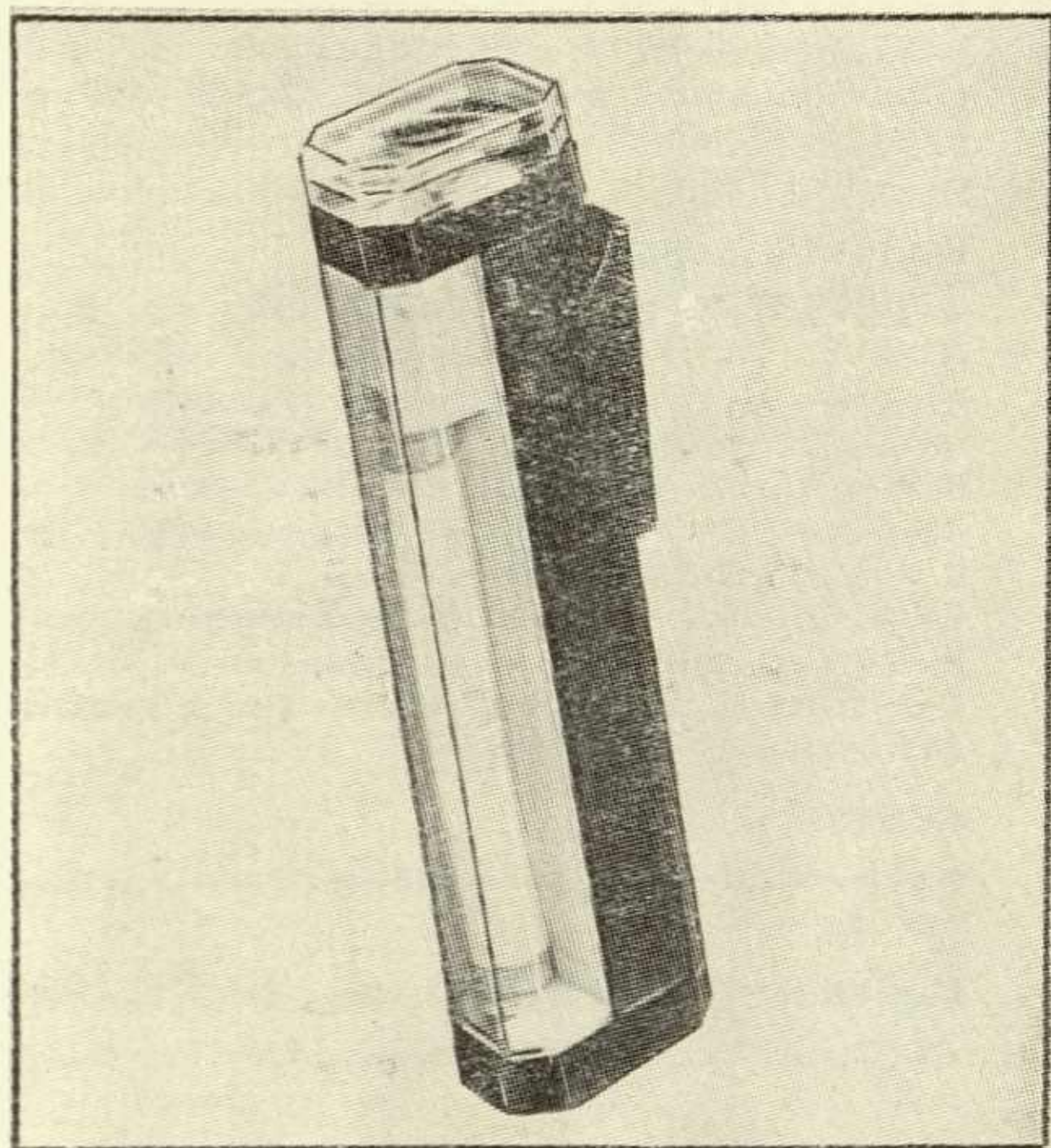
КОРОЛЕВА Т. Т., ВНИИТЭ

1, 2, 3. Набор игровых модульных элементов. Дизайнер У. Фрич



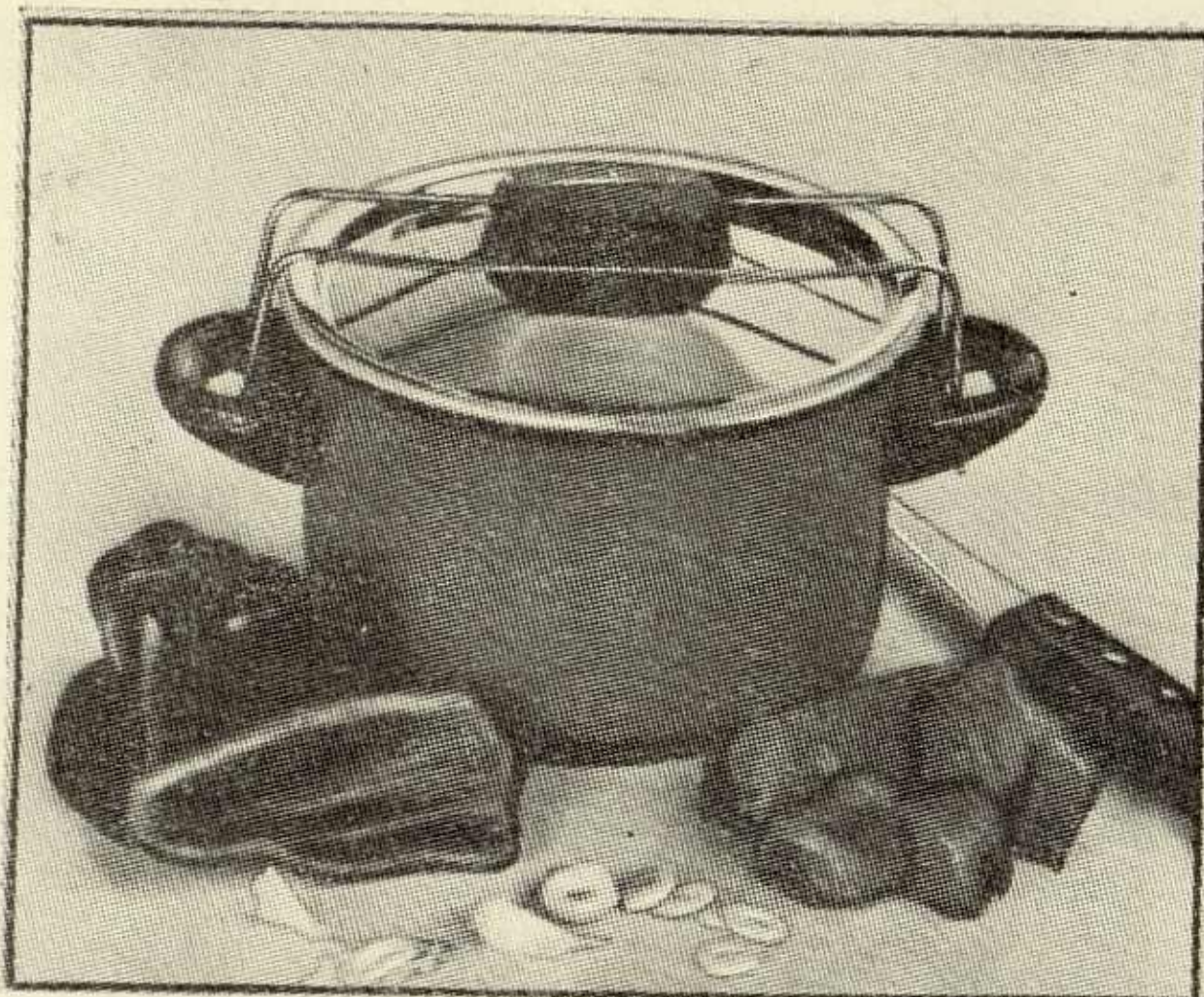
4, 5. Фрагменты комплекса игрового оборудования для детских площадок. Дизайнеры У. Фрич, Х. Буркхарт. Предприятие-изготовитель VEB BLK (г. Франкфурт-на-Одере)





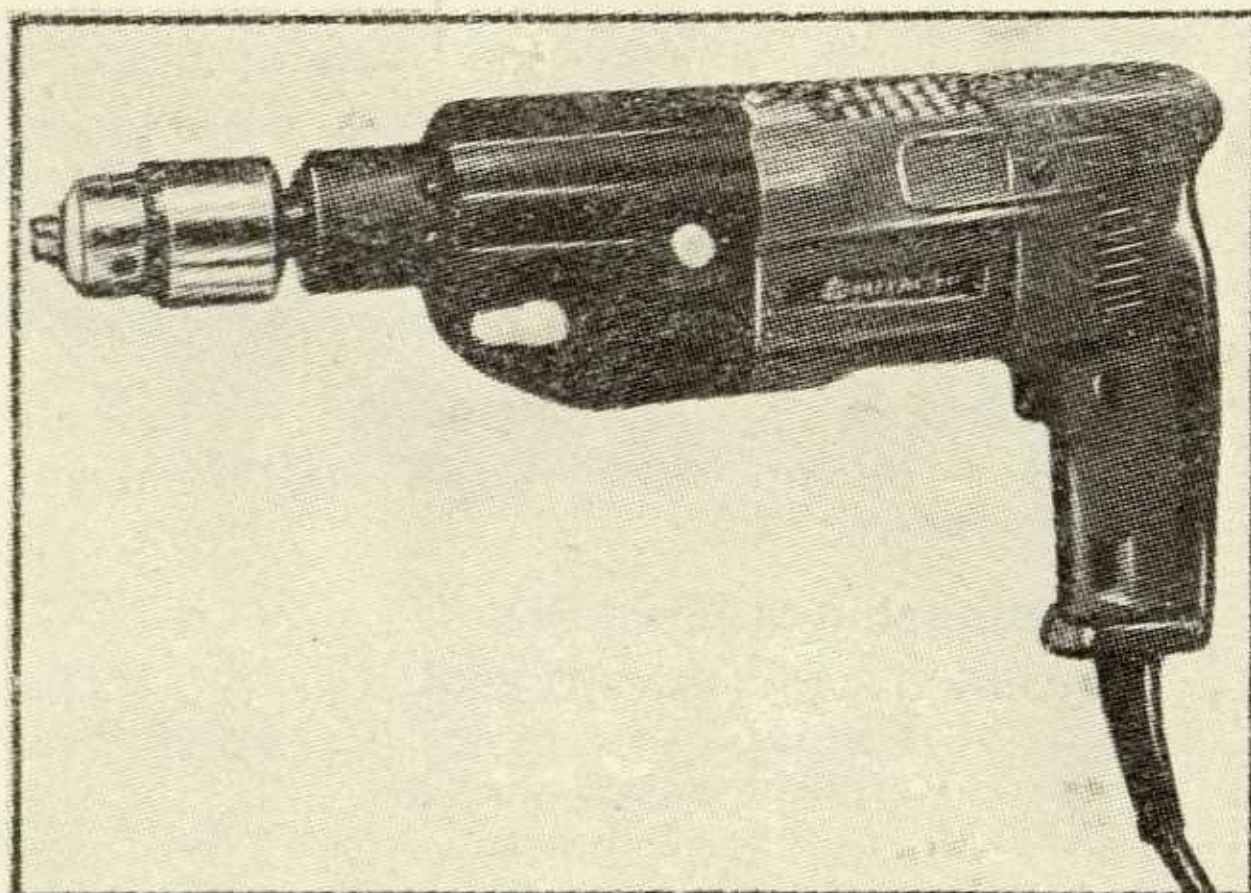
Карманный фонарь с люминесцентной лампой длиной в палец (фирма Peters Neüheiten, ФРГ) имеет преимущества: лампа — много экономичнее, чем электролампы накаливания, освещение — более яркое, без резких теней.

Deutsche Mark, 1982, N 5, S. 4, Foto



Кастрюля, долго сохраняющая свежесть пищи вне холодильника, выпускается в ФРГ. Принцип аналогичен используемому при консервировании овощей и фруктов: содержимое доводится до кипения, пары воды вытесняют воздух, все накрывается прочной герметичной крышкой. При остывании образуется вакуум, плотно прижимающий крышку к резиновой прокладке. Длительность хранения — 14 дней.

Deutsche Mark, 1982, N 5, S. 4, foto



Электродрель-молоток с программным электронным устройством выпустила фирма Hitachi (Япония). На кнопках указаны обрабатываемый материал (дерево, алюминий, бетон, сталь и т. п.) и диаметр отверстия. В окошке появляется указание на нужное передаточное отношение, которое устанавливается рычажком. Частота вращения поддерживается постоянной, не зависящей от нагрузки и подачи. Дрель имеет предохранительную муфту скольжения и самоотключающиеся электрощетки.

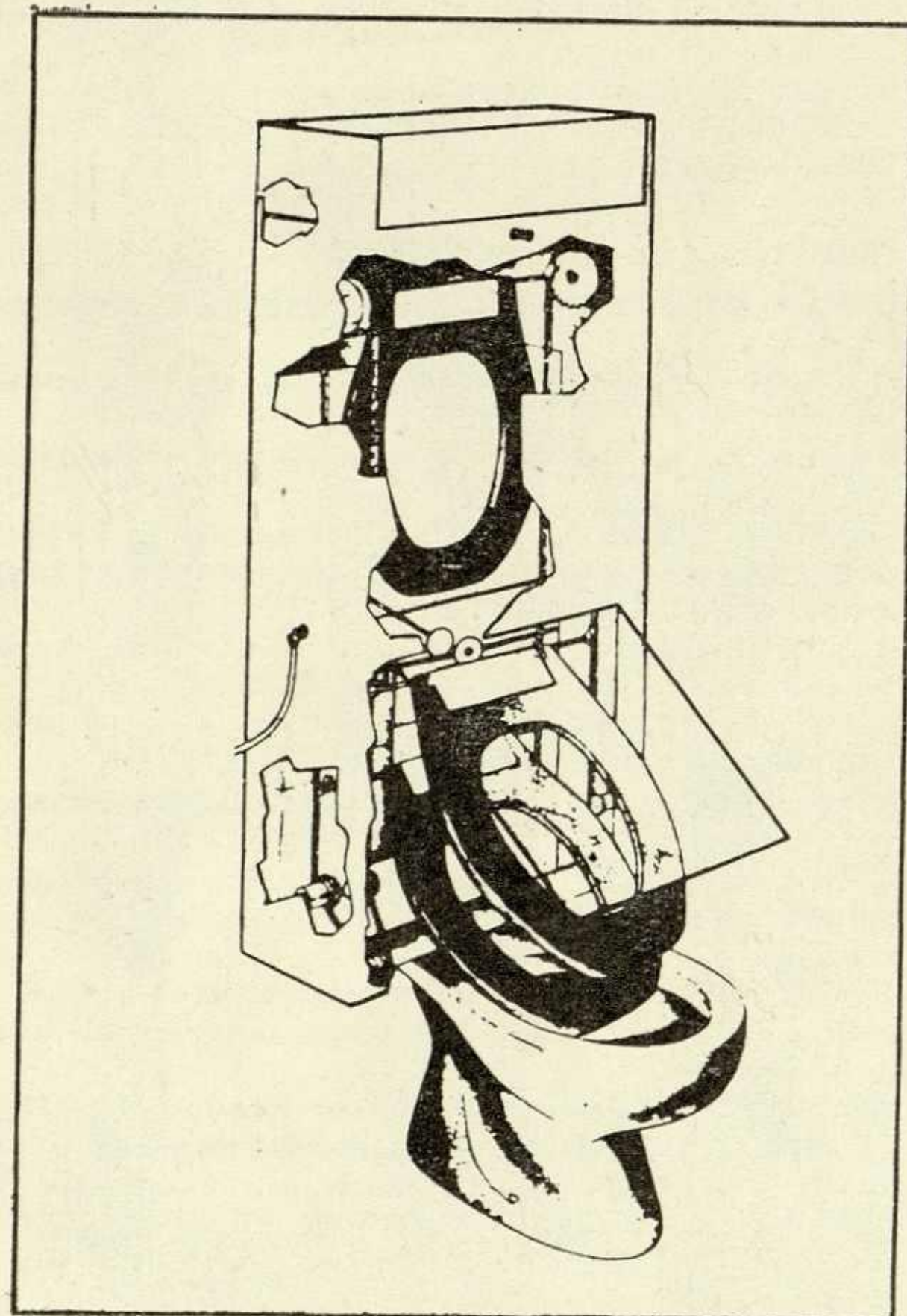
Elektromarkt, 1982, N 3/4, S. 1, 1 Foto

Новый вид движителя, приводимого морскими волнами, предложен фирмой Hydronautics (США). Движущим элементом является плавающее объемное спиральное тело с числом заходов более 1, которое может вращаться и располагаться перпендикулярно к движению волн. По мере продвижения волн спиральное тело поворачивается благодаря тому, что высокая зона волны оказывает на спиральную поверхность большее давление, чем низкая. Такие двигатели дешевы и имеют высокий КПД. Предполагаемая мощность — от 50 до 300 кВт.

Design News, 1982, vol. 38, N 4, p. 66—67

Наручные часы — электронный переводчик двух моделей выпустила фирма Casio (Япония). Часы одной модели держат в памяти 1666, другой модели — 1455 английских слов и простых фраз. Эти слова и фразы устройство переводит вслух на японский язык. Внешний вид часов — обычный.

YEI, 1982, vol. 29, N 5, p. 62, Foto



Автоматическое устройство для смены сидений унитазов разработано фирмой Société Française de Développement et Distribution (Франция) для общественных мест. Использованное сиденье втягивается в расположенный сзади шкаф, где промывается и вытирается. Одновременно выдвигается другое сиденье. Всего в обороте 3 сиденья.

Popular Mechanics, 1982, vol. 157, N 6, p. 130, foto

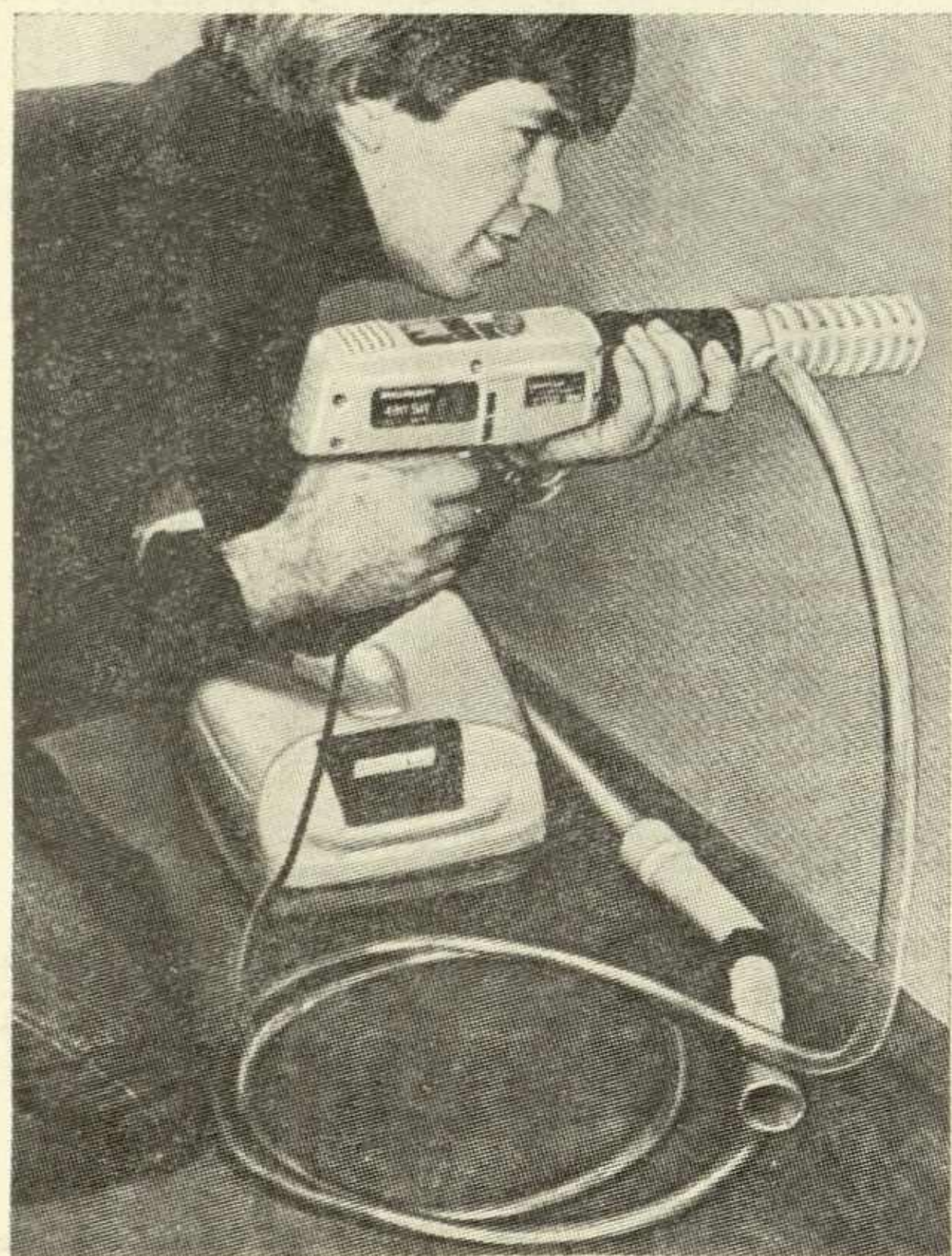
Простое приспособление, облегчающее рыхление почвы при помощи лопаты или вила, выпущено фирмой Cardens for All (США). Приспособление в виде дугового сектора крепится к черенку и позволяет без больших усилий приподнимать конец вила или лопаты.

Popular Mechanics, 1982, vol. 157, N 6, p. 130, foto

Слуховой аппарат с остронаправленным микрофоном (фирма Matsushita, Япония) имеет приемник с корпусом в виде карандаша и миниатюрный наушник. Остронаправленный микрофон позволяет «отрезать» звуки, приходящие со стороны, и слушать только нужный источник звуков. Особо эффективен аппарат в местах с высоким звуковым фоном окружения.

YEI, 1982, vol. 29, N 5, p. 56, foto

Материалы подготовил доктор технических наук Г. Н. ЛИСТ, ВНИИТЭ



Приспособление для отсоса стружки и пыли при сверлении с помощью электродрели выпускает фирма Neckermann (ФРГ). Прибор состоит из многоволнового сифона из прозрачной пластмассы, надеваемого на цилиндрический конец дрели, и прозрачного пластмассового шланга, соединяемого одним концом к сифону, а другим — к любому пылесосу.

Deutsche Mark, 1982, N 4, S. 60, Foto

ПЕРЕДОВАЯ

В Межведомственном совете по проблемам технической эстетики при ГКНТ и Госстандарте — № 3, 8, 11
 КАРПОВ В. В. Специфика оценки эффективности дизайна — № 5
 КЕЛЬМ М. Новые задачи дизайнеров ГДР — № 10
 СОЛОВЬЕВ Ю. Б. Советский дизайн. Итоги и проблемы (1962—1982) — № 4

ПРОБЛЕМЫ, ИССЛЕДОВАНИЯ

АДАСКИНА Н. Л. Стиль. Стилизация. «Ретро» — № 5
 АЗРИКАН Д. А. Методическая модель объекта дизайна — № 9
 БОКОВ А. В. Категории культурного ландшафта — № 8
 ГЕРАСИМЕНКО И. Я. Проблема технологического обеспечения художественно-конструкторского формообразования — № 3
 ИКОННИКОВ А. В. Стайлинг, «хай-тек» и семантика предметной формы — № 7
 КЕРБУНОВ В. В. Медицинская техника и проблемы дизайна — № 8
 КРИЧЕВСКИЙ В. Г. Проблематика отечественной типографики — № 9
 ЛЮБИМОВА Г. Н. Дизайнерские проблемы совершенствования ассортимента технических сложных бытовых изделий — № 3; Фирменный стиль в аспекте проблем стилизации — № 8
 МОНАХОВА Л. П. О современной концепции пространства — № 11
 НЕМЧИЧ А. Цветовая система Колорид — № 1
 РУБИН А. А. Производственная ситуация и проблема внедрения проектов в дизайнерском ключе — № 6
 СИДОРЕНКО В. Ф., КУЗЬМИЧЕВ Л. А. Художественное моделирование и формирование комплексных объектов — № 7
 СИДОРЕНКО В. Ф., СЕМКИН В. В. Морфологическая трансформация как средство дизайна — № 10
 ФЕДОРОВ М. В. Определение экономической эффективности художественно-конструкторских разработок с использованием экспертных методов — № 5
 ФЕДОРОВ В. К. О сущности экономической эффективности художественно-конструкторских разработок технологического оборудования — № 9

ПРОЕКТЫ, ИЗДЕЛИЯ

БАРСЕГОВ А. Д. Чулочно-носочный автомат. Установка на реальность внедрения — № 10
 ЕВСТИФЕЕВ А. П., САМОИЛОВА Т. С., ЧУПРУН И. Е. Опыт разработки дизайн-программы по электробритвам — № 9
 ЗОТОВА И. А., ПОТАЛОВСКАЯ Н. О. Автоматизация любительских фотоаппаратов — № 1
 КАЙНАЛАЙНЕН Ю. Р. Визуальный образ Центра управления полетом — № 10
 КУЗЬМИЧЕВ Л. А., ПЕРЕВЕРЗЕВ Л. Б. Бытовая радиоэлектроника. Формирование дизайн-программы — № 3
 Круглошлифовальный станок — № 17
 ЛАНДКОФ В. Н. Оптический пирометр — № 12
 ЛЕСНОВ В. Г. Формообразование современных бытовых швейных машин (обзор зарубежной продукции) — № 6
 Магнитная стойка для сверления — № 12
 НАУМОВ Ю. А. Опыт подетальной проработки текстильного оборудования — № 10
 Отопительный аппарат на жидком топливе — № 12
 ЮХНО В. М. Организация рабочих мест диспетчеров АСУ — № 7

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СРЕДЫ

МОСТОВАЯ Л. Б. Национальный культурный центр в Праге — № 7
 ФИЛЕНКОВ Ю. П. Воздушные ворота Таллина — № 9

ЭРГОНОМИКА

БАЙРОЙТЕР В. Научно-технический прогресс и задачи наук о труде — № 2
 БУРАВИХИН А. В., ЗАЗЫКИН В. Г., СААКЯН Э. Д. Способ определения характеристик экстраполяции при слежении — № 10
 БУРМИСТРОВА Т. П. Обзор журнала «Прикладная эргономика» — № 8
 ВАНАГЕНЕ Е. Л. Об использовании субъективных методов при оценке рабочей позы — № 1
 ГОРБАЧЕВ В. В., ИВАНОВ Э. В. Исследование эргономических параметров органов управления мотоциклом — № 9
 ГУЩЕВ И. А., НЕКРАСОВИЧ Е. Н. Графические символы для электробытовых приборов — № 5

МУНИПОВ В. М. Современный этап развития эргономики — № 4
 РОМАНОВ Г. М., ТУРКИНА Н. В. Эргономический анализ и оценка электромеханических бритв — № 9
 РЯБЦЕВ Б. И. Устройство для измерения эргономических показателей рабочего места — № 6
 СТРОКИНА А. Н. Принципы использования антропометрических данных при конструировании технических средств деятельности — № 3
 ТЕНЮШЕВ Б. И., ЛЕОНОВА А. Б. Оптимизация рабочей позы оператора-микроскописта — № 11

ОБРАЗОВАНИЕ, КАДРЫ

ГАРИБЯН С. А., МЕЩАНИНОВ А. А. Требования производства к подготовке дизайнеров — № 5
 ДВИРНЫЙ А. С. Учебное пространство в художественном проектировании — № 10
 ЗАНЕВСКИЙ А. Н. Графический дизайн. Профессия и школа — № 10

ЭКСПЕРТИЗА ПОТРЕБИТЕЛЬСКИХ СВОЙСТВ

ГАЛЕМБО А. С. Оценка качества музыкальных инструментов — № 5
 ГОТЛИБ А. Е. Метод нечетких оценок в экспертизе — № 8
 ДУДЕЦКАЯ Н. П. Радиоприемник «Салют 001» — № 8
 КОНЧАЛОВСКАЯ Н. А. Электровафельница ЭВ-08/220. Неудачное дизайнерское решение — № 10
 ЛЕСНОВ В. Г. Аналог для эстетической оценки изделий — № 12
 СМОЛИНА Л. В. Улучшенная модель ручной электрической сверлильной машины — № 5
 ТОМИЛИНА О. Н., МАЛЕВИНСКАЯ И. Н. Электроутог Васильковского завода «Электробытприбор» — № 3
 ФЕДОРОВ М. В., ХОДЬКОВ Ю. Л. Эстетическая оценка качества изделий, не имеющих аналогов и прототипов — № 7

МАТЕРИАЛЫ, ТЕХНОЛОГИЯ

ПЕЧКОВА Т. А., КАРНОЗЕЕВА Р. П., КАРМАНОВА Т. А. Направления работ по материалам для бытовых магнитофонов — № 3
 ЧУБАРОВА М. В. Электробритвы: проблема выбора материалов — № 9

В ХУДОЖЕСТВЕННО-КОНСТРУКТОРСКИХ ОРГАНИЗАЦИЯХ

Белорусский филиал ВНИИТЭ
 АЧАПОВСКАЯ А. М., РОЗЕТ И. М., МЕЛЬНИКОВ А. Г., СУГАКО М. И. Техническая эстетика — предприятиям Белглавэнерго — № 2
 ГРИГОРЬЕВ Е. Н., ЧУЧАЛИН Л. К. Дизайн и сельхозтехника — № 2
 МОИСЕЕВ В. С., ЕЛИСЕЕВ А. Ф. Опыт художественного конструирования изделий культбыта — № 2
 ПОДОЛЯК М. С. Медицинская техника как объект дизайна — № 2
 УСОВ Б. Е. Белорусский филиал ВНИИТЭ. Достижения и перспективы — № 2

К 20-летию ВНИИТЭ

БУРНУСУЗОВ Р. П. Вспомогательные службы дизайна — № 4
 ЗИНЧЕНКО В. П. Эргономика — прикладная наука — № 4
 КУЗЬМИЧЕВ Л. А. От единичных объектов — к комплексам и системам — № 4
 ПЕЧКОВА Т. А. Задачи создания ассортимента материалов — № 4
 СЕМЕНОВ Ю. К. Многогранность проблем жилища — № 4
 ХАН-МАГОМЕДОВ С. О. Лидирующие проблемы теории — № 4
 ЩАРЕНСКИЙ В. М. На страже интересов потребителей — № 4

Киевский филиал ВНИИТЭ

ВОЙНЕНКО В. М. Тематика эргономических исследований — № 11
 ДОЛМАТОВ В. Ф. Комплексное проектирование промышленного оборудования — № 11
 ЖОГОЛЬ Л. Я., МАТОРИН А. С. Дизайн бытовой техники — № 11
 СТРЕЛЬЧЕНКО В. И. Киевский филиал ВНИИТЭ. Поиски, достижения, проблемы — № 11

ИЗ ИСТОРИИ

ДИЖУР А. Л. У истоков промышленного дизайна. Петер Беренс — № 12
 ЖАДОВА Л. А. Неизвестная статья Н. Н. Пунина — № 1
 ПУНИН Н. Н. Рутин и Татлин — № 1
 МАРТЫНЕНКО В. П. ИЗОРАМ — художественный агитпроп комсомола — № 8

ХАН-МАГОМЕДОВ С. О. Психоаналитический метод Н. Ладовского — основа пропедевтической дисциплины «Пространство» во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе — № 4; Пропедевтическая дисциплина «Пространство» в структуре Основного отделения ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа — № 7; Братья Стенберги — № 10

КОНСУЛЬТАЦИИ

ЗАДЕСЕНЕЦ Е. Е., ФЕДОРОВ М. В., ШИПИЛОВ Е. И. Экспертные методы оценки качества изделий в государственных стандартах — № 11
 МИРОШНИЧЕНКО Ю. П., ОБУХОВА Е. П., ПЕЧКОВА Т. А. Стандарт на материалы и цвета лакокрасочных покрытий строительных, дорожных и коммунальных машин — № 1
 САФРОНОВА Э. П. Библиографическая информация по дизайну и эргономике — № 10
 СЫЧЕВАЯ В. А. Информационное обеспечение работ дизайнеров — № 5

ПОРТРЕТЫ

ХУСНАТДИНОВА Р. Художник-конструктор С. М. Рогова — № 1

ВЫСТАВКИ, КОНФЕРЕНЦИИ, СОВЕЩАНИЯ

АВТОНОМОВ А. Н., ЛЕБЕДЕВ В. И., АНИСИМОВ В. П. Современные системы и средства связи — № 2
 АЗРИКАН Д. А. Эффективная форма обмена опытом — № 3
 АНКИРСКИЙ Е. С. Тепло в сельском доме (по материалам выставки «Финэнергия-81») — № 3; Удобство и экономия (обзор выставки «Дизайн для сельского быта») — № 5
 АРОНОВ В. Р. Интеграция дизайна. (К итогам XII Международного конгресса «Дизайн-81 в Хельсинки») — № 1; «Дизайн в СССР» — в ГДР — № 7; «Дизайн в системе культуры» — № 9
 БИЗУНОВА Е. М., ФЕДОРОВ М. В. Сопоставление по вопросам стандартизации и экспертизы в области дизайна — № 8
 БУРМИСТРОВА Т. П. «Дизайн-81 — Хельсинки» — № 1
 ДАНИЛЯК В. И., БУЯНОВА Э. Н. Сопоставление по проблемам стандартизации в эргономике — № 1
 К 20-летию ВНИИТЭ — № 6
 КОНЧА Л. И. Обсуждение эргономических проблем трудовой деятельности — № 7
 КУЗЬМИЧЕВ Л. А., ПЕТРОВ Г. П., ПУЗАНОВ В. И. Дизайн и строительно-дорожная техника — № 1
 ЛАВРЕНТЬЕВ А. Н. «Москва — Париж. 1900—1930». Дизайн в сопоставлениях — № 3
 ЛАТЫНИС Л. И. Семинар об использовании дизайна в строительной индустрии — № 3
 МУНИПОВ В. М. Итоги IV Международной конференции по эргономике — № 2
 На семинаре «Художественные проблемы предметно-пространственной среды» — № 3, 5, 6, 10
 НЕСТЕРЕНКАЙТЕ Д. Сопоставление по вопросам организации предметной среды на животноводческих комплексах — № 1
 РАЙШИТЕ В. Р. Сопоставление по вопросам эффективности эргономики — № 5
 СИЛЬВЕСТРОВА С. А. «Дизайн-81» — № 4
 СИЛЬВЕСТРОВА С. А., МИРЗОЯН С. В. «Мелкая механизация на дому» — № 3
 ТУПТАЛОВ Ю. Б. Формирование эстетической ценности. Проблемы и подходы — № 5
 Форум дизайна стран — членов СЭВ — № 7
 ЧЕРНЦОВ В. И. Советское текстильное оборудование на выставке «Инлеглаш-82» — № 12

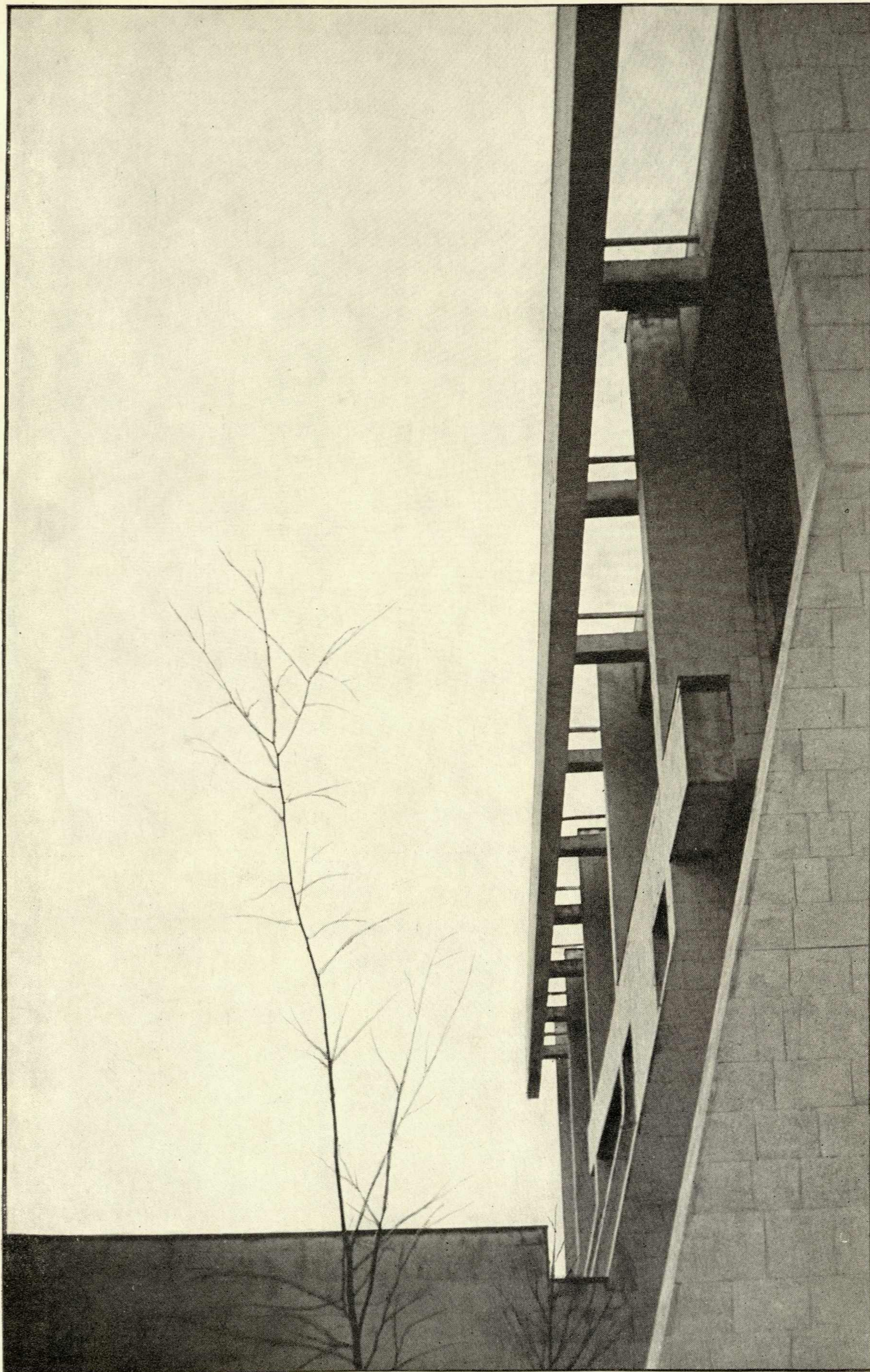
БИБЛИОГРАФИЯ

ВАХОНИН А. В. Книги о сельском образе жизни — № 1
 МОЛОКОВА З. Э. Пособие по эстетизации производственной среды — № 5
 Новые издания ВНИИТЭ — № 1, 7
 ПУЗАНОВ В. И. Книга о художественном конструировании тракторов. Недостатки нужного издания — № 10
 РАЙШИТЕ В. Р. Современные направления исследований систем «человек — машина» — № 12
 ФЕДОРОВ М. В. Методические указания по определению экономической эффективности новых товаров — № 1

КРУГЛЫЙ СТОЛ

Возможности фотографии — № 6
 ЛАВРЕНТЬЕВ А. Н. Родченко в фотографии
 ЧЕРНЕВИЧ Е. В. Комментарий к теме
Проблемы национального своеобразия в дизайне — № 12
 ХАН-МАГОМЕДОВ С. О. Национальное в предметно-художественном творчестве.

Фотоконкурс
«Предметный
мир»



В. ФЛЯРКОВСКИЙ
(Москва)

УДК 62:7.05

Круглый стол «Проблемы национального своеобразия в дизайне». — Техническая эстетика, 1982, № 12, с. 1—13.

Соотношение национального и интернационального в формировании предметно-пространственной среды. Элементы национального своеобразия и стилевое единство. Национальное своеобразие в дизайне и современная технология. Выражение национального в предметных формах и в особенностях мировосприятия.

УДК 62.001.66:7.05(092) (430)

ДИЖУР А. Л. У истоков промышленного дизайна. Петер Беренс. — Техническая эстетика, 1982, № 12, с. 22—26.

Творческий путь П. Беренса, его роль в формировании дизайна как новой сферы деятельности. Беренс как провозвестник дизайн-программирования. Его основные художественные и теоретические идеи.

Round-Table Discussion on Problems of National Specifics in Industrial Design. — Tekhnicheskaya Estetika, 1982, N 12, p. 1—13.

Relationship of the national and international in the formation of the artefact environment is discussed. Elements of the national specifics and harmony in style, national specifics in design and current technology, expression of the national in artefact forms and in peculiarities of the world outlook are argued.

DISHOUR A. L. First Steps of Industrial Design. — Tekhnicheskaya Estetika, 1982, N 12, p. 22—26.

P. Berens' creative work and his role in industrial design formation as a new sphere of activities are analysed. Berens as a pioneer of design-programming, his main artistic and theoretical ideas are presented.