

ISSN 0136-5363

техническая эстетика

7/1987



Ежемесячный
теоретический, научно-практический и
методический иллюстрированный
журнал
Государственного комитета СССР
по науке и технике

Издаётся с 1964 года
7(283)

техническая эстетика

7/1987

В номере:

Главный редактор
СОЛОВЬЕВ Ю. Б.

Члены редакционной коллегии

БЫКОВ В. Н.,
ДЕНИСЕНКО Л. В.
(главный художник),
ЗИНЧЕНКО В. П.,
КВАСОВ А. С.,
КУЗЬМИЧЕВ Л. А.,
МУНИПОВ В. М.,
РЯБУШИН А. В.,
СИЛЬВЕСТРОВА С. А.
(зам. главного редактора),
СТЕПАНОВ Г. П.,
ФЕДОРОВ В. К.,
ХАН-МАГОМЕДОВ С. О.,
ЧАЯНОВ Р. А.,
ЧЕРНЕВИЧ Е. В.,
ШАТАЛИН С. С.,
ШУБА Н. А.
(ответственный секретарь)

Разделы ведут

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

Редакция

Редакторы
ВЛАДЫЧИНА Е. Г.,
ЖЕБЕЛЕВА Н. М.,
ПАНОВА Э. А.
Художественный редактор
САПОЖНИКОВА М. Г.
Технический редактор
ЗЕЛЬМАНОВИЧ Б. М.
Корректор
БРЫЗГУНОВА Г. М.

Издающая организация — Всесоюзный
научно-исследовательский институт
технической эстетики
Государственного комитета СССР
по науке и технике

НА УЧРЕДИТЕЛЬНОМ СЪЕЗДЕ СОЮЗА ДИЗАЙНЕРОВ СССР

ОБРАЗОВАНИЕ

ПРОЕКТЫ, ИЗДЕЛИЯ

ВЫСТАВКИ, КОНФЕРЕНЦИИ

ПОРТРЕТЫ

РЕФЕРАТЫ

1 Дизайн, время, жизнь

2 О задачах Союза дизайнеров СССР в свете решений XXVII съезда КПСС (доклад председателя оргкомитета Союза дизайнеров СССР Ю. Б. Соловьева)

6 Съезд приветствуют

7 Съезд продолжает работу

13 На съезд избраны (из доклада председателя Мандатной комиссии В. К. Федорова)
Съезд постановил

14 С пожеланием успехов

15 Вступая в полемику

18 СТОЛЬНИКОВ В. А., САЗОНОВА Т. М.
Бытовые светильники с увеличительным стеклом

28 ЛЕСНОВ В. Г.
Эксперимент: заказ, прочитанный по своему

21 Безопасность и комфортность одежды (по материалам международной выставки «Спецодежда-87»)

24 КАРХУ А. А.
Илмари Тапиоваара — дизайнер предметного пространства

30 Студенческие разработки двигателя легкового автомобиля (ФРГ)
Компьютеризованное чертежное устройство (США)
Новый подход к проектированию клавиатур (Австралия, Великобритания)
Новинки зарубежной техники

Обложка Л. В. ДЕНИСЕНКО
Фото В. П. КОСТЫЧЕВА

В этом номере были использованы иллюстрации из журналов: «Design World», «Domus», «Popular Science» и др.

Сдано в набор 04.05.87 г. Подп. в печ. 02.06.87 г.
Т-14168. Формат 60×90¹/₈ д. л. Печать высокая.
4,0 печ. л., 5,92 уч.-изд. л.

Тираж 27 600. Заказ 4119
Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли.
129243, Москва, Мало-Московская, 21.

Адрес: 129223, Москва, ВДНХ СССР,
ВНИИТЭ, редакция журнала
«Техническая эстетика».
Тел. 181-99-19
© «Техническая эстетика», 1987

ДИЗАЙН, ВРЕМЯ, ЖИЗНЬ

Проводимые партией преобразования требуют от дизайнеров мобилизации всей творческой энергии, психологической перестройки. Играя все более заметную роль в жизни общества, становясь важным инструментом его социального и экономического развития, дизайн как профессия, как деятельность должен и сам активно развиваться и совершенствоваться. Достижению этих целей и призван служить новый творческий союз — Союз дизайнеров СССР.

Как известно нашим читателям (см.: Техническая эстетика, 1987, № 6), Учредительный съезд Союза дизайнеров СССР проходил 3—4 апреля этого года в Москве в Колонном зале Дома Союзов.

На рассмотрение съезда были вынесены вопросы: обсуждение задач Союза дизайнеров СССР в свете решений XXVII съезда КПСС; принятие Устава Союза дизайнеров СССР; выборы правления и Центральной ревизионной комиссии Союза. Ниже мы публикуем подборку основных материалов съезда.

С центральным докладом «О задачах Союза дизайнеров СССР в свете решений XXVII съезда КПСС» выступил председатель оргкомитета Союза дизайнеров, директор ВНИИТЭ Ю. Б. Соловьев.



2 О задачах Союза дизайнеров СССР в свете решений XXVII съезда КПСС

Доклад председателя оргкомитета Союза дизайнеров СССР Ю. Б. СОЛОВЬЕВА



Создание нового творческого Союза — знаменательное событие в развитии отечественной художественной культуры. Когда-нибудь день открытия съезда будет праздноваться в нашей стране как день дизайнера. Однако до этого еще далеко. Нам еще делом предстоит доказать, что доверие, которое нам оказано, оказано не напрасно.

Создание Союза дизайнеров СССР вызвано той революционной перестройкой, которая происходит в стране. Это часть общего процесса, связанного с поисками резервов для подъема духовного и материального потенциала общества.

В Политическом докладе ЦК КПСС XXVII съезду партии, в Программе партии и других документах неоднократно подчеркивалась необходимость большей социальной ориентации экономики. В этой связи такие понятия, как качество, человеческий фактор, повышение уровня жизни народа, наполняются новым содержанием, приобретают подлинно программный характер, подкрепляемый широкомасштабными преобразованиями в промышленности, которые с энтузиазмом и надеждой поддерживаются всем советским народом.

Сам факт внимания к этим ключевым проблемам, поиск путей наиболее быстрого и эффективного их решения выдвинули в первые ряды специалиста, роль которого в художественной, технической и экономической жизни нашей страны долгое время не замечалась. Этот специалист — дизайнер.

Одна из главных задач, которую мы сегодня должны решить, — это определить цели нового творческого Союза, обсудить и утвердить Устав нашей организации. Однако прежде чем говорить о целях и задачах нового Союза, важно установить: что же это за специалист, которого мы называем дизайнером?

Дизайнер — это талантливый художник с хорошей инженерной подготовкой, отлично знающий технологию современного производства. Обязанность дизайнера — уметь не только синтезировать достижения и находки различных специалистов, участвующих в разработке промышленной продукции, с целью создания эстетически полноценных изделий и их комплексов, но и придавать им потребительские свойства, которые выгодно отличали бы новую продукцию от имеющейся на рынке. Для этого дизайнер должен быть не только талантливым художником с широкой эрудицией, способным создавать новые культурные ценности, но и специалистом, умеющим предвидеть требования будущих потребителей к еще не существующей продукции. А значит, он должен быть еще и изобретателем.

Я дважды употребил в этом определении слово «талантливый». Что это — амбиция? Претензия на исключительность? Нет, это суровая необходимость. Промышленности нужны только талантливые дизайнеры!

Художник-живописец, на мой взгляд, имеет право на ошибку. Дизайнер — нет. Его произведения часто тиражируются в сотнях тысяч экземпляров. Малейшая неточность, недостаточный талант — и продукция, в создании которой нередко участвуют тысячи людей, никто не покупает. И это не только экономическая проблема.

Нельзя допускать, чтобы советские товары наносили ущерб престижу нашей страны или чтобы дети, видя предпочтение, оказываемое зарубежным изделиям — от авторучек до магнитофонов и обуви, проникались убеждением, что все заграничное лучше отечественного. И есть только одно средство, которое навсегда устранил это явление: надо выпускать продукцию, которая нравилась бы потребителю. Этого можно добиться только с помощью дизайнеров, а во многих случаях, особенно в легкой промышленности, при их решающем участии. Недаром в ряде зарубежных стран широкое использование возможностей дизайна стало официальной технико-экономической политикой, а руководителями многих крупных фирм, выпускающих товары массового спроса, являются профессиональные дизайнеры.

Да это и естественно. Сегодня развитие техники достигло такого высокого уровня, что сама по себе она уже не удивляет. Во всем мире на передний план выходит соревнование дизайнерских идей. Во всех развитых странах, например, технические характеристики автомобилей примерно одинаковы. Везде ткани примерно одинаковы. Но одни автомобили пользуются большим спросом, другие меньшим. Одни платья немедленно раскупаются, другие нет. И цена не всегда является решающим фактором. В значительной степени их конкурентоспособность зависит от таланта дизайнеров. Без дизайнеров наша промышленность никогда не создаст предметную среду, достойную советского человека.

Какова же главная задача Союза дизайнеров в этой связи? Развитие таланта наших дизайнеров. Для этого должны быть использованы все средства: обмен опытом, конкурсы, повышение квалификации и т. д. Проводить эту работу надо основательно и систематически, а начать — немедленно. Помочь решению этой задачи может развитие свободного обмена творческими идеями между дизайнерами, работающими в различных сферах профессии. Другими словами, мы должны создать условия, при которых дизайнер, чья деятельность протекает, например, в области станкостроения, при желании мог бы в свободное от основной работы время проектировать другие виды продукции, к примеру, одежду или мебель, или участвовать в какой-либо комплексной проектной работе вместе с дизайнерами другой специализации.

Таланты надо растить с детства. Поэтому Союз дизайнеров должен принять участие в выявлении потенциальных своих членов на всех стадиях обучения подрастающего поколения. Однако мало выявлять таланты, надо всячески их поддерживать и поощрять. Необходимо создать условия для формирования творческих авторитетов. Нам нужны свои Джуджаро, Сарпаневы, Сен-Лораны, Кардены.

Надо сказать, что у нас уже есть специалисты такого уровня, однако их практически никто не знает, так как работа их анонимна. В работе съезда любого творческого союза присутствуют мастера, которых знает вся страна. На этом съезде присутствует цвет советского дизайна. Кто знает их имена?

Кто знает, например, имя Валерия Павловича Семушкина или Лётра Михайловича Прусова? А ведь они — дизайнеры автомобиля «Нива», который произвел сенсацию несколько лет назад во всем мире.

А кто знает Светлану Николаевну Кочараву и Ирину Владимировну Крутикову — прекрасных дизайнеров одежды? Парадоксально, но их больше знают за рубежом. За свои работы Ирина Владимировна Крутикова получила не менее тридцати медалей на международных выставках, большая часть из которых — золотые.

Всегда известен автор картины, скульптуры, фотографии в газете. Но работа дизайнера анонимна. И никто не знает, кто был художником-конструктором новой модели автомобиля «Волга», хотя именно из-за плохой работы дизайнера эта машина по своему внешнему виду уже сегодня устаре-

ла на 15 лет. Трудно подсчитать тот моральный и материальный ущерб, который принес плохой дизайн этой модели. Только по этой причине она никогда не будет покупаться на внешнем рынке. Так что авторство в дизайне — это не только почет, но и ответственность.

Поднятие престижа профессии будет иметь важнейшие последствия, в частности, и для переориентации советских дизайнеров с освоения зарубежных творческих идей на генерирование своих. Необходимо создать такую обстановку в новом Союзе, когда коллективная выработка общей творческой направленности будет приводить не к монополии одной художественной концепции, а станет стимулировать появление и формирование различных творческих школ и течений, что только и может способствовать раскрытию творческого потенциала советского дизайна.

Всячески поддерживая плодотворные творческие концепции, Союз дизайнеров СССР должен уделять максимум внимания и развитию научной базы дизайна, наличие которой должно выгодно отличать отечественный дизайн от зарубежного.

Важно отметить, что дизайн — это та редкая сфера деятельности, которая способствует повышению качества среды обитания не столько за счет дополнительных затрат материалов, энергии и труда, сколько за счет иных приемов, требующих, в конечном счете, меньших затрат при прочих равных условиях. Как комплексная интегрирующая сфера деятельности дизайн обладает большими потенциалами, что и определяет широкое использование его методов и средств в большинстве промышленно развитых стран.

Количественные процессы в сфере отечественного дизайна в последние годы впечатляют своим размахом — создана разветвленная система дизайна в стране, растет число дипломированных дизайнеров, увеличивается процент промышленных изделий, разрабатываемых с участием дизайнера. В настоящее время, когда наш дизайн в своих лучших разработках приблизился к уровню мирового дизайна, особую актуальность приобретает задача превысить этот уровень и превратить нашу страну в один из центров производства продукции, пользующейся успехом во всех странах мира. Решение этой задачи осложняется сложившимися традициями.

За долгие годы сформировалась стойкая привычка измерять уровень и творческую направленность дизайнерских разработок с зарубежными эталонами. Этот психологический стереотип трудно преодолеть. Однако без этого отечественная промышленность никогда не найдет свое специфическое лицо, которое должно стать символом достижений социалистического государства. Надо знать зарубежные эталоны, но создавать свои и лучшие. Именно так ставил вопрос Михаил Сергеевич Горбачев перед дизайнерами Тольятти, и именно эта задача является главной для всех дизайнеров Советского Союза.

Преодоление «хвостизма» в технике и дизайне необходимо не только в среде дизайнеров, но и работников промышленности и торговли. Однако их можно убедить только делом, а для этого потребуются создание определенного задела первоклассных разработок, которые можно было бы предъявить заказчику и потребителю в противовес действительно хорошим зарубежным образцам.

Эти и многие другие проблемы могут быть решены Союзом дизайнеров, если с самого начала его формирования поставить цель активизации творческих поисков в советском дизайне. Важным звеном в активизации творческих поисков может стать система конкурсов.

Союз дизайнеров должен иметь исключительное право на проведение и подведение творческих итогов конкурсов, объявляемых министерствами и ведомствами, предприятиями и организациями. Союз должен формировать жюри и присуждать премии, естественно, из средств заказчика.

Все крупные дизайнерские проекты, разрабатываемые в стране, обязательно должны проходить стадию конкурса, причем при реализации результатов конкурса должна обеспечиваться охрана авторского права дизайнера — автора основной творческой идеи.

В системе Союза должны объявляться и открытые конкурсы на эскизные проекты изделий по инициативе самого Союза, то есть не заказанные конкретными заказчиками. Проекты, полученные в результате этих конкурсов, войдут в проектный фонд Союза дизайнеров и будут предлагаться предприятиям для реализации. Для чего это нужно? Мы должны создать фонд оригинальных проектов, перекрывающих белые пятна в ассортименте выпускаемых товаров и помогающих промышленности найти ответ на вопрос «что производить?».

Есть еще одна проблема, которую должен решить Союз дизайнеров СССР. Нередко дизайнер сталкивается с неком-

петентной оценкой его профессионального труда. И это не только его личная беда, но и убытки для экономики народного хозяйства. Необходимо найти действенные формы влияния Союза дизайнеров на объективность оценки труда художника-конструктора. У каждого дизайнера, если он не согласен с оценкой его профессионального труда, должно быть право обратиться за помощью в Союз дизайнеров, мнение которого по этому вопросу должно быть решающим.

Отстаивая творческое реноме дизайнера, мы, в свою очередь, предъявим к нему очень высокие требования. Это предусматривается проектом Устава нашей организации. Сам по себе факт членства в Союзе дизайнеров СССР должен быть свидетельством высоких профессиональных и моральных качеств специалиста. Союз обязан досконально знать своих членов, следить за их творческим ростом. Он должен в любой момент быть готовым рекомендовать промышленности достойную кандидатуру с четкими идейными и художественными позициями, способную стать руководителем соответствующих дизайнерских подразделений в промышленности. В условиях перестройки, требующей от всех предприятий рентабельной и эффективной работы, такие обращения к Союзу дизайнеров станут нормой; и мы не можем допустить, чтобы кто-нибудь из нас дискредитировал надежду, которую с основанием на нас возлагают.

Но этого мало. Союз дизайнеров должен систематически осуществлять эстетический и этический контроль за работой своих членов, и в первую очередь за работой их руководителей. Естественно, что такой контроль должен осуществляться коллегиально, в условиях гласности и демократии.

Предъявляя высокую требовательность к своим членам, Союз обязан сделать все от него зависящее, чтобы обеспечить им должный статус на производстве, надлежащую оплату труда и нормальные условия для работы. Это целый комплекс сложных вопросов, но все они требуют безотлагательного решения. Действительно, сколько можно ждать, когда дизайнер, наконец, будет числиться на работе в соответствии с полученным дипломом, а не на чужой должности в качестве бесправного «подснежника»?

Дизайнер должен получать зарплату, достойную его труда, сегодня же труд дизайнера ценится недопустимо низко. Необходимо существенно увеличить заработную плату дизайнеров, приведя ее в соответствие с качеством и конечным результатом его труда.

Теперь о вопросе, тесно связанном с предыдущим, — об условиях труда дизайнера. Всем нам известно, в каких условиях трудится дизайнер на производстве. В подавляющем большинстве, мягко говоря, они не соответствуют современным требованиям. А дизайнеру для нормальной работы нужно много места. Я уже не говорю о том, что это должно быть сухое и светлое, надлежаще оборудованное помещение. Госстрой в свое время утвердил для дизайнера норму 30 кв. м на человека. Однако даже эта заниженная норма практически нигде не соблюдается.

Недавно я был в отделе художественного конструирования Львовского автобусного завода, был на Мытищинском машиностроительном заводе. Отделы размещаются, по существу, просто в сараях — по-другому их и назвать нельзя. К сожалению, можно привести множество аналогичных примеров, указав на организации различных министерств. Однако я взял их из автомобильной промышленности, во-первых, потому, что эта промышленность как раз традиционно уделяет внимание дизайну, а во-вторых, чтобы с удовлетворением сообщить, что на автомобильном заводе в Тольятти в самое ближайшее время будет построен великолепный дизайн-центр, который станет отличным примером для всех министерств.

Перейдем к самому важному вопросу — об ответственности Союза дизайнеров перед обществом. Союз дизайнеров должен нести ответственность за эстетический уровень окружающей человека предметной среды, создаваемой средствами промышленного производства. Конечно, наивно думать, что одно, пусть даже большое усилие — и завтра все, что окружает человека дома, на улице, на производстве, будет прекрасно. Но это должно стать нашей главной стратегической линией.

Для этого у Союза дизайнеров должно быть право приостанавливать некомпетентные управленческие решения в области дизайна. Это положение записано в проекте нашего Устава, и оно прямо вытекает из решений XXVII съезда партии, где, в частности, сказано: «...съезд считает необходимым расширить круг вопросов, которые государственные органы могут решать только при участии или с предварительного согласия соответствующих общественных организаций, предоставить им право в ряде случаев приостанавливать осуществление управленческих решений».

Каковы границы деятельности Союза дизайнеров, его

взаимоотношения с другими творческими союзами, место в народном хозяйстве и культуре? Все вы знаете, что появление дизайна как новой сферы художественного творчества в первой трети XX века было связано с реальным социальным заказом, обусловленным вытеснением промышленностью ручного ремесла. Возникла объективная потребность в принципиально новом специалисте, который мог бы квалифицированно работать на стыке между художественной и инженерно-технической сферами творчества. Необходимо было превратить промышленную продукцию из рассадника дурного вкуса в важнейший источник стилиобразующих идей. На этом стыке и сформировался в первой трети XX века дизайн.

Наша страна в 20-е годы внесла важнейший вклад в формирование мирового дизайна. Этот вклад признается всеми серьезными историками искусства XX века. Пионеры советского дизайна — В. Татлин, А. Родченко, Л. Лисицкий и другие — были художниками-конструкторами широкого профиля. Они проектировали оборудование, посуду, одежду, мебель, работали в полиграфии и т. д.

Мы считаем, что в рамках Союза дизайнеров СССР необходимо объединить все виды художественного творчества в промышленности. Это — автомобили и мебель, фарфор и стекло, одежда и станки, ткани и промграфика. Но, конечно, все эти виды продукции нельзя рассматривать изолированно. В любой сфере жизнедеятельности человека они составляют потребительские комплексы. Гармонизация этих комплексов, организация наиболее рациональных функциональных процессов в жилой, производственной и социокультурной сфере — прямая задача дизайна. В этом вопросе не должно быть никакой неясности.

Конечно, существуют пограничные области, которые, на мой взгляд, должны развиваться для пользы дела также и в Союзе художников, и в Союзе архитекторов.

В этой связи хотелось бы сказать о том, как нам видятся взаимоотношения между новым Союзом и Союдами художников и архитекторов.

Дизайн как более молодая сфера художественного творчества всегда интенсивно использовал формообразующие и стилиобразующие идеи изобразительного искусства и архитектуры. Многие художественные импульсы шли, идут и будут идти в дизайн из этих сфер художественного творчества. Это бесспорно, и это оказывает благотворное влияние на общий процесс формирования и развития творческих концепций в дизайне. Из специалистов именно этих областей искусства формировались и кадры пионеров советского дизайна.

Мы отдаем должное той огромной роли, которую сыграли в его становлении и развитии изобразительное искусство и архитектура. Однако сегодня дизайн сформировался в самостоятельную сферу деятельности со своей теорией, методикой и практикой. Без дизайна сегодня уже невозможно говорить о создании полноценной в художественном и функциональном отношении среды жизнедеятельности человека.

Сегодня эту среду создают три сферы художественного творчества: архитектура, дизайн и изобразительное искусство. Между ними должны быть установлены самые тесные творческие контакты. Мы считаем это необходимым и естественным, поскольку делаем одно общее дело на благо нашего народа. Важную роль мы отводим и творческим контактам с ВСНТО, которые должны привести не только к лучшему взаимодействию между миром искусства и техники, но и к творческому взаимопониманию между инженерами и дизайнерами.

Нам следует обсудить вопросы, которые могут возникнуть при рассмотрении проекта Устава Союза дизайнеров, в частности вопросы, связанные с предполагаемыми действиями Союза, направленными на улучшение условий труда и быта дизайнеров. При Союзе намечается создать различные организации и учреждения, мастерские, дома творчества, клубы, музеи, выставочные залы, издательство. На все это потребуются средства, и немалые. В проекте Устава записано, что вся работа Союза осуществляется за счет собственных средств. Это означает, что Союз дизайнеров не получит никаких бюджетных ассигнований от государства и должен будет сам зарабатывать деньги на осуществление той обширной деятельности, для которой, собственно говоря, он и создается.

Итак, вся работа Союза должна быть основана на принципе самофинансирования и самоокупаемости. Безусловно, это правильная постановка вопроса. Она развивает инициативу, а дизайнерам ее не занимать. В качестве финансовой базы Союза имеется в виду создать фонд дизайна СССР. В состав этого фонда должны войти не только творческие мастерские, но и производственная база, которая позволит продуцировать наиболее интересные дизайнерские разра-

ботки, по какой-либо причине не принятые к производству промышленностью.

Таким образом, дизайнеры получают редкую возможность реализовать свои идеи без всяких искажений на высоком профессиональном уровне. Речь идет, конечно, о товарах народного потребления, которые можно будет выпускать ограниченными сериями на производственной базе фонда дизайна: мебели, светильниках, различных видах одежды и т. д., то есть видах продукции, технология производства которой относительно несложна. Не исключено, что более сложные изделия могут производиться на базе фонда в кооперации с высокоразвитым производством.

Продукция будет продаваться в магазинах фонда, которые сами должны стать образцом хорошего дизайна. Номенклатура этих изделий неважна. Важно, чтобы они были элегантно и отличались высокими потребительскими свойствами. Важно, наконец, чтобы для нашей промышленности эта продукция была эталоном качества в самом высшем понимании этого слова. То есть такой, какой ее требует Программа нашей партии: «Советская продукция должна воплощать в себе последние достижения научной мысли, соответствовать самым высоким технико-экономическим, эстетическим и другим потребительским требованиям, быть конкурентоспособной на мировом рынке».

В этой связи хотелось бы обратить внимание съезда еще на одну задачу Союза дизайнеров СССР. Как известно, дизайн имеет прямой выход на массового потребителя. В этом отношении среди различных видов искусства он находится в особом положении. Массовость и повседневность воздействия дизайна на широкие слои населения ставит перед ним задачи воспитания художественного вкуса людей. Эту важную культурную задачу дизайна нам не следует забывать в нашей практической деятельности.

Таковы основные задачи Союза, как мы их понимаем. Убежден, что в ближайшее время объединенные в новом творческом союзе дизайнеры докажут социально-экономическую эффективность своей деятельности, свою социальную ответственность перед обществом. Что касается данного Учредительного съезда, то представляется правильным ограничить его задачи самим фактом провозглашения создания нового Союза, принятием его Устава и обсуждением проблем, которые ему предстоит решить. Все остальное должно быть прерогативой выборных органов, которые призваны выработать общую стратегию деятельности Союза, разработать модель его организации, различные положения — о курсах, правах дизайнера и т. д.

Избранному на съезде правлению необходимо в короткие сроки сформировать всю организационную структуру Союза дизайнеров СССР — создать республиканские, местные и первичные организации, сформировать комиссии и секции, чтобы уже во втором полугодии во всех звеньях Союза дизайнеров началась содержательная работа. Для этого сразу же после съезда надо начать прием в члены Союза.

В заключение мне хотелось бы от имени всех советских дизайнеров поблагодарить Центральный Комитет коммунистической партии за оказанные им поддержку и доверие и заверить, что в это вдохновенное время, когда партия призвала весь народ подняться на новую ступень в своем историческом развитии, дизайнеры с честью выполнят свой долг и делом докажут, что их творческая деятельность позволит нашей промышленности создать предметную среду, которой будет гордиться советский народ.





Б. С. УГАРОВ,
президент Академии художеств СССР,
секретарь Союза художников СССР

Разрешите мне от лица Союза художников СССР и Академии художеств СССР передать горячий привет всем собравшимся в этом зале, всем делегатам Учредительного съезда Союза дизайнеров СССР.

Создание Союза дизайнеров — еще одно свидетельство наступления нового этапа в художественной жизни страны, основанного на новом мышлении, новаторских формах, активной работе подлинных проводников перестройки. Задачи, стоящие сегодня перед вами и всеми советскими художниками, огромны и увлекательны. Для современного искусства в целом нет ничего более важного, чем решение проблемы синтеза, охватывающего всю жизненную среду человека. Идея целостности нашего мира — идея не только политическая или экологическая, не просто гуманитарная. Это и художественно-образная задача, и ее решение лежит на путях разработки проблем синтеза искусств в широком его понимании.



А. Т. ПОЛЯНСКИЙ,
первый секретарь Союза архитекторов СССР

Дорогие товарищи, дорогие коллеги!

От имени Союза архитекторов разрешите поздравить вас с днем вашего рождения и пожелать вам больших успехов!

Думаю, что не ошибусь и не преувеличу, если скажу, что наши творческие союзы наиболее близки друг другу по характеру решаемых ими проблем. Мы создаем жилую среду советского человека. XXVII съезд КПСС поставил перед нами колоссальную задачу: добиться, чтобы к 2000 году у каждой семьи была отдельная квартира, отдельный дом. И эти квартиры, дома должны наполняться вещами, которые, собственно, и создают их среду: мебелью, посудой, одеждой и т. д. Цель эта, как вы все понимаете, грандиозная и должна стать мощным стимулом к новым свершениям для всех советских художников.

От советских дизайнеров мы ждем сегодня новаторских работ, способных преобразовать предметный мир, существенно поднять качество всей выпускаемой в стране продукции. Для этого необходимо преодолеть узкоутилитарный, по сути, бездуховный подход и добиваться эстетической выразительности использования художественных средств в дизайнерском проектировании, преодолевать техническую и экономическую инертность промышленности. В этом видится одна из основных творческих и организационных задач Союза дизайнеров, с созданием которого дизайнер перестает быть одиночкой в решении основных проблем художественного конструирования. Промышленность, вся производственная сфера в лице конструкторов, технологов, экономистов, строителей, архитекторов, директоров и хозяйственников — потенциальный коллективный соавтор дизайнера. Все они должны выйти на новый уровень постановки задач и повернуться лицом к создаваемой сегодня организации. Важно, чтобы и Союз дизайнеров, со своей стороны, не просто создал условия для полного раскрытия таланта каждого дизайнера, но и активизировал его творческую инициативу, тесно связал его с промышленностью. Современный советский дизайн страдает прежде всего от острой нехватки оригинальных, ярких художественных решений.

Попытки вывести дизайн за пределы художественной культуры в мир техники и технологии, экономики и конкретной социологии предпринимались неоднократно. Далеко не изжито еще своего рода встречное движение — когда художники традиционной специализации и сегодня порой заявляют, что дизайн не имеет отношения к сфере искусства. Обе крайности для нас неприемлемы.

Разумеется, дизайн — сложное явление, и художник-конструктор вступает в профессиональное взаимодействие со множеством специалистов. Однако сам дизайнер только тогда способен выполнить свою задачу в полном ее объеме, когда он прежде всего художник.

Мы все обязаны осознать себя не просто живописцами или графиками, дизайнерами или прикладниками, архитекторами или конструкторами. Мы обязаны осознать себя строителями единой, целостной художественной культуры. Только тогда мы сможем активно способствовать достижению тех грандиозных целей, что стоят сегодня перед нашей страной.

Поставленные партией задачи по преобразованию предметной среды мы уже давно должны были бы воплощать в жизнь вместе. Очевидно, что тогда наши успехи были бы неизмеримо более впечатляющими. Ведь решение социальных и профессиональных задач, выработка нового мышления, качественно иной подход к проблемам материальной и духовной жизни требуют консолидации всех сил художников, в том числе дизайнеров и архитекторов.

Сегодня, с созданием Союза дизайнеров, следует продумать, как построить нашу совместную работу, на какой основе объединить наши творческие планы.

Лично я всегда с большой завистью смотрел на своих зарубежных коллег-архитекторов, которые с самого начала работы над проектом нового здания или комплекса трудятся в тесном контакте с дизайнерами. Такой порядок давно стал нормой, единственно возможным методом деятельности для многих из них. Мне и самому довелось поработать в содружестве с дизайнерами, и по этому опыту я знаю — преимущества подобной постановки дела поистине огромны.

Хотелось бы сказать еще об одном аспекте деятельности, который требует совместных усилий. Это — борьба за мир на Земле. В прошлом году мы установили довольно тесный контакт с Союзом архитекторов Соединенных Штатов Америки. Результатом его стало образование в июле того же года организации движения за мир, аналогичной той, что ранее была создана врачами. Причем американская сторона в этой организации представлена не только архитекторами и планировщиками, но и дизайнерами. Сегодня я призываю вас присоединиться к Договору о борьбе за мир, что мы подписали с нашими коллегами из Соединенных Штатов Америки. Уверен, что участие в этом благородном начинании как нельзя больше будет соответствовать гуманистической сущности дизайна.

Еще раз поздравляю вас с днем рождения. Двери нашего Союза архитекторов СССР открыты для вас. Мы призываем вас к тесному взаимному сотрудничеству во всех сферах профессиональной и общественной жизни.

С трибуны съезда выступило более 50 делегатов. Обсуждались задачи Союза дизайнеров, положения Устава Союза, проблемы, связанные с развитием дизайна.

Ниже мы приводим обзор докладов и выдержки из выступлений делегатов.

Анализ актуальных вопросов развития дизайна на примере деятельности дизайнеров Куйбышевской области привел в своем докладе начальник отдела художественного конструирования автомобилей ВАЗа М. В. **ДЕМИДОВЦЕВ (Тольятти)**.

Докладчик рассказал о становлении дизайна в Куйбышевской области, которое во многом определилось наличием развитых дизайнерских подразделений на Волжском автозаводе, о положительном опыте работы созданного при Областном Совете НТО Комитета по дизайну. Затем он остановился на основных проблемах, требующих решения.

Это в первую очередь проблема подготовки дизайнерских кадров, развитие художественно-конструкторских подразделений на предприятиях и координация их деятельности.

Вторым важным вопросом является развитие и дальнейшее укрепление материально-технической базы дизайна. В целях обеспечения высокого качественного уровня выпускаемой продукции, изменения технологических методов проектирования, сокращения сроков внедрения разработок в головном производстве и на смежных предприятиях отрасли на базе Волжского автомобильного завода создан научно-технический центр, в составе которого предусмотрено строительство нового, более крупного дизайн-центра. В настоящее время, сказал докладчик, ведутся организационные и проектные работы. Открытие дизайн-центра планируется в текущей пятилетке.

Сформировать творческий Союз дизайнеров СССР и сформировать члена Союза дизайнеров, заключил он, это значит прежде всего сформировать личность дизайнера, обладающего высоким гражданским долгом, сознанием профессиональной ответственности, социальной активностью.

Работать без показухи, по-деловому, азартно и весело — этот наказ Союзу дизайнеров СССР прозвучал в выступлении главного искусствоведа ОДМО И. А. **АНДРЕЕВОЙ (Москва)**. Перестраховка ведет к бюрократизму, к негативным явлениям, которые мешают продвижению к цели.

Первой заботой Союза дизайнеров, сказала она, должна быть забота о молодых дизайнерах. Почему именно молодым специалистам Союз дизайнеров особенно необходим? Задумаемся, почему наша молодежь часто оказывается пассивной, слабо подготовленной не только профессионально, но и морально? Многие молодые художники приходят на производство с идеалистическим представлением о своей будущей деятельности и скоро терпят моральный крах.

Поэтому Союз дизайнеров должен воспитывать в молодежи борцовские качества, утверждать своей поддержкой в молодом человеке стремление быть принципиальным, последовательным, умение отстаивать свои идеи. Нам нужны конкурсы, семинары по обмену опытом. Эти формы работы сделают свое дело.

Вторая моя забота, продолжила оратор, о Дбме моделей и творческих мастерских других подотраслей легкой промышленности. Такие мастерские в легкой промышленности — это ценная концентрация лучших творческих кадров нашего производства. В то же время некоторые модельеры, работающие на нашем производстве, — члены Союза художников, и, к сожалению, в последнее время среди них наметилась тенденция уходить в художественные фонды, где нужны не модели для промышленности, а рукотворные изделия. И это не только стремление лучше зарабатывать. Порой кажется, что Дом моделей и его художники находятся между молотом и наковальней, между требованиями министерства и плана, интересами промышленности и торговли. В этих постоянных ударах молота о наковальню не только ломаются творческие личности художников — в них не остается зазора для потребителя.

Как же приблизиться к потребителю, как выбраться из этой ситуации? По мнению оратора, имело бы смысл разработать и рассмотреть вопрос о переходе Домов моделей с творческими мастерскими на фабрики. Может быть, это позволит вступить с промышленностью в договорные, равноправные отношения партнеров без приказов и разносов, без давления сверху и снизу.

Мы рады, сказала в заключение И. А. Андреева, что

дождались объединения наших творческих сил, что находимся среди коллег, единомышленников. Это один из моментов, подтверждающих, что перестройка идет и ширится, вносит новые возможности; и мы уверены, что труд наш будет все более плодотворным, дающим результаты.

Ректор ЛВХПУ им. В. И. Мухиной Г. П. **СТЕПАНОВ (Ленинград)** посвятил свой доклад проблемам перестройки дизайнерского образования. Сегодня важнейшая черта перестройки образования, сказал он, это интеграция дизайна, образования, науки и производства.

Формы взаимодействия могут быть самые разные — от проблемных дизайн-лабораторий при вузах и вузовских кафедрах, НИИ и на производстве до создания учебно-производственных объединений, комплексов, как это сейчас предпринимается в Тольятти. Для обеспечения высокого уровня культуры производства и потребления — конечной цели дизайна — необходимо изучение основ дизайна на всех уровнях образования: от дошкольного до вузовского. Обязательно и повышение дизайнерской квалификации как самих дизайнеров, так и других специалистов, включая высший эшелон управления производством и экономикой. Далее докладчик остановился на конкретных проблемах, стоящих сегодня перед художественными вузами, поделился взглядами на основные направления их деятельности с целью повышения качества подготовки дизайнеров. К сожалению, подчеркнул оратор, сейчас мы далеко не всегда можем послать на производство наших дипломников. Это каждый раз делается как исключительный случай по распоряжению министра. Особое внимание обратил выступивший на необходимость больше заниматься идейно-политическим воспитанием дизайнерской молодежи, заботиться о ее нравственной и эстетической культуре, гражданской зрелости, профессиональной ответственности.

О проблемах, стоящих перед дизайнерами Казахстана, говорил главный художник Художественного фонда Казахской ССР Т. Б. **СУЛЕЙМЕНОВ (Алма-Ата)**. Он напомнил, что даже беглый анализ истории культуры позволяет ставить в один ряд с такими мастерами мирового дизайна, как Татлин или Нельсон, Родченко или Мальдонадо, и безвестных народных мастеров, веками создававших эталоны духовно наполненной, функционально совершенной материальной культуры. Немало таких мастеров было и в Казахстане: они создавали предметно-пространственные системы, оптимальные для условий кочевого или оседлого быта, которые становились носителями мировоззренческих и эстетических эталонов своего времени.

Однако, к сожалению, сегодня многое из их наследия утеряно. Творческая деятельность дизайнера, которая по сути обязательно должна быть связана с культурой своего народа, часто наталкивается на администрирование, на бюрократические указания скопировать то или иное изделие. При этом за образец, как правило, берется зарубежный аналог, который неизбежно будет оторгнут национальной культурой. Спущенный сверху дизайн, низкий профессиональный уровень многих художников-конструкторов привели к тому, что сегодня ключевым словом для определения состояния дизайна в Казахстане стало «пестрота», то есть самое тесное соседство эстетически ценного и уродливого. Характеризуя далее дизайн республики, докладчик рассказал как о его успехах (это, например, ряд проектов городской и общественной среды, коллекции моделей одежды), так и о «боле-вых точках».

Главная беда дизайна в Казахстане, по мнению оратора, незаинтересованность в нем промышленности.

Промышленность отказывается привлекать к работе дизайнеров, вкладывать средства в дизайн из-за малой отдачи, надеясь повысить качество продукции за счет освоения «лучших» образцов изделий из коллекции «Союзпромвведения». Приезжих специалистов в сложившейся ситуации удержать сложно, а в республике их никто не готовит. Централизованной дизайн-службы не существует. Проектирование, исследование, внедрение фактически пущены на самотек. Особенные надежды мы связываем, сказал выступивший, с

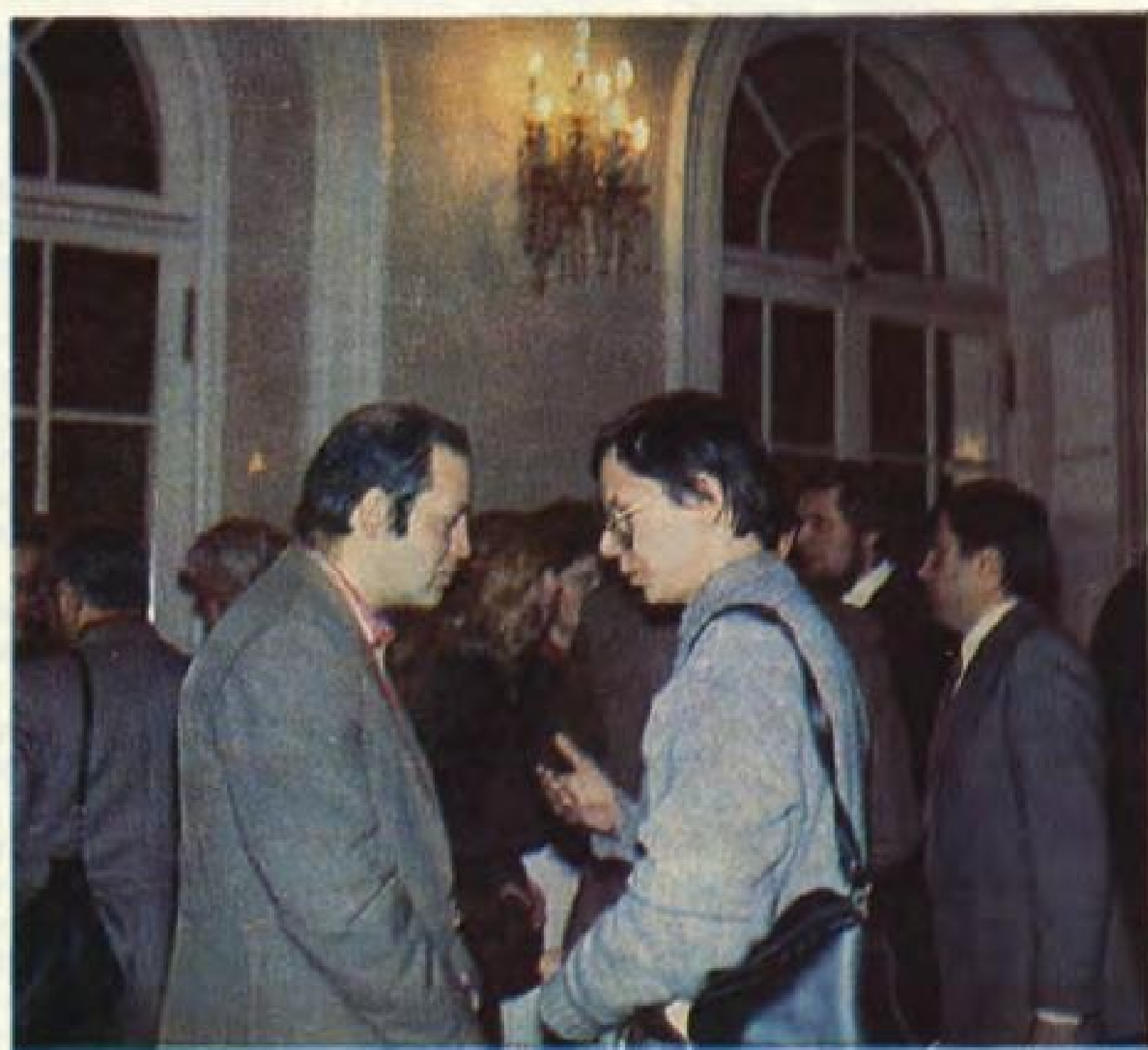
А. Н. ЗАНЕВСКИЙ,
ГлаваПУ, Душанбе

Думаю, что республиканским отделениям Союза дизайнеров необходима региональная самостоятельность. Без этого не создашь национальной, специфической предметной среды. Ведь уже сегодня ясно, что европейский дизайн часто выглядит неуместным в применении к регионам, в которых тысячелетние традиции по формированию жилой среды приходят в конфликт с современной тотальной регламентацией. Надеюсь, что в будущей работе нашего Союза сам факт прямого и равного представительства станет гарантом полноценного развития дизайна в стране.

С. А. ГАРИБЯН,
ЛФ ВНИИТЭ, Ленинград

Нашему Союзу нужна оперативная информация. Мы скоро разрастемся, у нас начнут работу республиканские и местные Союзы и отделения, и при слабо налаженной взаимной информации продуктивная работа станет немыслимой.

Нам нужна своя информационная служба. Причем она должна поддерживать связь не только со всеми собственно дизайнерскими подразделениями, но и самым тесным образом контактировать с Союдами художников и архитекторов.



В. М. ЩАРЕНСКИЙ,
ВНИИТЭ

Хотелось бы отметить необходимость профессиональной дизайнерской критики, без развития которой немыслимо существование творческого союза.

На определенном этапе развития нашей экономики административные виды критики я имею в виду художественно-конструкторскую экспертизу ВНИИТЭ — сыграли свою положительную роль. В условиях, когда предприятия не были заинтересованы в коренном улучшении качества продукции, в условиях дефицита на большинство видов изделий, она способствовала недопущению к постановке на производство изделий, не соответствующих современным требованиям по эстетическому уровню и потребительским свойствам.

Сегодня времена изменились. Повышается ответственность предприятий, их материальная заинтересованность. Нужны другие виды взаимодействия. В этих новых условиях некоторые виды экспертизы были отменены. Это правильно. Но тут возникает парадокс. Дизайнер остался один на один с руководством предприятия, а оно порой не понимает возможностей улучшения качества средствами дизайна. Предполагается, что создание Союза дизайнеров позволит организовать действительно профессиональную дизайнерскую критику, которая поможет всем, кто работает в области дизайна.

Г. Г. ДУБИН,
Государственная академия художеств Латвийской ССР, Рига

Решение проблемы статуса дизайнера на производстве — это «альфа и омега» всей проблемы внедрения дизайна в практику. Нельзя сказать, что этот вопрос не решается. И в республике, и во всесоюзном масштабе уже создан проект о статусе дизайнера на производстве. Однако печальный опыт говорит, что такие документы годами задерживаются в «коридорах» Госкомтруда. Теперь, после признания статуса главного художника, мы вправе ожидать от Госкомтруда признания главных дизайнеров.

Пора пересмотреть и порядок проведения аттестации дизайнеров на местах. Пока она проводится недостаточно компетентно. Думаю, что следует обязать предприятия при аттестации специалиста учитывать рекомендации местной организации Союза дизайнеров.

Н. Н. ЛЯПЦЕВ,
Свердловский архитектурный институт

Объединение, консолидация дизайнерских сил такого региона, как Урал, в рамках своего Союза дает возможность в ближайшее время рассматривать вопрос о создании Уральского высшего промышленно-художественного училища. Реальные основы для этого есть, и секция Союза дизайнеров СССР, которая будет заниматься проблемами подготовки в высшей школе, этот вопрос, очевидно, могла бы рассмотреть.



Далее докладчик предостерег от опасности, которую таит в себе ложное понимание задач ускорения. Создание видимости эффективной деятельности чревато снижением качества проектирования со всеми вытекающими последствиями. Повышение требовательности к уровню художественного конструирования в республике — первая задача. Необходимо готовить фронт работ для той молодежи, которая придет на подмогу уже работающему отряду. Готовые к этому кадры не появятся сами по себе — надо немедленно начинать их подготовку с использованием тех средств, которыми будет располагать Союз дизайнеров. Одновременно надо строить «крышу» и для следующего призыва дизайнеров. Для Казахстана это означает создание хозрасчетного Республиканского дизайн-центра с местным отделением фонда дизайна СССР в Алма-Ате.

С приветствия и пожелания успехов делегатам съезда начал свое выступление заместитель председателя Госкомизобретений СССР **Л. Е. КОМАРОВ**. Поставленные партией задачи доведения в короткие сроки технико-экономических показателей основных видов промышленной продукции до уровня передовых мировых образцов с последующим превышением этого уровня приводят к необходимости постановки и дизайна на такой же, а завтра — в оптимальном варианте — на опережающий уровень. Естественно, возникает вопрос о критериях оценки художественно-конструкторских решений.

Такими критериями, сказал докладчик, являются результаты сопоставления разработанного дизайнерского решения изделия, главных его соответствующих характеристик с аналогичными решениями и такими же характеристиками, присутствующими лучшим мировым образцам.

Если при таком сопоставлении художественно-конструкторское решение изделия будет отличаться существенной, а лучше принципиальной новизной, отвечать современным требованиям технической эстетики, будет пригодным к осуществлению промышленным способом и позволит при своем применении получить положительный экономический или (и) социальный эффект, то это и послужит основанием к признанию такого решения превосходящим все известные до него.

Докладчик рассказал о способах и методах работы по оценке художественно-конструкторских решений, которой занимается государственная экспертиза представляемого им комитета. Подчеркнул необходимость обучения дизайнеров экономике и экономистов дизайну. Дизайнеры должны хорошо уметь считать государственные, народные деньги, а экономисты — рассчитывать экономический и социальный эффект от использования совершенных художественно-конструкторских решений в народном хозяйстве и социальной сфере и, соответственно, стимулировать эту весьма важную, полезную, сложную и специфическую область творческой деятельности. При этом следует иметь в виду и то обстоятельство, что если признаваемое изобретением техническое решение обычно требует дальнейшей конструкторской и опытно-экспериментальной отработки, то художественно-конструкторское решение, признаваемое промышленным образцом, характеризуется, как правило, применительно к конкретному изделию полной завершенностью.

По мнению докладчика, следует организовать обучение дизайнеров основам патентования, в первую очередь информационного поиска и оформления своих разработок для их правовой защиты, решить вопросы комплектования патентных служб предприятий и организаций патентоведами, специализирующимися на дизайне, а также обеспечить дизайнеров необходимой им целевой информацией.

Дизайн — это система без ведомственных перегородок, так начал свое выступление лауреат Ленинской премии **Н. Н. СМЕЛЯКОВ**. В зарубежной практике промышленность, понимая значимость дизайна, предлагает талантливому художнику даже заказы, которые, казалось бы, находятся вне сферы его интересов. Так, например, Джон Дир, выпускающий тракторы, заказал интерьер сельскохозяйственной машины фирме «Боинг», которая занимается самолетами. Рэймонд Лоуи выполнял заказ на костюмы для космонавтов.

Мы, к сожалению, до сих пор похвастаться разумным использованием дизайнерских сил не можем. Более того, десятки и сотни удачных дизайнерских решений остаются лежать на полках. А ведь это непозволительное расточительство. Например, наши сварщики или маляры работают в таких, с позволения сказать, костюмах, которые могут отбить интерес у любого молодого человека к этим профессиям. А ведь Дома моделей давно разработали немало образцов спецодежды, появление которой могло бы способствовать привлечению молодежи к различным видам трудо-

вой деятельности, где сейчас ощущается нехватка рабочих рук.

Внедрение — самое серьезное и самое слабое наше место, продолжил докладчик. Еще Марк Твен говорил, что изобретатель до тех пор считается чудаком, пока его работа не будет внедрена. Порой именно как к чудакам относится к дизайнерам наше производство, неся при этом огромные убытки. С таким порядком надо немедленно кончать, заявил оратор. Положение нашей промышленности в мире может быть изменено главным образом за счет новых разработок. Экономить на этом недопустимо.

Что значат расходы? Без них не сделаешь новой машины, нового прибора или предмета длительного пользования. И надо четко представлять, что для развития дизайна нам необходимы время, деньги и мощности. Во всем мире, в частности в Европе и США, принята такая формула — 1:10:100. То есть на 1 рубль затрат на фундаментальные науки приходится 10 рублей, которые потребуются уже для конструкторских разработок, и 100, необходимых для внедрения в производство. Думаю, что мы об этой формуле тоже не должны забывать.

Конечно, у промышленности немало забот и трудностей, сказал далее оратор. Внедрение нового художественно-конструкторского проекта для нее часто сопряжено с необходимостью решать дополнительные и серьезные проблемы. То нет материалов, особенно из числа новых, то красителей, то упаковочных материалов, соответствующих специфике товара, и т. д. Однако если директор предприятия предпочтет обойтись тем сырьем, что лежит в кладовке «дяди Миши», вместо того, чтобы добиваться абсолютного тождества нового изделия с дизайнерским проектом, успешная работа будет невозможна. Дизайнер должен стать полноправным соучастником сложного промышленного процесса.

Но существует и другая опасность, в заключение подчеркнул докладчик. Привыкнув сваливать все свои беды на промышленность, дизайнер может перестать замечать недостатки собственного труда. А ведь уровень дизайнерских разработок не всегда соответствует тому, что мы ждем от художника-конструктора. Немало еще осталось среди них компиляторов. Недавно я был на выставке работ студентов художественной школы в Москве. Диплом первой степени был присужден за проектирование легковой автомашины, передняя часть которой копировала «Мерседес-Бенц», а багажник — «Шевроле» десятилетней давности. Безусловно, необходимо изучать зарубежный опыт, быть в курсе мировых достижений в области дизайна. Однако если мы не будем его творчески перерабатывать и создавать на этой основе свое, принципиально новое, то нам всегда придется догонять капиталистов.

Говоря о задачах дизайнеров, создающих предметную среду, нельзя не затронуть другого полюса — ее потребителя. А ведь проблема воспитания потребителя существует, сказал профессор ГХИ Литовской ССР **Ф. Ф. ДАУКАНТАС (Вильнюс)**. Культура потребления, вкусы потребителей и критерии их оценки серьезно влияют на темпы прогресса культуры и на тех, кто ее создает. Так что к непосредственным заботам Союза дизайнеров добавляется и забота о воспитании будущих потребителей наших изделий.

Особенно наглядно недостатки в эстетическом воспитании чувствуются во время вступительных экзаменов в вузы и на первых годах обучения. Выявляется неправильная эстетическая ориентация. В результате первый год обучения приходится тратить на возвращение нашего первокурсника на «нулевую позицию» и лишь затем начинать все сначала. Невольно задумываешься, почему часть упражнений нашего пропедевтического курса, который состоит из разных научных дисциплин — математики, геометрии, ботаники, астрономии и т. д., не могла бы стать базой для ознакомления с основами художественного конструирования и с композицией не только в общеобразовательных школах, но и в детских садах? Для этого, по мнению докладчика, нужны соответственно подготовленные педагоги и разработанный методический материал. Кроме того, каждый преподаватель в общеобразовательной школе должен уметь найти в своем предмете красоту и открыть ее для учащегося. Я убежден, сказал выступающий, что во всех преподаваемых предметах можно найти мотив, раскрывающий суть прекрасного.

Далее он остановился на проблемах отбора абитуриентов, поступающих в дизайнерские вузы, и специализации дизайнеров. Установленные вступительные экзамены, считает он, не дают возможности правильно оценить необходимые способности поступающего на данную специальность, а ориентированы только на проверку их академической подготовленности. В то же время известно, что каждая профессия требует определенного типа мышления и соответствующих качеств. Правильная селекция поступающих по способ-

ностям — одно из важных условий качества подготовки будущих дизайнеров. Надеемся, сказал докладчик, что все эти проблемы будут стоять в повестке дня работы создаваемого Союза.

Взволнованно прозвучало выступление главного дизайнера АЗЛК **И. А. ЗАЙЦЕВА (Москва)**, который проанализировал как достижения, так и недостатки в развитии автомобильного дизайна.

В нашей отрасли, сказал И. А. Зайцев, работают свыше 130 дизайнеров с высшим образованием, общая численность этой службы — более 350 человек. На ведущих предприятиях отрасли — ВАЗе, АЗЛК, ЗИЛе, ЗАЗе — сложились квалифицированные, относительно хорошо оснащенные дизайнерские коллективы. В последние годы были созданы и поставлены на производство легковые автомобили нового поколения: ВАЗ-2108, АЗЛК-2141, ЗАЗ-1102, которые определили качественно новый уровень советской автомобильной техники.

Тем не менее будем откровенны: эстетический и потребительский уровень этих моделей еще отстают от мирового уровня. Конечно, в этом повинны не только дизайнеры. Есть объективные причины отставания советского автомобильного дизайна. Но будем говорить сегодня только о собственно дизайнерских проблемах. Что же мешает развитию дизайна в автомобильной промышленности?

По мнению докладчика, уровень подготовки и, главное, ориентированности молодых дизайнеров на работу в промышленности не соответствует требованиям времени. Недостаточный багаж технических знаний в области конструирования, технологии, материаловедения, слабое владение методикой, почти полное отсутствие практических навыков — вот что характеризует большинство выпускников художественных вузов. Поэтому молодые дизайнеры и «боятся» идти в промышленность.

Первые шаги в направлении повышения уровня подготовки дизайнеров предпринимаются МВХПУ (б. Строгановское) с помощью Министерства автомобильной промышленности. Есть решение о создании в МВХПУ студенческой творческой лаборатории, оснащенной необходимым оборудованием и материалами на уровне дизайн-бюро. Если эти планы осуществятся — мы увидим пример делового, практического подхода к подготовке молодых специалистов для нужд промышленности.

Любой дизайн-проект состоит из двух основных фаз, продолжил далее оратор, собственно проектирования и воплощения дизайнерского замысла в моделях, макетах, эталонных образцах. Для автомобильной промышленности вторая фаза имеет решающее значение, и ее успех в большой степени зависит от квалификации, мастерства, таланта мастера-макетчика. Однако подготовкой таких специалистов практически никто не занимается. Поэтому большинство макетных работ выполняют сами дизайнеры, что является недопустимым расточительством сил специалистов, или талантливые макетчики-самоучки, которых так трудно найти. Докладчик считает необходимым срочно организовать специальную высокопрофессиональную подготовку макетчиков на базе художественных училищ и СГПУ, переориентировав их с подготовки мастеров-прикладников на подготовку мастеров-макетчиков.

Еще одна проблема, далее сказал он, это материально-техническое обеспечение службы дизайна. Высококачественная и быстрая работа дизайнера невозможна без использования современных технических средств. К сожалению, в представлении многих ответственных руководителей работа дизайнера сродни работе художника-оформителя, а нескольких кисточек и коробки акварели достаточно для выполнения дизайн-проекта. Однако разработка таких сложных объектов проектирования, как автомобиль, требует большого объема эскизных и трудоемких макетных работ. Делать это быстро и качественно можно лишь располагая современными материалами, начиная от технического пластилина до специальных полимеров, не говоря уже о вычислительной технике и другом универсальном оборудовании, которого требует современная технология проектирования. Нельзя судьбу дизайна, сказал докладчик, ставить в зависимость от административного произвола. На тех предприятиях, где руководитель понимает цели, задачи и возможности дизайна, с уважением относится к профессиональному мнению дизайнера, там дизайнерское подразделение развивается, оснащается, несмотря на трудности. Ну, а если руководитель игнорирует дизайнера как специалиста? Нужно исключить такие случаи с помощью закона. Вот почему, по мнению докладчика, самой животрепещущей сегодня проблемой является статус дизайнера на производстве. Считаю, закончил свое выступление докладчик, что до тех пор, пока в трудовой книжке дизайнера не будет записи, что он дизайнер, пока его труд не будет признан творческим, пока его

будут заставлять писать плакаты и объявления, пока его труд, его вклад в создание новых изделий не будет оплачиваться в соответствии со сложностью, качеством и степенью ответственности выполняемой работы — мы не сможем привлечь в промышленность талантливых дизайнеров, а значит, и существенно улучшить качество советских товаров, поднять его на мировой уровень.

Ректор МВХПУ (б. Строгановское) **А. С. КВАСОВ (Москва)** коснулся в своем небольшом выступлении пяти основных с точки зрения улучшения подготовки дизайнеров вопросов: правильное формирование контингента студентов, гибкость учебного процесса, углубление связи с производством, рост квалификации педагогических кадров и повышение эффективности использования выпускников на производстве.

Убежден, сказал он, что в современных условиях формирование контингента будущих студентов должно начинаться на ранних стадиях обучения. Эта же мысль прозвучала и в докладе Ю. Б. Соловьева, где он говорил о необходимости растить таланты с детства. Для этой цели могут быть использованы возможности, создаваемые реформой школы, различные формы профориентации, кружковой работы, организация подготовительных курсов для абитуриентов.

На съезде много говорилось о недостатках подготовки студентов художественно-конструкторской специальности. Высказывалось мнение, что программа обучения должна быть рассчитана на шесть лет. Целиком поддерживаю это предложение, сказал докладчик.

В зависимости от конкретных потребностей народного хозяйства, от региональных условий целесообразно введение в практику подготовки художников-конструкторов целевых специализаций. Целевая специализация по заявкам министерств, отраслей промышленности должна проводиться начиная с третьего курса.

Еще одна наша больная проблема, продолжил оратор, невысокая квалификация педагогов. Необходима регламентация обязательных форм повышения квалификации, включающая ежегодную планируемую научную или творческую работу, командировки в родственные вузы с целью обмена опытом. Сейчас педагоги МВХПУ полностью лишены такой возможности, ибо командировки по повышению квалификации не финансируются. Не используется пока и форма стажировок педагогов в конструкторских бюро производственных объединений, КБ заводов. Полезными могли бы стать стажировки во ВНИИТЭ или на творческих семинарах, которые будут проводиться по линии Союза дизайнеров СССР.

Наказы и пожелания Союзу дизайнеров звучали в каждом выступлении. Многие говорили о необходимости усилить пропаганду профессии, обновить ее формы. Эту тему затронул в своем выступлении и главный художник НПО «Молдавпроектмебель» **Ю. В. ТИТАРЕВ (Кишинев)**.

В порядке подготовки Учредительного съезда Союза дизайнеров СССР в Молдавии состоялась конференция, рассказал докладчик. На ней обсуждался Устав, были заведены учетные карточки дизайнеров, намечались перспективы работы. В частности, на конференции было заявлено о необходимости, наряду с созданием Союза дизайнеров, организовать при РС НТО МССР межотраслевой комитет по дизайну. Предложение нашло поддержку в руководящих органах республики. Знаменательно, что этот комитет дизайнеры сразу же неофициально нарекли «Комитетом эстетической безопасности промышленности». От этой шутки — один шаг к обсуждению весьма важной задачи, которую ставит перед собой наш Союз. Речь идет о пропаганде дизайна в обществе. Необходимо не только объяснять значение дизайна, но и прививать вкус к нему в широких массах. Только эстетически грамотный потребитель способен отвергнуть неполноценное изделие, выпускаемое эстетически неграмотным производителем.

Нас, дизайнеров, не могут не тревожить рецидивы потребительской психологии и мещанского вкуса на фоне роста общего уровня жизни. Приходится с сожалением констатировать, что при организации жилища критерии рациональности и хорошего вкуса нередко уступают место другим, сомнительным ценностям (пресловутый престиж, накопительство, показуха, неразборчивость). Недостатки в культуре потребления формируют спрос, моду и соответствующий «стимул» для промышленности — в производство запускаются неудобные, аляповатые и неоправданно дорогие изделия. В результате издержек и в экономической, и в духовной сферах общества информация о зарубежной материально-художественной культуре часто воспринимается некритично, заполняя вакуум в пропаганде социалистической эстетической ориентации производства, потребления, организации быта. Только с выпуском целого ряда региональных журналов по культуре быта можно придать пропаганде советского стиля жизни решительно наступательный характер.

В. А. КИРПИЧЕВ,
ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой, Ленинград

По-моему, нужно ввести в практику деятельности Союза временные, с минимумом бюрократических атрибутов и максимумом творческих потенций коллективы, создаваемые для решения определенной проблемы. Именно в таких неформальных, инициативных группах можно объединить дизайнеров, работающих в разных отраслях народного хозяйства; дизайнеров, занимающихся теорией и методологией дизайна; дизайнеров-педагогов, а также наиболее способных студентов. В таких группах возможна совместная работа с художниками и архитекторами и, как следствие, достижение действительных, а не формально-бюрократических контактов с другими творческими союзами. Не секрет что длительное время работая над одними и теми же объектами, дизайнер вырабатывает ряд приемов, которые становятся «дежурными». Расширить, обогатить творческий арсенал поможет дизайнеру участие в работе подобных временных проблемных коллективов при Союзе.



Г. Г. ЛОКУЦИЕВСКАЯ,
НИИ игрушки, Загорск

Надеюсь, что в структуре Союза будет функционировать комиссия, объединяющая специалистов, занятых проектированием предметной среды для подрастающего поколения. Почему я предлагаю выделить это направление как самостоятельное? Потому что для дизайнера, работающего для детей, требуется специализация в вопросах детской психологии и педагогики. При этом ориентация на достижения мирового дизайна, наверное, здесь мало убедительна, потому что у нас существуют свои задачи — задачи коммунистического воспитания.

А. Я. АВОТИН,
ВНИИ вагоностроения, Москва

Промышленный дизайнер в наших хозяйственных условиях, как правило, подвижник, энтузиаст. Он искренне болеет за качество продукции, самоотверженно воюет с косностью и инертностью производства, не думая о личной выгоде. Для него главное — не проект, не прообразец, не статья, не авторство, а практическая полезность его работы.

Однако не секрет, что есть и другой тип дизайнера. Он любит не дизайн, а себя в дизайне. Он ждет от Союза предоставления ему более вольготных условий работы и жизни, престижа и процветания. Он хочет выгодных заказов, красивых проектов и различных благ, которые ему может дать членство в Союзе. Четкую границу между этими двумя типами дизайнеров в жизни не всегда можно провести. Но я хочу предостеречь новорожденный Союз дизайнеров от второго типа «дизайнеров» и подчеркнуть, что задача Союза — всемерно поддерживать истинный талант и подвижничество, а для проходимцев создавать нетерпимые условия существования.



С. И. ПАССМАН,
Коломенский завод тяжелого станкостроения

В Уставе Союза записано, что мы собираемся сотрудничать с дизайнерами разных стран. Но сотрудничать это не просто ездить по выставкам. Нам надо выдавать продукцию в результате нашего сотрудничества. Не просить для наших зарубежных поездок валюту, а самим в результате этого сотрудничества валюту зарабатывать.

В связи с этим я предлагаю в пункте Устава, где говорится о сотрудничестве с зарубежными фирмами, уточнить, в каких направлениях развивать это сотрудничество, а именно: осуществлять совместно с зарубежными дизайнерскими фирмами проектирование и инженеринг, кооперирование производства на компенсационной сбалансированной основе, рекламу и сбыт новых изделий; патентную и лицензионную деятельность.

А. Г. КОРЕШКОВ,
Республиканский дом моделей, Киев

Решающее слово в оценке разработок должно принадлежать даже не заказчику, которого нередко устраивает и незначительное повышение качества, а Союзу дизайнеров, который обязан рассматривать задачу разработки продукции, не уступающей лучшему мировому уровню, как одну из основных.

В связи с этим необходимо представительство экспертов Союза во всех организациях и на всех уровнях, решающих вопросы развития промышленности и повышения качества.

Кроме того, делегация Украины предлагает ввести звания «заслуженный дизайнер республики», «заслуженный дизайнер СССР», «дизайнер-стипендиат» с правом поощрительных творческих командировок, в том числе зарубежных.





Из доклада председателя Мандатной комиссии В. К. ФЕДОРОВА

Ряды советских дизайнеров постоянно пополняются. Если в 50 — начале 60-х годов в промышленности трудились отдельные малочисленные группы энтузиастов, то в 1970 году в различных отраслях промышленности работали сотни специалистов в этой области. Делегаты настоящего съезда представляют уже многотысячную армию специалистов, работающих в различных направлениях профессии.

Выборы делегатов на Учредительный съезд Союза дизайнеров СССР состоялись на отраслевых и республиканских конференциях.

Мандатная комиссия ознакомилась с протоколами выборов делегатов и проверила их полномочия. На Учредительный съезд Союза дизайнеров СССР избрано 615 делегатов с правом решающего голоса. Не смогли прибыть на съезд по уважительным причинам 3 делегата.

На съезде присутствовали представители всех республик и отраслей промышленности.

Возрастной состав делегатов съезда характеризовался сле-

дующими данными: специалистов до 35 лет — 75 человек, от 36 до 40 лет — 103, от 41 года до 50 лет — 264, от 51 года до 60 лет — 146, от 61 года до 70 лет — 25, старше 70 лет — 2 человека.

На съезде были представлены практически все направления дизайнерской деятельности. Среди делегатов съезда — специалисты в области проектирования промышленной продукции, товаров народного потребления, промграфики и упаковки, объектов городского дизайна и производственной и социально-культурной сферы, а также специалисты по теории, методике и критике дизайна, по подготовке дизайнерских кадров.

Делегатов с высшим образованием — 579 человек, со средним специальным — 36 человек.

Мандатная комиссия доложила съезду, что все делегаты избраны голосованием на демократической основе, абсолютным большинством голосов.

СЪЕЗД ПОСТАНОВИЛ

Учредительный съезд принял постановление считать Союз дизайнеров СССР созданным и признать его делегатов членами-учредителями Союза. Съезд Союза дизайнеров СССР заявляет, говорится в резолюции съезда, что советские дизайнеры с сознанием высокой ответственности восприняли исторические решения XXVII съезда партии, апрельского (1985 г.) и январского (1987 г.) Пленумов ЦК КПСС, направленные на революционные преобразования во всех сферах советского общества с целью укрепления экономики страны (ее социальной ориентации), наиболее полного удовлетворения материальных и духовных потребностей советских людей.

Союз дизайнеров СССР создается с целью активизации творческих сил в дизайне и ориентации их на решение основных профессиональных задач: улучшение эстетических и функциональных качеств продукции машиностроения, товаров народного потребления и объектов социально-культурной сферы, создание полноценной в художественно-образном отношении предметной среды труда, быта и отдыха, воспитание высоких эстетических вкусов.

Съезд принял Устав Союза дизайнеров СССР, выбрал руководящие органы Союза — правление Союза и Центральную ревизионную комиссию. На состоявшемся в тот же день пленуме правления были избраны председателем правления — СОЛОВЬЕВ Ю. Б. — и восемь секретарей правления:

АНДРЕЕВА И. А.
БОБЫКИН А. Л.
ЗАЙЦЕВ И. А.
КВАСОВ А. С.
МУРАВЬЕВ В. С.
ОЛЬШАНЕЦКИЙ А. С.
РУНГЕ В. Ф.
ФЕДОРОВ В. К.

В правление Союза дизайнеров избраны:

АНЦИТИС Я. К.	ГЕРАСИМЕНКО И. Я.
БАГИНСКАС Т. Ф.	ГЛУДИНЬ Г. А.
БАТИАШВИЛИ Г. И.	ГОДУНОВА И. П.
БЕССАРАБОВ А. В.	ГОССЕН В. В.
БЛАГОРАЗУМОВ В. Е.	ДАУКАНТАС Ф. Ф.
БОБОВ В. Я.	ДЕМИДОВЦЕВ М. В.
БОНДАРЕНКО Е. К.	ДЛОТОВСКИЙ А. Г.
БУЛАТОВА В. А.	ЗАБАРСКИЙ Б. Л.
БУЛГАКОВ В. В.	ЗОЗУЛЯ В. И.
ВЕЛЬБРИ Т. Э.	КАЛУГА А. П.
ВОРОНОВ Н. В.	КАРХУ А. А.
ВОСТОКОВ Ю. С.	КАСАКАЙТИС В. Ю.
ГАРИБЯН С. А.	КАСЯВИЧЕНЕ В. А.
ГАСАНОВ Р. М.	КЕСКЮЛА А. А.

КОЗЛОВА Т. В.
КОРЕШКОВ А. Г.
КРУТИКОВА И. В.
КУЗНЕЦОВ Ю. К.
КУЗЬМИЧЕВ Л. А.
КУЛИКОВ И. А.
КЯРМИК И. Г.
ЛАЗАРЕВ Е. Н.
ЛАЦИС М. А.
МАКАРОВАС С.-Л. М.
МАСЛОВ А. С.
МАТОРИН А. С.
МЕЛИКЯН А. А.
МЕЩАНИНОВ А. А.
МУНИПОВ В. М.
НАУМОВ Ю. А.
НЕСТЕРОВА Н. А.
НЕЧАЕВА И. Г.
ПЕТРОВ С. И.
ПЕТРОВ Р. А.
ПЛАХТИЙ А. С.
ПУШКАРЕВ А. Г.
РОЧУГОВ А. Г.
САБУРОВ А. В.
САВЕНКО А. Ф.
САВЕНКОВ И. В.
САЛАХОВ Т. Т.
САМОЙЛОВА Т. С.

СЕЛИЦКАЯ И. М.
СКОКОВ Ю. М.
СОРОКИН Г. А.
СТАПУЛЕНИС А. К.
СТЕПАНОВ Г. П.
СТРУКОВ О. Д.
СУКИАСЯН Р. А.
СУЛЕЙМЕНОВ Т. Б.
СУРИНА В. А.
ТИТАРЕВ Ю. В.
ТИТОВА Н. И.
ТОМБЕРГ Б. А.
ТОРКАТЮК В. И.
ФОХТ В. Д.
ХАРЬКОВ В. А.
ЦЕПОВ В. А.
ЦЕРЕТЕЛИ З. К.
ЦЫБИЗОВ В. В.
ЧАЯНОВ Р. А.
ЧЕПУРНОЙ С. Д.
ЧЕРНОВ Ю. А.
ЧЕРНЫШОВ О. В.
ШОШИТАЙШВИЛИ Н. Г.
ШПАК В. М.
ЩЕРБАКОВ Ю. Г.
ЯКОВЛЕВ М. Е.
ЯРОШ В. Н.

В Центральную ревизионную комиссию избраны:

БЕДАКОВ А. Т.	МАМЕДОВ И. Г.
БОДРИКОВ Б. П.	МУРАТАЕВ К.
ВАСИЛЬЕВ А. А.	НЭЭМРЕ И. Э.
ГЕВОРКЯН Г. Э.	РАДЧЕНКО Е. В.
ГУДОВИЧ Н. А.	САМОХИН Л. Г.
ДЕНИСОВА А. И.	СИВКОВ В. А.
ЗАХАРОВ Е. М.	ФЕДОРЕНКО А. И.
КЛЯЦКИН М. С.	ЧЕЛИДЗЕ В. А.
КОВАЛЕВ П. Г.	ШЕЛЕПЕНКОВ Э. И.
ЛИОЗНОВ А. А.	ШЕРЕМЕТА Н. Н.
ЛИМ П. Г.	ЩУКИН Г. И.
МАЛЮКОВ Н. А.	ЮРЯТИН А. К.

Председателем Центральной ревизионной комиссии избран ЛИТВИНЕНКО Д. Л.

Учредительный съезд Союза дизайнеров СССР закончил свою работу. Но долго еще будут помниться его творческая атмосфера, энтузиазм его делегатов. И конечно же, приветственное слово заместителя Председателя Совета Министров СССР И. С. СИЛАЕВА.

Выступление заместителя Председателя Совета Министров СССР И. С. СИЛАЕВА



Разрешите поздравить вас с вашим рождением, с организацией Союза дизайнеров СССР.

Создание Союза дизайнеров — это большое событие не только для специалистов, работающих в сфере художественного конструирования, но и для страны в целом, так как дизайн сегодня — важнейший инструмент для развития всех без исключения отраслей народного хозяйства.

Не буду повторяться и говорить о задачах дизайна в целом — об этом уже немало было сказано в течение двух дней работы съезда. Напомню лишь о той роли, которую мы отводим художественному конструированию при решении вопросов, связанных с развитием машиностроительных отраслей промышленности. Обращаюсь я к этой области не только потому, что являюсь председателем Бюро по машиностроению при Совете Министров СССР. Прежде всего это объясняется тем, что XXVII съезд партии определил приоритетное развитие машиностроительного комплекса как основы научно-технического прогресса. До тех пор, пока у нас не будет мощного отечественного машиностроения, говорить о завоевании мировых позиций в сфере экономики не приходится.

Сегодня, к сожалению, далеко не вся выпускаемая в стране техника соответствует мировому уровню. Особенно заметно отставание отечественной техники ощущается при сравнении ее с зарубежной с эстетической и с эргономической точек зрения. И это упрек не вам, дизайнерам, а скорее руководителям отраслей промышленности, которые в течение длительного времени фактически игнорировали роль дизайнера в процессе создания нового изделия.

Сегодня положение радикальным образом меняется. Промышленность, осознав значимость художника-конструктора на производстве, поворачивается к нему лицом. Настала пора, когда дизайнер получает возможность в полной мере проявить свои знания и способности.

Что же мы ждем от дизайнера? Как представляем его участие при решении конкретных задач выхода нашей про-

дукции на мировой уровень? Должен сказать, что речь идет не об эпизодических консультациях дизайнеров, не о разработке отдельных художественно-конструкторских проектов. Мы говорим о перестройке всей системы работы в целом, о том, что дизайнер должен занять законное место в творческом усилии по созданию любого вида техники. Более того, мы считаем, что в наше время ни одно изделие, будь оно простое или сложное, не может создаваться без участия дизайнера. Причем (если, конечно, исключить этапы фундаментальных поисков в науке и выбора новых направлений) дизайнер нередко должен и начинать процесс работы над новой машиной, выступать не просто как субподрядчик, но как головной исполнитель. Конструктор же — я так говорю не потому, что в зале отсутствуют представители этой профессии — должен брать за основу своей деятельности художественно-конструкторский проект.

В этой связи хотелось бы еще раз обратить внимание на важнейшие пункты Устава вашего Союза. В пункте 3 сказано, что одна из основных задач Союза — это «влияние на эстетический уровень промышленной продукции путем участия в решении вопросов о постановке на производство важнейших видов новых изделий. В случае необоснованных или некомпетентных управленческих решений в области дизайна — приостановка их осуществления в соответствии с действующим законодательством». А в пунктах 7 и 11 указано на то, что Союз берет на себя заботу как о развитии специализированных дизайнерских организаций и подразделений, так и о дизайнерских кадрах, ведет работу по подготовке и повышению квалификации специалистов. Мы полностью поддерживаем эти цели и задачи Союза и намерены всей данной нам властью, всеми возможностями, которые находятся в нашем распоряжении, способствовать их выполнению. Это, конечно, не значит, что любой полет фантазии дизайнера может быть принят. Но при условии грамотного с технологической точки зрения художественно-конструкторского проекта мы будем работать так, чтобы не допустить его искажения конструктором-исполнителем в процессе внедрения.

Затрудняюсь назвать направления деятельности, на которые дизайнер должен был бы обратить первоочередное внимание. Дизайн, повторяю, нужен везде. И промышленность уже сегодня готова буквально забросать дизайнеров заказами. Дело — за вами.

Теперь несколько слов о том, что мы со своей стороны можем гарантировать дизайнеру. Разумеется, все необходимое для того, чтобы квалифицированно, творчески работать, мы обязаны обеспечить и обеспечим. На это потребуется время. Но наше государство не бедное. Например, в развитие машиностроения как части научно-технического прогресса вкладываются колоссальные средства, и мы сделаем все для того, чтобы ваши работы делили честь нашей технике.

Пора, чтобы продукция, выпускаемая в нашей великой социалистической державе, имела свой почерк, свой стиль. И я верю, что пройдет не так много времени, когда к нам будут приезжать из всех стран мира, чтобы учиться нашему советскому стилю, умению формировать прекрасное. Я верю, что это позволит нашей технике выйти на передовые рубежи.

Желаю вам успеха!

ОТ РЕДАКЦИИ

Мы познакомили читателей с основной частью материалов и документов Учредительного съезда Союза дизайнеров СССР. Полностью стенограмма и документы съезда будут изданы ВНИИТЭ.

«Техническая эстетика» опубликует в следующем номере Устав Союза дизайнеров СССР.

Количество откликов, пришедших после выхода сентябрьского номера (1986 г.) «Технической эстетики», в котором была опубликована статья В. Ф. Сидоренко «Модель «опережающего» образования», говорит о том, что проблема подготовки дизайнерских кадров остается «болевым точкой» профессии. Нужна перестройка дизайнерского образования. Но как ее осуществлять, какие выбрать пути! Редакция предоставляет слово специалистам, вступившим в полемику по этому вопросу.

УДК 745:37

ВСТУПАЯ В ПОЛЕМИКУ «Ученик да превзойдет учителя»

ЛАЗАРЕВ Е. Н., доктор искусствоведения, ЛВХПУ им. В. И. Мухиной

В статье «Модель «опережающего» образования» рассмотрен ряд предложений относительно возможной перестройки системы подготовки дизайнеров. По некоторым из них — как представляется, ведущим — могут быть высказаны следующие соображения.

1. Опережающее образование необходимо. Вынесенный мною в заголовок древний как мир афоризм говорит о том, что

ученик > учителя,

или шире:

специалист (ученик) > практики (учителя). Без такой установки всякое образование — и дизайнерское также — нонсенс. Тем не менее этот нонсенс — реальность, требующая устранения. Для того чтобы образование могло стать опережающим, нужно, чтобы практика этого «захотела», «позволила» и даже «потребовала».

2. Отсутствует подготовка дизайнеров — специалистов по разработке программ. В то же время из 50 выпускников мастерской системного дизайна ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1979 — 1986 годы), владеющих основами дизайн-программирования, только двое работают по профилю. При создании первой в стране вузовской кафедры программно-дизайна оговорено, что, имея в виду постепенность практического распространения специальности дизайнера программ, на этой кафедре следует первоначально осуществлять выпуск по существующей специализации «художник-конструктор промышленных изделий». Такая осторожность отнюдь не излишня и объясняется тем, что дизайнеры программ не востребуются практикой в силу фактически полной неизвестности метода дизайн-программирования на производстве.

3. Практика дизайна не пронизывает системы дизайн-образования и не развивает ее «изнутри». К сожалению, на всех уровнях официального рассмотрения проблемы совершенствования образования (в том числе и дизайнерского) в стране, имеется в виду только внешняя связь образования с жизнью, практикой, производством. Наивысшая мечта — создание учебно-научно-производственных центров, то есть узаконенных форм подобных внешних связей. Но таким образом образование заведомо обрекается на то или иное противопоставление практике. Поэтому идея внутренней интеграции образования и практики в сфере дизайна полезна уже сама по себе — хотя бы для обдумывания с целью приложения.

Дизайн-программа должна служить

основой интеграции всей системы образования и практики. В качестве абстрактно-идеальной основы интеграции образования и практики дизайна дизайн-программирование сегодня наиболее приемлемо в силу его собственных интегрирующих составляющих: природы, цели, задач, предмета, принципов, метода, результатов. Но каковы объективные условия для того, чтобы все учебные заведения от вуза до ПТУ (порой даже не подозревающие о существовании дизайн-программирования!) могли бы вдруг реально принять этот совершенно неизвестный (им), узкоспециальный (для них) метод как универсальный и наиболее предпочтительный из всех форм проблемно-программного подхода к образованию вообще? И кто понесет «светоч дизайн-программ» повсеместно, если практиков дизайн-программирования — единицы, а существующие подразделения вузов, которые могли бы (теоретически могли бы) их готовить, фактически обречены на отмирание из-за полного прекращения притока дизайнеров-преподавателей?!

4. Университет дизайна, основанный на дизайн-программировании, явится оптимальной формой действительно опережающего дизайн-образования. Нет необходимости перечислять все названные и еще не вскрытые преимущества и достоинства предлагаемой «университетской системы» дизайн-образования. Беда только в том, что ни одна из указанных позиций пока не реальна для воплощения. Прежде всего — и это главное — потому, что нет необходимых кадров педагогов-дизайнеров (их по-прежнему никто не готовит). Проблематично даже организованное повышение квалификации имеющихся дизайнеров-практиков. Ибо много ли сегодня в стране таких специалистов-дизайнеров, что имели бы профессиональное и моральное право повышать квалификацию других?! Утопично введение новых «дизайноподобных» специализаций в тех недизайнерских учебных заведениях (практически любого профиля), которые стали бы заниматься дизайн-программами. Грандиозность идеи «университета дизайна» прямо пропорциональна ее нереальности. Нужны иные подходы, иные масштабы решения проблемы.

5. Подлинный дизайнер-универсал — это дизайн-бригада. Вот, пожалуй, единственно реальный сегодня способ и посильного, постепенного решения проблемы интеграции дизайн-образования, и ликвидации сложившегося по-

рочного метода одиночного распределения выпускников вуза на производство, где их нередко ожидает профессиональная гибель.

Подготовка дизайнеров, уже в вузе составляющих дизайн-бригаду, дело достаточно реальное и перспективное при одном неременном условии — обязательном побригадном же распределении выпускников на предприятие. Сразу следует подчеркнуть, что такая бригада, к сожалению, не будет включать выпускников смежных и необходимых специальностей (дизайнерски ориентированных психологов, социологов, экономистов и др.), поскольку это могла бы обеспечить лишь подготовка «университетского» типа. Пока только сами дизайнеры могут быть (достаточно приближенно, как показывает практика) специализированы внутри своей бригады по наиболее актуальным жанрам дизайнерской и сопутствующей деятельности.

Опыт работы мастерской системного дизайна ЛВХПУ им. В. И. Мухиной говорит не только о возможности, но и о плодотворности коллективной подготовки дизайнеров. С 1978 года на первом курсе проводится учебно-деловая игра «Студенческое КБ» с четким разделением ролей «работников» в соответствии с реальными профессиями дизайнерского КБ. Коллегиальные формы учебной работы постоянны и на 3—4 курсах. Все дипломные разработки с 1979 года представляют собой коллективные квалификационные дизайн-программы, моделирующие разделение их участников по профессиональным проблемам, жанрам, методам и т. д. Согласно дипломной программе 1986/87 учебного года, в «дизайн-цехе» (по принятой терминологии) выделены специализации дизайнеров: координатора, исследователя, информатора, конструктора, критика и др.

Если идея дизайн-цеха подтвердит себя, станет более реальным и назревший на кафедре программно-дизайна замысел формирования достаточно крупных отраслевых (лучше — межотраслевых) дизайн-фирм, которые могли бы работать как творческо-производственные подразделения Союза дизайнеров СССР на основе прямой связи с производством и, наконец, начать создавать реальные, достаточно масштабные, социально значимые произведения дизайна.

6. Крайне важна роль дизайнерского образования как авангарда проектной культуры. Правомочность этого положения, имеющего к тому же клас-

сические исторические аналоги, очевидна. Великие образцы авангарда проектной культуры во всемирно известных вузах прошлого появлялись как своего рода «прогностическая реакция» на существующие (или едва возникающие, или даже еще неосознанные) общественно-культурные потребности в подобных эталонах (конечно, при наличии ведущей роли великих педагогов этих школ). Потребность в росте квалиметрической культуры (определяющей значимость, ценность качества промышленной продукции) — обязательная предпосылка авангардности вузовского

дизайна. В нашей стране сегодня при относительно высокой квалиметрической культуре потребления (самый широкий «неквалифицированный» потребитель весьма неплохо отличает и выбирает более качественный товар!) квалиметрическая культура производства очень неровна и в значительной мере низка. Следовательно, первичная неформальная, более того, несформулированная задача целевой комплексной программы «Качество» — всестороннее повышение широко понимаемой квалиметрической культуры всех участников процесса производства. В решении этой

задачи велика роль и вузовского дизайна.

Последнее положение является первым и главным для всех аспектов проблемы перестройки дизайн-образования и формирования его актуальных качеств — опережения, интеграции, проникания, авангардности проектной культуры и других, не названных В. Ф. Сидоренко. Ученик превзойдет Учителя, если последний, конечно, будет. И обязательно превзойдет, если практика дизайна по формированию квалиметрической культуры потребует этого.

Взвесить «за» и «против»

МИНЕРВИН Г. Б., доктор искусствоведения, МАрХИ

Стремление по-новому подойти к организации системы подготовки дизайнеров, ориентированной на новые задачи развития нашей экономики и культуры, можно только приветствовать. И конечно же, прежде всего необходимо создать теоретическую модель такой подготовки, а уж затем думать о путях ее реализации.

Бесспорен тезис В. Сидоренко о том, что дизайнерское образование не только должно быть в ладу с практикой дизайна, но и опережать ее, быть «авангардом проектной культуры». А это означает, что нельзя отождествлять задачи дизайна как деятельности с задачами подготовки специалистов по дизайну.

Однако нужно ли включать в число дизайнерских все те специальности, без которых невозможна интегрированная дизайн-деятельность? Вопрос этот не простой и требует дополнительной проработки. Представляется, что такое предложение слишком категорично, не в меру глобально. Ведь дизайн-бригада — лишь часть общей проблемы качественного проектирования промышленной продукции или среды. При этом многие специалисты, привлекаемые в дизайн-бригады, вовсе не являются «специфичными для дизайна». Если же следовать за В. Сидоренко, можно предположить, что, скажем, и инженер-конструктор — тоже специалист по дизайну, поскольку решает инженерно-технические вопросы, в известной мере включаемые в систему дизайн-деятельности и проектное мышление дизайнера. Но как включаемые?

Сегодня уже очевидно, что вузы, готовящие специалистов, которым предстоит работать бок о бок с дизайнером (автор указывает на эргономистов, социологов, культурологов, экономистов, инженеров-конструкторов, технологов и многих других), должны прививать им знания о дизайне и направлять их на работу вместе с дизайнерами. Причем происходить это должно дифференцированно, с учетом специализации, ставшей фактом, с которым нельзя не считаться и о котором справедливо пишет В. Сидоренко. Однако думается, что здесь автор статьи, увлекшись выдвинутой идеей, не принял во внимание реальные условия развития народного хозяйства. Заявив, что «нерасчлененное представление о модели специалиста — большая помеха для практической организации дизайнерского образования», он тут же отказывается «на ходу предлагать проект специализации». И волей-неволей такое

предложение делает.

Суть его — в подготовке различных специалистов в сочетании с подготовкой по модели «интегрированного дизайна». И здесь на помощь должна прийти «дизайн-программа», которой навязывают функции образования на том основании, что, берясь за новое дело, за новую программу, каждый специалист должен повышать свою квалификацию (программа «образование» как часть дизайн-программы). Думаю все же, что значение дизайна как метадисциплины вовсе не следует возводить в ранг обязательной системы при подготовке всех специалистов, ибо «смежники», как бы тесно они ни были связаны с дизайн-деятельностью, дизайнерами не становятся и должны готовиться отдельно по своим учебным программам. Что же касается трансформации их знаний в процессе кооперации, то это явление естественное.

Итак, дизайн-программа в роли «университета дизайна» — такова модель предлагаемой системы. И тут возникает вопрос: сколько таких и каких именно программ должно быть в системе образования, сколько и каких «университетов» надо создать заново? Практика организации и функционирования дизайн-программ показывает, что таких программ будет все больше и больше. К тому же все они пока что относятся к отдельным комплексам изделий и не создают общей модели (концепции) целостной деятельности.

Далее. «Подлинный дизайнер-универсал, — пишет В. Сидоренко, — это дизайн-бригада». Не могу с этим согласиться. Дизайн-бригаде нужен подлинный дизайнер. Универсал же он или узкий специалист — это должно зависеть от объекта проектирования. Отсюда ясно, что говорить о системе дизайнерского образования без учета объекта проектирования сегодня не представляется возможным. Важнее определить основную «обойму» специалистов и уже к этому пристраивать образование.

Для того чтобы проектное задание легко превращалось в учебное и наоборот, нужно комплексное планирование и координация пока что различных сфер: науки, обучения и производства. В. Сидоренко, естественно, тоже за связь образования с производством. Однако в предлагаемой модели он подчеркивает, что организация учебного процесса должна строиться «не в зависимости от сложившейся дифференциации учебных заведений», а в ставке на формирование «проблемного мышле-

ния». Можно подумать, что у отраслей народного хозяйства нет проблем вообще и для дизайна в частности. Более того, понимая дизайн-программу исключительно как межотраслевую, автор приводит в пример программу «Сельский дом — 90». Причем архитектуре здесь скромно отводится второе место. Не буду вступать в спор по этому поводу, замечу лишь, что важнее не считать все комплексные проекты дизайнерскими программами, а искать и найти место дизайнерских проблем в общехозяйственных и культурных. При этом за шесть лет обучения студента соответствующая дизайн-программа не только должна быть создана, но и, как знать, реализована. И выходит, что готовится он по одной программе, а работать будет заведомо по другой, новой.

Впрочем, дизайнерское образование действительно не может «существовать» исключительно в стенах какого-то одного специализированного учебного заведения. Оно может быть только системой, интегрирующей «горизонтальные» ветви и «вертикальные» уровни образования на основе целостного «программного подхода». Вот с этим можно согласиться, но при условии, что «программный подход» не будет пониматься как «дизайн-программа».

Какие же конкретные комплексные программы могли бы быть поставлены сегодня перед вузами, готовящими дизайнеров? В первом приближении можно указать на проблемы, имеющие условно следующую направленность:

а) архитектурно-дизайнерскую, ориентированную на средовой подход (к примеру, на программу «Дизайн архитектурной среды»), с выходом на проектирование интерьеров, их оборудования, объектов городской и сельской среды. Подготовка специалистов для работы по этому направлению может быть возложена на архитектурные и художественно-промышленные вузы (с подключением некоторых учебных заведений среднего звена);

б) технико-дизайнерскую, ориентированную на создание первоклассных, эстетически полноценных конструктивных решений: ряд комплексных программ с выходом на проектирование объектов тяжелой индустрии, сельскохозяйственной техники и транспорта (художественно-промышленные и некоторые технические вузы, где дизайн может быть представлен как вторая специальность);

в) технолого-дизайнерскую, ориентированную на использование новых тех-

нологий в массовом производстве высококачественных изделий с выходом на проектирование объектов приборостроения, культбыта, информационного обслуживания и т. д. (художественно-промышленные, некоторые художественные и технологические вузы).

Нужна при этом и связь по «вертикали». Но осуществляться она должна не через систему дизайн-бригад, а, скорее, через систему научно-учебных центров, объединяющих учебные заведения, привлекаемые для обучения по той или иной комплексной программе. Примерно так сделано уже на Северном Кавказе, где все направления об-

разования объединены под эгидой Ростовского университета общей проблемой — социально-экономического развития региона.

Тут снова возникает вопрос: как же все-таки будет осуществляться увязка дизайн-деятельности с работой смежников? В. Сидоренко утверждает, что надо ориентироваться на целостный продукт их интегрированной деятельности, являющийся продуктом дизайна. Но тот же пример «Сельского дома» доказывает, что это продукт не только дизайна, а комплексной деятельности многих специалистов, в том числе и обязательно дизайнеров. Включать в

систему подготовки дизайнеров всех соисполнителей, работающих по программе, — это, пожалуй, утопия. И все же в каждой утопии есть, как известно, и частичка здравого смысла. Она состоит в том, что в подготовке любого специалиста должна быть ориентация на «концепцию проектируемого объекта», на экспериментальную программу-заказ из будущего.

Итак, вопросов много, четких ответов мало. Поэтому говорить пока надо не о дополнениях к модели В. Сидоренко, а о замене ее на более реалистичный и продуктивный подход.

Дизайнерам — дизайнерский вуз

ПАЯСЛАН Г. С., Ереванский художественно-театральный институт

Предложенная В. Сидоренко модель «опережающего дизайнерского образования» лежит в русле обсуждаемых сегодня проблем перестройки высшего образования. Но это — только начало. Решение проблемы возможно лишь при соотношении этой модели с реально сложившимся положением дел.

В предлагаемой модели делается акцент на необходимости сочетать специализацию с коллективным обучением дизайнеров совместно с представителями «смежников» по принципиальной модели проектной дизайн-программы. Подчеркивается, что в этом случае вузовский дизайн получает возможность подключиться к инфраструктурам промышленности и науки.

Не согласиться с этим нельзя. Совместными усилиями специалистов по дизайну и ряда отраслей промышленности на основе дизайн-программ уже сегодня осуществляются крупные комплексные разработки. И дизайн-программа в сфере обучения действительно может стать тем инструментом, который позволит максимально приблизить образование к текущим и особенно опережающим задачам практики.

И все-таки пока, к сожалению, эта идея — хотя и плодотворная — остается лишь теорией. Сложность внедрения дизайн-программ в существующую систему обучения состоит в том, что вузовская служба подготовки дизайнерских кадров пока не соответствует требованиям сегодняшнего дня. Основная задача высшей школы — это подготовка высококвалифицированных кадров, обладающих широким комплексом знаний, способных оперативно перестраиваться в соответствии с постоянно обновляющимися условиями и требованиями развивающейся практики. Воспитать такие кадры по специальности «Промышленное искусство» представляется трудной задачей. Решению ее мешает прежде всего встроенность кафедр промискусства в организационную модель обучения в художественном вузе. Последняя воплощает традиционно сложившуюся за многие десятилетия систему обучения художественным специальностям по различным жанрам искусства: монументально-декоративного, декоративно-прикладного и промышленного. Не случайно при поступлении на дизайнерские факультеты сдаются те же самые экзамены, что и на другие факультеты художественного профиля. В то же время дизайнеру необходимы не только навыки в худо-

женном творчестве. С сугубо профессиональной точки зрения он прежде всего нуждается в знаниях о проектной методологии и теории проектирования, об инженерном проектировании, о принципах и методах коллективного проектного творчества и многого другого, что сегодня не входит в программы обучения.

Именно поэтому представляется необходимым создание специализированных дизайнерских вузов. Лишь они смогут выпускать профессиональных специалистов, готовых к работе на реальном производстве, лишь на их базе возможно эффективное введение дизайн-программ в обучение.

В «Основных направлениях перестройки высшего и среднего специального образования в стране» сказано: «Исходя из того, что именно производство по своей сути является основной материальной базой, естественным полигоном для подготовки кадров, следует расширить прогрессивную практику перенесения части учебного процесса на производство... Это должно послужить надежной предпосылкой для сочетания фундаментального образования кадров с подготовкой их к работе в условиях конкретной практической деятельности».

Сегодня их связь находит конкретное выражение только в ориентации курсового и дипломного проектирования на разработки по заказам производственных предприятий. Например, в Ереванском художественно-театральном институте объектами учебного проектирования и дипломных работ являются изделия, выпускаемые предприятиями республики. Так же поставлено дело и в МВХПУ, где дипломные работы почти всегда разрабатываются по конкретным заказам различных предприятий и иногда защищаются свидетельствами на промышленные образцы; в ЛВХПУ они выполняются по актуальным задачам региона.

Однако проектирование отдельных изделий или небольших функциональных комплектов или наборов — это полумера. И если показателями эффективности связей системы обучения дизайнеров с практикой нужно считать актуальность заказа на учебное проектирование и реальное внедрение его результатов в производство, то основной недостаток сегодняшней вузовской подготовки дизайнеров как раз и заключается в ее слабой внедренности в практику проектирования крупных комп-

лексных объектов отраслевого и межотраслевого значения. Этот недостаток и критикуется В. Сидоренко с позиций «опережающего образования».

При этом внедрение в производство даже тех отдельных ведущихся в стенах вузов разработок встречается довольно редко. И не удивительно. Производству нет смысла рисковать, делать внеплановые изделия, особенно если в их решении содержатся смелые и оригинальные дизайнерские находки. Однако даже реальное внедрение отдельного проекта сегодня можно назвать удачей лишь с долей условности, ибо предприятия-изготовители нередко искажают его до неузнаваемости, оправдываясь пресловутыми «ограниченными возможностями технологии».

Итак, сложившуюся форму взаимосвязи дизайнерского образования с практикой удовлетворительной назвать нельзя. Первопричиной тому, по нашему мнению, является сама практика, почему-то не заинтересованная в эффективной подготовке и использовании дизайнерских кадров. И как быть тогда в сфере обучения, которая должна выпускать высококвалифицированных специалистов, чья подготовка немыслима без наполнения учебного процесса конкретным содержанием актуальных народнохозяйственных задач?

Видимо, именно дизайн-программа может выступить надежным связующим звеном между практикой и обучением. Масштаб проблем, отвечающих задачам сегодняшнего дня и ближайшего будущего, требует, однако, развитой организационной системы, которая обеспечивала бы их тесное взаимодействие. И обеспечивала постоянно. Некоторые шаги в этом направлении уже сделаны. Так, в «Основных направлениях перестройки высшего и среднего специального образования» для целей интеграции обучения с наукой и производством указывается на необходимость создания учебно-производственных комплексов (центров). Именно в них должен быть аккумулирован творческий потенциал специалистов названных сфер. Эти центры призваны обеспечить подключение различных, в том числе и дизайнерских, вузов к решению народнохозяйственных проблем межотраслевого, республиканского и регионального значения. А на их базе дизайн-программа, разрабатываемая с участием специалистов различных профессий во главе с дизайнерами, может стать надежной методической основой обучения.

Бытовые светильники с увеличительным стеклом

«Ваши светильники хороши: они оригинальны и интересны, но они не появятся на прилавках магазинов». Такую судьбу новому проекту предсказал один из его рецензентов. Почему?

СТОЛЬНИКОВ В. А., художник-конструктор, САЗОНОВА Т. М., архитектор, ВНИИТЭ

Идея создания светильника с увеличительным стеклом была выдвинута дизайнерами ВНИИТЭ еще в 1978 году, при выполнении художественно-конструкторского предложения по бытовым светильникам для ВНИИ Информэлектро (МЭТП). Среди большой группы люминесцентных светильников были предложены и приборы местного освещения с линзой для мелких и особо точных работ (графика, коллекционирование, просмотр слайдов и пленок). Однако эти предложения тогда так и остались предложениями.

Тем временем на зарубежных выставках, примерно с 1983 года стали появляться светильники с увеличительным стеклом. Например, на выставке «Интербытмаш-85» был представлен такой светильник, входивший в состав оборудования косметического кабинета.

Идея создания светильника с увеличительным стеклом была выдвинута дизайнерами ВНИИТЭ еще в 1978 году, при выполнении художественно-конструкторского предложения по бытовым светильникам для ВНИИ Информэлектро (МЭТП). Среди большой группы люминесцентных светильников были предложены и приборы местного освещения с линзой для мелких и особо точных работ (графика, коллекционирование, просмотр слайдов и пленок). Однако эти предложения тогда так и остались предложениями.

Освещение осуществляется с помощью светильника, прикрепленного на струбцине к креслу, где изобретатель проводит большую часть своего времени.

Пример 2. Изобретатель — художник-график. Он сделал два варианта устройства для длительной работы над сложными техническими рисунками. В одном случае устройство состоит из стойки, к которой на кронштейне крепится бытовая лупа 2,5-кратного увеличения, в другом варианте устройство крепится на рабочем столе при помощи струбцины. В обоих случаях конструкция позволяет манипулировать с

лупой, менять ее положение. Освещение — с помощью настольной лампы. Примеров, говорящих о том, что эти изделия нужны многим потребителям, масса. Изделия, однако, пока не освоены промышленностью и являются белым пятном в ассортименте бытовых осветительных приборов.

И все же, для каких нужд могут предназначаться светильники с увеличительным стеклом в домашних условиях? Кто станет их покупателями? Изучением этих вопросов и занялись дизайнеры, приступая к выполнению заказа промышленности.

Оказалось, диапазон их применения необычайно широк. Это занятия художественным творчеством: графика, рисование, гравирование, резьба по дереву, металлу, кости, роспись миниатюр, ювелирное дело, мелкая пластика, ру-



та. Известно, что за рубежом подобные приборы широко используются в сфере обслуживания: в магазинах филателии, библиотеках, почтовых отделениях. Используются они и в быту.

Существует много примеров самостоятельного изготовления подобных бытовых приборов, что подтверждает имеющуюся реальную потребность в них. В качестве освещения используются обычные настольные лампы. В отдельных случаях источник света совмещается с лупой. Дизайнеры постарались изучить все наиболее интересные, идущие «снизу» инициативы в этой области.

Пример 1. Изобретатель — человек с пониженным зрением. Он сделал приспособление для чтения, которое наде-



коделие, чтение, просмотр графики, гравюр, иллюстраций, карт, фотографий, фотопленки, слайдов и т. д. Занятия техническим творчеством: изготовление и сборка различных моделей, любительские занятия радиоэлектроникой, биологией, ботаникой, реставрация старинных вещей, часов и т. д.

Есть еще одна весьма дифференцированная область полезного и занимательного досуга — коллекционирование. Есть, наконец, потребность в светильниках с лупой у слабовидящих. Эта группа людей всех возрастов значительна. Применение светильников с лупой поможет предупредить потерю зрения, сократить число людей, особенно в школьном возрасте, теряющих зрение из-за чрезмерной нагрузки на глаза.

Большинство перечисленных занятий сходны по своим требованиям. Однако есть и сугубо специфические условия для использования линз.

Чаще всего художник-ювелир или коллекционер работают за рабочим столом. Но, например, любительские занятия энтомологией или ботаникой могут проходить вне дома, следовательно, необходим автономный источ-

ник питания и светильник с лупой должен быть носимый, ручной.

Далее. Занятия радиоэлектроникой, резьба по дереву, реставрация требуют хорошего поля обзора и достаточного расстояния между лупой и рабочей плоскостью — чтобы свободнее было работать руками, карандашом, кистью, резцом, паяльником и т. д. И разумеется, здесь есть потребность

в изменении положения светильника, его регулировке. Для изучения минералов необходима лупа и источник ультрафиолетового света, а просмотр фотопленки и слайдов через лупу требует их подсветки. Так были установлены основные требования к светильникам. Они могут различаться по:

— источникам света (галогенные, люминесцентные, накаливания);

1—3. Мини-светильник «Око» с насадкой для просмотра слайдов и фотопленки, с лупой 2-кратного увеличения и его упаковка

4. Универсальный светильник местного освещения с лупой «Квант»

5. Светильник местного освещения с лупой «Кругозор».

Дизайнер
В. А. СТОЛЬНИКОВ,
ВНИИТЭ

6, 7. Светильник с лупой «Фокус».

Дизайнеры
В. А. СТОЛЬНИКОВ,
Н. А. ГРИГОРЬЕВ,
ВНИИТЭ



4

6

5



7



— способу регулировки (электромеханический, электронный);

— источнику питания (батарея, сеть, аккумулятор);

— направлению светового потока.

Отличаются они и по типу применяемого увеличительного стекла, по конструкции и местоположению (настольные, на струбине, переносные, стационарные и т. д.), могут иметь дополнительные приспособления.

Следовало также учесть регламентированные ГОСТом и СНиПом требования к светильникам местного освещения.

Максимальный уровень освещенности рабочей поверхности установлен в пределах 200—5000 лк. Наивысший уровень максимальной освещенности — 5000 лк — соответствует зрительным работам наивысшей точности (размер объекта 0,15 мм) при малом контрасте на темном фоне (специалисты ВНИСИ отмечают, что в настоящее время не выпускаются серийно рабочие светильники, обеспечивающие уровни освещенности хотя бы 700÷1000 лк).

Применение в рабочих светильниках

увеличительных линз большого диаметра позволяет улучшить условия зрительных работ при меньших уровнях освещенности, чем это рекомендуется СНиПом. Так, например, при размерах объекта различения 0,15 мм, что соответствует работам наивысшей точности, применение линзы с увеличением в 2 раза позволяет снизить уровень освещенности с 5000 лк до 2500 лк при прочих одинаковых условиях. Таким образом, задача создания светильников местного освещения с увеличительным стеклом является весьма актуальной и с экономической точки зрения.

Наиболее эффективные из существующих светильников местного освещения создают освещенность до 250 лк при мощности лампы 60 Вт и при высоте над рабочей поверхностью 25 см. Применение линз с фокусным расстоянием 10–12 см и расположение ламп накаливания на таком же расстоянии от рабочей поверхности позволяют получить освещенность свыше 1000 лк. Если применить две лампы, то возможно создание освещенности в 2500–3000 лк.

Сказанное о лампах накаливания справедливо и для галогенных ламп. В настоящее время разработаны и подготовлены к серийному производству два типа галогенных ламп со сроком службы 2000 часов. Это лампы КГМН-12-20 и КГМН-12-50 мощностью 20 и 50 Вт со световыми потоками 350 и 950 лм соответственно, лампы питаются напряжением 12 В, поэтому светильник с ними должен быть снабжен понижающим трансформатором. Температура колб галогенных ламп еще выше, чем накаливания. Однако их миниатюрность уравнивает трудности защиты от тепла. Кроме того, галогенные лампы имеют более высокую цветовую температуру излучения, что улучшает их цветопередающие свойства.

Наиболее перспективны для светильников такого типа компактные люминесцентные лампы — кольцевые мощностью 22 Вт и типа ЛТБЦП мощностью 7, 9, 11 Вт. Высокая световая отдача этих ламп, доходящая до 60–70 лм, позволяет создавать весьма высокие уровни освещенности. Правда, имеется некоторый недостаток: габариты люминесцентных ламп существенно превышают размеры ламп накаливания, и поэтому габариты светооптической части с такими лампами будут больше.

При подписании договора с ВНИИТЭ на разработку художественно-конструкторского проекта светильников с лупой заказчик — ПО Машиностроительный завод им. Калинина (Свердловск) — поставил главное условие — ориентироваться на применение серийных комплектующих деталей. По этой причине заказчик отказался от предложения разрабатывать светильники с люминесцентной лампой из-за отсутствия серийного электронного пускорегулирующего устройства.

В результате дизайнеры разработали три светильника с лампами накаливания типа миньон и один светильник с галогенной лампой мощностью 20 Вт. Рассмотрим их подробнее.

Мини-светильник «Око» с набором насадок. Он предназначен для коллекционеров, а также для всех, кто просматривает иллюстрации, графику, фотографии, карты, слайды, фотопленку, марки, этикетки, значки, монеты и т. д. Перечисленные виды занятий могут проходить в любой, удобной на данный момент зоне квартиры, поэтому пере-

носной ручной мини-светильник с питанием от электросети здесь наиболее удобен.

Источник света — лампа накаливания «миньон», 15 Вт дает достаточное освещение на фокусном расстоянии увеличительных стекол (50–150 мм). Дополнительно предлагаются три лупы: 2-кратная с диаметром 100 мм, 3–5-кратного увеличения и лупа прямоугольная 1,6-х для просмотра слайдов.

Для защиты глаз от прямого света предусмотрен поворотный отражатель. Простая по конструкции пластмассовая прищепка позволяет крепить мини-светильник, например, к обложке книги.

Для организованного хранения всего комплекта предусмотрен футляр с ложементом из поролон. В рекламных целях футляр имеет откидную прозрачную крышку, которая при закрытии защелкивается.

Другие три светильника с лупами — универсальны. Поскольку для данного типа приборов важно обеспечить установку светооптической части в нужной точке пространства над рабочей плоскостью стола, необходима такая конструкция подвески, которая позволяла бы с наименьшими усилиями обеспечить эту задачу. Так как светооптическая часть имеет вес больший, чем у обычного рабочего светильника местного освещения (из-за наличия лупы), и необходимы активные перемещения, опора светильников предлагается в виде струбины. Все три подвески имеют унифицированные посадочные места.

Для обеспечения допустимого теплового режима ламп и направления теплового потока, во всех светооптических частях источники света располагаются в отдельных отражателях с большой поверхностью охлаждения. Предусмотрены жалюзи. Форма корпусов приборов выполнена таким образом, чтобы габариты оптической части были минимальными, а площадь обзора лупы — максимальной. Применение луп диаметром 106–140 мм с переменным фокусным расстоянием 120–200 мм дает возможность работать под ними руками.

«Квант» — светильник с галогенной лампой типа КГМН 12-20-2, трансформатором ТГБ-0,02, с лупой 2-кратного увеличения диаметром 106 мм. Предназначен для местного освещения и занятий техническим творчеством.

Лупа и лампа располагаются в едином корпусе, который крепится к балансирной подвеске через шаровой шарнир. Галогенная лампа имеет собственный алюминиевый отражатель, размещенный с воздушным зазором в корпусе.

Уровень размещения источника света и форма отражателя выполнены таким образом, чтобы свет не падал на лупу и был направлен в оптический центр на объекте под лупой. Козырек отражателя впереди лупы направляет свет на рассматриваемый объект спереди. Развитая поверхность отражателя, мощные жалюзи позволяют обеспечить быстрое охлаждение светильника с минимальным тепловым потоком. Трансформатор располагается в корпусе, закрепленном на конце штанги-балансира с противоположной стороны от корпуса светооптической части. Такая конструктивная схема подвески позволила уравновесить светооптическую часть и максимально облегчить возможности перемещения светооптиче-

ской части светильника в пространстве.

«Кругозор» — универсальный светильник с лупой. Предназначен для занятий художественным и техническим творчеством. В нем применена лампа накаливания типа «миньон» мощностью 40–60 Вт, лупа диаметром 140 мм с 2-кратным увеличением.

Широкое поле обзора и большое фокусное расстояние позволяют выполнять под лупой различные виды работ. Имеется отдельный отражатель. Развитая задняя часть корпуса светильника с вентиляционными отверстиями дает возможность не перегревать его. Лупа закрывается пластмассовой крышкой.

«Фокус» — светильник с разделяющимся корпусом, обладающий еще большей универсальностью. В каждой из двух частей корпуса имеется собственный отражатель с лампой накаливания типа «миньон» мощностью 40–60 Вт.

Хорошие оптические характеристики лупы диаметром 140 мм, 2-кратного увеличения позволяют выполнять под ней самые различные виды работ. Разделяющиеся поворотные части корпуса светильника дают возможность регулировать направления светового потока, увеличить освещенность поля обзора. При соединении двух половин корпуса, лупа закрывается, что предохраняет ее от загрязнения — при этом получается светильник местного освещения.

Изготовление заводских образцов новых светильников даст возможность оценить их достоинства и недостатки, определить пути их дальнейшего совершенствования.

От редакции

Предложенный проект нуждается в некоторых комментариях. Дело в том, что традиционное техническое задание, которое обычно выдается заказчиком, отсутствовало, как и исходная конструкторская документация. В практике проектирования технически несложных изделий это случается, здесь же объекты были непростыми, нужны были консультации специалистов. Такую помощь дизайнерам оказали специалисты ВНИСИ и его опытного завода. Черные электрошнуры выделил для макетов завод «Москабель». Другие предприятия изготовили для дизайнеров трансформаторы для галогенных ламп и увеличительные стекла.

Такое понимание задач дизайнера, помощь ему — похвальны. Но — заказчик? Он остался в стороне, не стал настоящим соучастником в работе. Предложенные светильники и решены по-новому, и выглядят необычно, и требуют налаживания связей с поставщиками. А внедрять новое — хлопотно.

Выходит, прав рецензент-скептик, сказавший: «на прилавках они не появятся»? Но тянуть с внедрением нужного потребителям изделия нельзя. Специалисты, занимающиеся проблемами зрения, знают, как высок среди населения процент слабовидящих и сколько людей теряют зрение из-за чрезмерной нагрузки на глаза.

Кто же возьмется за освоение готовых проектов?

УДК 646.47:061.4(100)

Безопасность и комфортность одежды

(по материалам международной выставки «Спецодежда-87»)

Не судите строго почтальона за то, что он одет в неприглядный ватник, или рабочего на строительстве — за помятую робу, или дворника — за тот же выдавший виды неизменный ватник. Такую им выдали «спецодежду».

Сегодня ассортимент и качество спецодежды, пожалуй, самое узкое место в деятельности хозяйственных органов. Если обратиться к цифрам, то они внушительны: ежегодно в стране на производство спецодежды расходуется более 2,9 миллиарда рублей, сотни миллионов тканей, огромное количество различных специальных материалов. Однако на деле рабочие чаще всего стыдятся своего внешнего вида: десятками лет производятся устаревшие модели стандартных спецовок, синих или черных сатиновых халатов, безразмерных комбинезонов. Но если в иных сферах народного хозяйства со спецодеждой связаны лишь вопросы эстетического или гигиенического характера, то в других это проблемы безопасности труда и сохранения здоровья людей.

В марте этого года в выставочном комплексе на Красной Пресне в Москве проводилась организованная ВО «Экспоцентр» Торгово-промышленной палаты СССР международная выставка «Спецодежда-87», в которой приняли участие 16 стран мира.

Наиболее представительной на выставке была советская экспозиция, и это объясняется структурой производства спецодежды в нашей стране. Одинадцать тысяч рабочих профессий разделены по условиям труда на 42 группы. Кооператорами в производстве спецодежды и индивидуальных средств защиты у нас выступают несколько министерств — Минлегпром, Минхимпром, Миннефтехимпром, Минуглепром, Минздрав, ВЦСПС и другие ведомства. На стендах хорошо прослеживалось разделение спецодежды по назначению: защита от повышенных температур, от радиоактивных загрязнений, от механических повреждений, средства защиты глаз, головы, лица, органов дыхания, слуха и т. д. Всего демонстрировалось 200 экспонатов в девяти разделах (для сравнения отметим, что в экспозицию включались и экспонаты, пожелавшие показать всего лишь один вид продукции: например, фирма из Гон-Конга показывала лишь перчатки).

Костюмы. Советская промышленность продемонстрировала новые разработки защитных костюмов для работы в условиях различных активных сред. Это удобно скроенные и красивые, яркие комбинезоны из лавсаново-хлопковой ткани, окрашенные дисперсными красителями; комбинезоны обеспечивают надежную защиту от вредных аэрозольных загрязнений. В группе «изолирующей спецодежды» также показывались костюмы для работы в экстре-

мальных условиях: автономный холодо-защитный скафандр (с особым устройством для дыхания и обогрева); костюм для работы в зараженной радиоактивными или другими токсичными веществами среде — защита обеспечивается в диапазоне температур от -30 до $+50$ градусов. Поиски разработчиков костюмов — а это и химики, и текстильщики, и конструкторы-модельеры — сейчас направлены на обеспечение их максимальной надежности (прочности и устойчивости материалов), на уменьшение общей массы костюмов, на повышение функциональной пригодности различной фурнитуры (застежек-молний, пряжек и т. д.). Пока, по признанию специалистов-стендистов, к этим разработкам не привлекаются дизайнеры. С нашей точки зрения это недопустимый просчет.

Наглядным противопоставлением этому подходу к изготовлению спецодежды служила на выставке надпись на стенде фирмы Nokia (Финляндия): «Знакомьтесь — костюмы и капюшоны нового дизайна». Действительно, судя по двум моделям новых водолазных костюмов, можно утверждать, что в их проектировании и способе изготовления принимали участие художники-конструкторы. Костюмы, красноречиво названные один — «Пионер», другой — «Босс», даже визуально различались по назначению. Первый — для легких водолазных работ, с минимальными средствами упрочнения; второй — для активных физических нагрузок, он с двойными манжетами из латекса, с «усиленными» плечами, поясом, коленями, то есть с удвоенными резиновыми уплотнениями в местах наибольших нагрузок. На этом же стенде показывались и другие резиновые костюмы для работы в агрессивных средах; они снабжены капюшонами со стеклянными масками, в которые встроены приспособления против запотевания. Любопытно, что вес костюмов с капюшоном и маской сравнительно небольшой — около 12 кг.

Но если говорить о весе, то рекордной моделью защитного костюма среди всех выставленных 54 фирмами следует, видимо, признать модель Кельнской фирмы ZVG (ФРГ). Это легкий одноразовый герметичный комбинезон из тонкой искусственной ткани высокой степени прочности. Костюм универсален — он влаго- и пыленепроницаем, обеспечивает тепло- и газозащиту, устойчив против порезов. Вес одного комплекта — 30 граммов! Костюм складывается так, что получается легкая и тонкая пластинка размером со стандартный машинописный лист бумаги. Такие «листы» по 100 штук укладываются в картонные коробки для транспортировки и хранения. Свои защитные свойства костюм сохраняет в течение десяти лет. В ФРГ каждое предприятие, связанное с химическим, электронным, газовым или другим био- или химико-активным производством, имеет большие запасы этих экономичных костюмов — ведь они дешевы, всего девять марок за комплект, позво-

ляют экономить на мытье и чистке, поскольку после двух-трех дней носки их выбрасывают, а при хранении они занимают минимум площади. На стенде была показана широкая цветовая гамма костюмов — от белого до черного.

Обувь. Итальянский Национальный институт исследований и безопасности, судя по представленным итальянской фирмой Almag сведениям, провел изучение причин производственных травм и получил следующие данные. Из общего числа потерянных за год рабочих дней (28 854 921) 12 процентов (то есть 3 532 696 рабочих дней) связаны с повреждением ног. К этому числу надо прибавить еще 18 процентов несчастных случаев из-за поскользвания на рабочем участке. Такая высокая степень риска работы в неприспособленной обуви заставила многие фабрики взяться за разработку специальных видов рабочей обуви. Предусматриваются различные виды защиты: от падения на ноги подвешенных грузов, от искр и окалины, против воздействия различных типов земляных покрытий (горные породы, раскаленный шлак, болотистость, маслянистая поверхность), против отморожения или перегрева. Большое место в научно-практических разработках отводится также установлению оптимальных с точки зрения физиологии человека параметров обуви.

Широкий ассортимент защитной обуви демонстрировало и известное французское объединение Jallatte, ежедневный объем выпуска которого — 18 000 пар. Здесь также взяты на учет все возможные производственные травмы. Стальной носок, покрытый эпоксидной смолой, — это ботинки против ударов или падающих грузов, стальная подкладка по всей подошве — против прокалывания острым предметом, мягкая обивка реборды — для безопасности щиколоток и ахиллесовой жилы. Такая обувь способна перенести более шести миллионов сгибов, не теряя своей формы. В последнее время во всех моделях фирмы Jallatte применяются различные гигиенические материалы, предохраняющие ногу от потения, отека, повышающие комфортность обуви.

Можно снова вернуться к стенду финской фирмы Nokia, которая демонстрировала в основном резиновые костюмы, чтобы оценить и высокое качество изготавливаемой ею обуви. Специалисты фирмы разделили все виды опасных воздействий, которым подвергаются ноги рабочих, на четыре группы: механические (удары, наезды транспортных средств, поскользывание), электрические (соприкосновение с предметами, находящимися под напряжением, искрение), химические (кислотная среда, контакты с водой, маслом, топливом), термические (тепловое излучение, холод, оледенение). С учетом потребностей охраны от этих воздействий в последние годы разработаны десятки моделей резиновых сапог серии «логгер» (финские специалисты считают, что изо-

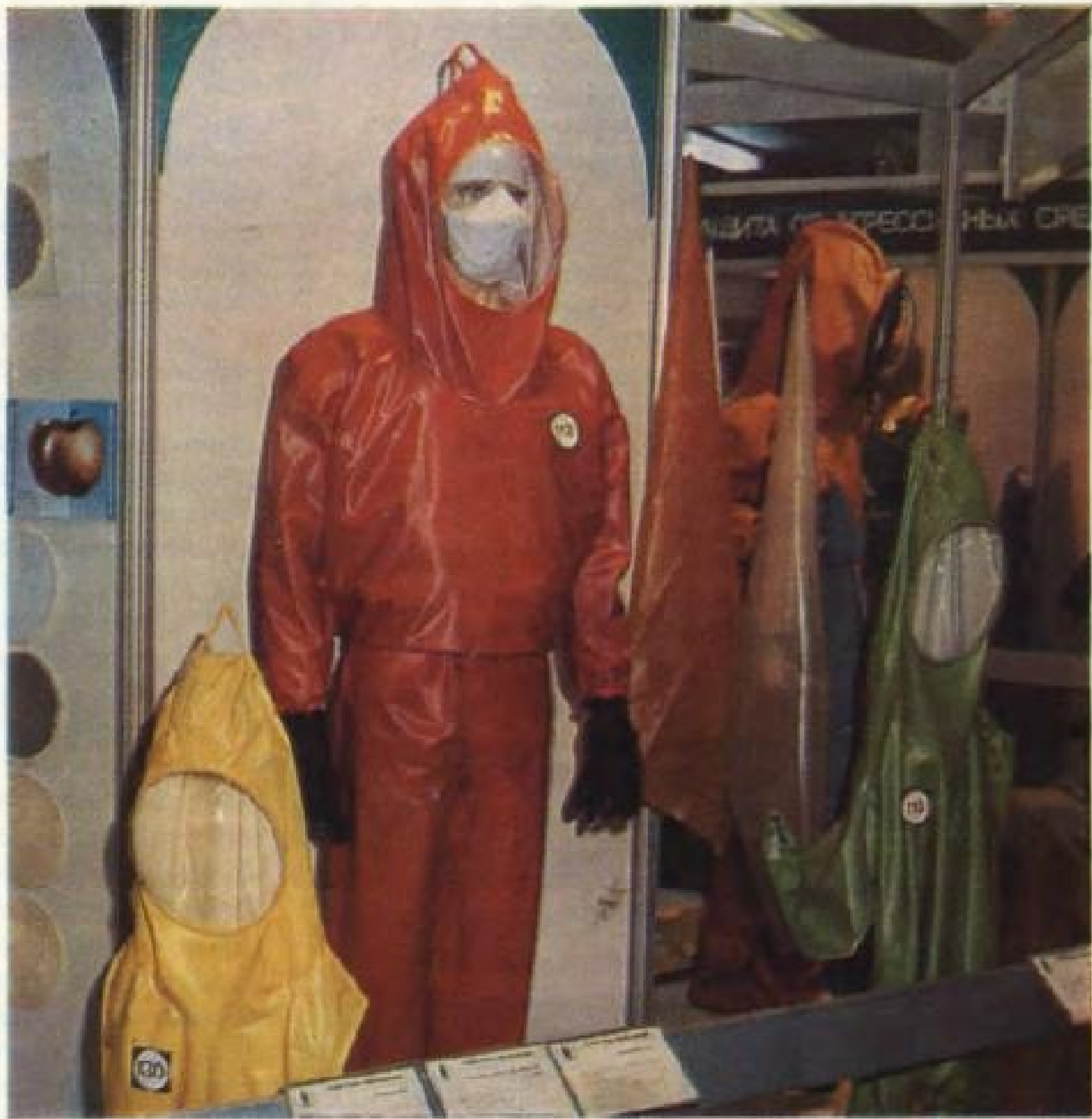
лирующие свойства у резины, в частности теплоизолирующие, выше, чем у кожи). Это сапоги с усиленным стальной прокладкой носком, с прочным промежуточным нейлоновым слоем, с особым краем на пятке и с дополнительной съемной войлочной прокладкой. Наибольшее применение в Скандинавских странах эти сапоги нашли в лесной промышленности, но благодаря своим уни-

версальным защитным свойствам они вполне надежны и для работы в строительстве, энергетике, металлообрабатывающей промышленности.

Рукавицы и перчатки. Этот элемент защитной одежды появился не вчера и не в прошлом веке. История перчаток восходит, оказывается, к античному миру. Еще у Гомера есть упоминание о кожаных перчатках, которые надевали

сборщики роз. Специализация производственного труда выдвигает сегодня проблему соответствующих специальных средств защиты рук. Одной расхожей моделью холщовых рукавиц, которыми до сих пор снабжались рабочие самых разных профессий, сегодня не обойтись.

Список рабочих профессий, для которых финские специалисты разрабаты-

1
23
4

1, 2. Защитные костюмы для работы в условиях загрязненности радиоактивными и токсичными веществами. СССР

3, 4. Противопожарный костюм из шестислойной ткани, выдерживающий пребывание в огне в течение 8—10 минут. Великобритания

5. Противорадиоактивные костюмы из новой особопрочной ткани «копех». Япония

6. Термозащитный костюм для металлургов. ФРГ

вают рукавицы с различными защитными свойствами, оказался внушительным — до 30 наименований. Иная пара рукавиц имеет «внутреннюю дифференциацию»: например, правая, в зависимости от специфики труда, может быть оснащена дополнительными прокладками с тыльной стороны.

Обилие и разнообразие представленных на выставке рукавиц и перчаток,

поражало воображение неспециалиста. Но это не просто разнообразие, а точный учет всех условий работы. Например, в экспозиции западногерманской фирмы Alwit можно было увидеть рукавицы и с двумя и с тремя пальцами; перчатки, укороченные до запястья и, наоборот, удлиненные чуть ли не до локтя; бесшовные рукавицы и, напротив, скроенные буквально из кусочков.

Всякая модель строго адресована своему потребителю. Если рабочему приходится таскать трубы и тянуть проволоку — ему помогут перчатки с рифленной поверхностью, если грозит опасность уколоться или порезаться — спасут рукавицы из тонкого металлического плетения. Такой материал — он назван «нирофлекс» — разработан фирмой Alwit. Это плетеная проволока из нержавеющей хромоникелевой стали, где сваривается каждое кольцо в отдельности (внутренний диаметр колец — 2,5 мм, толщина проволоки — 0,55 мм). Обеспечивается высокая прочность рукавиц и полная защита против прокалывания или резания острым предметом. Модель рукавицы из нирофлекса входит в так называемую систему «варио», основанную на принципе комбинации основной рукавицы с несколькими сменными верхними, укороченными, которые усиливают защитные свойства основной.

Проблема качества спецодежды сегодня в условиях стратегии ускорения приобретает особую остроту. Надежный, удобный и красивый рабочий костюм, особенно в отраслях, требующих особых средств защиты, — это серьезный социальный и экономический фактор. Это и сохранение здоровья людей, и залог производительности труда, и фактор стабильности рабочих коллективов, и средство поддержания престижа профессии. В неудобной и неряшливой спецовке работа идет хуже, в одежде же, не обеспечивающей охраны здоровья, — она просто опасна.

Международная выставка показала, какими способами достичь лучших результатов в этой области.

Фото В. А. АЛЕКСАНДРЕНКО



5
6

7



8



9

7 Комплекты одежды для медицинского персонала. ПНР

8. Легкие (30 г) одноразовые костюмы, используемые в агрессивных кислотных или газовых средах. ФРГ

9. Особопрочные резиновые сапоги для лесорубов с носком из стальной прокладки. Финляндия



Илмари Тапиоваара — дизайнер предметного пространства

КАРХУ А. А., канд. искусствоведения, МВХПУ

Известного финского проектировщика Илмари Тапиоваара называют дизайнером мебели и интерьеров. Между тем он специалист широкого профиля: проектирует светильники и фурнитуру, металлическую посуду и столовые приборы, разрабатывает тему выставочного дизайна, занимается научной и преподавательской деятельностью.

Участник многочисленных международных конкурсов и выставок дизайна, И. Тапиоваара награжден шестью золотыми медалями Миланских Триеннале, другими почетными призами и наградами. В 1971 году ему присуждена Государственная премия Финляндии по дизайну.

В течение девяти лет И. Тапиоваара был председателем Финской ассоциации дизайнеров (ORNAMO), до недавнего времени возглавлял журнал «Muoto» («Форма»). Он член Союза архитекторов интерьера Финляндии (SIO), почетный член творческих союзов других стран.

В начале года в Москве в Музее архитектуры им. А. В. Щусева проходила персональная выставка Илмари Тапиоваара, вызвавшая большой интерес специалистов.

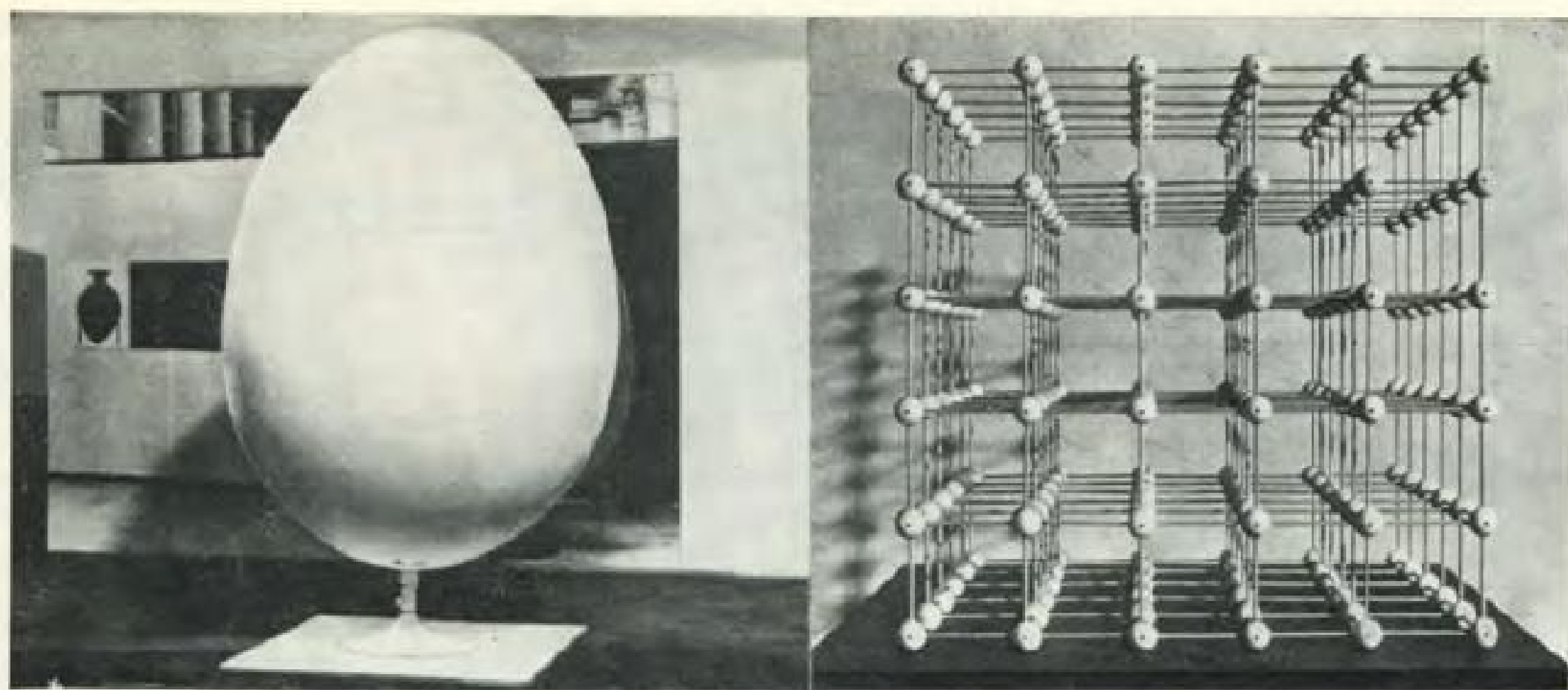
С творчеством Илмари Тапиоваара советский зритель впервые познакомился на выставке «Финская художественная промышленность» в 1961 году. Выставка экспонировалась в Москве в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и в Таллине. Специалистам в области дизайна и архитектуры тогда хорошо запомнилось выступление Тапиоваара в Союзе архитекторов СССР. Затем профессиональное знакомство было продолжено. Автор этих строк принимал участие в поездке по линии обмена опытом по дизайнерскому образованию в Финляндию в 1967 году (делегацию Минвуза СССР возглавлял заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор З. Н. Быков). Тапиоваара в то время был председателем Финской ассоциации дизайнеров (ORNAMO) и гостеприимно принимал нас. Мы встречались с видными финскими дизайнерами, среди которых были Тапио Вирккала, Тимо Сарпанева, Кай Франк, Антти Нурмесниemi, Рихард Линдх, Войтто Хаапалайнен, дизайнер-график Юкка Пеллинен. Тапиоваара увлеченно рассказывал о дизайне и архитектуре; знакомил с новыми в то время сооружениями. Автор известного здания «Диполи» Рейма Пиетиля в шуточной форме рассказывал о гармоничном сочетании природного и архитектурного формообразования. Тапиоваара поддерживал шутки и несколькими хлопками в ладоши продемонстрировал хорошие акустические свойства одного из внутренних пространств «Диполи», почти полностью отделанного деревом. Эти яркие встречи и беседы хорошо помнятся и сегодня, спустя 20 лет, и служат дополнением к портрету известного финского дизайнера, с чьим творчеством мы имели возможность вновь встретиться в этом году в Москве.

Илмари Тапиоваара родился в 1914 году в многодетной семье лесника в Тампере. Дед занимался столярным ремеслом, со стороны материнского родства проявлялись привязанности к искусству. Две сестры дизайнера имели склонность к рисованию, старший брат стал художником-графиком-монументалистом, один из младших — кинорежиссером и кинооператором. Знакомство с детства с рисованием, деревом как материалом постепенно сформировали художественный вкус и наклонности будущего проектировщика — дизайнера. В 1937 году Илмари Тапиоваара окончил отделение интерьера Центрального художественно-промышленного училища в Хельсинки.

Среди педагогов Тапиоваары было много видных художников, но особенное влияние оказали трое. Артту Брумер, будучи преподавателем искусства интерьера сформировал его особое «чувство пространства»; проектировщики мебели Вернер Вест и Рунар Энгблом привили вкус к тщательной проработке деталей мебели и дали ориентацию на серийное производство.

В годы учебы Илмари Тапиоваара основательно изучил принципы творчества Алвара Аалто и образцы мебели, созданные им. Этому способствовала работа практикантом на мебельном производстве А/О Корхонена, а затем

1. Илмари Тапиоваара у здания Городского театра в Хельсинки. 1967 г.

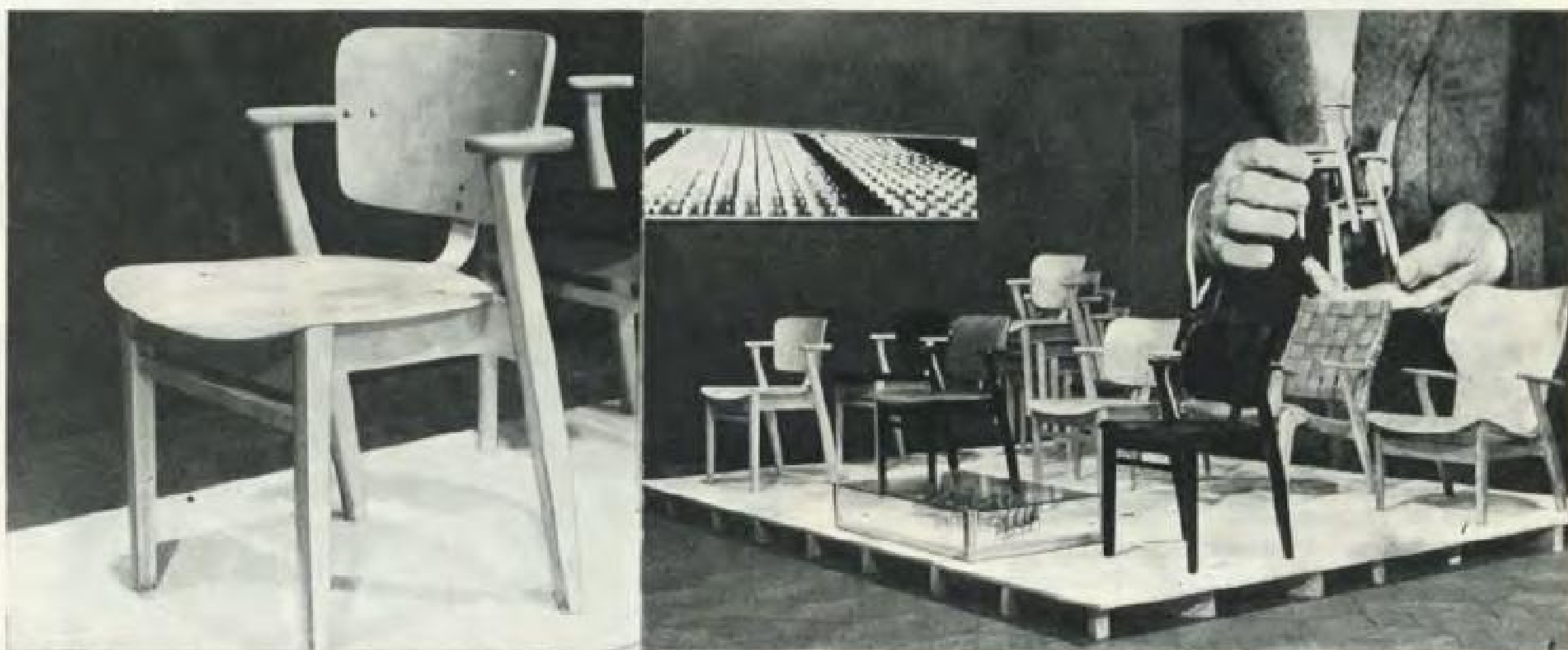


2

2. Объемная яйцевидная форма и «структурная решетка вещей» — символы различных авторских выставок дизайнера. 1957, 1961, 1986—1987 гг.

3. Универсальный стул для мебелировки студенческих общежитий, библиотек, конторских помещений и общественных зданий. 1947 г.

4. Стул полифункционального назначения из серии мебели на прямолнейном металлическом каркасе из стальных трубок овального сечения. Стулья удобно складываются и компактно составляются, удобны в расстановке со столами этой же серии. 1960 г.

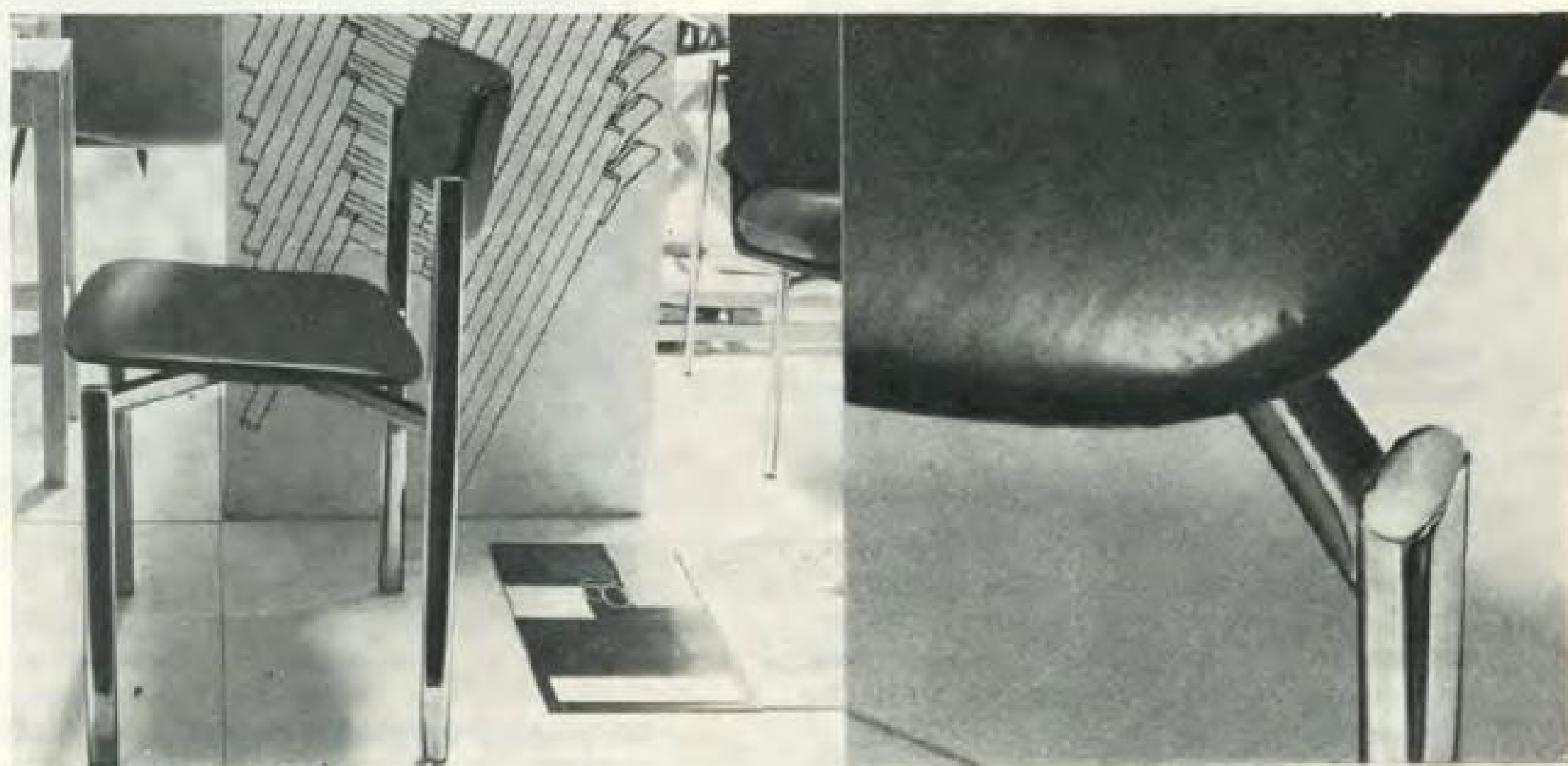


3

поездка в Англию в качестве организатора поставок мебели Алвара Аалто. Завершающий этап учебы совпал с поездкой на Всемирную выставку в Париж и практикой в проектной мастерской Ле Корбюзье, что, разумеется, вписало яркую страничку в творческую биографию будущего дизайнера. Закончив училище Илмари Тапиоваара стал работать в качестве художественного руководителя на заводах известной финской мебельной фирмы Asko. Позднее, начиная с 50-х годов, в разные периоды времени он занимался преподавательской деятельностью, сначала в своем «родном» Высшем художественно-промышленном училище, потом непродолжительное время в Иллинойском политехническом институте в США, затем на архитектурном факультете Политехнического института в Хельсинки.

В 1972 году Илмари Тапиоваара открывает совместно с супругой Анникки собственную дизайн-студию по разработке интерьеров и с этого времени занимается широкой проектной практикой с участием в международных конкурсах, семинарах и выставках.

Истоки прикладного искусства, «искусства конструирования формы», Тапиоваара относит к крестьянскому прошлому своего народа, когда крестьянин-умелец создавал для себя несложный, но функционально целесообразный предметный мир из изделий собственного изготовления. В статье «Лес — источник вдохновения» Тапиоваара пишет: «Видимо все народы в своем развитии прошли через тот же период близости к природе». По его мнению, для финнов этот период



4

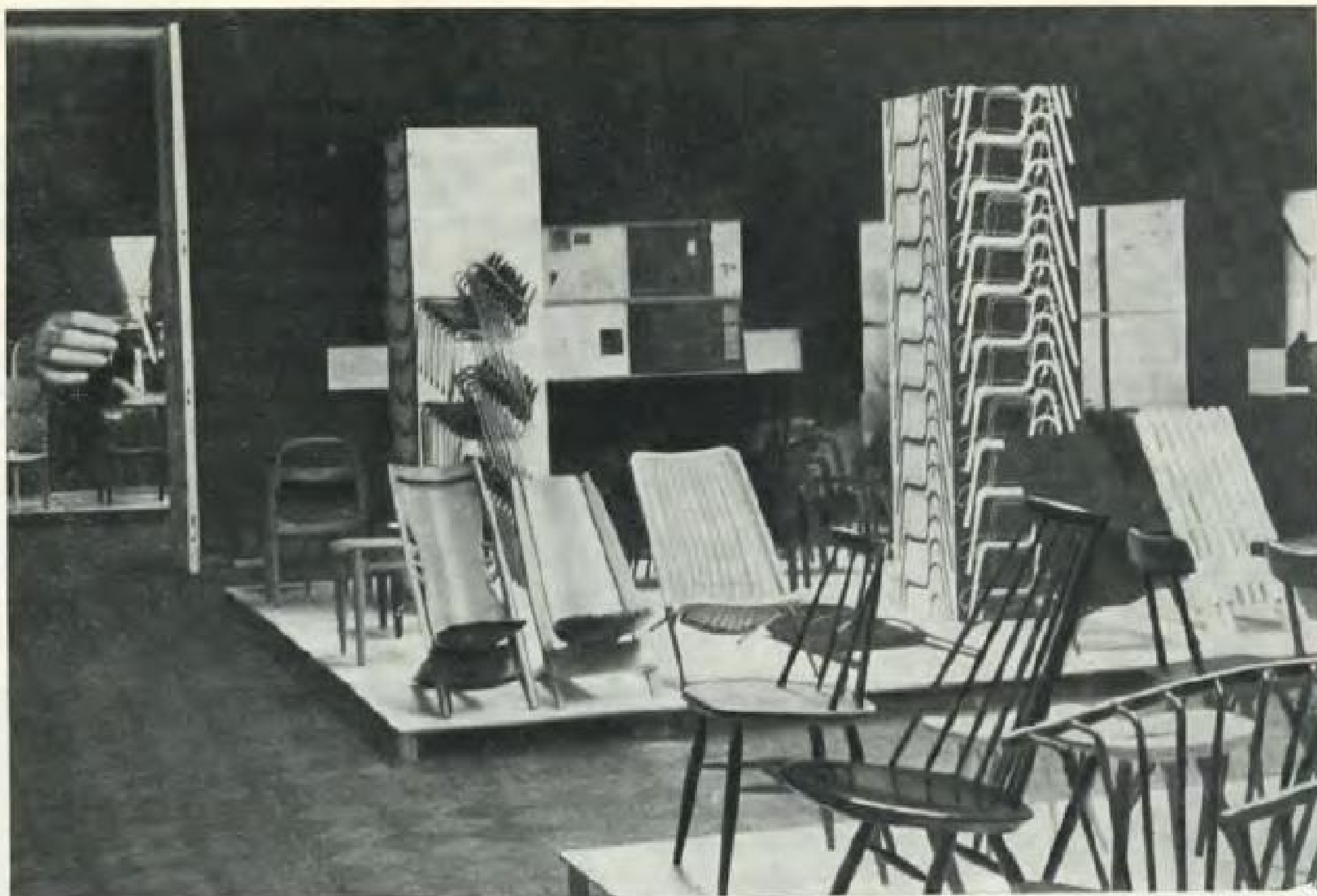
явился сильным толчком в развитии искусства конструирования форм. И в своем собственном творчестве он опирается на мотивы народных образцов, выявляя в них тектонические особенности конструкции и декоративные свойства естественного материала. Предметы мебели Тапиоваара рассматривает как исходный и существенный элемент в решении интерьера. От формы изделия к форме пространства — вот его концепция архитектора и дизайнера интерьера. Он структурирует пространство, вычлняя в нем функциональные объемы или «пространственные объемы деятельности» (по выражению австралийского исследователя архитектурного проектирования доктора С. В. Зоколя) в зависимости от природной структуры и формы пред-

метов мебели и других бытовых изделий. И это в целом характерно для финского дизайна.

Природа для дизайнера, пишет Тапиоваара, лучший и наиболее близкий ему учитель. Она преподает уроки взаимного и целесообразного согласования форм, материалов и цвета. При этом Тапиоваара как бы предупреждает, предостерегает от неудачных попыток бездумного копирования природных образцов в дизайнерских решениях и ориентирует на понимание природы изнутри, на использование уроков красоты и гармонии в природе в полном соответствии с уровнем развития науки, техники и дизайна. В период становления дизайнерской про-

фессии, в 50-е годы, Тапиоваара считал одной из наиболее важных задач овладение способами трехмерного формообразования.

Заметим в связи с этим, что недаром Тапиоваара выбирает в качестве одного из символов для выставок своих произведений яйцо. Совершенство этой природной формы, ее функциональная целесообразность содержательны и близки к раскрытию проектных принципов дизайна. «Скорлупа совершенна и по конструктивно-прочностным признакам и превосходно выполняет упаковочные функции», — говорит Тапиоваара. Одновременно автор выставочной экспозиции приводит примеры из других областей творчества, иллюстрирующие ассоциации с эстетическим совершенством формы выбранного сим-



5. Общий вид выставки. Стулья для мебелировки жилых помещений. На переднем плане стулья с деталями токарной работы. 1949, 1956 гг.

6. Стенд со складываемыми стульями гнуто-клееной конструкции. 1957 г.

образцов дизайнер спроектировал табурет с точеными ножками. Этот конструктивный прием он распространил и на другие образцы. С применением точеных деталей он создал стулья с ажурными спинками и с пластической обработкой сидений. По мнению финского исследователя и биографа Тапиоваара Ярно Пелтонена, ажурная конструкция стульев не загромождает небольшие и даже стесненные пространства жилых помещений.

Стул с крупным гнуто-клееным элементом каркаса Тапиоваара спроектировал в 1957 году. Тонко прорисованный профиль гнуто-клееного элемента

вола.

Вторым символом его выставочных экспозиций была «структурная решетка вещества». В каталоге московской выставки «Художественная промышленность Финляндии» (1961 г.) отмечается естественная основа этой формы и ее универсальность при создании утилитарных конструкций многих объектов дизайна. В дизайнерской интерпретации разборной «структурной решетки вещества» заложен принцип трансформации любого пространственного объема — принцип, который Тапиоваара исповедует во всем своем творчестве.

В начальный период творчества, в 30-е годы, стажирясь в бюро Ле Корбюзье, Тапиоваара воспринял и усвоил приемы создания лаконичных, простых в быту и удобных для промышленного производства изделий. Он подхватывает и использует основные принципы функционализма — эстетики целесообразности — в 50-е, 60-е годы. Однако функционализм 60-х годов Тапиоваара развивается по-своему. Например, неперемutable требование к мебели — возможность вертикального складирования — дополняется существенным новым признаком — способностью компактно складываться по горизонтали.

В связи со строительством студенческого общежития в Хельсинки Тапиоваара был занят проектированием мебели для этого сооружения. Общежитие было рассчитано на 750 мест, поэтому было целесообразно организовать серийное производство мебели. Тапиоваара спроектировал универсальный стул, задняя наклонная ножка которого поднимается выше уровня сиденья и создает опору для подлокотника. Сиденье и спинка были выполнены из фанеры с приданием формы прессованием. Бесцветный лак сохранял светлый тон дерева. Удобная форма избавляла от необходимости применения дефицитных в то время мягких отделочных материалов. Удачное дизайнерское решение способствовало быстрому распространению новой модели стула, повышало универсальность его функционального назначения. Последующие модификации стула имели



полумягкую отделку ткаными материалами и искусственными кожзаменителями. Значительные объемы выпуска этих стульев выполнялись для экспортных поставок. Развитию экспорта способствовала разработка тщательно продуманной упаковки из качественного картона.

Такому довольно распространеному в 50-е годы явлению в дизайне мебели, как копирование иностранных образцов, Тапиоваара противопоставил идею налаживания поточного производства. Необходимым условием при этом он ставил гибкость сменяемости моделей. Создание собственных моделей и специализация в их производстве во многом ослабили и устранили вмешательство конкурентов.

Тапиоваара создал несколько образцов бытовой мебели для оборудования жилья. Для ряда моделей характерным было применение токарных точеных деталей. По мотивам народных

объединяет в один блок переднюю и заднюю ножки и опорную часть, поддерживающую сиденье и спинку стула. Сиденье и спинка сформованы под прессом из фанеры. Гнуто-клееные конструкции были освоены еще в образцах мебели, созданных Алваром Аалто. Образец стула Тапиоваара справедливо сравнивают с образцами мебели Аалто и не только по близости конструктивного приема. Их роднит тонкость и завершенность прорисовки формы, свойственные самым лучшим мировым образцам мебели. Объединение же основных мебельных деталей в укрупненный блок создало удобства сборки и разборки конструкции, надежность транспортировки.

Еще одна интересная модель дизайнера — стул универсального, широкого назначения на металлическом каркасе. Перекрещивающиеся, гнутые из стальной трубки ножки стула переходят в опорную часть сиденья и спинки стула.



7. Стенд с конкурсными проектами для Парагвая. 1959 г.

Фото автора

Сиденье и спинка из толстой фанеры или окрашенные, или с обивкой из синтетических материалов. Форма каркаса всех элементов выбрана таким образом, что стулья этой модели удобно складываются по вертикали или составляются в «пакеты» по горизонтали. Этот способ складирования или «пакетирования» стульев был центральной задачей формообразования — решением «пространственного объема деятельности». Проектирование изделий не завершалось поиском формы, ее модификацией — пространство также становилось объектом дизайна.

Илмари Тапиоваара сотрудничал с фирмой Мериваара, изготовителем мебели на металлическом каркасе. Стул с перекрещивающимся каркасом в каталогах фирмы обозначен индексом «802». Соответственно обозначались и модификации этой модели: стул с подлокотниками — «803», введением мягкой обивки создавалась еще одна модель кресла — «810», стулья могли спариваться в секции по пять единиц — создавалась модель «818». При необходимости секция могла крепиться к полу винтовым карабином. Сиденья могли быть стационарными или откидными. Таким образом, создавалась система удобной мебели для оборудования зрительных и других общественных залов.

В 1960 году Тапиоваара спроектировал многофункциональный стул на прямолинейном металлическом каркасе из стальных трубок овального сечения. В качестве отделки применено хромирование и покрытие эмалью. Стулья удобно складываются по вертикали, скрепляются в ряды, компактно составляют между собой во всех направлениях, могут оборудоваться подлокотниками и плоскостью, удобной для письма. Они удобны в расстановке со столами этой же серии. Для всей серии мебели характерны лаконичность и четкость форм, легкость и конструктивная убедительность металлического каркаса, органичность целого и деталей.

Илмари Тапиоваара немало работал за пределами своей страны. По линии международных организаций труда и развития промышленности (ILO,

UNIDO) Тапиоваара работал в Маврикии, Египте, Югославии. Условием для получения иностранных заказов было успешное участие в конкурсных проектах. Работая в Парагвае в 1959 году, он спроектировал оригинальный комплекс изделий с использованием местных материалов и с учетом местных технологических возможностей. Сборные предметы мебели — табурет, стул, стол — изготовлялись из листовых пород древесины. Токарный способ обработки деталей также был целесообразен в местных условиях. Этим способом изготовлялись ножки столов и стульев, декоративные емкости. Заготовленные таким образом детали были пригодны для создания сборных конструкций мебели. Применение натуральной кожи также было оправдано экономическими целями и хорошо обеспечивало прочностные свойства мебели. Продуманность конструкции, хорошая прорисовка всех элементов изделий, применение естественных материалов способствовали большому успеху этой разработки.

С большой изобретательностью Тапиоваара применял местные материалы и в период своей работы на острове Маврикий. Найденный на одном из местных производств традиционный охотничий табурет послужил прототипом для создания серии небольших столов. Многие образцы целиком обязаны особенностям плетения из лозы. Несмотря на ярко выраженную специфичность природных условий и материалов, Тапиоваара находит способы применять их для достижения эстетического и экономического эффекта. Им были спроектированы образцы сборной и секционной мебели, применены комбинаторные принципы дизайна. Всюду предусматривалось требование компактного складирования изделий для удобства их транспортировки.

Работа на острове Маврикий завершилась устройством выставки освоенных местным производством изделий. Тапиоваара вновь не ограничился задачами дизайна непосредственно изделий — художнику необходима проверка связи предмета с пространством. С этой целью он группировал изделия

в природной среде в непосредственной близости от мест их производства, о чем и рассказал с большим увлечением на выставке в Москве. В экспозиции эти фотографии были представлены.

В фрагментах экспозиции выставки в Москве, которая прошла под названием «Илмари Тапиоваара — архитектор интерьеров», были как бы сфокусированы основные положения проектного метода дизайнера. Изделия на стендах выставки активно формировали пространство по вертикали и горизонтали. Демонстрация применяемых принципов проектирования мебели дополнялась крупномасштабными фотографиями, эскизами и чертежами, подхватывающими ритмические ряды натуральных экспонатов. Здесь же выставлялись масштабные макеты мебели — необходимый элемент проектного поиска, один из лучших способов достижения взаимопонимания проектировщика и заказчика, возможность экономными средствами наглядно предвосхитить результаты дизайна.

Дизайнер и архитектор Илмари Тапиоваара выработал свой творческий метод в дизайне, метод выявления взаимосвязи и гармонии между формой предметов и объемом функционального пространства. Он продолжает сегодня плодотворно работать, обращаясь к разнообразным темам проектирования предметной среды, передавая свой профессиональный опыт молодому поколению дизайнеров. Выставки его творчества вносят заметный вклад в развитие культурных связей между странами.

ЛИТЕРАТУРА

1. TAPIOVAARA I. Huonekaluja // *Arkkitehti*. 1954. N 9. Siv. 160—163.
2. TAPIOVAARA I. Haja-ajatuksia product design-koulutuksesta // *Arkkitehti*. 1954. N 9. Siv. 158.
3. TAPIOVAARA I. New ground. Finnish Design / The Finnish Foreign Trade Ass. Helsinki. 1961. P. 14.
4. TAPIOVAARA I. Asiantuntijana kehitysmassa // *Arkkitehti*. 1976. N 3. Siv. 43—46.
5. NURMESNIEMI A. Esipuhe. Ilmari Tapiovaara sisustusarkkitehti. Taideteollisuusmusseo. Helsinki. S. 2.
6. SARPANEVA T., BRUUN E., KRUSKOPF E. Finnish Design 1875—1975. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki. 1975.
7. SEGERSTAD U. Suomen taideteollisuus. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki. 1969.
8. PELTONEN J. Ilmari Tapiovaara, sisustusarkkitehti. Taideteollisuusmusseo. Helsinki. 1984.
9. PERÄINEN T. The future of the material environment. Look at Finland. 1976. N 1. P. 42—51.

Эксперимент: заказ, прочитанный по-своему

УДК 698.72:745.02

ЛЕСНОВ В. Г., инженер, Московское СХКБлегмаш

Проект, с которым мы знакомим наших читателей, вызывает неоднозначное отношение к нему профессионалов-дизайнеров. Точки зрения — самые различные, включая полярно противоположные: от обвинений в пустом формотворчестве до признания безусловной плодотворности. Предлагаемый материал содержит лишь одну, хотя и достаточно обобщенную, позицию относительно выполненной разработки. Вероятно, и у читателей возникнут различные суждения.

Известно, что экспериментально-поисковое проектирование в нашем дизайне сегодня организовано слабо и носит случайный характер. Особенно это относится к работе дизайнеров в промышленности, которые целиком заняты текущими заданиями по разработке изделий для серийного производства. Редкими эпизодами экспериментальные проекты являются и для специализированных дизайнерских организаций. Большого внимания они заслуживают и со стороны дизайнерской критики. В связи со сказанным кратко остановимся на одной из работ, выполненной недавно в Московском СХКБлегмаш.

Одно из предприятий (г. Днепропетровск) обратилось в бюро с заказом на разработку детской игрушки. Проектирование было поручено дизайнеру В. А. Беклемышеву, который начал работу с осмысления исходных позиций.

Игрушка, как и большинство других объектов дизайна, бифункциональна, то есть представляет собой единство утилитарной и эстетической функций. Специфика же ее состоит в том, что утилитарность в данном случае заключается не в материальной, а в духовной полезности вещи, конкретно — в ее педагогическом содержании. Игрушка — это не просто средство времяпрепровождения и забавы для ребенка. Она выполняет важнейшую функцию в воспитании, обучении, развитии детей, в их психологической подготовке к будущим жизненным ситуациям. Автор разработки обоснованно рассуждает, что если при создании машины дизайнер решает эстетические задачи во взаимосвязи с инженерно-техническими, то, проектируя игрушку, он неизбежно включается в решение задач педагогического и дидактического характера.

Однако на направление поисков решения в данном случае повлиял не только и, может быть, даже не столько сам тип объекта, сколько характер заказа на его проектирование. Предприятие намечало замену выпускаемой игрушки, спрос на которую становился неустойчивым, на какую-то другую. Какую — завод не знал, и заказ был сформулирован в самом общем виде: дать дизайнерские предложения по

новой игрушке. Конкретных требований, конструктивных, технологических или экономических условий и ограничений не выдвигалось. Ставилось лишь одно условие: использовать в разработке выпускаемое на заводе несложное музыкальное устройство. Ситуации подобного рода, хотя и не часто, но возникают в дизайнерской практике. Они интересны тем, что дизайнер должен сам установить для себя конкретные задачи проектирования, которые могут выступать при этом как своеобразная характеристика его творческой индивидуальности, а то и как критерий профессионального уровня. В рассматриваемом случае разработчик получил возможность альтернативной трактовки полученного заказа.

1. Привычный путь: ознакомиться с множеством традиционных моделей игрушек, выбрать подходящий прототип и провести его дизайнерскую модернизацию. В результате заказчику будет предложена, например, еще одна модификация игрушки-граммофона, шарманки или что-то в этом роде. На подобный вариант скорее всего и рассчитывал заказчик, который не был склонен переосмысливать возможные результаты работы, тем более, что игрушки — не основная его продукция.

2. Задача-максимум: осуществить углубленный дизайнерский поиск с установкой на разработку оригинальной идеи игрушки, на создание подлинной новинки. Для заказчика этот вариант более сложный и даже рискованный, однако очевидно, что для дизайнера он содержит значительно больше возможностей раскрыть его творческий потенциал. Этот второй путь и выбирает В. А. Беклемышев.



Обратимся теперь к результатам разработки и попытаемся установить, насколько автору удалось решить задачу «максимум».

Созданная игрушка включает круглое основание, состоящее из нижней (неподвижной) и верхней (вращающейся) частей, и расположенные на нем объемные фигуры. Встроенный в середине основания музыкальный механизм остается невидимым. Заводится игрушка по принципу телефонного диска. Когда она пущена, происходит медленное карусельное вращение всей структуры, сопровождаемое мелодией. Сюжет, в общем-то, прост, и вся суть заключается в его конкретном художественно-проектном воплощении.

Художник предлагает взгляду ребенка композицию из необычных и разнообразных фигур. Это главные действующие «персонажи» игрушки. Каждая фигура характерна, композиционно активна и является как бы самостоятельным произведением. Фигуры останавливают на себе взгляд, воздействуют на воображение. Их формы не изобразительны — нельзя конкретно сказать, что собой представляет та или иная фигура, но это и не чистые абстракции. Они реалистичны по возникающим ассоциациям с современной архитектурно-индустриальной темой. Отсюда и название игрушки — «Тектоника».

Перед играющим ребенком проходит полуфантастический машинно-архитектурный пейзаж. У «Тектоники» нет фасада. Каждый градус поворота меняет ракурс и рождает новые очертания. Важное место в «программе» игрушки дизайнер отводит созерцанию, зрительному освоению объемно-пространственной композиции на со-

«Тектоника» — игрушка, педагогическое содержание которой заключается в эстетической адаптации ребенка к современным машинно-архитектурным формам. Снятые с основания «Тектоники» фигуры — а каждая из них раскладывается еще на несколько элементов — образуют широкий игровой набор для комбинаторного творчества ребенка.
Дизайнер — В. А. БЕКЛЕМЫШЕВ,
МСХКБлегмаш

она есть, то всегда ощущается и составляет признак подлинной художественности.

Функционально-педагогическое содержание «Тектоники» заключается в ориентации на развитие визуальной культуры ребенка, эстетическую адаптацию к современным техническим формам, на развитие как созерцательного, так и деятельностного отно-

зоне или просто декоративных композиций для витрины магазина. Творческий результат выступает в данном случае как источник переосмыслений, конкретизаций и, следовательно, новых творческих результатов.

Нельзя не сказать о «белых пятнах» разработки. Увлечшись изделием, автор упустил из виду важную часть проекта — сопровождение игрушки на



временную тему. Однако созерцание не исчерпывает содержания игрушки, скорее оно выполняет роль побудительного мотива к активизации мышления и творческим действиям.

Еще одна особенность новой игрушки: фигуры не жестко фиксированы на рельефном ландшафте основания. Ребенок может легко поворачивать их вокруг оси или менять местами. «Поправляя» фигуры на свой вкус, играющий меняет композицию, оценивает то, что получается, уточняет решения. Возникают «авторские» варианты. Фигуры можно снять с основания, и все они раскладываются еще на несколько элементов. В результате получается широкий игровой набор для художественно-конструкторского творчества. Возможных комбинаций здесь — множество.

Оригинальность созданного игрового комплекта складывается из нескольких его преимуществ. Это не только индивидуальность и разнообразие входящих в него элементов, но и эстетическая целостность комплекта, причем не ограниченная лишь пластикой (тогда гармоничность структуры существовала бы в единственном авторском варианте и всякие изменения разрушали бы ее). Целостность решения основана главным образом на содержательных моментах: на теме «индустриального» формообразования, на открытых ассоциациях с символами научно-технического прогресса (освоение космоса, робототехника, электроника). Не меньшее значение имеет авторская духовно-эмоциональная нота, которая объединяет эти столь непохожие друг на друга силуэты. В произведениях искусства эту ноту иногда не легко бывает определить словесно, но если



шения к миру «второй природы». Игрушка представляет собой одновременно и результат, и источник художественного творчества. Эстетический компонент присутствует во многих игрушках, но в «Тектонике» он образует основной смысл. Это позволяет рассматривать выполненный проект как своеобразное дизайнерское изобретение, как художественно-проектную идею, значение которой не ограничивается конкретным заказом завода. Оно шире и относится больше к сфере проектирования, чем к сфере производства. Этот проект является как бы темой для последующих, уже непосредственно привязанных к производственным условиям дизайнерских разработок игрушек и, может быть, не только игрушек, а, например, пропедевтических комбинаторных структур для художественных школ, ансамблей малых форм в садово-парковой

пути к потребителю: ее упаковку, рекламу, документацию и т. д. Вот игрушка стоит на столе, но как ее транспортировать, продавать, хранить? Эти вопросы остались за рамками поисков, хотя работа уже сделана и заказчик принял проект.

В заключение еще раз отметим, что экспериментально-поисковые дизайнерские разработки, к которым относится рассмотренный проект, не должны быть редкими и случайными явлениями в практике дизайна. Подобные работы необходимы и для выявления творческого потенциала дизайнера, и для преодоления негативной традиции оглядываться на зарубежный аналог. Это следует учитывать руководителям дизайнерских подразделений, организаций и служб при планировании проектной деятельности.

Получено редакцией 26.03.87

Фото В. А. АЛЕКСАНДРЕНКО

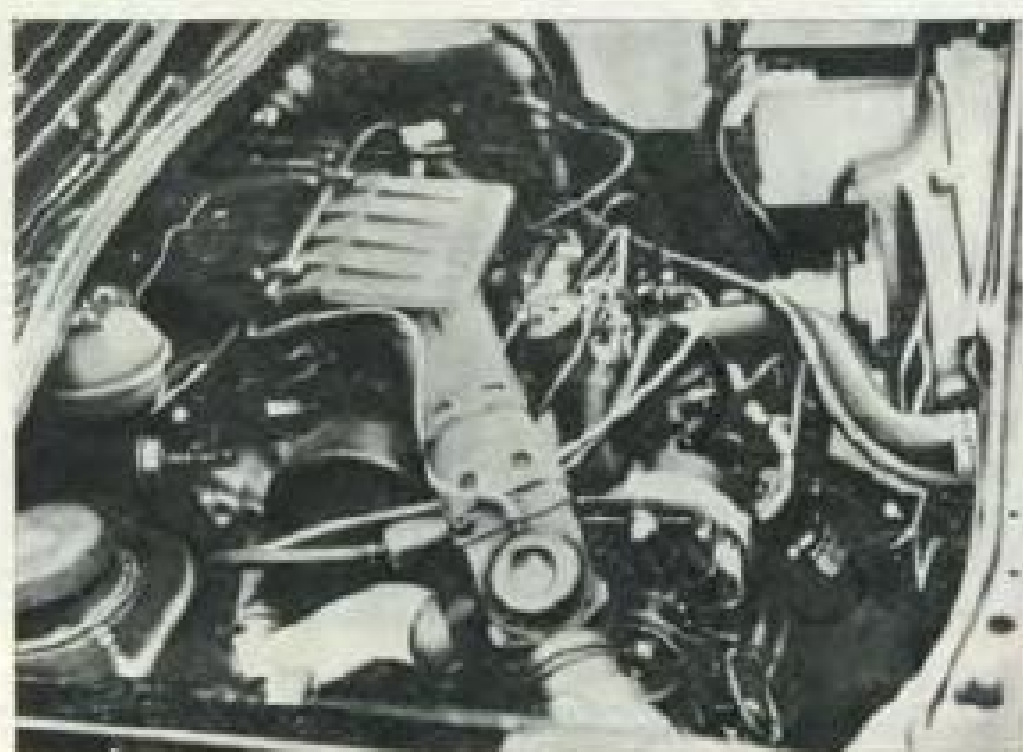
СТУДЕНЧЕСКИЕ РАЗРАБОТКИ ДВИГАТЕЛЯ ЛЕГКОВОГО АВТОМОБИЛЯ (ФРГ)

Design, das im Dunkeln liegt// Form (BRD). 1986. N 116. S. 18—21: Ill.

Считается, что автомобильный двигатель — невыгодный объект для творчества дизайнера, так как он скрыт от глаз и только ограниченный круг людей может оценить уровень его дизайнерской проработки. Однако водители и механики знают, сколько неудобств возникает в процессе обслуживания и ремонта этого сложного агрегата: износившиеся детали заменить в «домашних» условиях очень трудно — для этого требуются специальные инструменты, имеющиеся лишь в автомобильных мастерских; кроме того, острые края, ребристые и рифленые поверхности, «торчащие» гайки и раскаленные детали часто являются причиной травм, получаемых даже квалифицированными механиками. Весь тягово-энергетический блок автомобиля подвержен коррозии и является местом скопления пыли и влаги. Зоны доступа к емкостям с маслом, водой, тормозной жидкостью трудно идентифицируемы и зачастую труднодоступны. Таким образом, несмотря на соответствие двигателей техническим требованиям, они совершенно не ориентированы на удобство эксплуатации.

С учетом этой проблемы преподаватели Высшего училища художественного конструирования в Пфорцхайме поставили перед студентами 4 курса задачу проработать с точки зрения дизайна двигатель к автомобилю Volkswagen, обратив особое внимание на визуализацию его функциональных процессов.

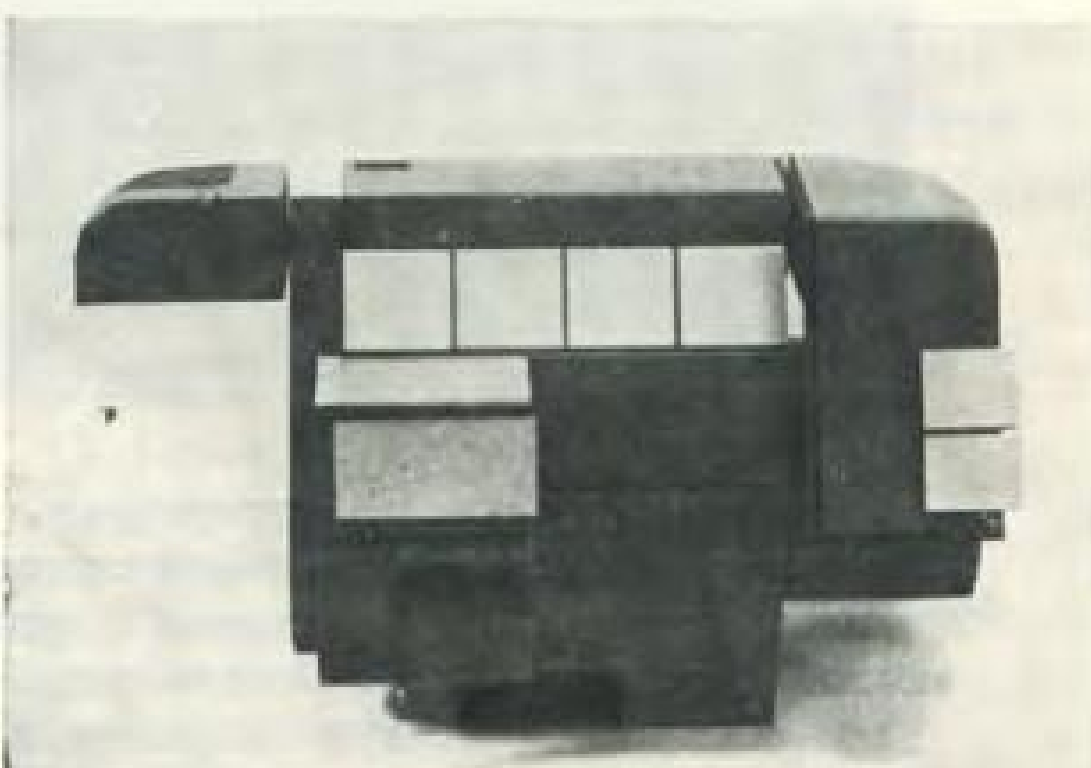
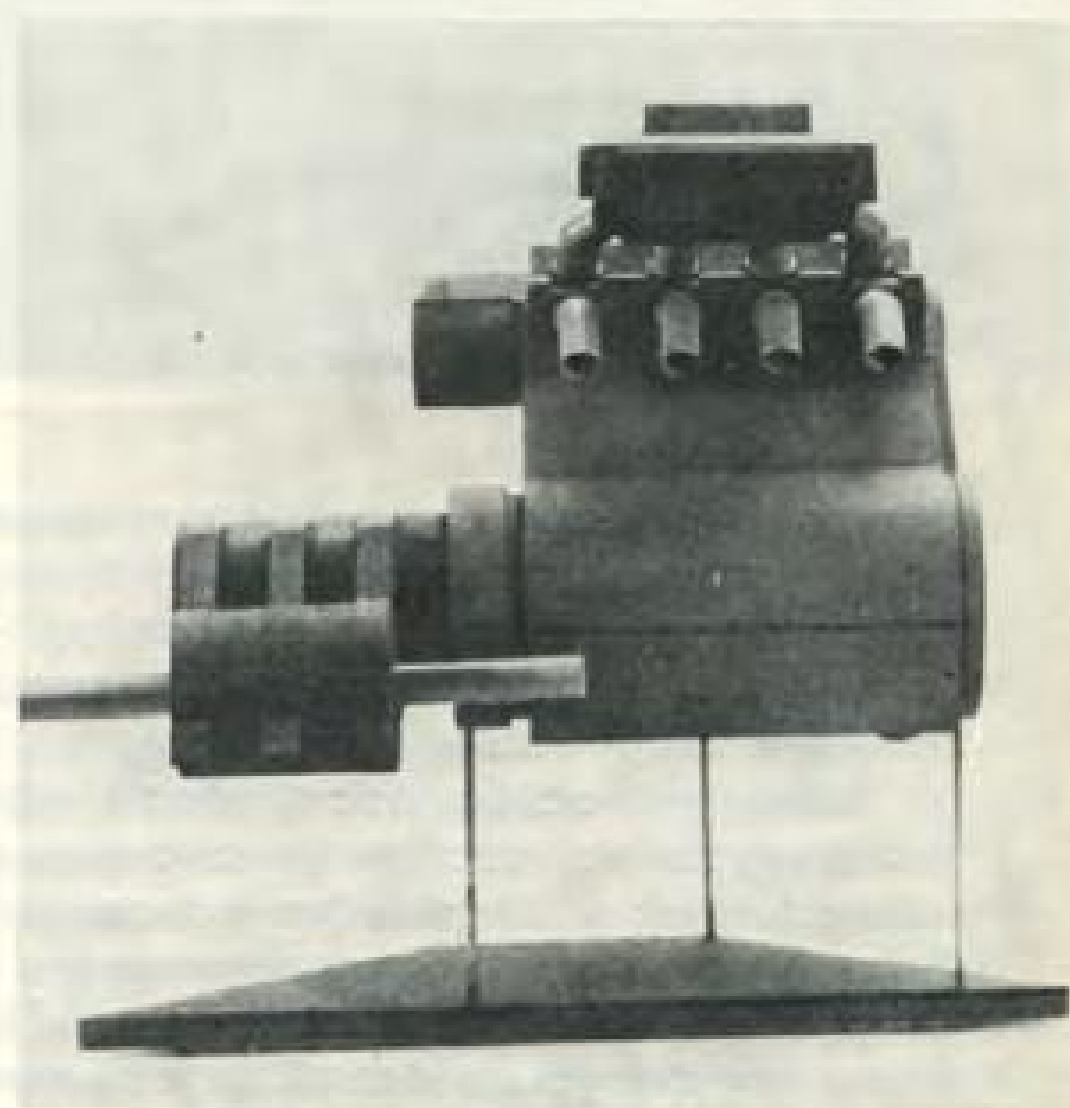
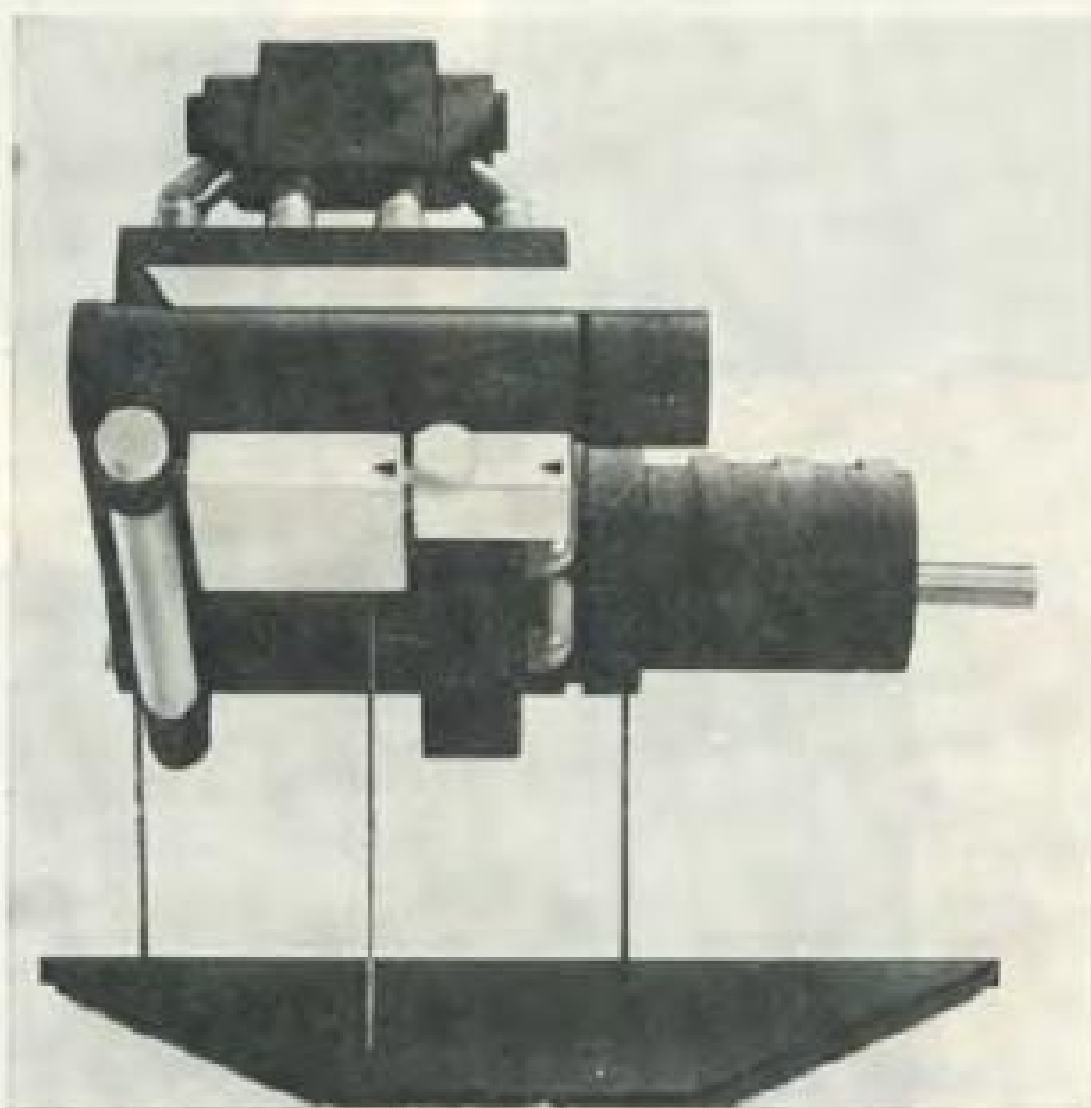
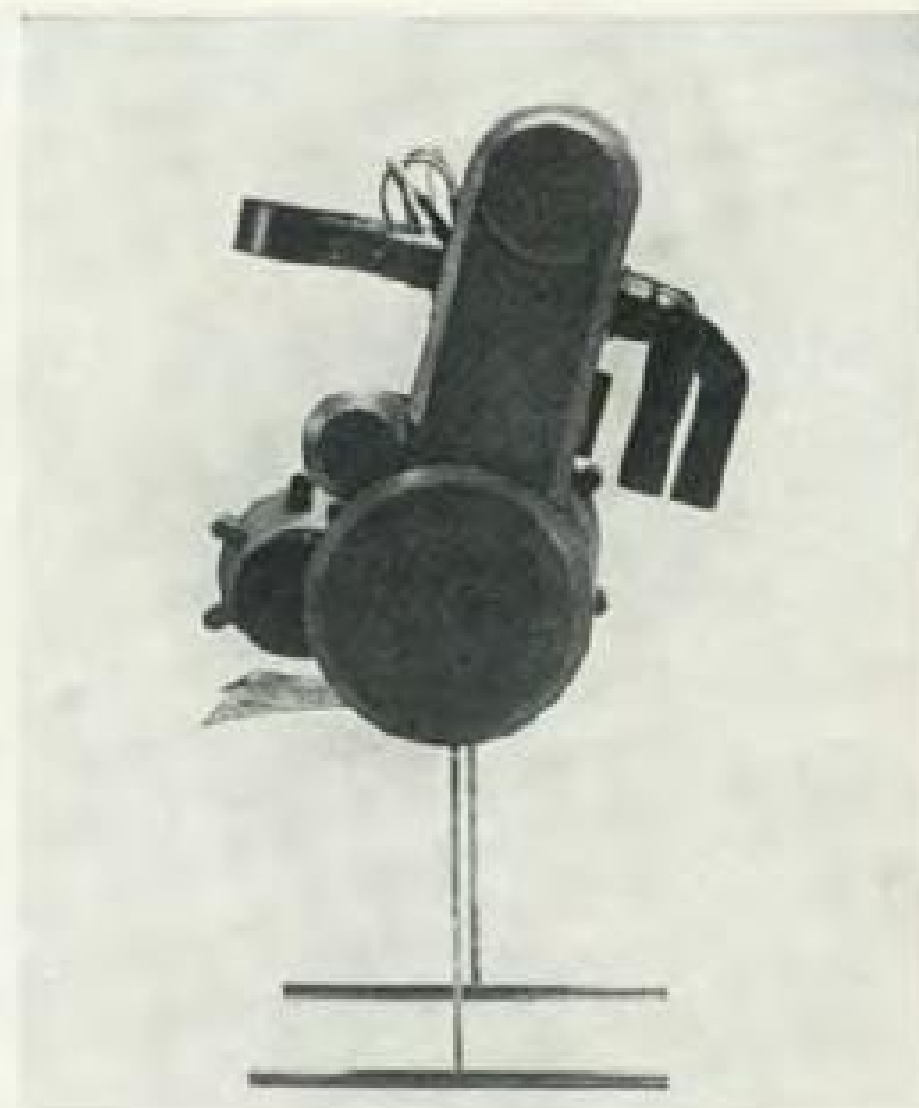
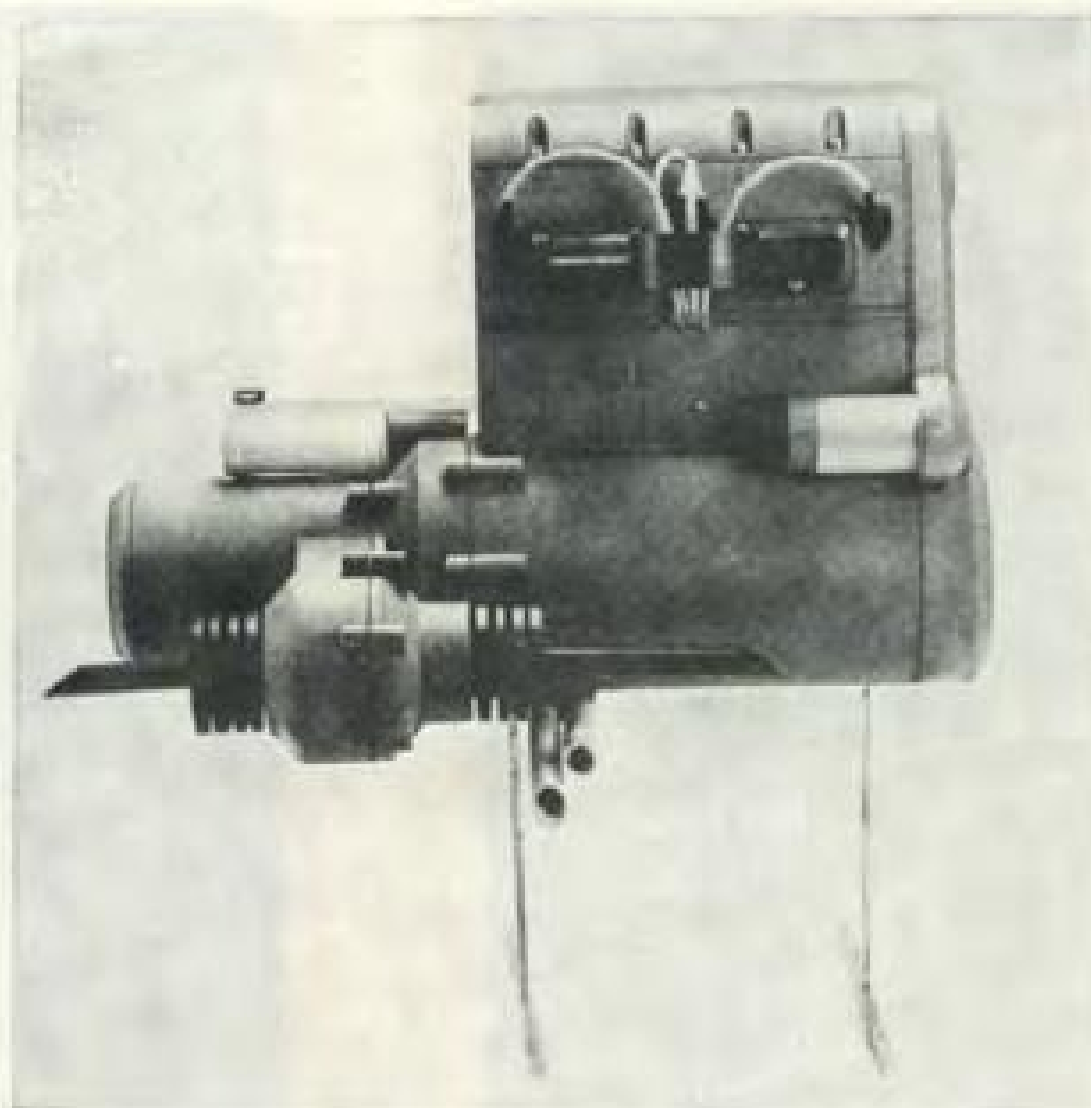
БЕЙЕРЕ Д. Э., ВНИИТЭ



1 Общий вид тягово-энергетического блока легкового автомобиля

2, 3. Разработка отличается простотой ее технической реализации. Расположение элементов двигателя приведено в соответствующий порядок, что обеспечивает удобство проведения ремонтных работ в тягово-энергетическом блоке. Элементы обслуживания сгруппированы на отдельном «островке». Гладкие, ровные поверхности частей двигателя облегчают чистку и уход за ними. Форма двигателя информативна, она хорошо визуализирует функциональный процесс, что еще больше подчеркивается цветовым решением проекта.

Автор студент Т АББ



4, 5. Основной идеей разработки являлось объединение различных элементов двигателя в одно целое. При этом чисто внешние «машинные» признаки должны остаться и создавать впечатление силы, динамики, стабильности и надежности. Блок цилиндров наклонен вперед под углом 45°. Маслоналивной патрубков и выпускное отверстие спроектированы таким образом, что в процессе работы исключается загрязнение рук или корпуса двигателя; легко контролируется уровень масла и воды. Обеспечивается легкий доступ к свечам зажигания, воздушному фильтру и карбюратору. Двигатель отличается особой компактностью.

Автор студент Р. ЦЕТШЕ

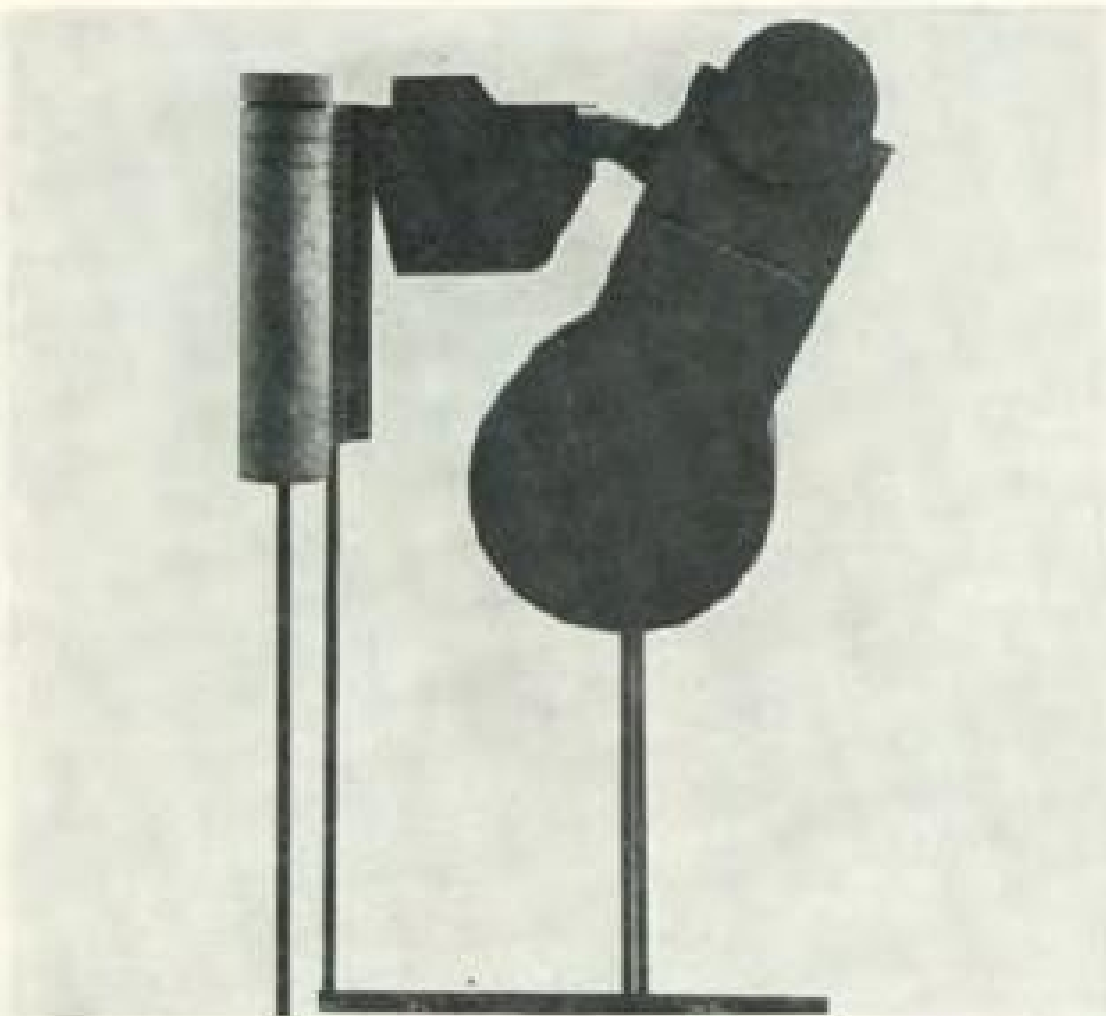
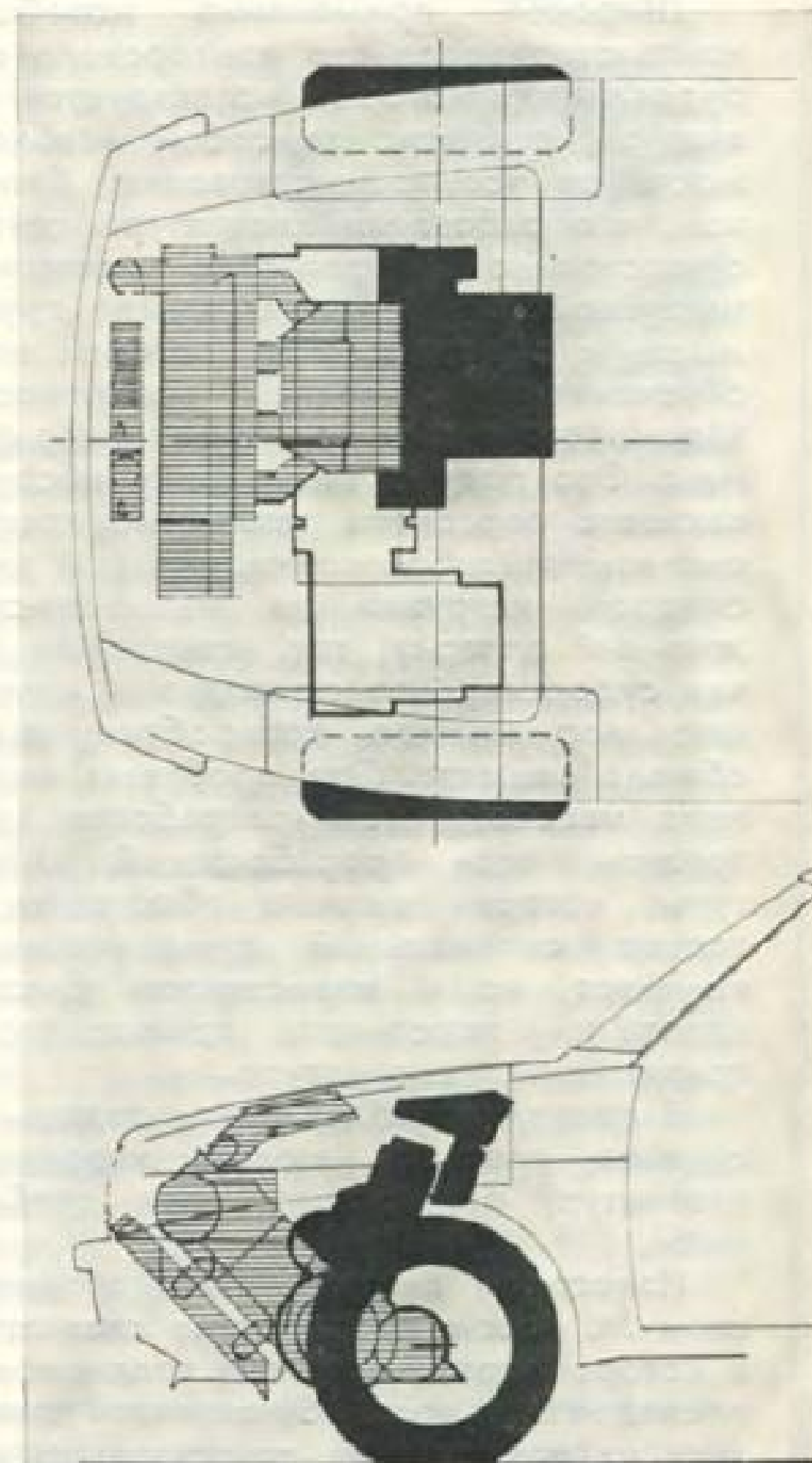
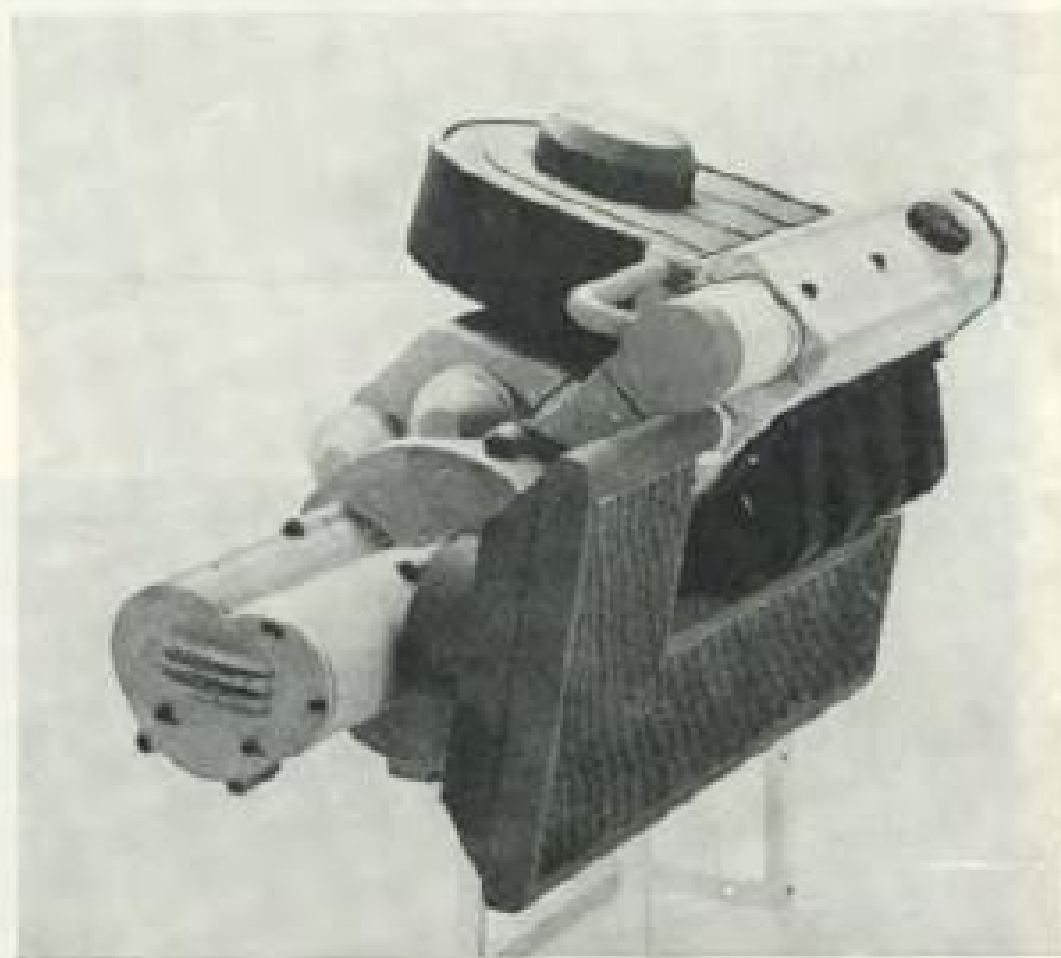
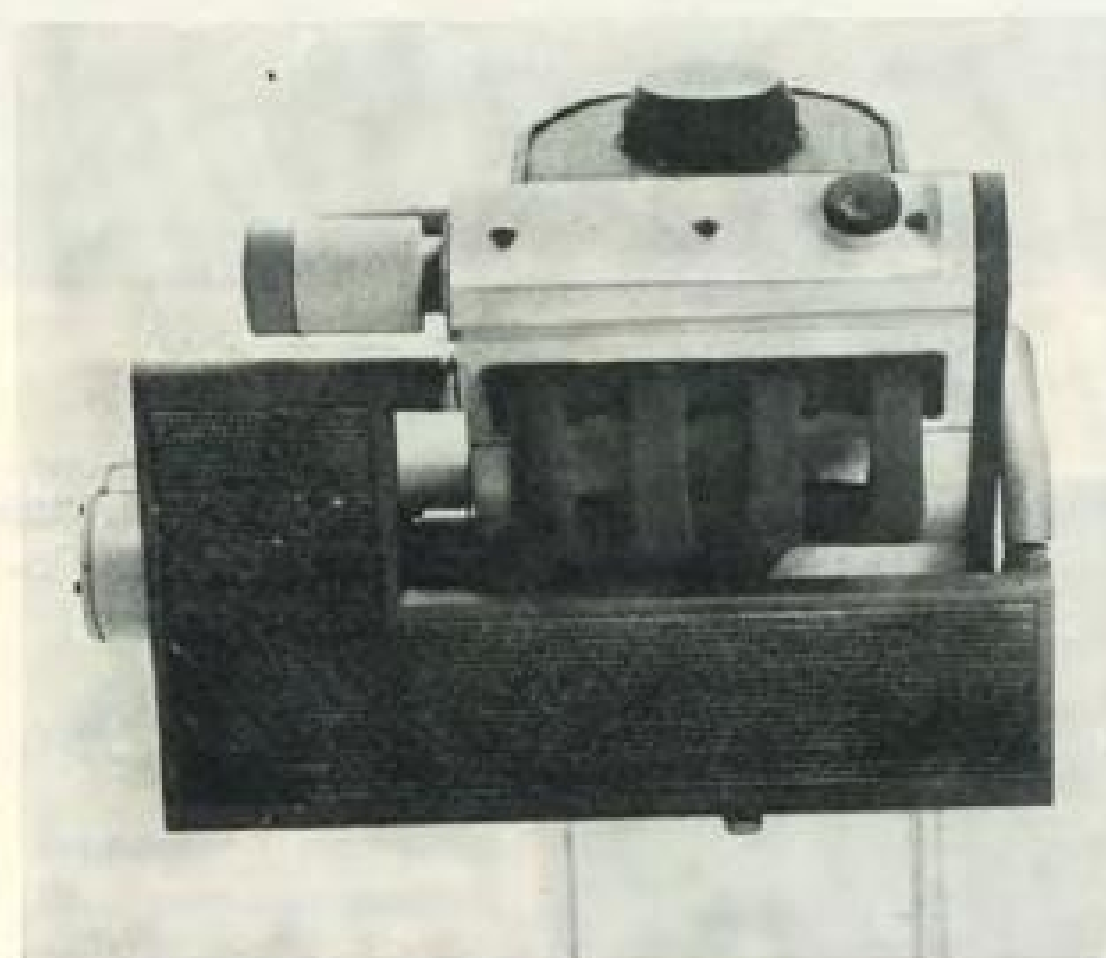
6, 7 Автор этого концептуального проекта отказался от обычного представления о двигателе как о «работающей машине». Двигатель здесь является единой функциональной единицей, различные компоненты которой обслуживаются отдельно. Решение формы «обещает» удобство эксплуатации.

Автор студент П. ЗИГЕЛЬ

8, 9. Автор этого проекта отказался от детальной технической разработки и основное внимание уделил экспериментам в области формообразования. Отдельные элементы двигателя — корпус, карбюратор, воздушный фильтр и вентилятор — структурно выделены; визуализирован функциональный процесс. Разработка выполнена в архитектурном стиле.
Автор — студент М. ХЕКХАУЗЕН

10, 11. Отличительной чертой этого двигателя является компактность. Установка двигателя под углом 40° обеспечивает легкий доступ к его компонентам. В отдельном корпусе сгруппированы элементы, подлежащие более частому употреблению, — свечи зажигания, карбюратор, воздушный фильтр. Использование современных материалов дало уменьшение веса двигателя.
Автор — студент Г. БУХТЕР

12. Схема расположения двигателя под углом 45°

8
910
11

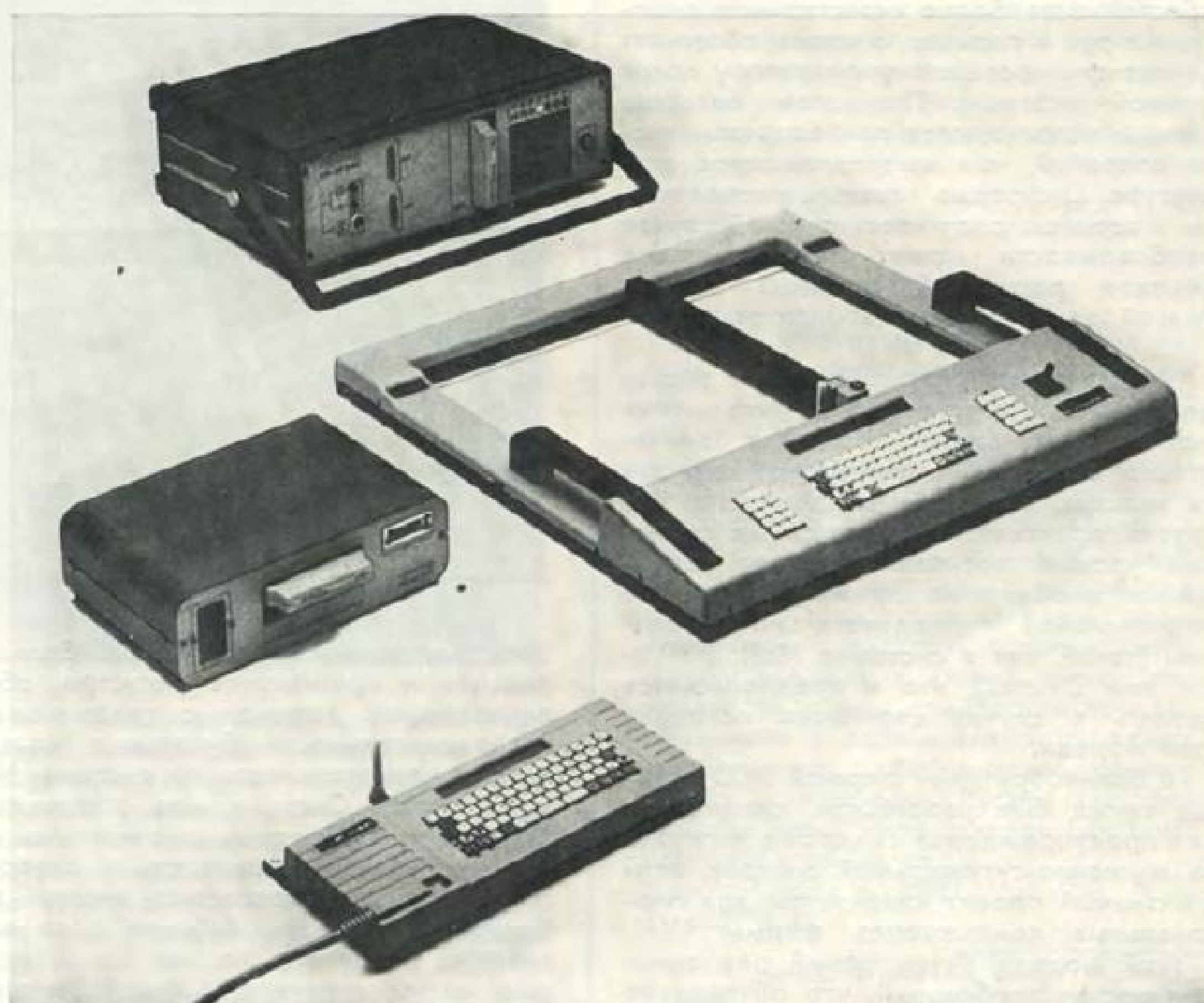
КОМПЬЮТЕРИЗОВАННОЕ ЧЕРТЕЖНОЕ УСТРОЙСТВО (США)

Sistema Rotring NC// Domus. 1986.
N 678.

Фирма Rotring выпускает систему Rotring NC — комплекс модульных взаимосвязанных компьютеризованных приборов для изготовления технических чертежей и пояснительных надписей. Наименьший по размерам блок — пишущее устройство NC-scriber — с помощью пишущего узла, управляемого микропроцессором, выполняет надписи, таблицы, проставляет размеры, символы и величины (на что обычно уходит до 80% рабочего времени чертежника).

Графопостроитель NC-plotscriber позволяет выполнять чертежи формата А3 (или фрагменты чертежей большего формата), автоматически повторять различные надписи и проставлять символы с высокой скоростью.

ШАТИН Ю. В., ВНИИТЭ



Общий вид блоков комплекса Rotring NC

НОВЫЙ ПОДХОД К ПРОЕКТИРОВАНИЮ КЛАВИАТУР [АВСТРАЛИЯ, ВЕЛИКОБРИТАНИЯ]

Death of the qwerty keyboard?// Design World, 1985, N 8, P. 36—43: ill.

Широкое применение новейшего компьютеризованного конторского оборудования, в котором используется клавиатура, повлекло за собой необходимость ее усовершенствования. Дело в том, что работа на клавиатуре связана с постоянной и зачастую длительной нагрузкой на определенные группы мышц и с неудобством рабочей позы, обусловленной плоской поверхностью клавишного пульта прямоугольного формата. Это подчас вызывает у обслуживающего персонала различные профессиональные заболевания, и в том числе синдром нагрузки на мышечно-сухожильный аппарат (так называемая писчая судорога), что приводит к нарушению нормального кровообращения и обмена веществ. Эта проблема выдвинула необходимость разработки такой эргономически проработанной клавиатуры, которая должна обеспечить не только оптимальный функциональный комфорт, но и возможность быстрой адаптации персонала, привыкшего к традиционной клавиатуре.

В последние годы были созданы несколько проектов модернизированных клавиатур, отвечающих этим требованиям.

Известным австралийским эргономистом М. Розом разработана клавиатура, в которой предусмотрена традиционная последовательность буквенных клавиш, хотя их размещение относительно друг друга изменено. Слева от рабочего поля клавиатуры расположена группа функциональных клавиш, справа — группа клавиш управления. Само рабочее поле разделено на две зоны, расположенные под углом друг к другу, что обеспечивает более естественное положение рук и пальцев, а также облегчает неквалифицированному оператору поиск нужной клавиши. При этом большие пальцы используются при большем числе операций, чем на традиционной клавиатуре. Цифровые клавиши расположены в верхнем ряду клавиатуры. В случае необходимости может осуществляться перевод регистра буквенных клавиш правой зоны в регистр цифровых клавиш.

В результате эргономических исследований было установлено, что новая модель клавиатуры позволяет значительно сократить статическую нагрузку на мышцы. При этом динамическая нагрузка практически остается на прежнем уровне, поскольку для ее сокращения необходимо применение более рациональной последовательности клавиш (такой, как в системах Malt, Ferguson или Dvorak), что и предполагается сделать в случае серийного освоения этой модели.

В Великобритании фирмой PCD Maltrop также был разработан, специально для предупреждения синдрома нагрузки на мышечно-сухожильный аппарат, перспективный проект клавиатуры для персональных компьютеров фирмы IBM. В этой модели учтен целый ряд эргономических требований, что обусловило



1



1. Клавиатура, разработанная М. Розом (Австралия)

2



3

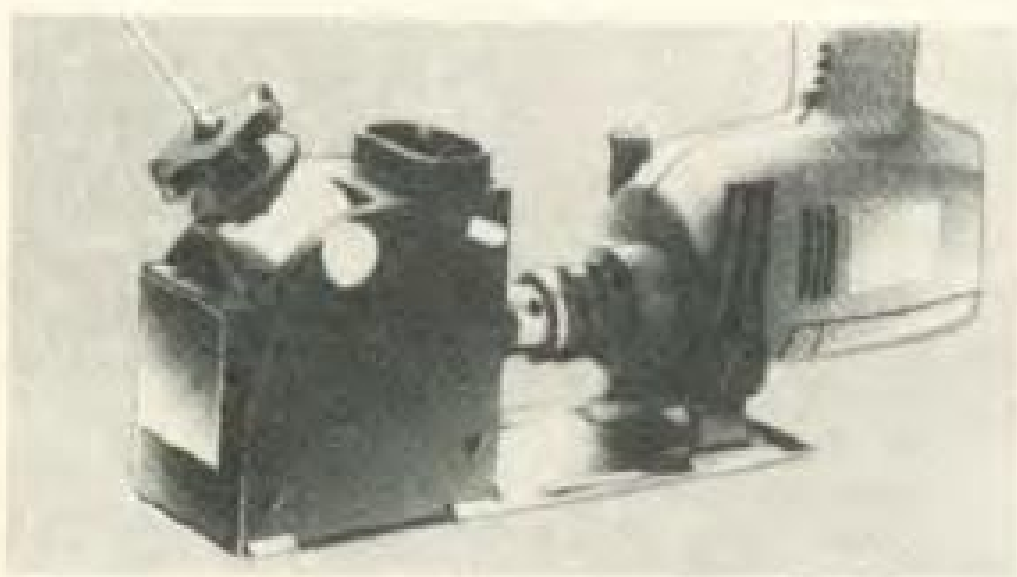
2, 3. Клавиатура, разработанная фирмой PCD Maltrop (Великобритания)

более активное использование больших пальцев и применение регистра, обеспечивающего переход с традиционной последовательности буквенных клавиш на последовательность по системе Malt и наоборот. Система, как утверждают представители фирмы, значительно повышает производительность и качество труда и не представляет трудностей для быстрого освоения. Рабочее поле клавиатуры разделено на две зоны, которые имеют вогнутую форму поверхно-

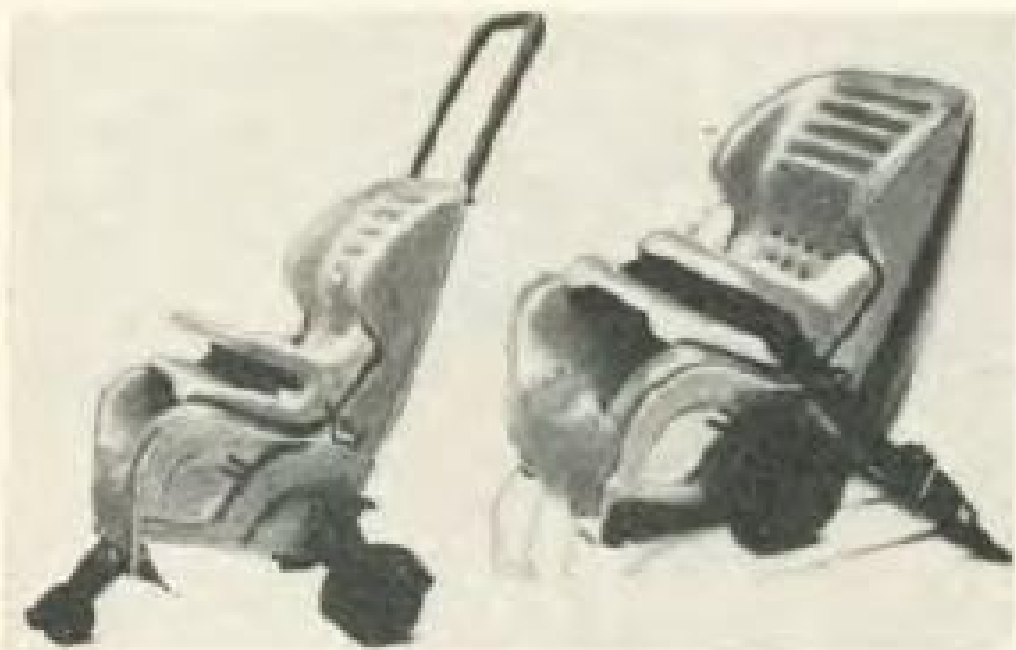
сти, что облегчает и делает более естественными движения пальцев (вогнутая поверхность необходима, так как разные пальцы имеют различную длину). Зонирование клавиатуры позволяет значительно уменьшить поперечный изгиб лучезапястного сустава, который теперь не превышает 10° , а также облегчает неквалифицированному оператору визуальный поиск нужной клавиши.

КОШЕЛЕВ С. В., ВНИИТЭ

НОВИНКИ ЗАРУБЕЖНОЙ ТЕХНИКИ



Приспособление, упрощающее заточку сверл в бытовых условиях, (фирма Martek, Великобритания) приводится от ручной электродрели. Оно позволяет заточивать сверла с углом при вершине в 80, 118 и 130°. Максимальный диаметр сверл 12,5 мм.
Popular Science. 1986. Vol. 229. N 4. P. 60: 1 ill.

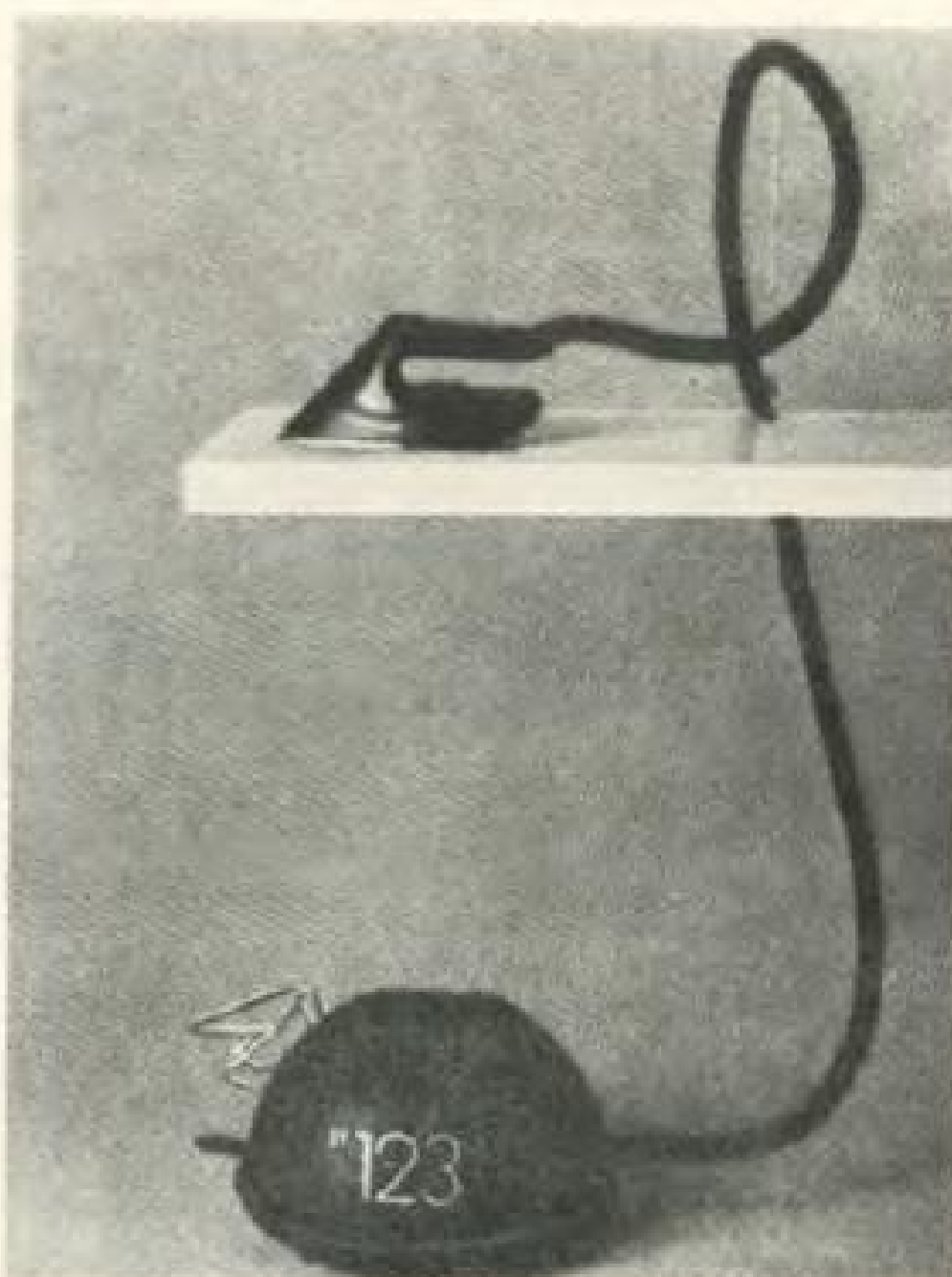


Детская коляска, приспособленная для перевозки на сиденье автомобиля, (фирма Vitalon Brestrom, Италия) фиксируется с помощью ремней безопасности. Передние колеса коляски убираются, задние экранируются щитками, что предохраняет сиденье автомобиля от загрязнения. Корпус коляски сделан из пластмассы.
Popular Science. 1986. Vol. 229. N 4. P. 58: 2 ill.

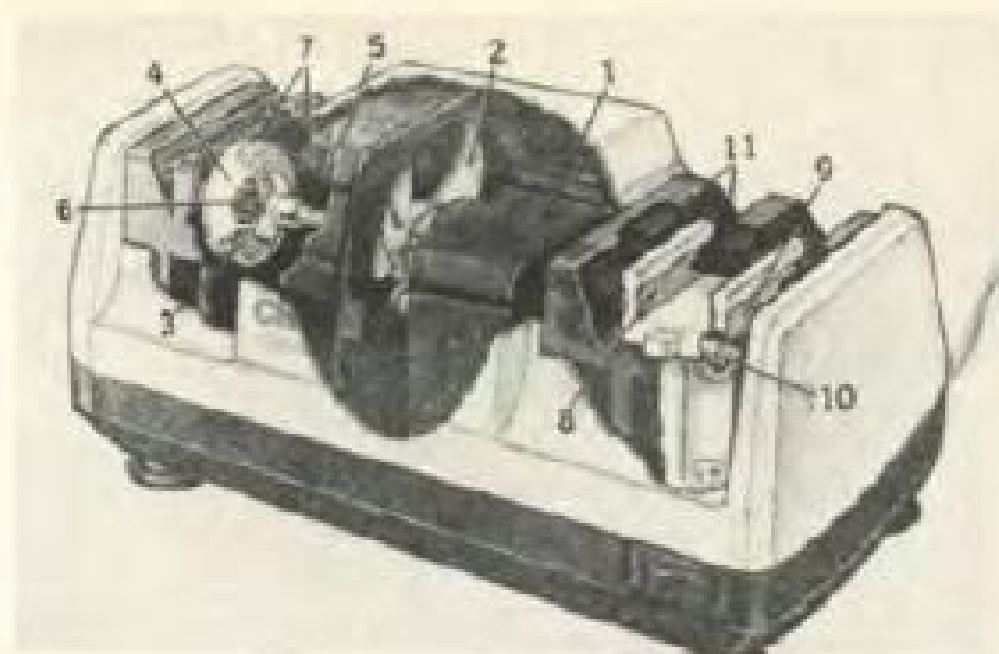
Листовой слонный электролюминесцентный материал толщиной не более 1 мм (производство итальянской фирмы I.A.S. Enichem по лицензии компании Luminescent Systems Inc., США) можно использовать для изготовления осветительных систем и приборов практически любых размеров и форм (в виде листов, лент и т. п.). Материал состоит из четырех слоев: алюминиевой фольги, нанесенного на нее слоя специально обработанного кристаллического сернистого цинка ZnS и двух наружных защитных слоев полимерной пленки. Под действием переменного тока, подводимого к электропроводящему слою (алюминий) с помощью двух электродов, кристаллический слой излучает яркий холодный свет. Потребление электроэнергии значительно ниже, чем при использовании ламп накаливания. Полимерная пленка надежно защищает материал от воздействий атмосферы, что обеспечивает долговечность источника света.
Modo. 1986. N 90—91. P. 64—65.

Саморазогревающиеся консервные банки для нескольких видов мясных консервов выпускает французская промышленность. Консервная банка имеет двойные стенки, между которыми помещены негашеная известь и вода, разделенные горизонтальной непроницаемой мембраной. Перед употреблением консервов в двух-трех местах на верхней крышке «ключом»-шилом, прилагаемым к консервам, (или любым подходящим острым предметом) делаются проколы на глубину, достаточную для прокалывания мембраны. В результате экзотермической реакции консервы разогреваются до температуры 65°C, температура поддерживается в течение 1 ч. Такие консервы предназначены для туристов, охотников, рыбаков и лиц, работающих в полевых условиях.

Science et Vie. 1986. XI. N 830. P. 176.



Утюг с подпаривателем, обеспечивающий повышенную безопасность эксплуатации, (фирма Morphi Richards, Италия) снабжен специальным клапаном с затвором (обтюратором), регулирующим подачу воды. Подошва утюга выполнена из стали, корпус — из термостойкого поликарбоната.
Modo. 1986. N 94. P. 75.



Бытовая электрическая ножеточка (фирма Edgecraft Corp., США) позволяет осуществлять последовательно три операции: грубую и тонкую заточку и хонингование режущих кромок хозяйственных ножей.

Двигатель (1), охлаждаемый соосным с ним вентилятором (2), приводит во вращение установленные на валу двигателя (5) абразивные диски (3, 4) с алмазной крошкой, предназначенные для грубой заточки. Бруски для тонкой заточки и хонингования (8, 9) движутся возвратно-поступательно под действием кривошипа (10). Давление абразивного диска на лезвие, удерживаемое в правильной позиции магнитами (7, 11), ограничивается пружиной (6).
Popular Science. 1986. Vol. 229. N 3. P. 49: 2 ill.

Воздушные подушки толщиной 3 мм, которые можно подкладывать под тяжелую мебель и бытовые машины для облегчения их перемещения, выпускает фирма Aerostat Industries (США). Воздух в подушки подается компрессором с электромотором, который переносится на плече. Подъемная сила подушек до 1800 Н. Масса компрессора 12,5 кг. Компрессор может использоваться и для других домашних работ. Фирма выпускает также подушки с удвоенной грузоподъемностью и напольным компрессором.
Popular Science. 1986. Vol. 229. N 3. P. 36: 2 ill.

Прибор, обеспечивающий защиту кузова автомобиля от коррозии, (фирма Rust Evader, США) питается от положительного полюса автомобильного аккумулятора. Прибор подсоединяется к двум анодам, которые крепятся на максимальном удалении друг от друга по диагонали — один под передним крылом, а второй под задним. Образующаяся при этом постоянная разность потенциалов между анодами и любой точкой поверхности кузова, стандартно присоединенного к отрицательному полюсу аккумулятора, обеспечивает защиту кузова от коррозии. Расход электроэнергии очень незначителен (меньше, чем на бортовые часы).
Popular Science. 1986. Vol. 228. N 6. P. 119: 3 ill.

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

Reed in issue:

Design, time, life// *Tekhnicheskaya Estetika.*— 1987.— N 7.— P. 1—14: 15 ill.
This title covers a number of articles, describing the work and the results of the constituent congress of the Union of the USSR Designers. The congress took place on April 3—4 in the Hall of Columns of the Unions' House. It founded the Union of the USSR Designers, adopted its constitution and elected its executive body. The sphere of activities of the new Union is very wide — it is to renovate the forms and methods of the design work, to head activities against copying out-dated foreign analogues by industry, to contribute to raising the quality of the Soviet products, to support and encourage designers' talent. The published materials include the paper of Y Soloviev, chairman of the Organizing Committee of the congress, the paper of the chairman of the Mandate Commission and some delegates' papers.



15

Joining in polemics...// *Tekhnicheskaya Estetika.*— 1987.— N 7.— P. 15—17.
This magazine have published "The Model of the out-stripping education", the article by V Sidorenko (1986, N 9) He is striving to treat anew the organization of the designers education, oriented to solve new tasks of the economic and cultural development of the country. This article resulted in a wide response, and an old dispute about the ways of the higher design education development broke out again. Some of Sidorenko's proposals were unanimously supported, others evoked a lot of counter-arguments. The authors of various comments, being professionals in design education, join in polemics and suggest their own proposals.

18

STOLNIKOV V. A., SAZONOVA T. M. Domestic table lighting fixtures with a magnifying glass// *Tekhnicheskaya Estetika.*— 1987.— N 7.— P. 18—20: 7 ill.
The idea of designing lighting fixtures with a magnifying glass was suggested by VNIITE designers about ten years ago, but the customer rejected the proposals at the time. Now these ideas are used in a new design: there are four versions of the table lighting fixtures for the technical and artistic creative work, as well as for the amateur and professional research work at home.



28

LESNOV V. G. An experiment: a design brief interpreted in one's own way// *Tekhnicheskaya Estetika.*— 1987.— N 7.— P. 28—29: 4 ill.
The design critics pointed out more than once, that to develop professional thinking and to raise the level of design projects it is necessary to practice experimental developments on a wide scale. This article analyses one of such projects (a toy), in which the designer interpreted the object of design in his own way. He interpreted the design brief more widely and made the object of design more interesting.



21

SYLVESTROVA S. A. Clothes comfort and safety. UNIFORM-87 International Exhibition// *Tekhnicheskaya Estetika.*— 1987.— N 7.— P. 21—23: 9 ill.
Clothes safety and functional comfort at work, prestige of the profession require solution of the problems related with the assortment and quality of uniforms and special clothes. In the USSR there exists a division of all working professions (11 thousand all in all) into 42 groups according to labour conditions. What should be the assortment and the quality of special clothes? What are the requirements to special clothes at present? The International Exhibition with 54 exhibitors from 16 countries (Moscow, March, 1987) helped answering these questions.

