

техническая эстетика 5/1989

ISSN 0136-5363



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

Издается с января 1964 года
5 (305)

техническая эстетика 5/1989

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.,
ФЕДОРОВ М. В.,
ЧАЙНОВА Л. Д.,
ЩАРЕНСКИЙ В. М.

Редакция

Редакторы
ВЛАДЫЧИНА Е. Г.,
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

В номере:

В СОЮЗЕ ДИЗАЙНЕРОВ СССР	1	Избраны народными депутатами СССР
ВЫСТАВКИ, КОНФЕРЕНЦИИ	4	ГЕНИСАРЕТСКИЙ О. И. Актуальные проблемы исследования проектной культуры
ПРОЕКТЫ, ИЗДЕЛИЯ	7	Независимая студия: первый опыт
ПРОБЛЕМЫ, ИССЛЕДОВАНИЯ	11	ГАВРИЛОВ Э. П. К вопросу об охране промобразцов
КОНКУРСЫ	14	СИЛЬВЕСТРОВА С. А. Конкурсы без... конкуренции?
ОБРАЗОВАНИЕ	16	Подмастерья дизайнера
ИЗ ИСТОРИИ	18	ДИРГАН Й., ЯРЕМА Я. Училище в городе Кошице
РЕЦЕНЗИИ НА ВЕЩИ	22	СУСЛОВА Т. А. Прошлое и будущее одного дома
РЕФЕРАТЫ	28	Для зарядки аккумуляторных батарей
	30	Экспресс XXI века (Япония) Экспериментальный проект электро- калориферов (Италия) Релаксационная зона на автостраде (ЧССР) Новинки зарубежной техники

1-я стр. обложки:
Макет промышленного трактора (см. в
номере статью «Независимая студия:
первый опыт»)
Фото В. Д. КУЛЬКОВА

Адрес: 129223, Москва, ВДНХ СССР,
ВНИИТЭ, редакция журнала
«Техническая эстетика».
Тел. 181-99-19
© «Техническая эстетика», 1989

В этом номере были использованы иллюстрации
из журналов: «Domus», «Projekt», «Popular
Mechanics» и др.
Сдано в набор 03.03.89 г. Подп. в печ. 31.03.89 г.
Т-02785. Формат 60×90¹/₈ д. л.
Бумага мелованная 120 г.
Гарнитура журнально-рублиная.
Печать высокая. Усл. печ. л. 4,0.
Усл. кр.-отт. 429 000. Уч.-изд. л. 6,02.
Тираж 28 600 экз. Заказ 5127. Цена 80 к.
Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли,
129243, Москва, Мало-Московская, 21
По вопросам полиграфического брака
обращаться в адрес типографии

Избраны народными депутатами СССР

21 марта этого года на расширенном пленуме правления СД СССР состоялись выборы народных депутатов СССР от Союза дизайнеров СССР.



СОЛОВЬЕВ
Юрий Борисович

Родился в 1920 году в г. Костроме. По профессии — дизайнер, закончил художественный факультет Московского полиграфического института, кандидат искусствоведения, с 1949 года член КПСС. Председатель правления Союза дизайнеров СССР.

Свою деятельность в дизайне начал с проектирования в 1945 году первого в СССР цельнометаллического пассажирского вагона, ставшего благодаря удобству и эстетическому уровню оборудования новым словом не только в отечественном, но и в мировом вагоностроении. Это удачное начало позволило Ю. Б. Соловьеву развернуть работы в области транспортного машиностроения в созданной им первой в стране специализированной дизайнерской организации — Архитектурно-художественное бюро Минтрансмаша (впоследствии Минсудпрома).

Под руководством Ю. Б. Соловьева и при его непосредственном участии были разработаны художественно-конструкторские проекты таких крупных объектов, как пассажирские суда, атомная подводная лодка, первый атомный ледокол «Ленин», троллейбус для завода им. Урицкого, до сих пор широко использующийся в наших городах, а также прогулочные катера, трансформирующаяся мебель для жилища и другие товары народного потребления.

В 1962 году Ю. Б. Соловьеву была поручена организация Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики, директором которого он работал 25 лет, вплоть до создания Союза дизайнеров СССР и избрания его председателем правления. Итогом личной научной деятельности Ю. Б. Соловьева являются его многочисленные публикации; он ведет многие годы научно-педагогическую работу в качестве руководителя аспирантов и соискателей. Является организатором и бессменным главным ре-

дактором выходящего с 1964 года единственного в стране специализированного журнала по дизайну — «Техническая эстетика».

Как крупнейший специалист, Ю. Б. Соловьев пользуется большим авторитетом среди мировой дизайнерской общественности. Тайным голосованием он многократно избирался вице-президентом, а затем и президентом ИКСИД. В настоящее время — член Сената ИКСИД. По его инициативе с 1971 года в рамках ИКСИД систематически организуются ставшие популярными во многих странах международные проектные семинары «Интердизайн», на которых он неоднократно был творческим руководителем.

Ю. Б. Соловьев награжден орденом «Дружба народов», является лауреатом премии Совета Министров СССР, отмечен Государственной премией ГДР «За выдающиеся заслуги в области дизайна», «Премией Мексики» за заслуги в области развития дизайна, Международной премией «Уолдизайн» в знак признания долголетнего служения делу развития международного сотрудничества дизайнеров.

Юрий Борисович — дальновидный политик, обладающий огромной энергией, силой воли и решительностью.

Как убежденный сторонник перестройки, Ю. Б. Соловьев видит свою деятельность в высшем органе власти в проявлении законодательных инициатив и, в первую очередь, по следующим направлениям.

1. Использование возможностей дизайна в крупных государственных программах, таких как производство товаров народного потребления, производственная программа. Перестройка может не состояться, если эти проблемы не будут решены в самые короткие сроки. В то же время для их эффективного решения совершенно необходимо активное участие дизайнеров.

2. Укрепление престижа дизайна. Распространение на дизайнеров закона об авторском праве со всеми вытекающими отсюда последствиями: ответственность за уровень проекта, указание авторства и дополнительное вознаграждение за тиражирование проекта; установление государственных премий в области архитектуры, изобразительного искусства и дизайна и др.

3. Участие в решении актуальных общечеловеческих проблем, таких как защита окружающей среды, сохранение памятников культуры и др.

В этих направлениях считает необходимым вести работу совместно с другими творческими союзами и общественными организациями.



ЦЕРЕТЕЛИ
Зураб Константинович

Родился в 1934 году в г. Тбилиси. В 1958 году окончил Тбилисскую Академию художеств по специальности живописец-монументалист. Работал макетчиком, мастером, архитектором-художником.

В настоящее время З. К. Церетели — профессор, заведующий кафедрой монументального и дизайнерского искусства Тбилисской АХ, действительный член АХ СССР, профессор Брокпортского университета изящных искусств (штат Нью-Йорк, США). С 1987 года — председатель правления Союза дизайнеров Грузии.

В нашей стране имя Церетели связано с созданием многих комплексов и объектов средового дизайна в различных городах нашей страны — в Пицунде, Адлере, Сочи, Ульяновске и др.

Много архитектурных и дизайнерских проектов выполнено им для Москвы и один из последних — это хорошо знакомый москвичам и гостям столицы культурный центр Грузинской ССР «Мзури» на Арбате. Здесь ярко проявилось гармоничное сочетание самобытного таланта Церетели — таланта живописца, художника-монументалиста и дизайнера. Мировое признание получили его работы и за рубежом: разработки интерьеров зданий советских посольств в Бразилии, Португалии, США, Японии. З. К. Церетели — участник многочисленных выставок в стране и за рубежом. Все творчество З. К. Церетели говорит о его четкой позиции Художника и Гражданина.

К числу наиболее известных монументальных работ относятся: памятник «Дружба веки» (Москва), монументы «Человек и солнце» (Тбилиси), «Счастье детям всего мира» (Брокпорт, США), «Прометей» (Брокпорт, США).

Есть у Зураба Константиновича оригинальная идея: из демонтируемых в СССР ядерных ракет, согласно совместным мирным инициативам США и СССР, создать в Соединенных Штатах скульптуру, символизирующую силу по-



АНДРЕЕВА Ирина Александровна

Родилась и училась в г. Москве: закончила Техническое училище, затем МГУ, искусствоведческое отделение. С 1979 года Ирина Александровна — главный искусствовед Общесоюзного Дома моделей одежды, с 1987 года совмещает эту работу с работой секретаря правления Союза дизайнеров СССР.

Творческая деятельность И. А. Андреевой необычайно многогранна. Она известна не только как талантливый искусствовед по вопросам дизайна одежды и моды, но и как преподаватель, научный работник, публицист, яркий пропагандист дизайна.

За годы работы в легкой промышленности деятельность Ирины Александровны неразрывно связана с проблемами дизайна одежды, текстиля, обуви, бижутерии, ювелирного искусства, меховых изделий, молодежной и детской одежды, проблемами колористики и структуры ансамбля одежды. Ею лично и под ее редакцией ежегодно разрабатываются и издаются методические материалы по вопросам моделирования одежды у нас в стране и по обобщению зарубежного опыта. По инициативе И. А. Андреевой и при ее личном участии в ВИАлегпроме группой искусствоведов был издан первый в стране «Словарь терминов моды», получивший высокие оценки специалистов. Она является автором сотен публикаций в популярных и специальных изданиях в стране и за рубежом.

Среди коллег Ирина Александровна пользуется большим авторитетом не только как специалист, но и как защитник интересов дизайнеров отрасли. Она — инициатор и разработчик положения о творческих днях и отпусках дизайнеров в легкой промышленности, об авторском знаке, об организации разработки молодежной моды, о дифференциации одежды и других изделий легкой промышленности по социальным группам, об изучении спроса, о распространении права на промышленный образец на товары швейной промышленности. Ею написаны и оставались многочисленные предложения по улучшению организации труда дизайнеров в домах моделей и на предприятиях легкой промышленности, по реорганизации системы моделирования и разработки образцов в легкой промышленности.

Профессиональные интересы Ирины Александровны можно разделить на два основных направления —

бедившего человеческого Разума.

Зураб Константинович активно участвует в общественно-политической жизни страны. Он заместитель председателя Советского комитета защиты мира, председатель Комитета защиты мира Грузии, депутат Верховного Совета Грузии от города Зестафони.

Выполняя наказания избирателей, З. К. Церетели уделяет много внимания проблемам города и его жителей. Он способствовал решению экологической проблемы: в результате произведенной по его настоянию замены технологического оборудования на крупном металлургическом предприятии уменьшились вредные выбросы в атмосферу; построена объездная дорога, что позволило значительно уменьшить поток транзитного транспорта через город, решаются многие вопросы благоустройства города. Зураб Константинович принимал деятельное участие в реконструкции старого Тбилиси, а как художник и дизайнер — в разработке проекта и его реализации.

З. К. Церетели — человек щедрой души, полный искренности и доброжелательности к людям.

Способствовать подъему авторитета дизайнера в общегосударственном масштабе — такую цель он ставит перед собой как народный депутат. Для достижения этого среди многих намеченных мероприятий он считает необходимым:

— бороться за правовые позиции дизайнера. Внести нормы дизайнера в состав государственных стандартов как их правомочную функциональную часть;

— поднять престиж профессии и добиться признания государственного статуса дизайнера. Увеличить прием на факультеты дизайна в вузах страны. Создать учебно-проектный комплекс, состоящий из вуза, готовящего дизайнерские кадры, и творческих мастерских со своей материально-производственной базой, выполняющих заказы промышленных предприятий;

— открыть в АХ СССР отделение дизайнера с последующими выборами членов — корреспондентов и академиков по направлениям;

— улучшить подготовку специалистов среднего звена с целью повышения уровня исполнительских работ. Добиться внедрения специального курса по дизайну в начальной и средней школе;

— добиться улучшения социальных условий для дизайнеров, открытия домов творчества, мастерских и т. д. Способствовать укреплению материальной базы Союза дизайнеров, созданию совместных предприятий с инофирмами;

— способствовать консолидации творческих сил дизайнеров и повышению авторитета СД СССР среди других творческих союзов.

творческий процесс от эскиза до серийного образца (включая роль технико-организационных и технологических факторов) и социологические аспекты дизайна, роль дизайнера в жизни общества, его связь с морально-этическими нормами. Эти направления лежат в основе ее докладов и циклов лекций.

По своему характеру Ирина Александровна — человек коммуникабельный, энергичный. Она не только проявляет интерес к общественной жизни, но и занимает в ней самую активную позицию.

Как искренний сторонник перестройки, И. А. Андреева считает принципиально важным вопрос нравственного возрождения народа, которое невозможно без развития дизайна. Дизайн — это образ жизни, его внешнее воплощение, отражающее оценку обществом своих членов. Для перестройки нашей жизни необходим нравственный дизайн, исходящий в своей первооснове из уважения к каждому человеку и претворяющийся в орудиях труда, в предметах, обстановке, целостной среде (производственной, бытовой, городской, сельской и т. д.). Понимая неразрывную связь дизайнера с производством и, вследствие этого, его зависимость от экономики страны, И. А. Андреева уверена, что борьба за дизайн невозможна без борьбы за экономические преобразования.

Свой гражданский долг народного депутата И. А. Андреева видит в реализации следующей программы.

1. Бороться за плюрализм форм и методов организации и структуры экономики как необходимого условия прогрессивного развития и экономики в целом и дизайнера на этой базе.

2. Бороться за надлежащее место дизайнера в культуре нашей страны, отстаивая его значение во всех сферах производства, искусства и идеологии.

3. Осуществлять правовую защиту дизайнеров в области авторских прав.

4. Проводить в жизнь программные положения, выдвинутые перестройкой: гласность и развитие демократии, создание правового государства, расширение до полной самостоятельности экономической деятельности предприятий в промышленности и в сельском хозяйстве, преобразование политической системы и структуры государственного управления, всемерно поддерживать новый курс внутренней и внешней политики нашей страны.

5. В борьбе за прогресс не допускать методов групповщины, не поддерживать и не участвовать в борьбе отдельных групп друг против друга ни в политике, ни в экономике, ни в творчестве.



ЧЕРНЫШОВ
Олег Викторович

Родился в 1939 году в г. Великие Луки. Окончил БГХТИ по специальности «интерьер». Работал художником-конструктором и одновременно вел специальные дисциплины на кафедре промышленного искусства БГХТИ. С 1984 года является заведующим кафедрой дизайна этого института, кандидат философских наук, член КПСС с 1986 года.

В творчестве О. В. Чернышова удачно сочетаются производственная и научная деятельность. Он успешно занимался проектированием технологического оборудования, товаров народного потребления, промышленных интерьеров. Его статьи, отличающиеся живым, популярным языком, неоднократно публиковались в отечественной и зарубежной печати.

Областью научных интересов О. В. Чернышова являются проблемы диалектики, логики и теории познания; общая теория систем; теория деятельности; история, теория и методология дизайна. Его знают как автора специальной методики подготовки дизайнеров, а также учебных курсов: «Основы формальной композиции /организации», «Методика предпроектных исследований», «Проектно-методические клаузуры».

Много времени О. В. Чернышов отдает общественной работе. Он — член правления Союза дизайнеров СССР, секретарь правления Союза дизайнеров Белоруссии, член различных республиканских общественных организаций.

Олег Викторович — человек принципиальный, умеет отстаивать свою позицию, обладает аналитическим складом ума. Его отличают демократичность общения, коммуникабельность.

Сформулированная в виде краткого тезиса главная идея, которую он будет проводить в жизнь, являясь народным депутатом, звучит так: «Всемерное внедрение творческих методов дизайна в культуру политического мышления и практических действий представителей народной власти». Наиболее важными положениями своей программы считает:

— концентрация творческих сил Союза дизайнеров и их активное использование для решения важнейших задач экономического и социально-культурного развития страны. Под концентрацией подразумевается в первую очередь идейная интеграция наших общих устремлений, а ни в коем случае не диктат или мелочная опека над творческой личностью дизайнера;

— укрепление статуса дизайнера как социального института, непосредственно влияющего на уровень развития и состояние материально-художественной культуры социалистического общества. Дизайн должен стать органической составляющей нашей общегосударственной политики. Эту функцию он сможет полноценно выполнять лишь при условии выхода из-под диктата производства с его узковедомственными интересами;

— подготовка квалифицированных дизайнерских кадров. Именно система образования, как лакмусовая бумага, является индикатором многих проблем современного дизайна;

— создание необходимых условий для интенсивного развития и плодотворного использования творческого потенциала членов нашего союза. Наш союз очень молод и не имеет развитой материально-технической базы как для творческой деятельности, так и для социального обеспечения дизайнеров различными видами услуг. Здесь — большое поле деятельности и те возможности, которые определяются Законом о статусе народного депутата в СССР;

— объединение совместных усилий всех творческих союзов, общественных и государственных организаций по преодолению серьезных деформаций в сфере многонациональной культуры нашей страны, происшедших вследствие утраты связей с историческим наследием национальных культур. Здесь должна быть выработана общегосударственная программа по подъему культуры и национального самосознания советских людей, в создании и практической реализации которой важное место должно принадлежать народному депутату от Союза дизайнеров СССР.



КУЧИНСКАС
Ляонас-Антанас Антанович

Родился в 1936 году в г. Капсукас Литовской ССР. После окончания в 1958 году Каунасского политехнического института по специальности инженер-электромеханик несколько лет работал ведущим конструктором электросварочного оборудования. С 1962 по 1975 год — руководитель патентной службы НИИ. По окончании аспирантуры при Московском институте народного хозяйства им. Г. В. Плеханова защитил диссертацию кандидата юридических наук по вопросам правовой охраны промышленных образцов в странах — членах СЭВ. В настоящее время — доцент Вильнюсского государственного университета.

Вся творческая деятельность Ляонаса-Антанаса Антановича связана с правовыми аспектами дизайна. Он автор более 100 публикаций по этой тематике, по истории дизайна. В 1987 году в Вильнюсе вышла в свет его монография «Право и дизайн».

Неоднократные выступления Л.-А. Кучинскас по литовскому радио и телевидению, его публикации способствуют повышению престижа и авторитета дизайнеров, решению вопросов экологического дизайна в республике.

Много сил отдает Л.-А. Кучинскас общественной работе. Он член Президиума ассоциации патентоведов СССР, проректор общественного института научно-технического творчества, член комиссии по вопросам заочного образования Вильнюсского государственного университета, лектор общества «Знание», член правления СД Литвы.

Л.-А. Кучинскас — человек решительный, смелый, заслуженно пользуется большим авторитетом среди коллег, дизайнеров, студентов. За глубокое знание предмета, умение вести дискуссию, спокойное, логичное аргументирование своей позиции, бескорыстную преданность идеям дизайна коллеги справедливо называют его «патриотом дизайнера».

С точки зрения Л.-А. Кучинскас народный депутат от Союза дизайнеров СССР должен ставить перед собой в первую очередь такие задачи:

1. Всячески укреплять правовой статус дизайнера, с тем чтобы каждый дизайнер обладал таким объемом социальных и профессиональных прав, который позволил бы полностью раскрыться его творческой личности.

2. Отразить вопросы дизайна в принимаемых Верховным Советом СССР законах, особенно в области авторского права, образования и в нормативных актах, регулирующих деятельность народного хозяйства.

Актуальные проблемы исследования проектной культуры

ГЕНИСАРЕТСКИЙ О. И., культуролог, ВНИИТЭ

Саморазвитие проектной культуры — наиболее интересная тема, обсуждавшаяся на заседаниях секции «Культурно-экологические и гуманитарно-художественные проблемы» Всесоюзной научной конференции «Образ жизни и жилая среда в условиях социализма». По ходу работы секции было прочитано 22 доклада, из которых 8 было посвящено преимущественно вопросам экологии культуры, 6 — образу жизни в его взаимосвязях с предметной средой, 4 — собственно средовой проблематике и 4 — проектной культуре дизайна. Почему же внимание в этой статье фокусируется только на проектной культуре!

Проектная культура суть тот высший слой сферы дизайна, который надстраивается над его организационной инфраструктурой и текущим в ней проектным процессом и включает в себя, во-первых, **средовые образы**, зафиксированные в проектных текстах или наблюдаемые в реальной предметной среде; во-вторых, художественные, научные, гуманитарные или мифопоэтические **концепции**, имеющие проектный смысл или созданные в целях проектирования; в-третьих, **ценности** жизни, среды или культуры, признанные в данный момент в сообществе дизайнеров значимыми для развития профессии и решения ее практических задач. Кроме того, в-четвертых, это еще и связи проектной культуры с иными социальными с ней по масштабу образования, такими, например, как образ жизни и присущая ему социальная культура, как политическая культура общества и принятая в ней манера идеологической рационализации ценностей или как визуальная культура, охватывающая куда более широкий круг зрительно значимых ценностей, образов, произведений, чем предметная среда.

И как реальность, и как концепция проектная культура сегодня — предельно открыта, полна заманчивыми неопределенностями и как бы зовет к самоопределению в своих пространствах.

Замысел организаторов секции «Культурно-экологические и гуманитарно-художественные проблемы» и состоял в том, чтобы слушание сообщений и их обсуждение сделали пространство проектной культуры — пусть пока только на время встречи — умственно осязаемым, очерченным во внешних ее границах и расчерченным во внутренних; чтобы увидеть в нем те тематические области, дальнейшее внимание к которым послужит нашему общему продвижению в деле изучения и развития проектной культуры дизайна.

В докладе Е. В. Сидориной (ВНИИТЭ) «На рубеже двух ориентаций в формировании жилой среды (конец 40-х — начало 50-х годов)»¹ рассматривался один из срезов отечественной проектной культуры, связанный с формированием жилой среды средствами архитектуры. Период смены этих двух эпох нашей жизни и был рубежом господствующих концепций роли быта в структуре образа жизни и социальной роли архитектуры, этот быт обустроенной. Докладчик охарактеризовал, с одной стороны, концепцию «сталинской заботы о человеке» и архитектуру той поры как «каменную летопись» эпохи, выставлявшую напоказ образы торжества социализма, благополучия и изобилия жизни (достигнутых, однако, не в жизни, а в идеологическом воображении); а с другой — концепцию «удовлетворения насущных потребностей», борьбы с «украшательством» и перехода к индустриальным методам домостроительства, к эстетике трезвой и скупой архитектуры. Е. В. Сидорина показала, что хотя по содержанию и социальному пафосу эти концепции кардинально отличались друг от друга, обеим им была свойственна установка на официальную санкционированность и административную контролируемость проектной и строительной деятельности. И та, и другая концепции формировались в условиях прямой и «сильной» идеологической детерминации сверху, были обязательны «везде» и

«для всех», отчего порыв к творческой свободе, пережитый профессионалами после 1953 года, на деле не получил сколь-либо заметного творческого воплощения — ни в среде, ни в профессиональном сознании.

Однако полноценная жизнь проектной культуры возможна лишь в полнокровии и разнообразии проектных концепций, утверждает автор, а концептуальный моноцентризм приемлем только в авторитарной, а не демократической проектной культуре и неминуемо оборачивается тузиком в жизни и профессиональном сознании. Это очевидно. И все же развитие проектной культуры в направлении концептуального плюрализма, наращивания разнообразия художественных, проектных, научных концепций сталкивается сегодня с сознательно, а чаще бессознательно исповедуемой установкой на выбор какой-то единой, всеохватной программы научных или проектных работ (по той или иной теме). Срабатывает глубоко укоренившийся стереотип «целостной системы взглядов», «единого подхода», единственной «стратегической программы», концентрирующей все усилия на «главном направлении удара».

В выступлениях О. В. Чернышова (БГХТИ) дух концептуального плюрализма был подвергнут сомнению, если не сказать более — резкой критике. Докладчик воспринял представленную на конференции множественность точек зрения всего лишь как «интеллектуальное сырье» для будущей «системной» работы и стиль выступлений и обсуждений охарактеризовал как «репортерский», призвав организаторов конференции впредь руководствоваться «критериями высокой обобщенности» и организовать еще один проблемный семинар на тему «Образ жизни и жилая среда», который выработает концепцию, охватывающую всевозможные точки зрения, а на ее основе — единую программу научных исследований и проектных разработок.

Реакция аудитории на выступление О. В. Чернышова не была однозначной. Что это — ностальгия по «сильной проектности»? Если да, то содержится ли в ней нечто большее, чем демонстрация преданности «единоначалию» концепций и программ? Мне кажется, что смысл в подобных сомнениях есть. Действительно, фундаментальная гносеологическая установка единства истины, истинного знания об объекте изучения сохраняет свою силу и в условиях плюрализма концепций, каждая из которых может претендовать лишь на некоторую степень достоверности совместимых с ней утверждений. Однако демократический путь развития проектной культуры состоит не в приведении всех наличных концепций к единому методологическому знаменателю, а скорее в диалогическом процессе соразвития концепций, в поиске — в каждой данной проблемной ситуации — разумных проектных компромиссов. Кроме того, при оценке роли плюрализма в проектировании не стоит сбрасывать со счетов и такого качества концепций (особенно если речь идет о художественных, гуманитарных, ценностных концепциях), как их фaszинирующая сила, то есть способность привлекать внимание, вовлекать в свое смысловое пространство, давать — в ответ на добровольное внимание — заряд творческой энергии. При установке на формальное единство программ и концепций о фaszинации, вдохновении говорить вовсе не приходится. Конечно, в коллективной работе, каковым чаще всего является дизайн, интеграция усилий необходима. Достижима ли она в условиях концептуального плюрализма? Безусловно, но это требует большей методологической культуры и, рискуя сказать, интеллектуальной честности перед собой и отзывчивости в отношении других.

Одно из принятых ныне направлений организации коллективной исследовательской — игровые методы проектирования. В докладе А. С. Юхмана (аспирант ВНИИТЭ) «Проектные игры в дизайне» была подвергнута критике стратегия «тотального проектирования для кого-то» (конкретного заказчика, ведомства или абстрактного носителя «социального заказа»), характерная для распространенных ныне версий дизайн-программирования. Очевидный сегодня кризис профессиональной культуры дизайнеров докладчик объяснял тем, что работа над дизайн-программами начина-

¹ Подробно с содержанием доклада можно познакомиться по публикации: СИДОРИНА Е. В. Каменная летопись эпохи // Вопросы философии. 1988. № 12. С. 96—107.

ется с «теоретического отстраивания того, что теоретизированию вовсе не подлежит», ведь даже облик потребителя (лица или группы) в некоторых программах довольно произвольно дедуцируется типологически. Выход из создавшегося положения автор видит в «изменении способа жизни и самосознания дизайнера-профессионала», в погружении его проектной активности в реальный, живой социально-культурный контекст решаемых им проблем.

Путем такого погружения и является проектная игра, являющаяся, по мнению докладчика, интеллектуальной активностью, воссоздающей условия бытования объекта проектирования, поиском его проектно-значимого образа-идеи, претворением содержания этого образа-идеи в собственном проектно-игровом поведении в условиях обостренной соревновательности участников игры. Если «теоретическое отстраивание» можно уподобить конструированию или лепке искомой концепции из теоретически же выявленных смысловых блоков, то в проектной игре концептуализируемые ею смыслы как бы извлекаются из процесса их драматизированного порождения и столкновения.

Еще одна линия преодоления принудительного монументализма проектной культуры — работа не с логически стилизованными концептами, а с символическими структурами (проектными метафорами, символами и архетипами традиции, с мифопоэтическими и ритуально-драматическими схемами вещной или смысловой среды культуры). Сообщение С. И. Серова (ВНИИТЭ) было посвящено рассмотрению символических параллелей между пространственной структурой «дома» и «храма», восходящих к традициям средневековой культуры. Опираясь на собственные исследования пространственного символизма византийского пятикупольного храма, автор подверг обоснованной критике космогоническое толкование храма как «образа мира», космоса, распространенное в литературе по архитектурному символизму. В 40—60-х годах с оглядкой на идеологические запреты воинствующего атеизма сложилась тенденция редуцировать символическую полноту храмовой архитектуры исключительно к натуралистически понятому космосу — небу, земле, физической природе как таковой. Этой редукцией, по мнению автора, закрывался путь к выявлению и переживанию архитектурных объектов как символическому выражению структуры и содержания культуры эпохи и как выражению живого духовно-практического опыта «пользователей» архитектуры (каковым для средневековой храмовой архитектуры является молитвенно-созерцательный опыт). Аналогичную редукцию автор усматривает и в работах по теоретическому обоснованию дизайн-программ проектирования комплексных, средовых объектов. Здесь также «дом» интерпретировался преимущественно как «образ мира», то есть натуралистически, что существенно снижает эвристический потенциал используемого символа.

Обращаясь к символическим компонентам проектного воображения, нужно сказать, что развитие проектной культуры в этом направлении предполагает обращение к концепциям и методам, предлагаемым современной символической культурой. Прежде всего к тем из них, которые ориентированы на культурно-моделирующие и духовно-практические функции символов. Если ядром проектной культуры становятся достаточно мощные, традиционно устойчивые символические формы, то концептуальный плюрализм будет неизбежным спутником проектных концепций, ибо символ всегда живет богатством своих истолкований, творческих реализаций.

Отмеченная С. И. Серовым методологическая перспектива «символ — концепция» была продемонстрирована в своих проектных возможностях в обстоятельном докладе Г. Г. Погосьяна (аспирант ВНИИТЭ) «Проблематизация как средство построения дизайнерских концепций предметной среды (на примере анализа проектных экспликаций мифологемы сада)». Идеинная тема доклада — границы творчества дизайнера-концептуалиста, целесообразность обособления роли которого на театре дизайна утверждал докладчик. Источники смысловой компетентности дизайнера-концептуалиста состоят, по мысли автора, в его погруженности в плоть культурно-исторического процесса, откуда он обретает себя в качестве «концептуального субъекта», владеющего некой суммой «порождающих моделей», определяющих пределы его способности смысло- и формопорождения. Смысл данной проблемной ситуации, в которую попадает дизайнер, не дан, но может быть создан, порожден, если он обладает достаточной смысловой компетенцией. При этом дизайнер-концептуалист переносит противоречия и оценки проблемной ситуации во внутренний план своего сознания, драматизирует ее «для себя». Драматизация здесь не цель, а средство работы, особый способ проблематизации, преодоления простой «данности», а стало быть, и способ осознания тех «решающих жизненных обстоятельств»,

которые составляют проблематичность проектируемой ситуации.

Специфическое для дизайнера качество проективности дизайнера-концептуалиста достигается за счет «дискурсивизации культуры» — выявляемая за решающими жизненными обстоятельствами мифологема (например, мифологема сада, исползованная докладчиком в своем рассуждении) дискурсивно разворачивается в концепцию, наследующую от исходной мифологемы заложенные в ней, как в коконе, тематические линии и перспективы.

Нужно сказать, что смысловую компетенцию дизайнера-концептуалиста докладчик не только описал, но и воочию продемонстрировал своим выступлением. Было ясно, что культурная значимость привлекаемых в рассуждение символов может — при принятых допущениях — естественно сочетаться с проектностью концепций. В обсуждении доклада было, однако, высказано одно сомнение: утверждение о том, что дизайнер-концептуалист — это субъект культурно-исторического процесса, стилистически избыточно и также отдает привкусом «сильной проективности». Вряд ли сегодня есть нужда учреждать в дизайне новую профессиональную роль с таким градусом проективности, который уже фактически преодолен в поставангардистской проектной культуре.

Все доклады, в которых тема проектной культуры заявлялась более или менее явно, заставляли задумываться о проблемах профессионализма в дизайне. Профессионализм, увы, не стал в дизайне проблемой научного исследования, хотя ясно, что без этого ни реалистической «модели дизайнера», ни эффективной «модели дизайнерского образования» достичь не удастся.

«Тайне высокого профессионализма» был посвящен интересный доклад А. А. Голова (НИИ труда) «Способ труда и образ жизни: от унификации к разнообразию». Гражданское общество, к которому мы сегодня стремимся, — это общество, совместимое с индивидуальностью, с мышлением и творчеством «от своего лица». Если в обществе, политизированном по военно-командным, бюрократическим образцам, основной добродетелью считается «заменяемость» человека, если допустимой считается регулируемая «убываемость» населения, рабочей силы, то в обществе, политизируемом граждански, индивидуальность — не недостаток универсальности, а, напротив, ее высшая форма. Индивидуальность может быть затребованной обществом в большей или меньшей степени, быть более или менее развитой у каждого из нас, но она «всегда есть». Труд, работа также ценятся здесь как способ личной самореализации.

В перспективе самореализации понятно утверждение докладчика, что высокая квалификация является необходимым, но далеко не достаточным признаком профессионализма. Квалификация — лишь один из ресурсов, используемых в труде, это — «накопленный прошлый умственный труд» наряду с другими ресурсами — информацией, техническими средствами, рабочим временем и т. д. Важны не только сами ресурсы, но и расстановка приоритетов их использования. Специалист-профессионал не должен быть жестко связан ни с каким видом или источником информации, ни с каким типом технических средств или методов труда. Все это его дополнительные, а не главные ресурсы; для него они должны быть объектами сознательного, свободного внутреннего выбора. Причем выбор этот должен основываться не на посторонних соображениях, а исключительно на профессиональных интересах. Существует, таким образом, субъективное условие высокого профессионализма — оно заключается в чистоте профессиональных интересов, в профессиональной ответственности за использование своего главного ресурса, каким является его квалификация.

В названных докладах развивался рефлектированный взгляд на проектную культуру, то есть взгляд в ее сторону, в ее средоточье, но направляемый все же как бы со стороны. Остановимся теперь на докладах, в которых впрямую речь о проектной культуре вовсе и не шла, но которые касались тем и проблем, относящихся, на мой взгляд, как раз к ее внутреннему интимному средоточью. В них важны те концептуальные интуиции, что опознаются сегодня многими профессионалами как принадлежащие к авангарду проектной культуры, к той ее «новой волне», которая по духу своему обращена к будущему-в-настоящем и к настоящему-в-будущем.

Доклад Е. Е. Шифферс (ЛенНИИпроект) «Воспитание сердца» был посвящен мифопоэтическим аспектам эстетики гениальности, единству жизненного и творческого пути художника (поэта, музыканта и т. д.), тому «самообразу» творца, который делает это единство не только ощутимым для нас, воспринимающих его творчество, но и реализу-

емым в духовно-практическом опыте самого художника. Свое повествование Е. Е. Шифферс построила как толкование модели организации пространства, закодированной в известном стихотворении А. С. Пушкина «Памятник». Пространство «Памятника» проявляет архаическую структуру Мандалы — символической картины Вселенной, имеющей огромный круг значений: круг, диск, орбита, колесо, территория, собрание, жертва, магическая диаграмма и т. д. Геометрическая схема Мандалы такова: внешний круг со вписанным в нее квадратом, куда в свою очередь вписан внутренний круг с восемью лепестками лотоса, символизирующего женское начало. В центре внутреннего круга помещается сакральный объект, божество или его символ, чаще всего знак мужского начала. Квадрат ориентирован по сторонам света, каждой координате соответствует свой цвет. Внешний круг Мандалы символизирует границы Вселенной, одновременно с этим обозначая временной цикл Вселенной, «цепь взаимосвязанных происхождений», «колесо времени». Эвристическая функция Мандалы — определенный символический ритуал, процесс, направленный на достижение глубин подсознания, на соединение ритма сердца человека с ритмом всего большого мира. Все внешние явления взаимосвязаны с телом и психикой человека, потому, считали древние, «изменяя себя, изменяешь весь мир».

Е. Е. Шифферс продемонстрировала наличие этой пространственной модели в «Памятнике»: центр организованного «русской семьей» пространства — Памятник Поэта; с четырех сторон — тропы, пути, по которым пойдут «гордый внук славян, финн, ныне дикий тунгус, друг степей калмык». Памятник этот является организующей мировой осью русского мира, он выше «Александрийского столпа» — оси петербургского, западного мира. Развивая далее эти мифопоэтические толкования, автор показала, как А. С. Пушкин в своей жизни и в своем творчестве осуществлял образец ответственного вселенского, «мандалического» сознания, созвучия и содеятельности человека и мира; «соборования» как соединения своей творческой памяти с памятью своего народа, которую поэт восстанавливает и очищает, ощущая ответственность и за потомков, и за умерших предков, деяниями которых он призывает гордиться.

Доклад Е. Е. Шифферс, выполненный с подлинным артистизмом, трудно передаваемым в журнальном репортаже, был встречен аудиторией с должным пониманием и нескрываемым восхищением. О гениальности как естественной основе творчества, о ее психологических и мировоззренческих предпосылках редко можно услышать ныне прямое слово. Тем более слово, укорененное в духовное предание народа, возведенное к авторитету несомненному, каким для нас является А. С. Пушкин; слово, артикулированное в терминах современных мифопоэтических и психотехнических концепций. Их эвристический смысл для проектного воображения ощущается сегодня многими, а вот прямая речь о самоценном творческом опыте, о самообразе творца, чувствующего себя в традиции как дома, а не как на казенной службе, доступна, увы, все еще немногим.

Мифопоэтическими нотами был окрашен и доклад В. Н. Максимова (НИИ искусствознания) «Жилище как фундамент жизни культуры и дом как основа культурной жизни». Символическая тема его — образ «Отчего дома», трактуемый докладчиком как глубинная структура культуры, ее замковый камень, центр различных процессов символизации и десимволизации, порою центростремительных, созидательных, а порою центробежных, разрушительных. Рассматривался ряд манифестаций «Отчего дома», приуроченных к различным историческим фазам культуры. В архаические времена — это образ Горы, объединяющей Небо и Землю (камень как основа культуры; коническая форма чума, шалаша, крыши; направленность взгляда вверх и т. д.). В славянском язычестве образ «Отчего дома» воплощался в образности стягов, боевых знамен, выполнявших функцию консолидации, «соборования» в условиях походов, в гуще битв. В средневековой русской культуре предельным выражением «Отчего дома» был образ Храма. Видеть разрушенные и оскверненные памятники — значит неизбежно переживать ощущение неустойчивости мира, отчуждения от культуры, значит понять ее как «чужую для меня».

Эти соображения были спроецированы автором на современную идеологическую ситуацию. Во-первых, во времена сталинизма образ «Отчего дома» был бесстыдно использован для идеологических манипуляций общественным сознанием, для мобилизации энергии народа на деяния, часто направленные против реальных исторических интересов. Для этого использовались традиции народной культуры: структура традиции сохранялась, но на место истинных ценностей ее подставлялись ложные. «Как и насколько сознательно это делалось?» — спрашивает автор. Независимо

от того или иного ответа на этот вопрос, нам все равно предстоит пройти «след в след» произведенной фальсификации, отыскать эти ложные ценности, освободить от них тело традиции. В нашей культуре началось «возвращение забытых имен и идей», начали публиковаться произведения, созданные в атмосфере русского религиозного ренессанса начала века, символы и образы средневековой духовной традиции неизбежно становятся не только доступными, популярными, но также — модными, престижными. Важно проследить, как этот процесс будет развиваться не на уровне самих идей (они уже созданы когда-то), а на уровне бытования идей. Важно, чтобы бытование их служило «консолидации за», а не «консолидации против».

В докладе О. И. Генсаретского «Дизайн без эстетики» речь шла об эстетических следствиях концепции пространственности, лежащей в основе средового подхода к объектам дизайна, а также в основе творческой активности проектного воображения.

Пространственность — не только свойство окружающих нас ежечасно и повсеместно реальных объектов, но прежде всего символическая форма чувства, воображения, мысли, действующих безотносительно любых объектов. Пространственные явления природы, повседневной жизни, духовной культуры, и очевидно, что пространства их никак не пусты; напротив, они наполнены смыслами и силами, которые вполне реальные (хотя и наблюдаемы сквозь символическое опосредование) и которым человеческое творчество лишь дает простор для действия и сознательного проявления. Творчество, говоря словами П. А. Флоренского, создает условия, при которых сама «жизнь преображается в художество» и начинает действовать «сила красоты, существующая не менее, нежели сила тяжести».

Есть внутренняя глубинная связь пространственности и художественности, есть красота как сила, энергия, действующая на нас, а не только как качество, которое нужно воспринимать или понимать. Связь, осязаемая, видимая, но не перестающая от того быть таинственной, сокровенной. Это — первичная художественность, отличающаяся от образно рефлектированных качеств так же, как полезные ископаемые — от промышленно переработанного сырья. Первичная художественность, неотделимая от пространственности, кристаллизуется далее в эстетических качествах наглядных образов, становится «читаемой», доступной для сознания, но... утрачивает при этом свою изначальность, из факта природы превращаясь в факт культуры. Предел такой кристаллизации — одереветнение школьного, академического сознания, за которым следует распад пространственной формы, утрата стройности и свежести образов.

Все окружающие нас среды — вещные, знаковые, образные, естественные и искусственные, привычные или все еще странные — чем-то напоминают землю, воздух и свет. Они могут быть чистыми, живыми и дающими жизнь, а могут усыхать, грязнеть, угрожая вырождением гнездившейся когда-то в них жизни. Присутствие красоты в них всегда было признаком здоровья, источником свежести и радости.

А что сегодня? Поворачивая свой взор к сохранившейся кое-где девственной природе, к простой и естественной, но так нелегко доступной жизни, мы, кажется, еще способны видеть в них очарование уголков природы, старых вещей, волшебство повседневной жизни в повседневной среде. Всматриваясь в будущее, мы страшимся жизни в полностью рассчитанном, расколдованном мире. Проектное воображение, настроенное на творчество вещей и образов с повышенной, открытой пространственностью, накапливает, кажется, энергию удивления, питающую самое «человеческое» в нас — надежду, что волшебное очарование вещей будет вновь доступно для нас в нашем чрезмерно заорганизованном и технологическом мире.

Метафора «дизайн без эстетики» говорит, по мнению докладчика, как раз о том, что направленность проектного воображения на поиск первичной, чистой пространственности открывает ему и первичную, чистую художественность — как первородное качество вещей, сред, как проявление и самим им присущей «силы красоты». Художественность — не стерильный препарат, извлекаемый из искусствоведческой или эстетической дистилляции готового искусства, а «руда», которую нужно найти, выработать из «недр» жизни, окружающей нас «здесь» и «теперь», как «везде» и «всегда».

Заключая наш концептуальный репортаж с заседаний одной из секций представительной Всесоюзной конференции, еще раз оговоримся — выбором того, о чем только что было рассказано, мы обязаны не произволу репортера, а сюжетному замыслу работы секции.

Независимая студия: первый опыт

Ровно год назад Союз дизайнеров СССР организовал первую в практике советского дизайна хозрасчетную независимую студию, которую возглавил Д. А. Азрикан. Во многих вопросах — организационных, методических, финансовых — коллектив студии был первопроходцем.

Как же эти вопросы решались, каких результатов добилась студия?

Корреспондент «Технической эстетики» Е. Г. Владычина беседует об этом с руководителем студии.

— Дмитрий Арнольдович, давайте нарушим традицию и начнем разговор с конца: с итога. Вот вашей студии исполнился год. Перечислите: сколько разработано проектов, на какую сумму, сколько в студии сотрудников, чем она располагает! Каков ваш статус!

— Фактически прошло гораздо меньше года. Основной коллектив сформировался лишь наполовину к началу лета, а полностью лишь осенью. Сейчас у нас 15 человек в постоянном штате. И так, за неполный год с неполным штатом мы сделали восемь работ, среди которых есть и крупные, такие как разработка концепции и эскизного дизайн-проекта системы средств контроля и измерений для Минстанкопрома, и мелкие, например электрофен. Всего на сумму около 250 тыс. руб. Мы работаем в помещениях общей площадью около 150 м² и

готовим еще одно под макетную мастерскую, тоже порядка 150 м². Имеем пока лишь самое необходимое из мебели и оборудования, начинаем приобретать оборудование для макетной мастерской.

О статусе. Все спрашивают — кому вы подчиняетесь? А зачем надо было уходить из промышленности или институтов, чтобы опять кому-то «подчиняться»? Весь смысл независимой дизайн-студии в том, чтобы никому не подчиняться. Мы — самоуправляемая хозрасчетная проектная организация при Союзе дизайнеров СССР. Таких студий сейчас только в Москве уже более десяти. Просто мы начали первыми, поэтому, как я понимаю, интересен именно наш опыт. Московские студии добровольно объединились с целью экономии расходов на нетворческий персонал и создали при поддержке секретариата Президиума СД обеспечивающую службу — твор-

ческо-производственное объединение «Дизайн-проект». Его функции — бухгалтерское, патентное, снабженческое и другие виды обслуживания, за что студии отчисляют ему небольшой процент от своих доходов. Но мы этому объединению не «подчиняемся». И это — принципиально.

— А теперь можно вспомнить и о начале: какой была студия в первое время, с чего вы, как руководитель, начинали!

— «Вначале было слово». Это не шутка. На самом деле мы давно говорили о том, что нашему дизайну не хватает свободной многопрофильной формы творчества, конкурирующей с уже закосневшими, заорганизованными структурами. Эта форма стала возможной с учреждением нашего творческого союза. В первое время студия представляла собой гору мусора в оставленном стройуправлением по-

*Сотрудники студии:
(стоят, слева направо):
Игорь ТАРАЧКОВ,
Айдын РАМАЗАНОВ,
Владимир СИЗОВ,
Иван БАТАЛОВ,
Реваз ЧЛАИДЗЕ,
Алексей СИНЕЛЬНИКОВ,
Юрий КИСЕЛЕВ,
Алексей ДАНИЛИН,
Виктор ЧЕРНИКОВ,
(сидят, слева направо):
Алексей КОЛОТУШКИН,
Марина МИХЕЕВА,
Людмила БАРБОЛИНА,
Дмитрий АЗРИКАН*





1, 2. Мини-трактор «Сверчок» для приусадебных участков и небольших семейных ферм. Заказчик — ПО «Гомсельмаш» (г. Гомель). В дизайн-проекте значительно улучшены условия работы водителя, посадки и высадки, обзорность. Коренной переработке подверглись пульт управления, сиденье и все кузовные элементы.
Дизайнеры: О. ВОЛЧЕНКОВ, А. РАМАЗАНОВ, Ю. КИСЕЛЕВ




Студия Азрикана

луразрушенном помещении, а я начал работать, сидя на ящике из-под гвоздей. Правда, был телефон, по которому я разговаривал с будущими заказчиками и дизайнерами, которых приглашал на работу. Можно добавить, что при такой неустроенности мы решились включиться в конкурс, объявленный заводом микроавтобусов РАФ на дизайнерскую концепцию семейства микроавтобусов и даже выиграли его, поделив второе место с коллегами — вазовцами (первое место присуждалось).

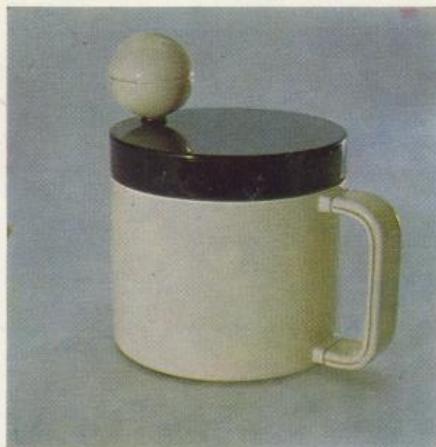
— У вас хозрасчет. Расскажите, как вы работаете, какие у вас принципы во взаимоотношениях с заказчиками!

— С заказчиками мы работаем по договорным ценам. Часть договорной цены, примерно половина, идет в фонд оплаты труда. Остальное распределяется на фонд развития производства (приобретение оборудования, инструмента), на аренду помещения, на фонд социального развития и другие платежи. Часть идет на содержание специалистов, работающих в творческо-производственном объединении «Дизайн-проект», — патентовед, экономиста, снабженца, бухгалтера. Штат этот очень небольшой и обслуживает все студии региона и индивидуальных дизайнеров.

Никаких расценок мы не применяем. Это принципиально. Нигде в мире нет и не может быть расценок на дизайн. Есть и должен быть рынок идей, проектов и талантов. Расценки исключают учет качества. Расценки позволяют и за плохой и за гениальный проект платить одинаково. Это экономика застоя.

У нас нет проблем с заказчиком по этому вопросу. Есть проблемы с коллегами и чиновниками от дизайна. Оказалось, что многим удобнее расценки: можно «накрутить» сколько хочешь и втереть очки заказчику. Узаконенное жульничество. Находят и обходные пути. Например, появилась «модель», при которой с заказчиком рассчитываются по договорной цене, а дизайнеру платят по расценкам! Аб-

3, 4



сурд в квадрате: выходит, что оплата разработчика не зависит от его творческой репутации и качества его труда. Высокий профессионализм и талант дизайнера, позволяющий установить достаточно высокую договорную цену за проект, как бы присваиваются теми, кто к творчеству отношения не имеет.

— От экономических принципов пора перейти и к дизайнерским. Принята ли вами художественная программа деятельности? Или — художественное кредо, стиль работы!

— Наша художественная программа по существу продолжает линию, намечившуюся еще в период работы во ВНИИТЭ, — это социально ответственный, демократичный дизайн. С точки зрения формы мы не догматики и нам не чужды никакие новые веяния, ни «Мемфис», ни «постмодерн». Коллектив у нас в основном молодежный — это принципиальная позиция. Мне кажется, что отечественный дизайн, несмотря на довольно короткую биографию, сильно постарел. Его линию, к сожалению, до сих пор определяют люди 60-х годов. Это сковывает свободный поиск, особенно в области формы. Мы пытаемся уйти от этого. Очень хочется, чтобы произведения студии узнавались, как, например, работы западногерманской студии «Iggodesign». Коллектив в этом случае должен работать как сыгранный оркестр.

— Можно ли утверждать, что существование таких дизайнерских сту-



3, 4. Бытовой термостат для приготовления мороженого. Заказчик — Минсредмаш. Варианты с ручным и электроприводом.
Дизайнеры: О. ВОЛЧЕНКОВ, Ю. КИСЕЛЕВ

5, 6. Промышленный трактор Т-25.01. Головной образец перспективного семейства. Заказчик — ПО «Чебоксарский завод промышленных тракторов». Задачей дизайн-проекта было формирование специфического фирменного образа, отличного от стиля конкурентов, но вместе с тем лежащего в русле общемировых тенденций. Значительно улучшены условия управления машиной, ухода и обслуживания.
Дизайнеры: А. КОЛОТУШКИН, И. БАТАЛОВ, И. ТАРАЧКОВ

дий, где все построено на экономическом расчете, избавит советский дизайн от болезни «работать на полку», на «галочку в отчете» — имеется в виду отчет предприятия, которое привыкло вступать в контакт с дизайнерами «из-под палки»!

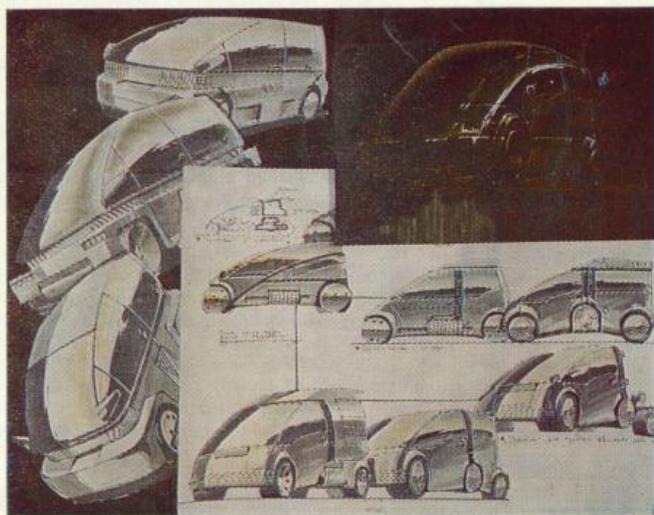
— Никакая форма организации дизайна не избавит его от «полки». От «полки» дизайн избавит нормальная экономика, где нет дефицита, нет супермонополии, а есть рынок и конкуренция.

— Что является для вашей студии проблемой на сегодня?

— Первая проблема — кадры. Талантливые люди есть, но общий уровень подготовки низок. Существенна чисто психологическая сторона: дизайнеры привыкли относиться к месту, где они работают, как к казенной «конторе». В то же время сложно происходит привыкание к коллективному творчеству, ведь работы, которые мы делаем, требуют привлечения многих разнообразных специалистов. В этом я вижу смысл студии. Мелкие индивидуальные проекты можно делать и дома. Для этого не нужно объ-



6



7. Экспериментальный проект нового автомобиля

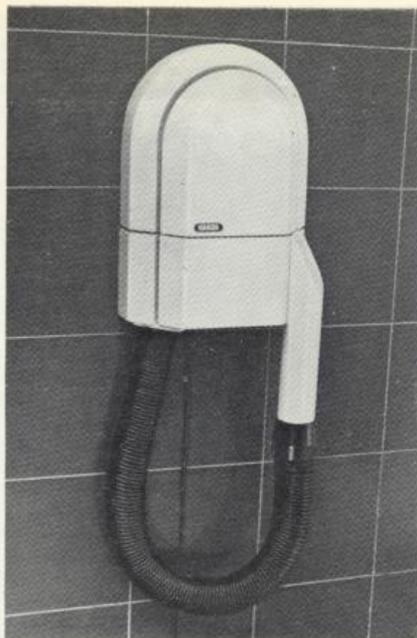
единяться в команду. Кстати, мы между собой договорились, что новый сотрудник принимается в студию с одним условием: в случае, если коллектив высказает ему недоверие, он добровольно подает заявление об уходе.

Другая проблема. Мы хотели бы привлекать к работе студентов. В этом также состоит смысл «студийности». Они могли бы проходить здесь практику, стажировку и т. п. Пока такой опыт произошел, как это не покажется странным, не с нашими студентами, а с иностранцами — с двумя из ФРГ и одним из ПНР.

Третья проблема — трудности с изготовлением макетов. Нет производственной базы.

— Знаете ли вы об опыте других дизайн-студий, можно ли продуктивно работать в других структурных формах? Что бы вы им посоветовали, от чего предостерегли?

— Формы деятельности в дизайне



8

могут быть любимы. Проблема состоит в уровне спроса на дизайн, что определяется здоровьем и развитостью экономики и культуры. Думаю, что в настоящее время небольшие многопрофильные дизайнерские коллективы, работающие независимо, будут эффективнее, чем отраслевые службы. Во-первых, ввиду независимости. Они свободны от диктата непрофессионалов. Во-вторых, разнообразная тематика способствует «перетеканию» идей из одной сферы проектирования в другую. В отраслевых службах, где этого не происходит, со временем наступает стагнация и самоповторение. В-третьих, «свободные» дизайнеры более полноценно используют свое время, их не отвлекают на изготовление досок почта, стенгазет и на овощные базы. В-четвертых, независимые коллективы обеспечивают дизайнеру большую экономическую и моральную заинтересованность.

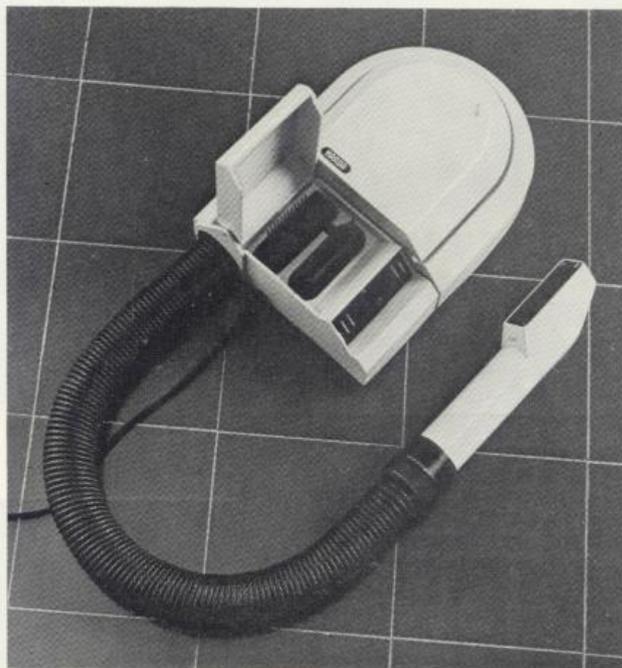
Конечно, идеальным было бы гармоничное сочетание «свободного» и отраслевого дизайна. Однако, пока промышленность не создала должных условий для творчества, отсюда надо уйти и работать с предприятиями по хоздоговорам. А в дальнейшем, будем надеяться, ситуация изменится.

Что посоветовать другим студиям?

Не позволять бюрократии, мгновенно возникшей внутри нашего творческого союза, взять на себя функции руководства, управления. Это особенно начинает проявляться на местах, где выстраиваются пирамиды власти со сложной иерархией. Этому надо противопоставить принципиальную позицию: чиновники, экономисты, снабженцы и другие приглашаются на работу в объединения для обслуживания дизайнеров, а не для руководства и распределения чужих доходов. Очевидно, в новую редакцию Устава СД необходимо будет внести изменения, исключив из обращения внутри союза понятие руководства (а следовательно, и подчинения), заменив его понятием координации.

— Обратимся теперь к вашим проектам. Электронный домашний каби-

8, 9. Настенный электрофен «Наяда» для установки в ванных комнатах квартир, гостиничных номеров, а также в бассейнах, парикмахерских и т. п. Разработан в стране впервые. Заказчик — Минсудпром. Дизайнеры: А. КОЛОТУШКИН, Б. ЖУКОВ



9

Руководитель проиллюстрированных проектов — Д. АЗРИКАН

Фото В. Д. КУЛЬКОВА

нет, мини-трактор, кухонный прибор — мороженица, еще один трактор, промышленный и т. д. Это все очень разнопрофильные объекты. Как проект находит своего разработчика! Какие тут у вас правила и принципы!

— В первый год не приходилось выбирать, хотя в целом все работы оказались интересными для нас и были доведены до конца, за исключением одной, по которой мы не нашли общего языка с заказчиком и остановили договор. Это нормально. Отсутствие так называемого «тематического плана», который почему-то принято выполнять любой ценой, хотя часто бывает, что и заказчик и исполнитель понимают, что продолжать работу бессмысленно, позволяет нам более свободно решать вопрос о судьбе того или иного проекта.

Правила и принципы в выборе? Стараемся брать комплексные, многообъектные работы. Такова наша творческая позиция. Но делали и единичные вещи. Главное — разнообразие. Очень трудно переключаться с трактора на коробочку для медицинского прибора, но такой метод дает хорошие плоды, неожиданные решения. Кстати, сейчас так работает Дж. Джуджаро, начинавший исключительно как автомобилист. Конечно, для этого нужна очень сильная подготовка.

— Сейчас уже заканчивается второй месяц года. Имеете ли вы планы, ставите ли себе какие-то ограничения!

— Я вообще против планирования в такой фирме, как дизайн-студия. Что мы можем запланировать? А если

не придет заказчик? А если, наоборот, будет перебор? Что, собственно, даст наличие плана? Будет сковывать маневр численностью и составом творческих групп, только и всего. Ничего не планируем. Планировали ограничения тематические — ориентация на индустриал-дизайн и отказ от интерьеров и чисто графических работ. В этом же году решили брать и интерьеры, но очень крупные, и графику, но в виде графических подпрограмм фирменных стилей. Есть такая самонадеянная мысль, что индустриал-дизайнер должен сделать интерьер лучше, чем интерьерщик. Мне кажется, что подготовка у индустриал-дизайнера шире и должна позволить ему нетривиально решать проблемы пространства. Главное — расковаться, освободиться от зажатости, от комплекса неполноценности. Попробуем. Надо рисковать.

— Последнее. Скажите, какой вопрос, на ваш взгляд, «Техническая эстетика» должна была бы вам задать, но не задала — о чем еще вы хотели бы сказать?

— Вы забыли спросить, сколько мы зарабатываем. Но на Западе, например, такой вопрос считается нетактичным, поэтому я отвечать на него не буду.

У нас в стране ведется работа по совершенствованию законодательства, относящегося к результатам творческой деятельности. Опубликован и обсуждается проект Закона «Об изобретательской деятельности в СССР». На повестке дня — вопросы совершенствования правовой охраны промышленных образцов, тема, к которой наш журнал обращался уже не раз. Сегодня в обсуждение включается доктор юридических наук Эдуард Петрович Гаврилов, президент Всесоюзной ассоциации патентоведов.

К вопросу об охране промобразцов

УДК 745(083.76)(47):347.773

ГАВРИЛОВ Э. П., доктор юридических наук, Москва

Действующее законодательство о промышленных образцах — Положение о промышленных образцах, утвержденное в 1981 году Советом Министров СССР — по своему построению схоже с нормами правовой охраны изобретений, содержащимися в Положении об открытиях, изобретениях и рационализаторских предложениях 1973 года. То есть к правовой охране промышленных образцов были применены привычные, прошедшие испытание временем организационные приемы и формы охраны. Распространение правовых норм, применяемых для охраны изобретений, на промышленные образцы, с одной стороны, является оправданным, поскольку промышленные образцы могут рассматриваться как «малые изобретения», как «изобретения», относящиеся к внешнему виду промышленных изделий¹. Однако, с другой стороны, это не может быть признано правильным, поскольку промышленный образец несет в себе художественные начала и должен выполнять иные социальные функции, чем изобретения. Поэтому совершенствование законодательства о промобразцах вовсе не должно производиться путем механического воспроизведения форм изобретательского права.

А какие же должны быть выбраны направления в совершенствовании законодательства о промобразцах? Попытаемся наметить хотя бы некоторые из них.

Одним из самых сложных вопросов является вопрос о форме правовой охраны. Это, несомненно, центральный вопрос и в любой другой правовой охране. Он распадается на два взаимозависимых вопроса: какое право дает охрана и за кем это право закрепляется.

В вопросе о форме правовой охраны действующее законодательство о промышленных образцах практически полностью копирует (по существу) законодательство об изобретениях: образец может охраняться свидетельством (аналог авторского свидетельства на изобретения) или патентом (аналог патента на изобретение). Различия имеются в сроках: исключительное право государства, вытекающее из свидетельства, а также исключительное право патентообладателя действует 10 лет, а не 15 лет, как это имеет место в отношении изобретений. Еще одно отличие: автор промышленного образца, охраняемого свидетельством, получает вознаграждение в меньших размерах, чем автор изобретения, охраняемого авторским свидетельством. Но все это различия несущественные, и их мож-

но объяснить, вероятно, тем, что промышленный образец рассматривается как своего рода изобретение, но только менее значительное и менее ценное для общества.

Но вряд ли такой подход нам надо сохранять и в дальнейшем. Ведь промышленный образец по своему значению может и превосходить изобретение. Кроме того, во многих случаях значение промышленных образцов лежит в иной плоскости, чем значение изобретения (эстетические достоинства, эргономика и др.). Сравнить социальное, экономическое и техническое значения промышленных образцов и изобретений часто просто невозможно в связи с разнородностью этих категорий.

Существование двух форм правовой охраны промышленных образцов, как известно, базируется на норме статьи 123¹ Основ гражданского законодательства Союза ССР и союзных республик, первая часть которой содержит следующие положения:

«Автор промышленного образца может по своему выбору требовать либо признания своего авторства с передачей государству исключительного права на промышленный образец, либо признания своего авторства с закреплением за ним исключительного права на промышленный образец. В первом случае на промышленный образец выдается свидетельство, во втором — патент».

Обратим внимание на содержащуюся здесь норму о возможности выбора автором промобразца той или иной формы охраны. Сформулирована эта норма достаточно полно и ясно; никаких отсылок к подзаконным актам в ней не содержится, а для ее проведения в жизнь никаких особых актов и не требуется. Следовательно, это норма прямого действия. Эта норма повторена и в пункте 4 Положения о промышленных образцах (далее — Положение).

Однако на практике автор обычно не может осуществить провозглашенного и закрепленного за ним законом права выбора той или иной формы охраны. Это происходит в связи с определенными юридическими и фактическими причинами.

Юридически: автор не может осуществить свое право выбора в связи с наличием норм пункта 6 Положения, где установлено, что «на промышленный образец выдается свидетельство, а не патент, если промышленный образец создан:

— в связи с выполнением автором служебного задания или договора, заключенного с предприятием, организацией, учреждением;

— с использованием автором денежной или иной материальной помощи

предприятия, организации, учреждения; — в коллективе, работающем на общественных началах на предприятии, в организации, учреждении».

Практически же все промышленные образцы, заявляемые советскими авторами, относятся как раз к тем категориям, которые указаны в пункте 6 Положения. Выходит, что возможности выбора форм охраны, закрепленной в Основах гражданского законодательства, по сути дела у автора и нет.

Есть, однако, и чисто фактические причины, препятствующие осуществлению автором выбора формы охраны своего промобразца. Это — очень высокие требования, предъявляемые к материалам заявки, особенно к фотографиям и чертежам, что заставляет автора оформлять заявку именно от предприятия. Подача заявок на патенты препятствуют и значительные по размеру патентные пошлины.

Но даже имея возможность выбора формы охраны (если промышленный образец не подпадает под ограничения, указанные в пункте 6 Положения), советский автор предпочитает получить на него свидетельство, а не патент. Почему? Ну хотя бы потому, что получение свидетельства означает прежде всего определенное моральное удовлетворение, а возможно — и некоторое материальное поощрение (в среднем в размере нескольких сот рублей). С патентом дело сложнее. Конечно, вполне вероятно, что автор хотел бы получить патент на свой промышленный образец, чтобы иметь право распоряжаться его использованием, но он не делает этого, потому что, во-первых, получение патента «не приветствуется» советским законодательством, а во-вторых, лицо, подавшее заявку на патент, и владелец патента не пользуются целым рядом тех льгот, которые представляются при испрашивании свидетельства. Да и оформление заявки, а также получение патента обходятся автору довольно дорого (несколько сот рублей на оформление материалов заявки, около тысячи рублей — патентная пошлина). Как правило, получаемое автором вознаграждение за образец не покрывает расходов на оформление заявки.

Итак, мы приходим к выводу, что если в будущем законодательстве о промышленных образцах сохранится норма о двух формах охраны образцов и о праве автора выбрать ту или иную форму охраны, то такую возможность выбора нужно сделать реальной — и с юридической, и с практической точек зрения.

Другой вопрос, который следовало бы обсудить при совершенствовании охраны промышленных образцов, это вопрос о целесообразности сохранения свидетельства на промышленные

¹ На практике у многих промышленных образцов основное значение имеют утилитарные черты, что еще больше сближает образцы с изобретениями.

образцы в его современном виде.

Как известно, выдача свидетельства на промобразец закрепляет за государством исключительное право на его использование. При этом все советские государственные предприятия, организации и учреждения используют промышленные образцы, охраняемые свидетельствами, без специального на то разрешения (пп. 27 и 28 Положения). Таким образом, по своему правовому положению свидетельства на промышленный образец полностью идентично авторскому свидетельству на изобретение.

Основной смысл установления системы выдачи в СССР авторских свидетельств на изобретения — закрепление беспрепятственного, а следовательно (как полагают), наиболее широкого использования изобретений на благо всего советского общества. Но в последнее время все более часто высказываются соображения о том, что беспрепятственное, то есть фактически — нерегулируемое правом, использование не всегда ведет к наилучшему использованию. И что для обеспечения широкого использования можно прибегнуть и к другому способу: закрепить право на использование за одним предприятием (организацией), в рамках которого было создано (либо которое первым внедрит изобретение или разработает на него техническую документацию); это предприятие затем будет разрешать его использование другим предприятиям. Но если такой подход к решению проблемы обеспечения широкого использования может быть применен к изобретениям, то он может быть применен и к промышленным образцам. Важно лишь установить, есть ли экономический интерес у организаций-разработчиков к тому, чтобы за ними было закреплено право на использование промобразца, созданного в рамках этой организации.

В специальной литературе, однако, поднимался вопрос о том, что в связи со спецификой промобразцов вообще не следует стремиться к широкому их использованию². С этой точкой зрения следует согласиться. Действительно, если новое, высокоэффективное изобретение будет широко внедрено, то это представляется целесообразным и полезным. В отношении промышленных образцов дело обстоит иначе. Обратимся к таким распространенным промышленным образцам, как светильники, мебель, одежда. Разве мы должны стремиться к тому, чтобы в каждой квартире висели одни и те же люстры и стояла одинаковая мебель? Разве все советские люди должны носить одинаковые костюмы? Отрицательные ответы на эти вопросы очевидны и, следовательно, формула о том, что все промышленные образцы должны применяться широко, использоваться

всеми советскими предприятиями, оказывается неверной, неприменимой к промышленным образцам.

Дальнейшего анализа требует вопрос о субъекте права на промышленный образец, охраняемый свидетельством, то есть о носителе определенных субъективных прав в этом случае.

Нет сомнения в том, что определенные права следует закреплять за авторами-гражданами, чьими творческими усилиями создаются промобразцы. Действующее законодательство закрепляет за авторами права авторства, право на получение вознаграждения и ряд других менее значимых прав и льгот. По нашему мнению, объем этих прав должен быть увеличен прежде всего за счет включения в него права на неприкосновенность, известного и широко применяемого в сфере авторского права (статья 480 Гражданского кодекса РСФСР и соответствующие статьи ГК других союзных республик) и в сфере архитектуры (авторский надзор за неприкосновенностью архитектурных сооружений)³.

Право на использование зарегистрированного образца промышленным способом, очевидно, также следует закрепить за автором, как это сделано сейчас применительно к патенту на образец; это, однако, не относится к тем случаям, когда промышленный образец относится к категории служебных.

Вопрос о «служебных» образцах заслуживает особого рассмотрения.

В соответствии с пунктом 26 Положения к категории служебных относятся те промышленные образцы, которые созданы на предприятии (в организации) «в связи с выполнением служебного задания или на общественных началах».

На служебные промышленные образцы соответствующему предприятию (организации) выдаются удостоверения, которые подтверждают факт создания промышленного образца на предприятии (в организации); однако никаких реальных прав и льгот они не дают.

Такое нормативное определение служебного промышленного образца представляется неточным, а правовой режим удостоверения и на промышленный образец — неполным.

Следовало бы различать:

1) промышленные образцы, созданные по прямому служебному заданию предприятия (организации), то есть по трудовому договору. Их (и только их) можно именовать служебными промышленными образцами;

2) промышленные образцы, созданные в связи с выполнением служебного задания предприятия (организации), прежде всего те, которые созданы с помощью оборудования (приборов, аппаратов) предприятия или организации, или с получением от предприятия (организации) денежной или материальной

помощи;

3) промышленные образцы, не подпадающие под все указанные категории (созданные авторами, работающими самостоятельно, либо в коллективах, работающих на общественных началах).

Право на использование служебных промышленных образцов могло бы закрепляться за предприятием. Право на использование промышленных образцов, созданных в связи с выполнением автором служебного задания, могло бы закрепляться за автором; при этом за предприятием могло бы закрепляться особое непередаваемое другим право на использование этого промышленного образца (подобное праву преждепользователя, указанному в пункте 32 Положения) либо право на получение возмещения своих расходов из тех доходов, которые получит автор при использовании промышленного образца.

Право на использование остальных промышленных образцов следовало бы закрепить за автором.

Другой вопрос — о возможности использования служебных промышленных образцов другими предприятиями, организациями и учреждениями.

Владельцем права на использование служебного промышленного образца, как было указано выше, по нашему мнению, должно быть то предприятие (организация), где промышленный образец был создан.

Если владельцем права на использование является кооперативное или общественное (не государственное) предприятие (организация), то ему должно быть предоставлено исключительное право на использование образца. Иными словами, владелец права на использование может запретить любому другому предприятию (организации) изготовлять и продавать изделия, подпадающие под действие документа на промобразец. Если же такой владелец разрешит другому предприятию (организации) использовать зарегистрированный образец, то такое разрешение может быть обусловлено уплатой определенного вознаграждения.

Если же владельцем права на использование служебного промышленного образца является государственное предприятие (организация), то, конечно, ему должно быть предоставлено исключительное право разрешать или запрещать использование промышленного образца — в отношении кооперативных или общественных предприятий (организаций). Что касается действия этого исключительного права по отношению к другим предприятиям государственного сектора, то этот вопрос может быть решен двояко: можно либо предоставить владельцу права возможность запретить использование промышленного образца, либо не предоставлять ему такой возможности, а установить, что владелец права обязан заключить договор с любым государ-

² См.: КУЧИНСКАЯ Л. Право и дизайн. — Вильнюс: Минтис, 1987, с. 159.

³ Право на неприкосновенность означает, что любые изменения произведения могут вноситься лишь с согласия автора.

ственным предприятием (организацией), обратившимся с такой просьбой. Такой договор должен быть возмездным.

Из двух изложенных вариантов первый представляется более приемлемым.

Представляется целесообразным также решить ряд вопросов, относящихся к понятию промышленного образца и к сфере действия охранного документа на образец.

Назрела необходимость сделать определение промышленного образца более точным и конкретным. В пункте 10 Положения промышленный образец определяется как «художественно-конструкторское решение изделия, определяющее его внешний вид, соответствующее требованиям технической эстетики, пригодное к осуществлению промышленным способом и дающее положительный эффект».

Выражение «решение изделия», определяющее суть промышленного образца, как мы полагаем, сформулировано по аналогии с выражением «решение задачи», применяемым в отношении изобретения. Но если это последнее выражение — «решение задачи» — является общеупотребительным, то выражение «решение изделия» — это узкоспециализированное понятие, употребляемое лишь в профессиональной среде дизайнеров и архитекторов. Вот почему следовало бы отказаться от такого словоупотребления, заменив его общеупотребительным выражением типа «внешний вид изделия», «художественно-конструкторские черты изделия» и т. п. При этом следует отдавать себе отчет в том, что промышленный образец это не только внешний вид изделия, что охраняются не отдельные черты изделия, а их совокупность и что, вообще, промышленный образец не является материальным предметом. Следовательно, и предполагаемые определения не лишены недостатков. Однако надо добиться, чтобы определение промышленного образца было общепонятным.

Другая претензия, которую следует предъявить к действующему определению промышленного образца, состоит в том, что выражение «соответствие требованиям технической эстетики» очень широко и неопределенно. Оно дает возможность для произвольных толкований, ведь критерии технической эстетики постепенно меняются. Видимо, эта отсылка должна быть исключена из правового документа, каковым является Положение. Назрела также необходимость введения формулы промышленного образца, которая могла бы строиться по типу патентной формулы. Именно с помощью формулы промобразца можно было бы точно определить сферу действия охранного документа на образец, исключить споры о том, копирует ли то или иное изделие зарегистрированный образец.

Нельзя не сказать еще об одном направлении возможного совершенство-

вания — о необходимости упрощения составления заявок на промышленные образцы (нужны ли чертежи при наличии фотографий и т. п.), процедуры их экспертизы (особенно сроков), а также порядка оформления и выдачи охраняемых документов.

Правила составления заявок, их экспертизы, правила выдачи охранных документов на промышленные образцы — это лишь составная часть общей охраны промышленных образцов. Эти правила не должны быть самоудовлетворительными. Их основная цель — содействие реализации права на промышленные образцы, то есть использованию промышленными образцами и выплата авторского вознаграждения. Поэтому должны быть исключены все формальности, кроме абсолютно необходимых и обязательных.

Резюмируя, отметим следующее.

Правовая охрана промышленных образцов не должна следовать за изменениями правовой охраны изобретений. Промобразцы имеют свою специфику, свое особое социально-экономическое значение, а потому их охрана должна строиться особо, на основе присущих промышленным образцам особенностей.

Следует применять одинаковый правовой подход к разным формам охраны промышленных образцов — к свидетельствам и к патентам — с тем, чтобы авторы фактически имели право выбора той или иной формы охраны.

Исключительное право на использование промышленного образца следовало бы закрепить:

— в отношении «служебных» образцов — за предприятием (организацией);

— в отношении образцов, созданных в связи с выполнением служебного задания, — за автором с предоставлением предприятию права на фактическое использование или права на возмещение своих затрат;

— в отношении остальных образцов — за автором.

Если владельцем промышленного образца является государственное, кооперативное или общественное предприятие (организация), то использование этого образца другими предприятиями (организациями), как государственными, так и кооперативными или общественными, должно производиться лишь с согласия владельца промышленного образца.

Следует упростить процедуру оформления права на промобразец.

ОТ РЕДАКЦИИ

Хотелось бы, чтобы читатели журнала, специалисты-патентоведы, руководители предприятий и организаций, авторы промышленных образцов откликнулись на эту статью, а также высказались по иным проблемам, связанным с совершенствованием законодательства о промышленных образцах.

«ЭРГОДИЗАЙН-ГАПК-88»: НАУКА И ПРАКТИКА

Вопросам разработки эргономических и дизайнерских проблем создания гибких автоматизированных комплексов по производству и монтажу мелких деталей был посвящен состоявшийся в Пловдиве (НРБ) международный научно-практический семинар «Эргодизайн-ГАПК-88». В работе семинара приняли участие специалисты различного профиля из НРБ, ГДР, ПНР, СССР и ЧССР. Семинар проводился с целью отработки методологии и конкретных приемов проектной практики специалистов.

Участники семинара заслушали и обсудили 29 научных докладов, в которых в основном рассматривались вопросы, общие для всех стран — членов СЭВ. Это, в первую очередь, проектирование гибких автоматизированных модулей, линий, транспортно-складских систем, робототехнических комплексов; эргономический анализ деятельности персонала в условиях автоматизированных производств; психологическая и профессиональная подготовка кадров. Доклад советской стороны носил комплексный характер, отражающий проблемы, принципы и методологию эргодизайна гибких автоматизированных систем.

В рамках семинара была осуществлена практическая работа творческих групп специалистов НРБ и СССР, направленная на реализацию подготовленных болгарской стороной проектных заданий по обследованию болгарских предприятий — Технического центра комплексной автоматизации монтажа (ТЦ КАМ) и Комбината электроаппаратурных заводов (КЭЗ). В ходе этой работы специалистами по эргономике и дизайну был разработан ряд проектных предложений по совершенствованию технологических процессов и промышленной продукции ТЦ КАМ, условий труда на КЭЗ. Выполнены также проектные предложения, включающие футурологическую концепцию завода-автомата и организацию производства будущего. Важным практическим результатом проведенной работы стала разработка советско-болгарским коллективом эргодизайнерской аванконцепции модернизации и развития ТЦ КАМ. Вопрос о путях реализации проектных предложений будет решен болгарской стороной после подробного анализа всех проектов с учетом реальных технических и финансовых возможностей предприятий.

Международный семинар «Эргодизайн-ГАПК-88» явился первой попыткой объединить в практике совместной работы эргономистов и дизайнеров традиционную форму научного семинара с формой проектного, стал эффективным средством повышения профессионального уровня специалистов.

ПОДСТАВКИНА Т. П., ВНИИТЭ

Конкурсы без... конкуренции?

Использование конкурсной формы при проектировании новой промышленной продукции — это безусловно прогрессивное явление, признак демократизации нашего общества. А развивающаяся практика проведения сугубо дизайнерских конкурсов тем более отраднa — она свидетельствует о росте престижа профессии. Но каковы результаты этих конкурсов! Так уж ли они радуют нас!

СИЛЬВЕСТРОВА С. А., ВНИИТЭ

У этого нового движения есть дата рождения: ровно два года назад 1 апреля 1987 года было опубликовано постановление Госкомитета СССР по науке и технике, рекомендовавшее руководителям промышленности — для пробуждения творческой активности и стимулирования соревновательного духа в конструкторских коллективах — внедрять конкурсную форму работ. И дело сдвинулось с места. На газетных полосах чуть ли не каждый месяц стали появляться объявления о самых разных конкурсах, и сугубо конструкторских, внутриотраслевых, на средства предприятий или министерств, и с привлечением дизайнерского потенциала и средств Союза дизайнеров СССР.

Назвать точное число прошедших, даже промчавшихся через нашу жизнь за эти два года конкурсов — больших и малых, всесоюзных и республиканских — трудно, их десятки: на новый вагон метро и на универсально-пропашной трактор, на новый электровоз и на пассажирский лифт, на завод-автомат и на лучшую концепцию гибкой автоматизации, на автомобиль для села и на микроавтобус для РАФа, на графический знак Фонда культуры и на фирменный стиль Комитета защиты мира...

Казалось бы, чем больше таких серьезных и значимых для народного хозяйства конкурсных разработок — тем лучше. Организатор проектного соревнования, оправдывая потраченные на премии средства, получает искомое: новый — лучший из лучших — проект, а мы с вами, потребители, со временем, — новый вагон метро, новый лифт и т. д. Увы, на деле все не так. Лишь малая часть из названных конкурсов прошла всю дистанцию — от старта до присуждения наград — достойно и результативно. Большинство конкурсов — по разным причинам и на разных этапах — находились или находятся на грани провала. Почему?

Можно ли представить себе, чтобы, скажем, в музыкальном конкурсе имени Чайковского участвовало... два конкурсанта? Нет, разумеется, но не стоит сравнивать, скажут некоторые. А почему не сравнивать, разве инженеров-конструкторов или дизайнеров у нас в стране не тысячи? Почему же они игнорируют свои профессиональные соревнования? Почему на объявленной Свердловской городской организацией Союза дизайнеров СССР (совместно с Горисполкомом) конкурс на лучший проект городской зоны отдыха откликнулись лишь... два проектировщика, и конкурс погас, не разгоревшись? А в соревновании на проект универсально-пропажного трактора

(организатор Минсельхозмаш) участвовало три конкурента. В конкурсе на пассажирский лифт — семь... Это первая беда почти всех конкурсов: малое, смехотворно малое число участников.

Но ведь на это должны быть свои причины?

Проследим же за процедурой конкурсов дальше. Благородная цель — вызвать к делу свежие творческие силы, а значит, вовлечь возможно более широкий круг авторов — провозглашается, оказывается, лишь на бумаге, в стандартной приписке к объявлению: «участниками могут стать как коллективы и организации, независимо от ведомственной принадлежности, так и отдельные авторы». На самом деле ведомство чаще всего строго охраняет и засекречивает процедуру конкурса.

Редакция «Технической эстетики» провела эксперимент, напечатав у себя в журнале объявление о конкурсе на проект электровоза. «Положение о проведении конкурса и технические требования на электровоз можно получить в СКБ Тбилисского ПО «Электровозостроитель» — было сказано в присланном в журнал объявлении. И что же? Ровно месяц сотрудник редакции потратил на попытки получить эти «технические требования», на переписку и на телефонные переговоры с главным инженером ПО «Электровозостроитель» и кроме обещаний так ничего и не получил. Отказали в выдаче исходных документов многим желающим и организаторы конкурса на концепцию гибкой автоматизации (НПО ЭНИМС). Натолкнувшись на ведомственную неприступность, соискатели написали об этом в редакцию центральной газеты.

Но вот другой случай: конкурс, объявленный заводом РАФ на новый микроавтобус. Заявлено было, что первый тур — сдача концепции, а затем пройдут еще два тура — по результатам первого. Сроки объявления этих результатов были, разумеется, нарушены, перекрыты, но все-таки несколько участников были оповещены, что они заняли призовые места и соответственно премированы в первом туре. Но прошел уже почти год (!) — завод словно забыл, что объявлял столь серьезный дизайнерский конкурс. Редакция «Технической эстетики» снова решила подключиться к выяснению обстоятельств и принялась звонить на РАФ, но ни один телефонный разговор не прояснил вопроса: один специалист уволился, другой не в курсе... Ни по поводу дальнего тура, ни по поводу выдачи премий никто ничего сказать нам не сумел.

Впрочем, один год проволоочки — это еще не рекорд. Победители кон-

курса на вагон метро, дизайнеры ВАЗа, ждали денежной премии от Минавтопрома куда больше — почти два года.

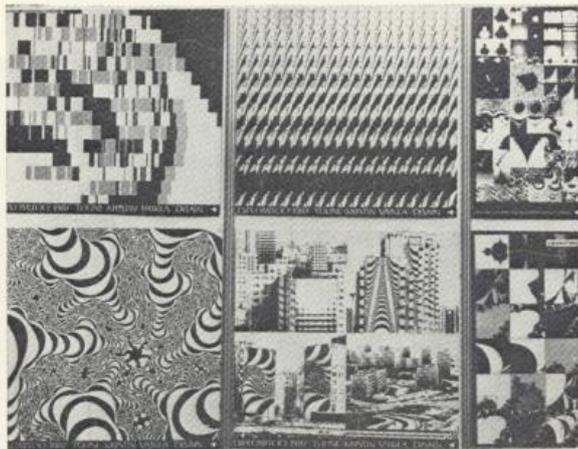
Напрашивается парадоксальный вывод: организаторам конкурсов победители не нужны. Не нужны им и хорошие результаты — проекты.

Вот красноречивый факт: когда двое конкурсантов, участника соревнования на лучший проект пассажирского лифта, уговорившись с заводскими специалистами выполнить — в соавторстве — на их базе макет, те отказались под страхом... победы (!?) Ведь если мы вдруг победим в конкурсе, аргументировали заводчане, нас же заставят внедрять этот проект...

Итак, идея конкурсного проектирования на практике пока не нашла полноценного, продуктивного воплощения. Пока много формализма, много ошибок. Но на ошибках надо учиться.

Я обратилась к секретарю правления Союза дизайнеров СССР Игорю Андреевичу Зайцеву, который сам принимал участие в организации многих совместных с другими организаторами дизайнерских конкурсов и потому изнутри знает эту проблему, сам критично анализирует ее. В чем причина непопулярности многих конкурсов?

— Наиболее серьезная и глубокая причина, — отвечает Игорь Андреевич, — в том, что нет еще социального заказа на дизайн, дизайн не включен в экономику. Необходимость в конкурсах родилась не «из жизни», не из реальных экономических условий существования промышленной отрасли, — отрасль «получила распоряжение» проводить конкурсы. И ни организаторы, ни участники конкурсов не имеют уверенности в том, что проект-победитель, каким бы ни был наилучшим, гениальным, будет реализован. Более того, предприятие готово откеститься от появившегося в результате конкурса нового изделия — вспомните итог конкурса на вагон метро, — новое изделие ему только обуза. Так растрачивается доверие к организаторам конкурса, падает популярность идеи. Или рассмотрим сроки объявляемых конкурсов — они волюнтаристские: два-три месяца на разработку трактора или микроавтобуса! Или — неопределенность, небрежность формулировок техзаданий — в них также отражается изначальная небрежность к конкурсу. Известные нам темы техзаданий не содержали истинно творческого поиска, не стимулировали, что называется, «прорыв в будущее». Или возьмите стартовые условия — они предопределяют иногда явное неравенство конкурсантов. К сожалению, я должен отнести эту критику и к нашему союзу: мы тоже неосмотрительно требовали в условиях натурный полномасштабный макет, но ведь то, что под силу, например, коллективу завода, не под силу специалисту-одиночке, а участников следует ставить в равные условия. Вот поэтому мое мнение сводится к следующему. Первое: крупные конкурсные темы, требующие серьезных проектных исследований и имеющие важное социально-экономическое значение для страны, должны быть заказными. То есть к ним должны привлекаться определенные специализированные предприятия, на них должны отпус-

1
2

3



1. Дипломный проект универсального мотоциклетного шлема, разработанного по заказу ПО «Салво». Автор В. ЛИЛЛЕМЕТС, руководитель Х. Митт, Эстонский государственный художественный институт. Первая премия (раздел бытовых изделий)

2. Многофункциональный семейный автомобиль с возможностью трансформации кузова. Автор М. Р. ТРЕНИХИН, руководители: В. М. Жуков, А. С. Квасов, МВХПУ (б. Строгановское). Вторая премия (раздел средств транспорта)

3. Графика в городской среде (с использованием компьютера). Автор Т.-К. ВАЙКЛА, руководитель Б. Томберг. Эстонский государственный художественный институт. Третья премия (раздел промграфики)

Фото А. АНИКИНА

каться средства, а сверх того — победителям — и премии. Только в этом случае будут обеспечены и доверие, и авторитетность конкурса. Второе: техническое задание более локальных, мелких тем должно быть изначально направлено на поиск этого самого «прорыва в будущее», на стимулирование творческого взрыва, на привлечение широкого дизайнерского потенциала. Третье, и главное: должна быть обеспечена реальная экономическая заинтересованность промышленности в новых проектах.

Мы учимся демократии, и нас радует каждый новый этап в проявлении общественной активности. Проектные конкурсы — один из признаков этой активности, и сегодня они уже не в новинку.

А вот студенческий проектный конкурс — мы имеем в виду конкурс дизайнерских дипломов — был проведен на базе МВХПУ (б. Строгановское) прошедшей зимой впервые. Инициатор — СД СССР.

И снова та же картина — активность «на троечку». А ведь объявлялись приличные для студентов-дипломников премии в 1000 (1-я премия), 500 (2-я) и 300 (3-я) рублей. Но из 11 вузов, которые были оповещены организатором конкурса деканом факультета промискусства К. А. Кондратьевой, приняли участие только четыре. Почему? Потому что не приви-

та студентам культура творческого соревнования, не в их правилах выставляться и побеждать, нет у них элементарных навыков подать свою работу. А мы знаем, как развита в западных дизайнерских вузах эта практика участия в самых различных выставках и конкурсах. Вплоть до издания дипломных проектов в виде проспектов и буклетов. И вот впервые призвали студентов — раскачайтесь, покажите себя, попробуйте выставиться, получите премию, наконец. Не раскачались.

При малом общем количестве представленных работ — по три-четыре в каждом разделе (промграфика, культбыт и средства транспорта) — члены жюри пришли к выводу: острого соревнования не получилось. В разделе промграфики — ни на первую, ни на вторую премию никто не потянул, не присуждена первая премия и среди средств транспорта. Но зато единогласно высоко был оценен далеко обогнавший других трех претендентов по уровню функциональной, эргономической и стилистической проработки проект универсального мотоциклетного шлема для ПО «Салво» (автор — выпускник кафедры дизайна Эстонского государственного художественного института Велло Лиллеметс). Кстати, замечательно то, что из шести премированных проектов три оказались из одного вуза — эстонского. Это — свидетельство стабильно высо-

кого уровня преподавания, собственной учебной проектной культуры. (Назовем еще три награжденные работы помимо показанных на фото: бытовой электрообогреватель С. Вергунова, рук. А. В. Бойчук, ХХПИ; рекламная графика предприятий совхоза «Сырпус» Пярнуского агропрома, автор Э. Андла, рук. В. Ярмит, ЭХИ; детский велоконструктор «Комби» Г. Мухортовой, рук. А. А. Карху, Л. Н. Федоровский, МВХПУ (б. Строгановское, см. на обложке).

Снова обращаясь за оценкой этого конкурса к И. А. Зайцеву, который был председателем жюри.

— Досадно нам было подбивать итоги, подсчитывать баллы, — рассказывает он. — Всего одиннадцать проектов из четырех вузов! И это всесоюзный вузовский конкурс. Не очень радостно было фиксировать, как авторы — будущие дизайнеры! — небрежно преподносят свои идеи, как непрофессионально составляют пояснительные записки. Но если говорить не о форме, а о содержании, то этот первый конкурс научил многому. Он обнаружил, например, проблему «планшетного дизайна». Я имею в виду внешнюю красоту, иногда даже масштабность, в подаче проекта на планшетах и полную техническую и технологическую беспомощность предлагаемого изделия. Обидно, но такие планшеты были у выпускников ЛВХПУ им. Мухоминой. Мое личное мнение: таких «серых», «средненьких» проектов, о которых можно сказать лишь, что в них «ничего особенного», студенты делать не имеют права. Проект должен быть либо тщательно отработанным, хорошо привязанным к реальной технологии конкретного заказчика, либо — взлетом фантазии, эвристической идеей. Ведь это естественно ожидать от студенческого мышления.

Но, разумеется, усилия на первый студенческий затрачены не даром. С выводами председателя жюри целиком согласна и Ксения Андреевна Кондратьева: к этому конкурсу надо привлекать не только выпускников-дизайнеров, но и будущих специалистов по интерьеру, мебели, тканям. Надо суметь заинтересовать и преподавателей, которые руководят дипломниками. И, безусловно, повысить результативность конкурса: познакомить с его результатами промышленность.

Учуть эти пожелания еще есть время: до следующего студенческого конкурса целых два года. В СД СССР принято решение сделать их регулярными и поочередными для каждого из художественных вузов.

Что ж, поживем — увидим.

Подмастерья дизайна

Отделение дизайна Ивановского художественного училища существует 20 лет. За это время здесь подготовлено 238 техников художественного конструирования, из которых 51 поступили для дальнейшего обучения в вузы. Ряд дипломных работ выпускников отделения удостоены медалей и дипломов выставок, в том числе ВДНХ СССР.

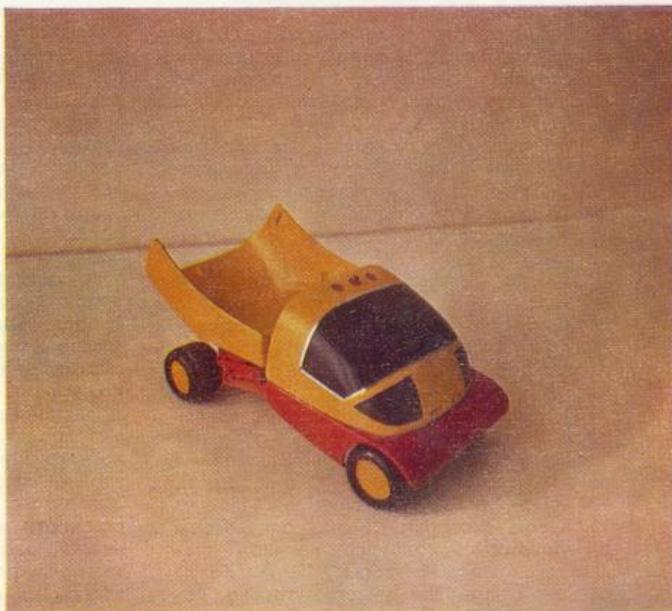
Дипломное проектирование по техническим условиям местных промышленных предприятий является наиболее эффективной формой пропаганды дизайна среди инженерно-технического состава предприятия, не имеющего в своем штате специалиста-дизайнера. Но главную пользу, конечно же, извлекает студент — ему предоставляется возможность приобщиться к работе с материалами при изготовлении опытного образца проектируемого им изделия.

С целью творческого соревнования дипломников одна тема, как правило,



Учебный план отделения предполагает выпуск специалистов по художественному конструированию изделий бытового назначения из металлов и пластмасс. Защитив диплом, выпускники получают распределение на работу в КБ промышленных предприятий. Это положение является определяющим фактором в выборе средств и методов профессионального обучения на стадии учебного и особенно дипломного проектирования, в основе которого — принцип связи с производством, с практикой, которую студенты часто проходят на местных промышленных предприятиях.

Система дипломного проектирования на отделении дизайна училища делится на ряд форм и направлений, которые выражают объективные процессы, проходящие в дизайне, возможности материально-технической базы училища, учитывают индивидуальные творческие предпочтения дипломников.



1, 2. Молодежный мини-магнитофон. Автор С. А. ДЕМИДОВА, руководитель А. П. Веденеев. 1987 г.

3, 4. Трансформируемая электромеханическая игрушка. Автор Ю. П. РЕЗНИЧУК, руководитель В. Н. Демьяненко. 1988 г.

выдается 2—3 дипломникам. Работают они при этом по одному техническому заданию. Предпосылкой тех или иных изменений в технических заданиях на проектирование могут стать или индивидуальные творческие предпочтения дипломника, или намерения руководителя проекта продемонстрировать зависимость формообразования не только от материала, но и от технологии обработки.

Главная задача обучения специалистов среднего звена в дизайне, на наш взгляд, — освоение закономерностей художественного конструирования моноформы изделий промышленности.

Однако разработка моноформы без учета ее связи с элементами среды противоречит принципам комплексного подхода к проектированию, к современному его тенденциям. Поэтому сами проектные задания предприятий указывают на необходимость разработки темы с учетом всех составляющих ее элементов.

Среди заданий на дипломное проектирование встречаются специфические, по своему техническому содержанию связанные с узкой специализацией предприятий и требующие консультации со специалистами. В этих случаях дипломники длительное время работа-

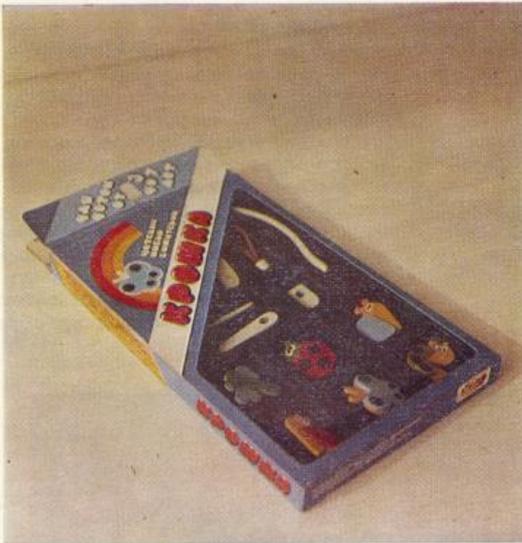
ют на предприятиях, доводя эскиз художественно-конструкторской идеи до объемно-пространственной формы.

Проектная тема с целью реализации замысла на уровне промышленного образца — одна из труднейших форм дипломного проектирования, и работа в этом случае начинается намного раньше обычного. После утверждения эскиза студент работает в КБ предприятия, где выполняются чертежи, а затем и сам промышленный образец.

Случается, что предприятия не имеют возможности принять к себе наших дипломников. В таких случаях дипломное проектирование полностью идет в стенах учебного заведения, а необходимые специалисты приглашаются на консультацию.

Средняя специальная школа дизайна в нашей стране — явление уникальное, в стране действуют всего пять подобных училищ. Она не конкурирует с вузовским дизайном ни по количеству своих выпускников, ни по творческим возможностям подготовленных специалистов. Главная их задача — быть помощниками специалистов «большого» дизайна.

ВЕДЕНЕЕВ А. П., преподаватель, Ивановское художественное училище



5, 6. Набор бижутерии для детей. Автор И. Н. КАШИНЦЕВА, руководитель А. П. Веденеев. 1987 г.

7, 8. Бытовой радиокomплекс. Авторы: В. Г. АНУФРИЕВ, С. В. МЕЛЕЩЕНКО, руководитель А. П. Веденеев. 1987 г.



МЕЖДУНАРОДНЫЙ СТУДЕНЧЕСКИЙ

Фирма General Electric Plastics — дочерняя европейская фирма компании General Electric (США) — объявила новый конкурс — Международный дизайнерский конкурс среди студентов.

Цель конкурса — двойная. Во-первых, создание условий для обмена идеями между студентами (будущими дизайнерами), экспертами промышленности, практикующими дизайнерами-консультантами и фирмой GE Plastics и, во-вторых, разработка новых концепций по использованию конструкционных термопластиков, производимых этой фирмой. Представляемые на конкурс проекты должны отличаться новизной идеи и высоким уровнем дизайнерской проработки и соответствовать техническому заданию фирмы. Разработки предлагаются вести в следующих тематических направлениях:

- оборудование для благоустройства дома,
- оборудование для домашнего офиса,
- оборудование для домашнего отдыха и развлечений.

К участию в конкурсе, который проходит в несколько этапов — с декабря 1988 года по сентябрь 1989, — приглашаются учебные заведения стран Европы, Америки и Тихоокеанского бассейна, имеющие хотя бы одну из следующих специализаций: дизайн, декоративная отделка интерьеров и архитектура. Первоначально к участию в конкурсе допускается неограниченное число учебных заведений, однако уже к этапу предварительной оценки концепций жюри конкурса отберет не более десяти учебных заведений от каждого географического региона, которые смогут представить максимум пять проектных концепций. Учебные заведения, заявившие об участии в конкурсе, получают денежные субсидии на покрытие расходов, связанных с проектированием, изготовлением макетов и различной сопроводительной документацией.

На заключительном этапе конкурса жюри, в состав которого войдут всемирно известные дизайнеры, представители различных подразделений компании — организатора конкурса и ее филиалов, а также редакторы дизайнерских журналов, отберет три лучших проекта, которые будут отмечены премиями в 20 000, 10 000 и 5 000 долларов. Эти проекты будут экспонироваться в ноябре 1989 года на выставке в Кунстоффе. Проекты, допущенные к заключительному этапу конкурса, будут демонстрироваться в сентябре в Музее современного искусства в Нью-Йорке.

Все макеты и графические материалы, представленные на конкурс, становятся собственностью фирмы GE Plastics, однако авторское право на них сохраняется за разработчиками.

МИХАЙЛОВА Е. К., ВНИИТЭ

Училище в городе Кошице

ДИРГАН Й., профессор, доктор наук, ЯРЕМА Я., канд. наук, Высшее техническое училище, г. Кошице, ЧССР

Требования к дизайнерской профессии, гибко реагирующие на задачи непрерывного повышения эффективности экономики, расцвета культуры, гармоничного развития человека, оказывают сильное влияние на изменение учебных программ. Создаются новые факультеты и учебные заведения, готовящие кадры дизайнеров. Эта тенденция коснулась и Высшего технического училища в городе Кошице, возникшего 35 лет назад на волне развивающейся индустриализации Восточной Словакии. В 60-х годах наметились рабочие контакты педагогов училища с преподавателями пражской Высшей художественно-промышленной школы. В результате в экспериментальную учебную программу машиностроительного факультета училища была введена новая дисциплина «Культура машиностроительного производства», а в 1972/73 годах на кафедре деталей машин и механизмов создано отделение дизайна¹.

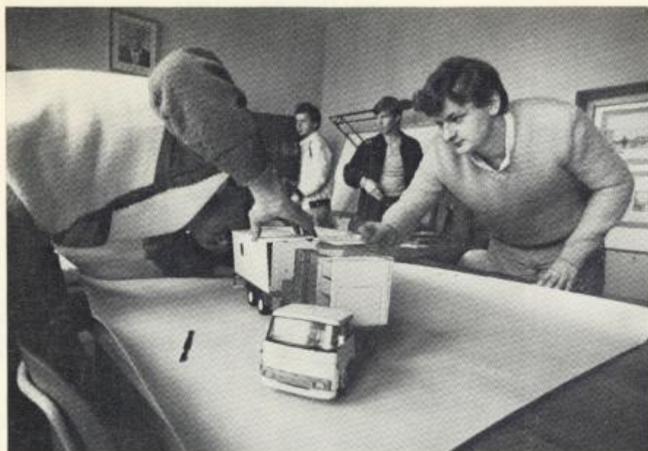
Толчком для нового направления в подготовке инженеров нового, дизайнерского профиля послужила необходимость осуществления с начала 70-х годов модернизации продукции машиностроения. Речь шла о подготовке таких специалистов, которые обрели бы

опыт, позволяющий им возглавить коллективы разработчиков, умело увязывающих в единый комплекс технические, экономические и художественно-конструкторские аспекты проектирования продукции. Специализация началась за счет специфических дизайнерских дисциплин, а к профессии «инженер», осваиваемой большинством студентов училища, прошедших новый курс подготовки, добавилось уточнение «дизайнерского профиля».

Студенты, заинтересованные в учебе на отделении дизайна, должны были параллельно с занятиями по основной, инженерной программе со второго курса проходить специальную подготовку. Она связана с изучением основ таких дисциплин, как «История дизайна», «Психология», «Семиотика», «Информатика», «Теория управления» и др., а также с работой в научном студенческом обществе. Занятия по линии НСО, проводимые в мастерских по групповым или индивидуальным программам, являются эффективным средством неформального выявления одаренных учащихся, развития у них аналитического мышления. До перехода к изучению дизайна как профилирующей дисциплины ставится задача по выявлению способности принимать самостоятельные решения, осваивать методику образно-

¹ Возглавляет профессор Й. Дирган.





1. Профессор И. Дирган (в центре), доцент Я. Ярема (слева) и дизайнер И. Грицишин оценивают дипломные студенческие работы

2. В мастерской училища. Работа над дипломным проектом

плинарную расширенную подготовку слушателей на более раннем этапе обучения, то есть отбирать наиболее талантливых из них уже после первого курса общей факультетской подготовки. Руководство факультета сочло возможным начать подобный эксперимент в 1988/89 учебном году. Сегодня училище располагает мастерскими для групповых занятий по художественному конструированию, эргономической лабораторией, компьютерным классом, мастерской для исследования проблем проектирования ГПС, специальной лабораторией роботозргономики. Разработка роботокомплексов специфична именно для Восточно-словацкого края. Здесь в г. Прешове находится ведущий чехословацкий научно-исследовательский и проектный центр роботостроения — НИИ металлообработки

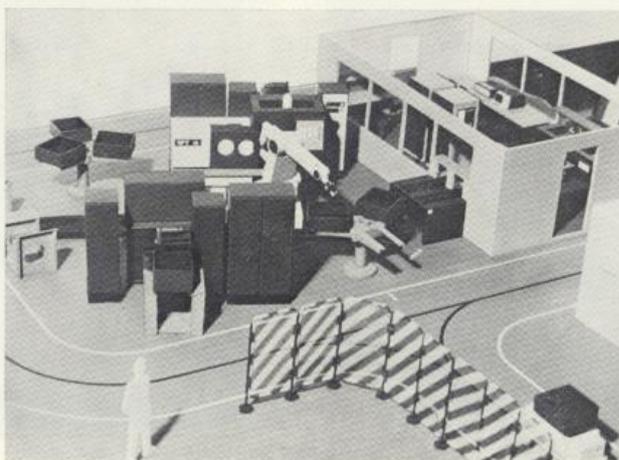
го представления проектируемых объектов.

Студенты, не проявившие на этапе отбора способности к художественному конструированию, завершают учебу по программе изначально выбранной специальности, а обретенный ими опыт дизайнерских занятий в мастерских НСО служит углублению их общего научного багажа. Принятые же на отделение дизайна на четвертом—шестом курсах углубленно изучают такие дисциплины, как «Основы формообразования в машиностроении», «Эргономика», «Оценка качества машины», «Визуальные коммуникации», «Эстетическая организация производственной среды».

Помимо специальных изданий, для обучения будущих дизайнеров используются и учебные пособия, написанные самими преподавателями училища. Так, недавно было издано на основе оригинальных источников учебное пособие «Теория и методика дизайна в машиностроении». Его автор — доцент Я. Ярема, вскрыв исторические корни дизайна и показав пути становления дизайна в Чехословакии, уделил основное внимание специальным вопросам теории и практики дизайна в машиностроении. В пособии нашел широкое освещение и методический опыт дизайнерского проектирования, накопленный в странах — членах СЭВ².

Конкретные заказы, полученные от промышленности, сформировали тематику курсовых и дипломных работ. Так возникли студенческие дизайнерские проекты производственных систем для синтеза белка, химической очистки воды, типовых стендов для испытаний специального оборудования, устройств для упаковки изделий в фольгу, а также прогностические дипломные проекты технологических комплексов по производству кормовых смесей, проекты кабины вибрационного катка, приборные панели грузовых автомобилей и др.

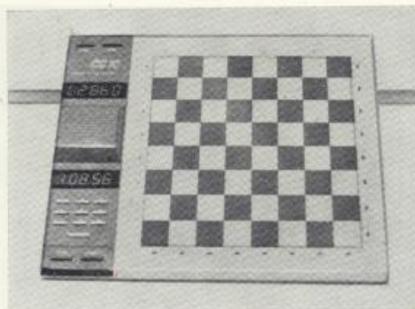
Начиная с 1982 года профессионально-творческие контакты учащихся и преподавателей со специалистами научных и производственных коллективов проявляются также в проведении совместных «Дизайн-форумов» — рабочих семинаров, на которых обсуждаются актуальные проблемы подготовки кадров дизайнеров, ускоренного внедрения методов дизайна в машиностроение, его роль в определении стратегии даль-



3

Работы студентов и выпускников последних лет

3. Макет зоны технического обслуживания роботизированных участков поточных линий. Авторы: М. КУРУЦ, З. ГРНЧИРЖ



4

нейшего промышленного развития Восточно-словацкого края. Своеобразным экзаменом для учащихся периодически становится их участие в общереспубликанской выставке-конкурсе «Дизайн молодых, дизайн для молодых».

За время, прошедшее с момента создания отделения дизайна, было подготовлено свыше 160 специалистов, способных участвовать в художественно-конструкторской разработке изделий машиностроения, вести предпроектные исследования, заниматься экспертизой.

Социальный заказ на кадры дизайнеров, вытекающий из разрабатываемой Программы развития дизайна в ЧССР, требования к дизайнерам становятся все более жесткими. Кошачье училище, первое из технических вузов страны обратившееся к задаче подготовки инженеров дизайнерского профиля, накапливает опыт. Преподавательский состав решил ввести междисци-

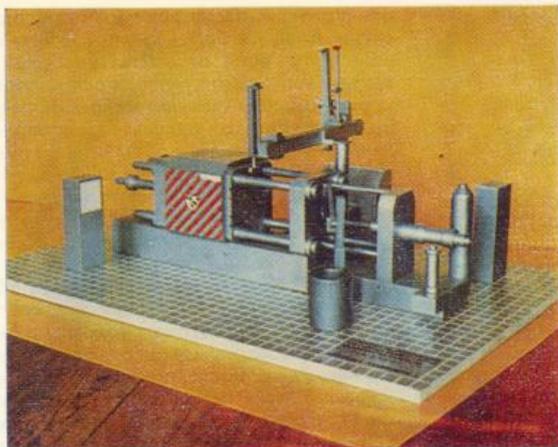


5, 6

4. Шахматный компьютер. Авторы: З. СЛОБОДНИК, М. ГАШКО

5, 6. Терминальное устройство ЭВМ с клавиатурой и дисплеем (натуральный образец); рабочее место служащего (макет). Авторы: В. СЛОБОДНИК, М. ГАШКО

² JAREMA J. Teória a metodika strojárského designu/Vysoká škola Technická v Kósiaciach. Strojnícká fakulta.—Kosice, 1988.—196 s.: schem.—Bibliogr.: s. 187—190.—Reprogr.



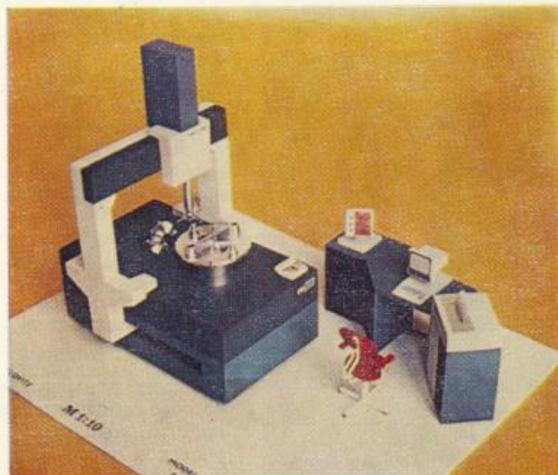
7



9

7. Макет автоматической установки для литья под давлением. Автор И. МАКАРИВ

8. Макет координатно-измерительной установки. Автор Л. ЛЕТОВИТ



8



10

9. Кабина гусеничного снегохода. Автор С. КВОЧКА

10. Кабина малого трактора МТБ-063. Автор М. СВЕТЛИК

11. Макет передвижной стоматологической амбулатории. Автор В. ВАСАС



11

(ВУКОВ), заинтересованный в притоке дизайнерского пополнения. Выделенная группа учащихся располагает возможностью ознакомиться с программой научных и проектных разработок НИИ, при этом здесь же готовится и защищается ряд дипломных проектов. В целом пятилетний курс освоения проблем технической эстетики и навыков художественного конструирования включает такие дисциплины, как «Анатомия», «Рисунок», «История и теория искусств», «Основы формообразования», «История и теория дизайна», «Композиция и моделирование», «Архитектоника промышленности», «Инженерная психология», «Эргономика», «Методика системного проектирования», «Цветоведение», «Промграфика», «Шрифты», «Художественное конструирование производствен-

ного оборудования», «Промышленная архитектура», «Средовой дизайн и экология» и др.

Процесс обучения инженера-дизайнера, завершается защитой дипломного проекта, включающего анализ информационных источников и экономическое обоснование оптимального варианта принятого решения и сдачу государственного экзамена по дизайну производственного оборудования.

Таким образом, выпускник отделения подготовлен к работе в творческом коллективе, берущем на себя ответственность за разработку изделий машиностроения с такими потребительскими и эксплуатационно-техническими характеристиками, которые гарантируют высокую производительность конкурентоспособность на рынке сбыта, а производствен-

ным системам — возможность усовершенствования и модернизации. При этом выпускникам обеспечивается возможность периодически возвращаться в училище на двухгодичные курсы повышения квалификации, систематически контактировать с факультетом. Учебная программа курсов, функционирующих с 1979/80 учебного года, тесно связана с непрерывно усложняющимися требованиями, которые предъявляются к чехословацкому машиностроению, выпускающему высококачественную продукцию, идущую в значительной степени на экспорт. Обучение на курсах проводится по сжатой, но довольно насыщенной программе. Слушатели осваивают «Социологию труда», изучают экономические и правовые аспекты защиты результатов труда дизайнера. Совершенствование профессионального уровня дипломированных специалистов сопровождается укреплением контактов с другими специалистами в области дизайна. Двухгодичные занятия обеспечивают предпосылки для повышения качества продукции тех предприятий, которые направили своих специалистов на курсы. Ряд слушателей ориентирован на конкретные программы, отражающие специфику инфраструктуры чехословацкой промышленности. В качестве примера может служить программа «Дизайн в системе производственных кооперативов», в разработку которой внес свою лепту НИИ промкооперации.

Наиболее подготовленные выпускники училища или его курсов повышения квалификации становятся ведущими специалистами, внедряющими дизайн в машиностроительное производство.

Опыт международных экспертиз

В последнее время особое значение в многостороннем сотрудничестве стран — членов СЭВ придается проведению международных экспертиз экспортируемых и импортируемых товаров. Это направление работ осуществлялось в рамках темы «Проведение оценки технико-эстетических и эргономических показателей качества товаров народного потребления и разработка методических документов по экспертизе товаров, являющихся предметом товарообмена стран — членов СЭВ». Головная организация — Комитет технической эстетики (ГДР), организации-соисполнители — Центральный институт промышленной эстетики (НРБ), Научно-исследовательский технический институт «Веда» (НРБ), ПО «Структура» (ВНР), Институт технической эстетики (ПНР), Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (СССР) и Институт промышленного дизайна (ЧССР).

В 1988 году специалисты стран — членов СЭВ провели совместные экспертизы трех групп изделий: электробытовых приборов, декоративных тканей и покрытий и игровых средств.

Заседание экспертной группы по оценке потребительского качества холодильников-морозильников, стиральных машин и пылесосов было приурочено к Международной промышленной ярмарке в г. Брно, ЧССР (апрель 1988 г.). В состав экспертной группы вошли специалисты ГДР, ПНР, СССР и ЧССР. В качестве объектов экспертизы были предложены: два типа электрических компрессорных холодильника — Калекс 175.1/6710 и Калекс 250.1 супер (изготовитель — предприятие «Калекс», г. Злате Моравце), автоматическая стиральная машина Тамат 800 К (изготовитель — предприятие «Татрамат», г. Попрад), электрический пылесос ЭТА 0403 (изготовитель «Электропрага», г. Глинско). Каждая из сторон провела детальный анализ потребительских свойств изделий, сформулировала свои замечания, дала балльную оценку. На их основе чехословацкая сторона подготовила общее экспертное заключение, содержащее рекомендации по улучшению качества изделий.

Экспертиза потребительских свойств декоративных тканей и покрытий проводилась в форме научно-практического семинара, который был организован в сентябре 1988 года (г. Будапешт, ВНР) на базе ПО «Структура» при участии Совета промышленного дизайна ВНР. Цель семинара — знакомство с методом компьютерной оценки потребительских свойств изделий (РЕМ), разработанным специалистами Будапештского политехнического университета.

При апробации метода в качестве объекта оценки был выбран комплект декоративных тканей и покрытий для жилища (обои, шторы, занавеси, ковровые покрытия, белье). За основу потребительских свойств были приняты 19 показателей, объединенных в пять групп: внешний вид, функциональность, согла-

сованность со средой, соответствие эстетического решения технологическим требованиям. Каждое изделие было оценено экспертами по пятибалльной шкале. Результаты оценки были обработаны с помощью ЭВМ типа Коммодор-64.

Практическая апробация показала целесообразность использования и распространения разработанного стороной ВНР компьютерного метода РЕМ при оценке потребительских свойств товаров, в том числе взаимопоставляемых странами — членами СЭВ. В качестве положительного свойства метода было отмечено сочетание функционально-стоимостного анализа с оценкой качества продукции. Сторона ВНР выступила с предложением о заключении со сторонами взаимовыгодных двусторонних договоров (контрактов) по обучению методу РЕМ, а также по обмену компьютерными программами, техникой и научно-методическими материалами.

Третье заседание экспертной группы в 1988 году было посвящено оценке потребительских свойств игровых средств и проходило в ноябре в Комитете технической эстетики ГДР. На заседании экспертной группы в Берлине представители сторон обсудили национальный опыт проектирования и оценки игровых средств в связи с особенностями игровой деятельности. Была отмечена социальная роль игровых средств, проанализированы педагогические, психологические, эргономические аспекты их проектирования.

Объектами экспертизы служили серия машин из дерева, серия машин из пластмассы, механические игрушки. Изделия оценивались по 22 показателям, объединенным в шесть групп: потребительское качество, качество формы, материал, цвет, графика, способность вписываться в окружающий мир ребенка. Результаты совместной экспертной оценки были переданы предприятиям ГДР, специализирующимся на производстве игрушек, а также в отдел «Игровые средства» Комитета стандартизации, измерений и контроля товаров ГДР.

Экспертиза, по существу, стала поводом для анализа проблемы проектирования игровых средств в целом, она показала, что этот объект является одним из наиболее социально- и культуроемких, требующих всестороннего охвата и глубокого изучения проектной ситуации. Привлечение ведущих специалистов, хорошо знакомых с мировым уровнем и ориентирующихся в основных проблемах, направлениях и тенденциях данной области, позволило лучше представить требования потребителей.

Анализируя совместную работу, нельзя не отметить две основные проблемы в области экспертизы. Это практическая реализация результатов совместной экспертной работы в системе международной торговли и превращение экспертизы в инструмент совершенствования и развития проектирования конкретных видов изделий и проектной

культуры в целом.

Что касается первой проблемы, то ее решение зависит от особенностей экономического механизма каждой из стран, от возможностей воздействия дизайна и эргономики на качество экспортируемой и импортируемой продукции. Поэтому, не исключая необходимость решения этой проблемы, стороны договорились выяснить реальные возможности выхода на торговые договоры и на «Систему оценки качества и сертификации взаимопоставляемой продукции» (СЭПРОСЭВ), организованную СЭВ в 1987 году.

Учитывая научно-методический опыт сотрудничества стран — членов СЭВ, можно выделить два основных направления внедрения оценки дизайнерского и эргономического качества продукции в СЭПРОСЭВ:

1. Включение в план работ по стандартизации СЭВ разработку новых или доработку уже имеющихся стандартов СЭВ, в также выявление других международных и национальных нормативно-технических документов, которые могли бы стать основой сертификации потребительского уровня (дизайнерского, эргономического) отдельных групп взаимопоставляемой продукции.

2. Создание условий для организации лабораторий (центров) сертификации или подквалификации (обучение) экспертов-дизайнеров и экспертов-эргономистов к уже имеющимся с целью сертификации дизайнерского и эргономического уровня продукции.

Для реализации этих направлений каждой из стран — участниц Соглашения необходимо выйти с обоснованными предложениями в национальный государственный орган, наделенный полномочиями для участия в СЭПРОСЭВ и далее в Секцию по качеству Постоянной комиссии СЭВ по сотрудничеству в области стандартизации.

Дизайнерская экспертиза может стать весьма действенным инструментом проектной практики при общем развитии дизайнерской критики. Дизайнерская критика предполагает глубокий анализ социальных, культурных, экономических, рыночных и других аспектов проектной ситуации, выявление основных проблем, направлений и тенденций проектирования, сравнительный анализ национальных особенностей и интернациональных тенденций. Дизайнер-критик, сочетая в себе теоретико-методологическое мышление и владея практическим опытом проектной деятельности, выходит на узловые точки, формулирует и структурирует проблемную ситуацию. Профессиональный критический анализ позволяет вскрыть глубинные содержательные пласты проблемы и непосредственно подвести к созданию проектной концепции. При этом необходимо подчеркнуть, что именно многостороннее сотрудничество может стать наиболее адекватной формой проведения работ по дизайн-критике, поскольку позволит охватить одновременно целый спектр различных подходов и всесторонне, комплексно обсудить поставленную проблему.

БИЗУНОВА Е. М., ВНИИТЭ

Прошлое и будущее одного дома

К 100-летию со дня рождения выдающегося советского архитектора К. С. Мельникова



1990 год ЮНЕСКО объявил годом Константина Степановича Мельникова. Искусствоведы Запада считают его наследие достоянием мировой культуры, ставят созданные им произведения в ряд с величайшими мировыми шедеврами. Зарубежные специалисты изучают и следуют традициям творчества гениального архитектора.

А что же на родине Мельникова? Почему его имя, его работы известны только специалистам? Почему из-за рубежа пришла к нам инициатива — восстановить его творения?

Эта статья — не попытка ответить на эти вопросы: судьба художника во многом повторяла судьбы талантливых современников, и сегодня, сейчас, мы уже понимаем, почему он оказался если и не совсем забытым, то в тени. Автор идет дальше и делится своими размышлениями о том, к чему приводит такое забвение, анализирует, что мы потеряли и что еще можно спасти.

По словам профессора МАрХИ К. Н. Афанасьева, известный английский архитектор, увидев одно из творений 20-х годов — дом Гинзбурга, воскликнул: «Мы рассказываем нашим студентам о каждой ступеньке дома, а у вас он так плохо сохраняется!»

Увы, это правда. И дом Гинзбурга, и клуб им. Русакова, и дом Мельникова нуждаются в немедленной помощи. Не случайно на Международном симпозиуме, проходившем в Москве осенью прошлого года в Центральном доме художника при выставке Г. Юнкера, организованной западногерманскими представителями культуры, был проведен семинар, посвященный восстановлению памятников архитектуры 20-х годов, и прежде всего творений К. С. Мельникова. Выступления специалистов из ФРГ, прозвучавшие на этом семинаре, были пронизаны огромным беспокойством за судьбу его произведений, ибо они — культурное достояние всего человечества, а не только нашего народа. Организатор и продюсер выставки «Юнкер в Москве» критик М. Гаймайер сказал, что дом Мельникова сохранять надо так же, как, например, собор Василия Блаженного. А историк архитектуры профессор В. Деринг подчеркивал значение советских памятников 20-х годов для развития всей мировой архитектуры. Положение это он подтвердил при демонстрации слайдов современных проектов, выполненных в духе конструктивизма. Итог семинара — оглашение инициативы немецких специалистов о передаче средств на восстановление памятников архитектуры 20-х годов.

Конечно, дело это не простое. Скажем, восстановление дома К. Мельникова требует создания экологически полноценной среды вокруг него, специального проекта. И главным принципом этого проекта должна стать первая заповедь врача — «не повредить». Не повредить дому К. Мельникова — значит отказаться от «практической» идеи сделать из него музей для постоянных выставок, ибо толпы посетителей его разрушат. Не повредить — значит понять и принять позицию автора, даже если она не во всем отвечает вкусам реставратора.

Призыв этот не праздный — мы далеко не всегда умеем быть терпимыми к чужому мнению, быть к нему бережными. Примеров тому не счесть. Это и варварски разрушенные и продолжающиеся разрушаться памятники истории; и вытоптанный посетителями традиционный сад, созданный японцами для украшения нашей столицы; и такие отзывы посетителей о той же выставке Г. Юнкера: «Непонятно — значит плохо» или «Зачем такое искусство?».

Откуда в нас эта нетерпимость? Почему разучились мы смотреть, видеть, размышлять? Как недостаёт нам воспитания, элементарной культуры! И насколько важно вернуть нашему народу

такие исконно национальные черты, как доброта, бережность, трепетное отношение к прекрасному, безжалостно выкорчевывавшиеся в течение нескольких десятилетий! Задача повысить общую культуру масс становится первоочередной. И чем быстрее мы это поймем, тем лучше, ибо от этого прежде всего зависит судьба перестройки в стране. «Мы любим помечтать о прошлом», — иронизировал А. П. Чехов, но ведь мечтать надо все-таки о будущем, хотя и обязательно имея в виду прошлое.

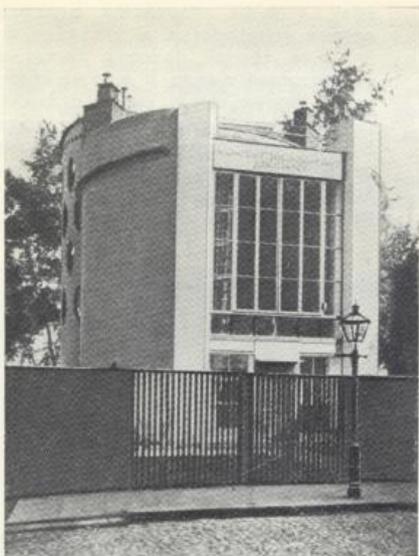
Беспринципность в искусстве, прачущаяся за личной жестких принципов, ограниченность кругозора, сознательное забвение многих достижений культуры, которые показали кому-то «не соответствующими социализму», — эта тема была обнаженно болезненной и для Константина Степановича Мельникова. Мне вспоминается беседа с ним пятнадцатилетней давности, когда я была еще студенткой Московского художественно-промышленного училища (б. Строгановское). Константина Степановича глубоко занимало то, чем интересуется молодежь художественного вуза. Четко и оригинально давал он оценку — и не всегда самую лучшую — методикам преподавания в стране. Говорил о том, что слабо развивается творческая инициатива молодых художников, о трудностях становления их творчества, особенно если оно самобитно, после окончания вузов и что мало видят наши художники, не имея возможности изучать искусство за рубежом. Даже ему не дали разрешения на поездку в ФРГ по приглашению немецкого коллеги. Не пустили и в Австрию на официальное чествование его 75-летнего юбилея.

Как горько сейчас вспоминать об этом! И как остро понимаешь: все то, о чем говорил архитектор, — результат не просто размышлений, но выстраданного им в течение жизни непонимания и неприятия со стороны окружающих и творчества в целом, и творческих методов.

Творчество Мельникова еще не познано¹. К его взглядам на архитектуру, дом, жилище человека только-только начинают подбираться современные архитекторы. Дом Мельникова — это не только архитектура, но вся предметно-пространственная среда, в которой живет человек. Это дизайн вещей и среды в целом. Это единая цветовая гамма, удивительно светлая, пастельная, приятная, создающая впечатление свободного пространства и легкости. Это стиль вещей. Это, наконец, образ мышления обитателей дома, образ их жизни.

Недавно, первый раз посетив дом, я вышла из него с ощущением, будто

¹ В нашей стране о творчестве К. Мельникова издана всего одна книга (авторы А. Стригалев и И. Кожинки), брошюра (С. Хан-Магомедов) и несколько отдельных статей (В. Иконников, В. Глазычев, В. Резвин).



1

побывала в будущем и одновременно в прошлом. Старая хрустальная ваза на столе простой геометрической формы, декоративная тарелка для натюрморта, железная, строгих форм, отражающих технологию производства 30-х годов, кровать, на которой сейчас спит сын архитектора, иконостас, в котором стоят венчальные свечи и венец невесты — жены Мельникова Анны Гавриловны, старинные, ручной работы стулья с высокой резной спинкой, современная живопись сына, работающего в мастерской отца...

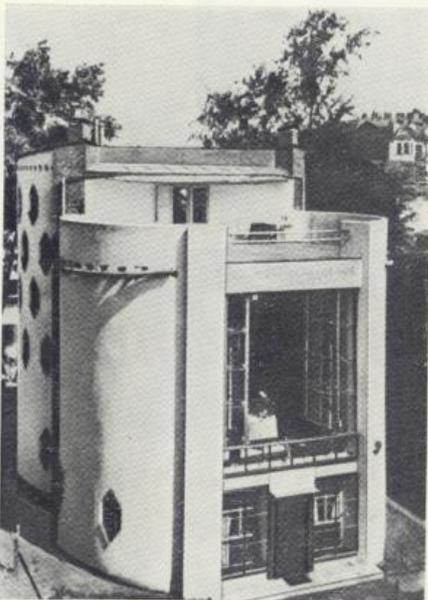
2

Даже случайные, казалось бы, вещи удивительно органично уживаются в интерьере дома. Поразительное чувство испытываешь, находясь в его комнатах. Чувство сомасштабности архитектуры с человеком, с тобой — посетителем и обитателем дома.

Впрочем, дом этот начинается уже с калитки во двор, которая наломывает древнюю архитектурную скульптуру. Она вращается в своеобразном тамбуре, ставшем как бы павильоном сада или вынесенным от дома крыльцом. Посетитель, попавший в него, сразу же ощущает присутствие дома. Там можно и скрыться от дождя в ожидании хозяина. Из этого ограниченного охранительного пространства калитки вы попадаете на деревянную мостовую, сложенную из узких досок и отдаленно напоминающую фрагмент старых деревянных мостовых древнерусских городов.

Дом-мастерскую К. Мельникова не назовешь элитарным особняком, и вместе с тем отнесенность его к духовной культуре, искусству, архитектуре ярко выражена в структуре и иерархии помещений. В первую очередь этот отпечаток носит мастерская, расположенная на третьем этаже. Это большое высокое полукруглое помещение, хорошо освещенное с помощью ряда ромбовидных окон. Малая лестница ведет на антресоль, где великий архитектор любил делать эскизы, наброски, сидя за легким столом. Эта антресоль как бы завершает композицию интерьерного пространства всего дома, но не замыкает его, а дает выход наружу, органично связывая с природой. Там, с этого самого высокого места в доме, есть выход на балкон-веранду, где хозяин, семья и ее гости в летнее время пили чай на открытом воздухе.

Самое большое помещение дома — зала на втором этаже. Большой, от пола до потолка, витраж окна держит все пространство залы, являясь своеобразным композиционным центром. Нет ни одного острого угла, взгляд спокойно скользит по окружности стены. И только расположенная напротив окна винтовая лестница и ее обрамление — цилиндрический объем, органично выра-



1. Общий вид дома со стороны улицы [1930 г.]

2. Вид дома из двора

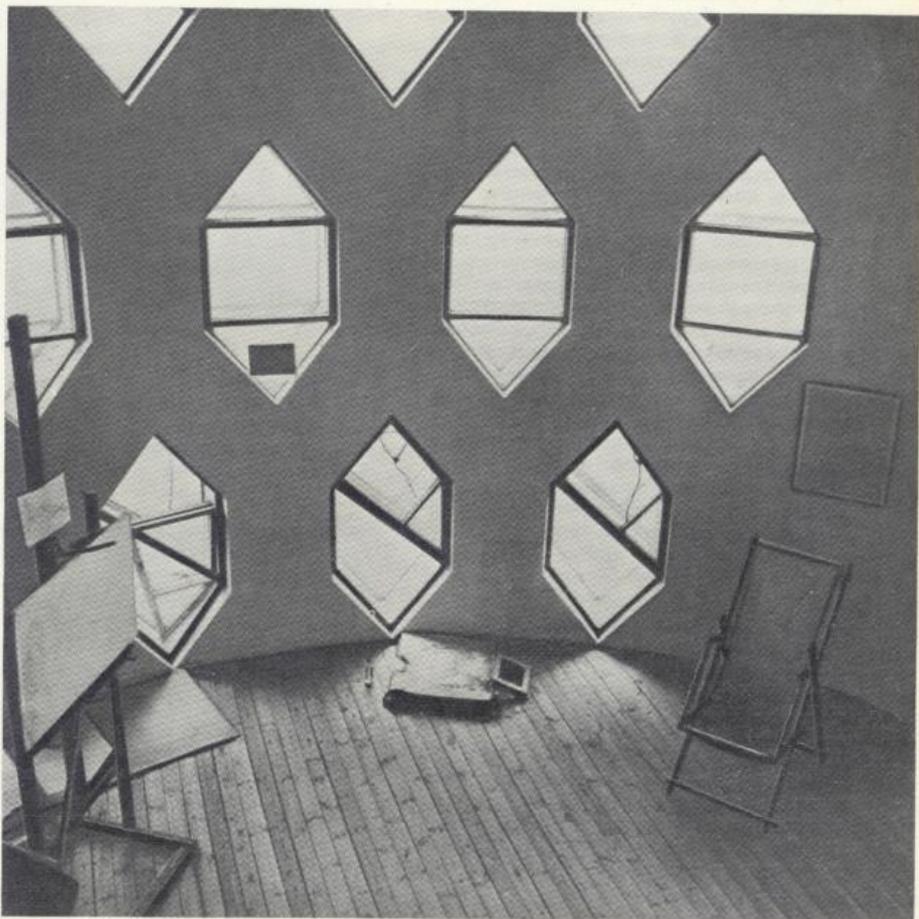
3. Фрагмент интерьера мастерской

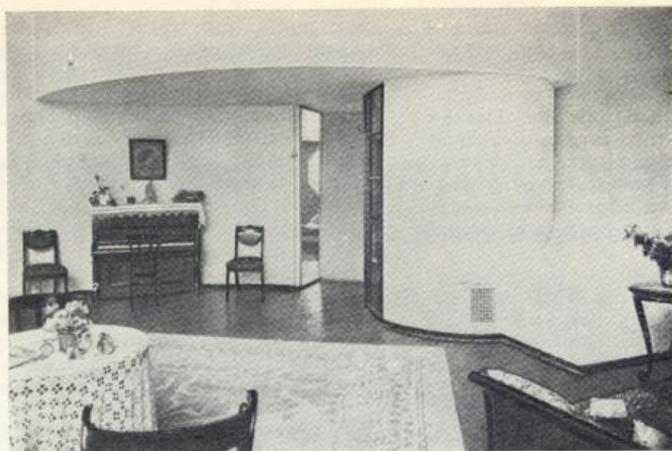
стоящий из структуры дома, — привлекает внимание. Так было задумано хозяином дома. Архитектура должна держать интерьер, как бы растворяя в себе мебель и предметы разного времени и стилей. Глаз ощущает, будто дорисовывает, недостающий важный предмет интерьера — должно быть, пианино или рояль. И точно: «Да, здесь было пианино, но мы его проели во время войны», — говорит сын Мельникова Виктор Константинович.

Здесь, в зале, много воздуха и света, прекрасная акустика. Но здесь не хочется говорить громко, здесь трудно представить себе звуки рычащей и скрежещущей музыки современных ансамблей. Но нет и догм. Кажется, что здесь может звучать Бах и Ксриябин, Моцарт и Свиридов, Шопен и Пендерецкий... И все же тоны музыки должны быть приглушены, дабы не разрушать заложенный проектом внутренний строй и ритм.

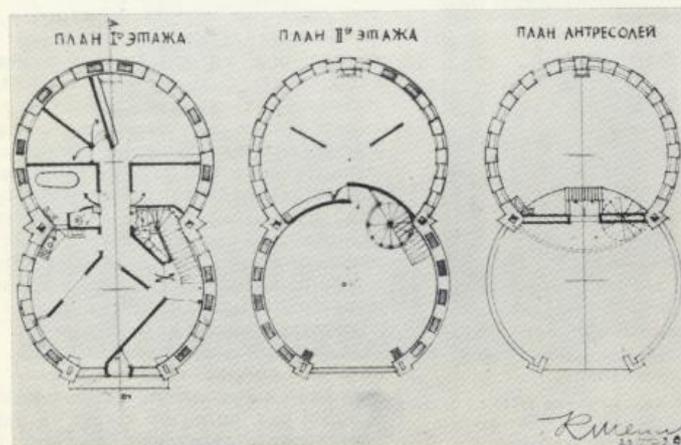
Отсутствие острых и прямых углов в здании подчеркивает бионическую особенность формы интерьера, своеобразное пластическое сращивание и движение форм, их перетекание одна в другую. В этом, видимо, и заложено понимание рациональной и в то же время органичной человеку жилой среды, особенность гуманизма архитектурного стиля эпохи как направления и его гениального воплощения в доме. Это одновременно и логика претворения в проекте возможностей технологии производства жилого дома.

Сегодня мы отчаянно хотим ответить на вопрос «Каким должно быть жилище в условиях социализма?» И каждый раз, когда он встает на очередном ученом заседании, не могу представить более яркого примера, чем дом





4



5

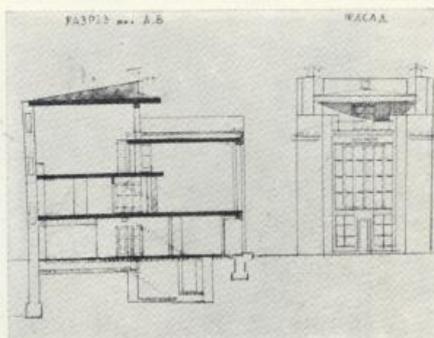
Мельникова, его органичное решение. Нет, не случайно всплывает передо мной этот образ — в архитектурных и художественных принципах, заложенных в его конструкцию, лежат, на мой взгляд, ответы на многие профессиональные вопросы.

Масштаб дома рассчитан на образ жизни типовой семьи, где каждый ее член в отдельности и все вместе находятся в оптимально комфортных, благоприятных условиях при сравнительно ограниченном пространстве — у каждого человека здесь есть оптимум-минимум площади, при котором он может чувствовать себя свободным, не стесненным никем и не стесняющим других членом семьи. Возьмем секторы рабочих помещений или спальни. Каждому отводится в них отдельное пространство с помощью незамкнутых перегородок, своеобразно разделяющих большое пространство общей рабочей зоны и семейной спальни на три как бы самостоятельных помещения, которые перетекают одно в другое.

Второй принцип дома — перераспределение функций и видов бытовой деятельности, а с ними и рассредоточение людей по этажам и помещениям.

Третий — повременная смена используемых помещений (спальня, столовая, кухня и т. д.). Ничто не происходит на одном и том же, пусть даже любимом, но уже надоевшем пространстве жилья.

А главное — своеобразная игра пространств и объемов, действий, в них происходящих, создающих некий житейский театр. Именно в таком гуманном пространстве человек может чувствовать себя счастливым. Сама архитектура



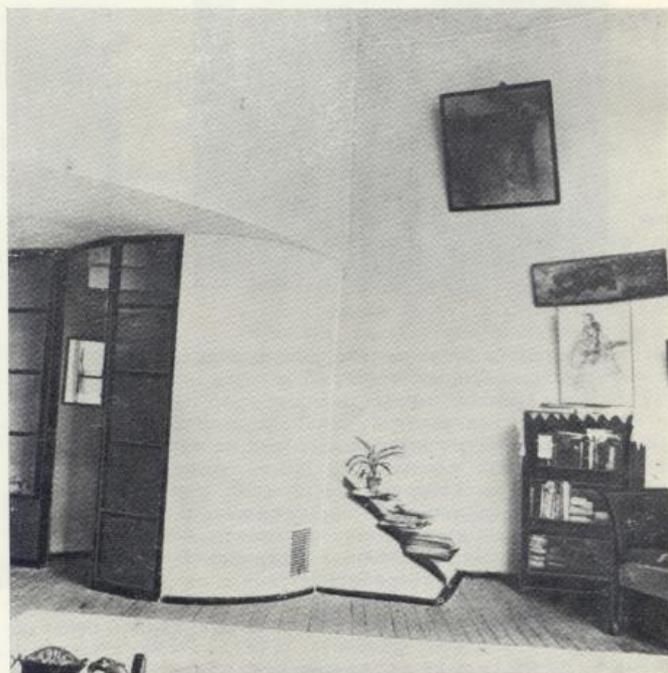
4. Интерьер гостиной
5. Схема разреза дома по этажам
6. Фрагмент входа в гостиную
7. Схема разреза дома по вертикали
8. Интерьер мастерской

организует и персонализирует деятельность людей, способствует ее развитию и совершенствованию. Этот дом — родовое гнездо в самом лучшем его понимании, где можно жить семейным кланом и оставаться в то же время индивидуальностью.

Сегодня старинный уклад нашего народа — жить большими семьями, где дети издревле воспитывались в уважении к труду, к старости, понемногу начинают восстанавливаться. Впрочем, интерес к национальным традициям, стремление вернуть то из них, что недо конца утеряно, прослеживаются сегодня во многих сферах жизни и искусства. И как не отдать дань Мельни-

кову, в чьем творчестве отразилось и острое новаторство, и традиционное понимание вечной красоты бытия человека, который смело и в то же время трепетно приносил в свои создания многие элементы национального зодчества. Все, к чему прикасалась рука мастера, оказывалось как бы одушевленным, во всем передавался его душевный настрой, оптимизм. При этом никогда не

6



возникает ощущения сусальности, но теплого чувства, человечности, близости, если хотите, понятности. Опозитизировалось все, что им создавалось — и это тоже свойственно русскому искусству.

Возьмем, к примеру, клуб им. Русакова. Неповторимая, оригинальная трактовка внешнего вида здания настраивает на восприятие необычного внутреннего пространства. Геометрия окон каким-то загадочным образом становится украшением дома. Пластически наполненные линии их — не сухие, истонченные, не масштабные к пропорциям здания, а графичные, наполненные массой и насыщенным цветом — создают ощущение своеобразной гармонии графического объема в композиции фасада. И эти окна разнообразно и свободно разбросаны по плоскости фасада, естественно встраиваясь в целостную его композицию.

И можно вспомнить традиции древнерусской новгородской архитектуры XV—XVI веков, когда оконца на церквях делались разных размеров и формы, не завязывались жесткой геометрической композицией сооружения, не размещались на одной линии, а оказывались в местах, где были необходимы по мнению автора. Или храм Василия Блаженного, где можно увидеть изразцы и роспись со свободным рисунком во вставках, украшающих нижнюю часть здания. Или русскую печь с ее печурками и полатами, организованными свободно, объемно, функционально. А излюбленный древними зодчими принцип снятия тяжести с помощью художественных средств и приемов! Например, в храме Вознесения в Коломенском шестигранник основания имеет толщи-

ну стен до 10 м, а смотрится легким, будто ажурное сооружение возносится вверх. И все дома Мельникова выполнены в лучших традициях древней русской архитектуры. Сам он много раз говорил сыну: «Никогда не забывай истоки искусства своего народа!»

А будущее? Почему дом до сих пор остается мечтой нашего современника с его сложными запросами? Что так вле-

чение, как бы растворяясь в пространстве. Даже декоративные красочные сочетания насыщенных зеленого и коричневого цветов в «Портрете жены» К. С. Мельникова, произведении, написанном с большим мастерством, не нарушают гармонии. А живопись Виктора Константиновича с ее мягкими тонами — та вообще органично живет в белых интерьерах дома, дополняя и украшая

индивидуальной застройки. Однажды в Орловской области мне довелось побывать в сельских коттеджах, построенных по этим принципам в последние годы. Ощущение было прекрасное, близкое к комфортному, и все же только близкое — не было того совершенства, как в доме Мельникова, пропорции помещений не удалось увязать в единое композиционное целое. Но и такой дом-коттедж — огромное благо. Ведь в нем человек может иметь все удобства и при этом не терять связь с природой, иметь возможность трудиться на земле — не это ли оптимум стремлений современного массового потребителя в нашей стране, не это ли дом, где он сможет реализовать наиболее полно свои потребности? И как жаль, что только сегодня обращаемся мы к тому, что было создано много лет назад.

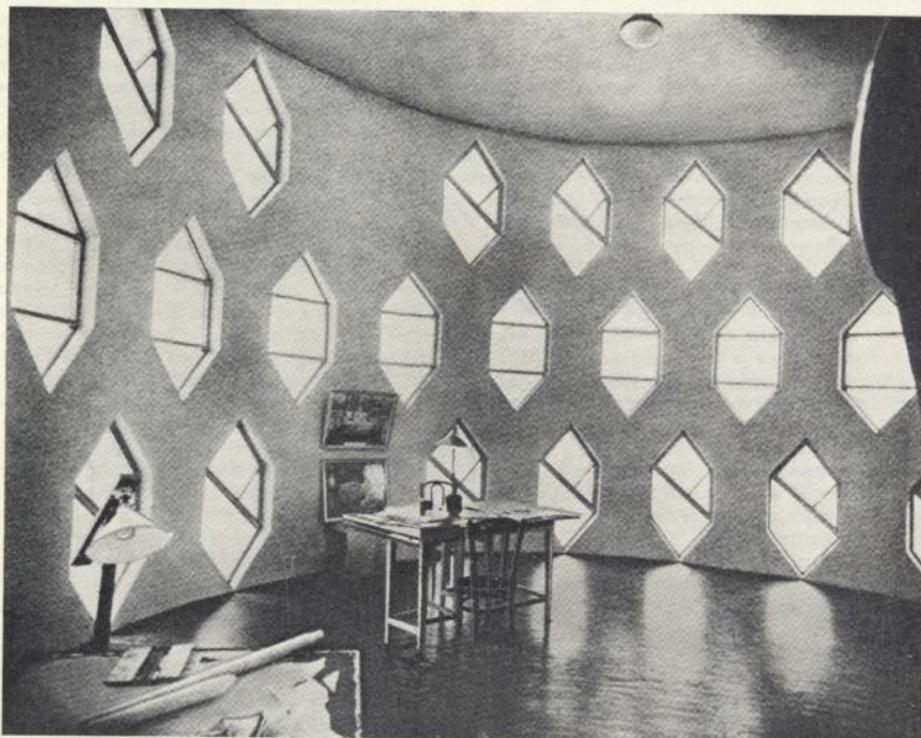
Вполне реально строить дома такого типа и в городе — в квартирах, решенных в духе одно-, двух- или трехэтажных ячеек, где заложена возможность перераспределения внутреннего пространства, где может комфортно проходить жизнь семьи с ее жизненными циклами, осуществляться сменяемость поколений. Причем в строительстве таких жилищ заложены и социально-экономические преимущества: люди привязаны к одному месту, развиваются местные традиции; нет необходимости в переездах, на что расходуется много средств и сил — не зря говорят, что «один переезд равносителен пожару»; семьи, даже когда дети вырастают, могут не разъезжаться, а это значит — государству не надо обеспечивать семью новой квартирой каждые 10—20 лет — вопрос может решаться раз и навсегда.

К. С. Мельников работал без библиотек. Он не признавал заимствования. Сам создавал, творил, изобретал в той неповторимой свободной манере, которую условно можно назвать «стиль Мельникова». Все его проекты основаны на точном расчете и прекрасном пространственном воображении, оставаясь, одновременно, плодом «его интуитивных озарений».

Но пора прощаться с домом Мельникова. Выйдя за калитку, я оглянулась. Из темноты выхватывался силуэт дома «прошлого и будущего», а рядом громоздились фрагменты современных строений, за окнами которых светилась сегодняшняя будничная жизнь, проходящая так близко, но, увы, часто так далеко от него. И стало грустно. Нет, это было не трогательное чувство жалости к дому-старичку. Ведь этот дом, ставший формализованным представлением своего создателя о будущем, до сих пор остается образцом бытия семьи и того предметного окружения, к которому надо стремиться. Жаль, что произведение архитектуры, которое было начлено в будущее, и по прошествии 60 лет не реализовано в настоящем. До сих пор остается особняком, который, не превращаясь в памятник прошлого (хотя и дает самое живое представление о недавнем прошлом), все еще ожидает своих воплотителей в будущем. Но не это ли одновременно самое лучшее подтверждение гениальности его создателя? Или нашей нерадивости и преступной забывчивости?..

СУСЛОВА Т. А., дизайнер, ВНИИТЭ

Получено редакцией 21.12.88



чет к нему и жаждет повторения в собственном жилище? Прежде всего это своеобразная сегментовидная структура помещений дома, которая позволяет выбирать разные точки рассмотрения: и «со стороны», и «изнутри» него. Благодаря этому художественно-театральному приему пространство не надоедает, сколько в нем ни находишься. В доме К. С. Мельникова одновременно можно увидеть не только ряд жилых комнат, коридор, но и лестницу, сообщающую о наличии еще одного помещения. Здесь изумительная обзорность. Находясь в доме, возникает ощущение, что находишься в некоем театре, где ты и актер на сцене, и зритель. Это отличает дом и от дворцовой архитектуры, где анфилада комнат по прямой не давала целостного общего представления о доме, а лишь о его протяженности, и где человек чувствовал себя уютно лишь в уголках комнат, будучи скорее в роли зрителя, чем актера. И от современного жилища с единственной точкой рассмотрения внутри него.

С этим приемом связано и чувство предвосхищения пространства, высоты. Автор, видимо, любил высоту. Кажется, что ты находишься в высотном здании. Даже эскизы он делал за столиком на подиуме, на самом высоком месте в доме. У меня кружилась голова, когда я стояла возле этого столика. Удивительное ощущение, которое вызывает дом Мельникова, довершает его цветовая гамма, легкая от белых стен дома. На фоне белого все предметы обстановки объединяются в единое цветовое ре-

его.

И вновь вспоминаю свой первый визит в этот дом. Я была в черно-бордовом и, казалось, должна бы резко выбиваться из цветовой гаммы, диссонировать с ней. Но, удивительное дело — этого не произошло. Видимо, за счет объема и сомасштабности всех пространств трехэтажного дома человек легко и естественно мог сосуществовать с его предметной средой, встраиваться в общий цветовой фон. Само пространство позволяло сделать это, вернее, его было достаточно, чтобы чужеродный объект потонул в нем.

Целостность среды предполагала и связь с целостностью бытия. Если представлялась возможность для индивидуальной деятельности, то в соответствии с ней персонализировалась среда. Но она же могла и соединить всех живущих в доме в одном процессе и в одном интерьере. Этот дом, видимо, задумывался для сплочения всех членов семьи, позволял им жить как единому организму и развиваться каждой личности в отдельности.

Дом, где все не подчинено, но направлено на создание условий для творческой деятельности архитектора и художника, — пример решения удовлетворения разнообразных потребностей людей средствами архитектуры и дизайна. Представляется, что модификации структуры дома могут быть рассчитаны и на другие профессии.

Частично разработанные Мельниковым принципы уже используются в новых городских квартирах, в домах с двухэтажной планировкой, в домах ин-

Модельер на производстве или бег в мешках

МИЛЬМАН А. Л., модельер, Ереван

Мода. Как часто называют ее «капризной дамой» и как несправедливо это утверждение — до капризов ли, если ей приходится прорываться на наши предприятия с немалым трудом, теряя в борьбе и лоск, и элегантность, и столь милые ее сердцу аксессуары, которые радуют наш взгляд на страницах журналов или подиумах домов моделей.

«Нам нужна мода, удобная для производства», — заявляют командиры отрасли, закрывая двери перед надоевшей гостьей со всеми ее «цветовыми гаммами» и «направлениями». А модельер пассивно внимают этому монологу вместо того, чтобы кинуться на помощь своей даме.

Чем же объясняется столь негалантное поведение того, кто, казалось бы, по роду своей деятельности должен быть верным рыцарем моды!

В ИНТЕРЕСАХ ПРОИЗВОДСТВА!

Сомневаюсь в необходимости на четвертом году перестройки доказывать, что интересы производства и потребителя существенно разошлись — о всесии вала, о тупике администрирования, о безраздельном диктате производителя сказано так много и так авторитетно, что повторения были бы излишни. Осмелюсь предположить, что и моделирование одежды развивается во многом под знаком неблагоприятного состояния экономики.

В результате прословутого диктата производителя модельер создает одежду, не столько адресованную потребителю, сколько удобную для производства. Однако отсутствие опоры на потребности рынка, на приоритеты потребительских предпочтений в одежде предопределяет неисправимые деформации ассортиментной политики, ибо то, что «хорошо» для производства, может быть неприемлемым для покупателя. И наоборот. Не будем объяснять здесь смысл оппозиции интересов производства и интересов потребителя, дабы не пересказывать статьи известных публицистов — стоит ли доказывать доказанное, когда так много надо сказать по сугубо модельерским проблемам? Ведь проектировщику грозит реальная опасность превратиться из художника в служащего, задача которого сводится к прикрытию «узких мест» в ассортименте предприятия. А попытается он сохранить свою «социальную ангажированность», то и вовсе будет отторгнут производством как нечто чужеродное, не вписывающееся в его (производства) структуру. Так, балансируя на грани, модельер на производстве остается «своим среди чужих, чужим среди своих». Подобное положение вещей материализуется в компромиссном ассортименте, определяющем средний уровень промышленного моделирования, в массе «безупречно заурядных» вещей. Не тут ли находится главная «болевая точка» промышленного дизайнера в целом, а моделирования одежды в частности?

УДК 745.03+646

Положение, при котором моделирование вторично по отношению к плану, неизбежно обуславливает и вторичность всей ассортиментной политики, ставит ее в зависимость от конъюнктурных соображений. Случайный ассортимент лишает модельера профессиональных ориентиров. Что считать победой, что поражением? Ведь на ошибочном пути любая удача — со знаком «минус».

НОВЫЕ МЕТОДЫ ХОЗЯЙСТВОВАНИЯ — СТАРЫЕ ПРОБЛЕМЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ

Конечно, новые методы хозяйствования, даже в той мере, в которой они уже затронули производство одежды, вывели промышленность из состояния абсолютного равнодушия к моде. Но все же вал и ныне там. Просто если раньше планировались только штуки, то теперь еще и прибыль; но ни раньше, ни сегодня мода, эстетика во главу угла не ставились.

Что и говорить, прибыльный ассортимент — это все-таки ближе к ориентации на спрос, чем «штуки ради штук», но ведь прибыль-то требуется не вместо вала, а параллельно с валом, не взамен, а помимо тех же, а то и еще более завышенных плановых количественных показателей. Это злополучное «помимо», по сути дела, следует читать «вопреки». Именно «вопреки» требованиям количества к ассортименту предъявляются требования прибыльности, а следовательно, и иного качества одежды. Промышленные модельеры, еще недавно бесправные слуги «вала», вместо желанной и обещанной свободы оказались слугами «двух господ».

Можно сделать одну, две, три вещи, приносящие одновременно и прибыль, и необходимую «цифирь» в отчете о количестве, можно, наконец, сделать целую коллекцию таких вещей, но долговременной ассортиментной политики на этих принципах не построишь, как нельзя долго сидеть сразу на двух стульях. Стабильная прибыль требует, кроме всего прочего, повышения потребительских качеств выпускаемой продукции, внимания к спросу, удовлетворения требований моды. Достичь этого невозможно без разумного отношения к планированию количественных показателей. Понятно, что сегодня провозглашая экономические методы — значило бы ломиться в открытую дверь. Все — «за». Но это в теории, на деле же сохраняется прежняя надежда на то, что удастся «заговорить» проблему, не решая ее. Так, например, апелляция к всевозможным знакам, индексам и т. д. есть не что иное, как стремление стимулировать интерес производства к моде, обновлению ассортимента «испытанными» административными методами. «ОМ», «Н», «Д» — все эти загадочные для непосвященных буквы дают производству возможность довольно легко поднимать цены на свою продукцию, получая, таким образом, запланированную прибыль при запланированном же количестве. Но зачем в таком

случае заботиться о повышении уровня моделирования? Монополия производства одежды делает подобного рода «бюрократические игры» практически бесконтрольными.

Мода, «удобная для производства», — это не столько технологичная мода, сколько удобная для сложившейся системы управления. Удобная для производства мода, удобный дизайн, удобные модельеры и дизайнеры — все должно укладываться в заданную извне схему, иерархию, субординацию. Не производство, удобное для моды, а наоборот. Не производить одежду для того, чтобы носить, а носить, потому что уже произведено, потому что надо «замкнуть» производственный цикл.

Нельзя сказать, что в дизайне одежды нет никаких перемен. Один только прошлый год дал сразу несколько событий, каждое из которых по беспрецедентности своей могло стать событием года. Это и фестиваль моды в Москве, и «Таллинские дни моды», и советско-американский симпозиум по дизайну одежды. Заметно оживление «Журнала мод», очевидны знаки внимания, оказываемые дизайну одежды телевидением и прессой. Казалось бы, ситуация способствует притоку свежих идей, появлению новых имен. Но...

Суть дела сегодня заключена не в самом отсутствии дизайнерских идей (это скорее следствие, нежели причина наших трудностей), а в безразличии производства к этим идеям. Отсутствие спроса на хороший дизайн одежды со стороны производства оборачивается парадоксом так называемой «проблемы внедрения». Произошло (и продолжает происходить) то, что можно было бы назвать отчуждением промышленного моделирования от промышленности, следовательно, и говорить в первую очередь надо не о том, как «лучше» генерировать идеи, а о том, как повлиять на производство таким образом, чтобы моделирование стало мотором производства одежды, а не только приводемным ремнем, задействующим некие второстепенные механизмы.

АВТОРА!!

Парадоксы экономического устройства производства одежды предопределяют целый букет сугубо профессиональных проблем. Наиболее остро воспринимается художниками проблема авторского престижа, точнее — его отсутствия. По сути дела безразличие к имени автора, ставшее печальной традицией отечественного моделирования, есть не что иное, как сертификат, удостоверяющий экономическую неполноценность всей существующей системы производства одежды. Безразличие к спросу производство не нуждается в сильном дизайне. Оно вполне обходится его суррогатами.

Если до конца называть вещи своими именами, то присутствие или отсутствие профессионального модельера на производстве сегодня едва заметно. С кругом задач, которые стоят сейчас перед промышленными модельерами, худо-бедно справляются работники без специального образования. Проявить квалификацию, отличающую профессионала от ремесленника, в узких рамках действующей системы очень трудно, а зачастую и негде. Ситуация напоминает бег в мешках. Вроде все бегут. Лидеры свои даже есть, и соревнования устро-

ить можно. Словом, все как в настоящем беге — если бы не мешки на ногах. Десятилетия бездумной гонки «валя» выработали у промышленного модельера отношение к производственной работе как к нетворческой, непрестижной, как к разновидности «службы», не более. Сформировался за эти годы и особый тип художника, который уже и не может, а главное, не хочет расставаться с мешком на ногах — привычка! Такое положение вещей губительно сказывается на общем уровне моделирования. Происходит то, что можно было бы назвать «кризисом компетентности», «кризисом профессионализма».

Творческая энергия модельера, не востребованная производством, ищет выхода в том, что мы называем «выставочными» моделями. Однако механизм творческого поиска, лишенный опоры в массовом производстве, работает вхолостую, превращается в механизм демонстрации творческих возможностей художника, теряя свой изначальный смысл. Ведь это только на первый взгляд кажется, будто промышленное моделирование «светит отраженным светом», пассивно воспринимая все предложения экспериментаторов. В небольшой степени именно состояние промышленного моделирования предопределяет развитие концептуального творчества, стилистических поисков.

Создается своеобразный порочный круг: практика промышленного производства не стимулирует концептуального поиска, эксперимента в моделировании. В результате уже и сам эксперимент не адресуется производству, обретая свои формальные цели. Усиливая друг друга, обе тенденции приводят к оскудению новаторства в массовом ассортименте — с одной стороны, и самостоятельности формальных поисков, элитарности «выставочных» моделей — с другой.

Выставочное творчество, безразличное производству, тем более не интересуется потребителя. Поэтому и не знают у нас авторов. И беда не в том, что автору не дают возможности «представиться» или не делают ему паблисити. Не в том дело, что модельер не известен общественному мнению, а в том, что не интересен ему. Да и чему тут удивляться? Каково было бы, интересно знать, наше отношение к кинематографу, если бы нас лишили возможности ходить в кино, а предложили бы довольствоваться журналом «Советский экран» и рассказами о том, как ценят советское кино за рубежом? Хотели бы мы знать фамилии деятелей кино, следить за их творчеством?

Нам необходим организационно заданный приоритет авторского статуса над статусом администратора. Сегодня этого нет. Элементарная частица нынешней организационной структуры дизайна одежды — так называемая «моделирующая организация». Существующая система организационного объединения модельеров не обеспечивает главного — творческой свободы каждого художника. Положение вещей, при котором ранжир по категориям и должностям является принципом формирования творческого коллектива, — ненормально по своей сути.

Непонятной остается и роль главного художественного руководителя, например, в доме моделей. Кто он? Главный администратор художественного коллектива? Но в таком случае чисто творческие вопросы следовало бы ос-

тавить за самими авторами. Или же он ведущий художник, определяющий творческое направление всего коллектива? Тогда он непременно должен быть активно практикующим модельером наравне с вверенными его руководству авторами, утверждающими в повседневной творческой работе свое право на лидерство. Не берусь судить обо всех модельерских организациях, но в целом тенденция сведения художественного руководства к руководству административному проявляет себя достаточно отчетливо. Едва ли кроме В. Зайцева в Москве и, может, еще А. Корешкова в Киеве можно назвать имена худруков, чей творческий авторитет подтверждается реальным делом, а не должностной номенклатурой.

Вероятно, сегодня нужны не «модельерские министерства» в виде домов моделей и центров моды, а система самостоятельных творческих групп. Эти группы могут быть различны в зависимости от региональных особенностей, творческих интересов ее членов, отраслевой специфики. Не важно, как конкретно они будут выглядеть — главное, чтобы это было объединение авторов-единомышленников, не связанных никакой заданной извне административной схемой. Соответственно и руководство группой (в том числе и «главное художественное») должно осуществляться в той мере и в той форме, в которой это необходимо самим авторам.

Развивающиеся ныне арендные, кооперативные, хозрасчетные формы организации производства дают возможность реализовать любые авторские идеи, в том числе и те, которые немислимо воплотить в действующей производственной структуре. И почему бы не создать при Союзе дизайнеров фонд взаимопомощи авторов-модельеров, стремящихся к созданию авторского производства, идеальная модель, которого — это та, где во главе стоит сам автор. Убежден, что мелкие авторские фирмы, вневедомственные дизайнерские бюро более жизнеспособны в новой экономической ситуации, чем гиганты легкой промышленности.

СОПЕРНИЧЕСТВО КАК СТИМУЛ

Нормальное развитие моделирования одежды, как, впрочем, и любой творческой деятельности, невозможно без состязательности авторов, групп, направлений. Нужна постоянная, жесткая конкуренция, обеспеченная всей организацией модельерского творчества. Наиболее острые проблемы ассортимента и политики предприятия или даже министерства, если они действительно заинтересованы в улучшении ассортимента (точнее сказать, когда они будут в этом заинтересованы), могли бы решать в условиях открытого конкурса.

Необходима целая комплексная программа зональных, тематических, сезонных конкурсов, в которых были бы задействованы все творческие силы отечественного дизайнера одежды. В постоянной конкуренции должны утверждаться основные его приоритеты. В состязании, а не административной прихотью должен формироваться «табель о рангах», представления о лидерах и аутсайдерах. Только на конкурсной основе, и никак иначе, должен осуществляться отбор претендентов на международные мероприятия.

Международные симпозиумы, конкурсы, фестивали должны стать значительно более частым событием нашей

жизни. Можно ли было бы требовать от спортсменов мирового уровня достижений, лишив их возможности участвовать в чемпионатах мира и Европы? Нет. Так и модельеру, прежде чем равняться на мировой уровень моделирования, следовало бы знать, не понаслышке, что это такое. Особое внимание должно быть уделено межведомственным конкурсам по примеру «Таллинских дней моды», где впервые встретились художники-модельеры разных городов и ведомств.

Ведомственная разобщенность в моделировании сегодня настолько сильна, что модельеры, работающие в ведомстве одного министерства, как правило, не имеют систематической информации о том, чем занимаются их коллеги на предприятиях, подведомственных другому министерству (скажем, Министерства легкой промышленности и Министерства бытового обслуживания), специалисты-швейники могут судить лишь в самых общих чертах о том, чем занимаются их коллеги трикотажники.

Костюм как объект проектирования настолько многогранен, что множественность подходов к моделированию специализаций предопределена уже изначально. Костюм театальный и бытовой, остромодный и классический, массового производства и индивидуального пошива — все это полюса одной сферы — моделирования одежды. В этом смысле осознание моделирования как целостного явления, требующего общепрофессионального мышления, а не только специализаций на одном из «полюсов» — задача дизайнера, которую ему еще предстоит решить. В то же время универсалы в моделировании — дело достаточно редкое. Как правило, специализация и понимается как специализация, и эта узкая специализация, закрепленная множеством ведомственно-бюрократических связей, есть еще одна беда отечественного моделирования. Опыт «Таллинских дней моды», вовлекших в единый творческий процесс и промышленных модельеров, и модельеров художественного фонда СХ, наводит, как мне кажется, на мысль о том, что у художников по костюму, в каком бы «жанре» они ни работали, гораздо больше общих интересов и общих проблем, чем мы привыкли об этом думать. Только незнанием друг друга можно объяснить то, что творческая дискуссия на симпозиуме в Таллине сводилась иногда к диалогу по принципу: «А ты кто такой?» Впрочем, и это можно считать своеобразной формой взаимного узнавания.

Необходимо осмысление происходящих в современном дизайне одежды процессов, иначе мы рискуем проглядеть ростки нового в моделировании, новые имена, новые тенденции. От случайных или бессистемных информацией «на тему» в наших журналах надо перейти к формированию стабильного критического процесса. Необходимо выработать верный взгляд на вещи, увидеть за ворохом трудностей проблему, поставить ее должным образом. Навяно надеяться, что понимание сути дела придет само по себе. А ведь нам никуда не уйти от необходимости самим решать свои проблемы. Для этого нужно знать: кто мы, зачем мы, чего от нас ждут другие и чего мы хотим сами? Эти вопросы — начало профессионального самосознания.

Для зарядки аккумуляторных батарей

Изделие автосервиса — зарядно-выпрямительное устройство УЗ-С-6/12-6,3 УХЛ 3.1 изготавливается ПО «Электровыпрямитель» и применяется для зарядки аккумуляторных батарей легковых автомобилей, мотоциклов, мотороллеров.

Прибор работает в двух режимах: 6В при величине тока заряда не более 1,6А и 12В при величине тока заряда не более 6,3А. Изделия данной группы товаров народного потребления должны отвечать ряду специфических особенностей. Речь идет о компактности, визуальной чистоте и функциональной ясности органов управления, выразительном цветовом решении. Существенным является также качество производственного исполнения, обеспечивающее товарный вид прибора.

Формообразование устройства построено на традиционно устоявшихся приемах проектирования. Пластмассовый корпус выполнен в виде горизонтально ориентированного параллелепипеда с наклонной лицевой панелью.

На ней расположены выходные гнезда для подключения шнура подсоединения к аккумуляторной батарее, обозначенные знаками «+», «-6В», «-12В», переключатель для регулировки величины зарядного тока и амперметр для его контроля. Здесь же находится сигнальная лампа включения изделия в электросеть. Наклон панели (около 10°) необходим для удобного выполнения операций подключения, контроля и управления режимами работы прибора.

Для удобства переноски в верхней части корпуса установлена ручка, выполненная «заподлицо» с верхней поверхностью.

Достоинством прибора, отличающим его от других изделий этой группы, является наличие в задней части корпуса отсека для хранения сетевого шнура для подсоединения к аккумуляторной батарее, что обеспечивает дополнительное удобство при переноске и хранении изделия. Этот отсек образован развитой поверхностью стенок корпуса и закрывается съемной крышкой, которая способствует композиционной целостности формы изделия и придает ему компактный вид.

Еще одно достоинство — в компоновочной схеме, которая позволяет выполнять операции подключения, контроля за подключением и управления режимами работы одновременно (что исключается в конструкциях, использующих в качестве рабочих две противо-

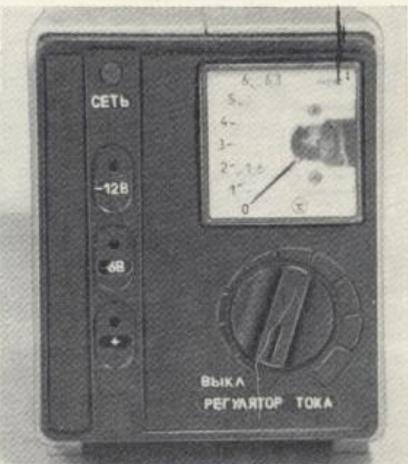
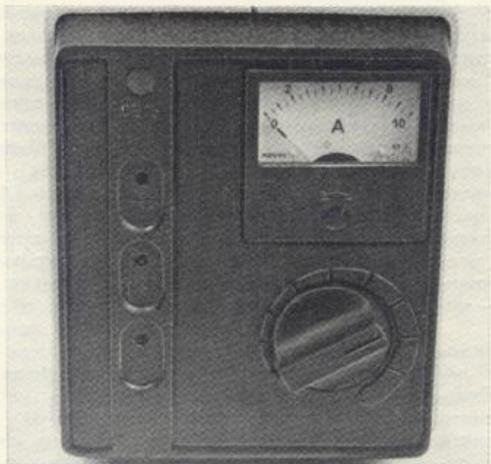
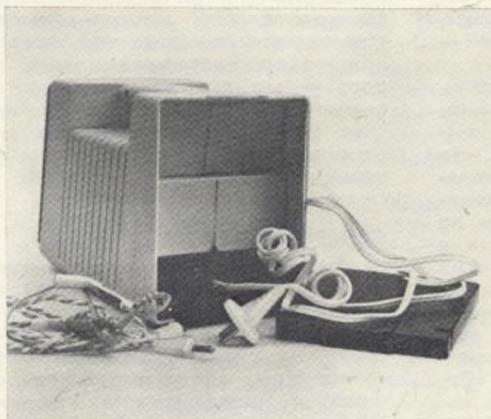
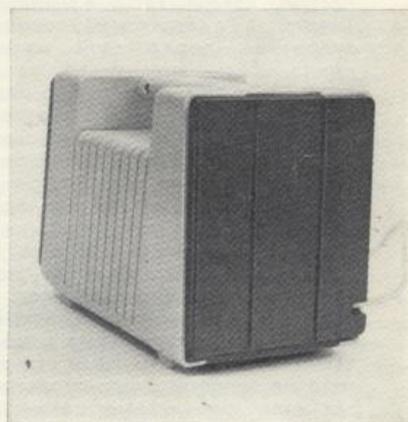
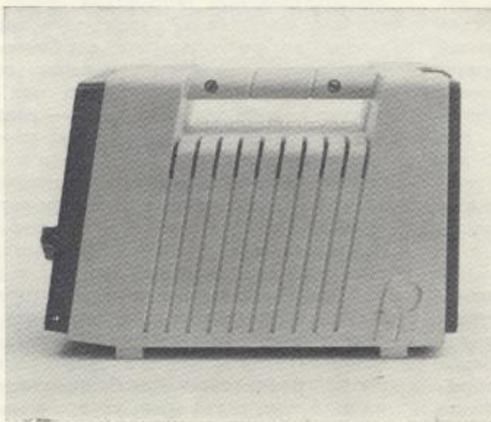


1a

1 а-в. Зарядно-выпрямительное устройство: а — вид спереди, б — вид сбоку, в — вид сзади

2 а, б. Организованное хранение шнура питания и шнура для подсоединения к аккумуляторной батарее: а — первоначальный вариант, б — доработанный вариант

3 а, б. Панель управления зарядно-выпрямительного устройства: а — первоначальный вариант, б — доработанный вариант





положные стороны корпуса) и обеспечивает максимальное удобство при пользовании изделием. Применение пластмассы для конструктивных деталей позволило проектировщикам уйти от визуальной упрощенности внешнего вида за счет введения активной ниши под ручкой, боковых чередующихся наклонных вентиляционных прорезей, а также использовать контрастные по цветовому исполнению элементы корпуса.

Таким образом, общий подход к дизайнерскому решению прибора достаточно целесообразен.

Однако недостатки первоначального варианта зарядного устройства не позволили ВНИИТЭ рекомендовать его к аттестации по высшей категории качества. Они в основном касались отдельных конструктивных элементов и не учитывали конкретные потребительские ситуации, возникающие в ходе эксплуатации.

Большая часть замечаний относилась к лицевой панели, решению которой, как наиболее значимому элементу, не уделено должного внимания.

Предложенный вариант воспринимается несколько упрощенным, схематичным и декоративно не проработанным. Основным выразительным средством является черный цвет панели, на котором не нашли своего отражения какие-либо другие цветографические и композиционно-организующие приемы. Расположение и взаимосвязь переключателя, амперметра и гнезд подключения выполнены в формальном ключе, без соответствующей обработки деталей.

Существенным недостатком первоначального варианта лицевой панели являлась также невыразительность ее графики.

Надписи выполнены в едином с фоном цветовом исполнении и поэтому воспринимаются «глухими»; символ увеличения, обрамляющий переключатель регулятора тока, массивен и декоративно не отработан, риска на ручке не заметна.

На лицевой панели отсутствует логотип изделия, который, как правило, должен быть наиболее читаемым, ярким и красочным элементом фасадной стороны прибора.

Ряд конкретных замечаний следует отнести к контрольному амперметру, шкала которого расположена на лицевой панели. Верхняя рамка, обрамляющая шкалу, закрывает часть делений и создает неудобство при снятии показаний. На шкале не выделены максимальные величины тока, что затрудняет ориентацию потребителя при установке

различных режимов работы прибора и даже может быть опасно для потребителя.

Затрудняет считывание показаний амперметра и недостаточная площадь шкалы (она составляет менее 9% по отношению к площади лицевой панели). Отсутствие подсветки шкалы также мешает работе, например, в условиях гаража, где не всегда есть дополнительное местное освещение.

На панели управления не предусмотрен выключатель от электросети, что снижает оперативность, а в аварийных ситуациях и безопасность пользования устройством.

В первоначальном варианте хранения обоих шнуров — сетевого и шнура для подключения к аккумуляторной батарее — было неорганизованным. Они укладывались в отсеке «навалом» и, не обладая достаточной гибкостью, ломались. К тому же соединение шнуров было выполнено кустарным способом, между зажимами и проводами отсутствовал органично отработанный переход.

Вентиляционные прорезы на поверхности ручки для переноски в виде поперечных канавок эргономически не были оправданы и не несли декоративной нагрузки.

Все эти недостатки, выявленные в ходе экспертизы, проведенной ВНИИТЭ, снижали уровень эргономических и эстетических свойств прибора.

Предприятие-изготовитель в предельно короткий срок взялось за его доработку. Часть недостатков была устранена. Так, одноцветное рельефное начертание условных обозначений, органов управления на лицевой панели заменено аппликацией с введением контрастного по сравнению с общим фоном цвета, что повысило удобство их считывания и улучшило информативность и внешний вид панели в целом.

Считать показания амперметра стало значительно легче за счет применения шкалы достаточно большой площади, были четко обозначены цифры, выделены цветом значения максимальных величин заряда при различных режимах работы изделия. Снята обрамляющая рамка и организована подсветка шкалы, что обеспечило удобное считывание показаний прибора из любого положения даже при минимальном освещении.

Предусмотрена возможность отключения изделия от электросети с помощью выключателя.

Обеспечено организованное хранение сетевого шнура и шнура для подсоединения к аккумуляторной батарее за счет установки металлических скоб на задней стенке отсека.

И все-таки, несмотря на положительную экспертизу, уровень производственного исполнения доработанного изделия, к сожалению, недостаточно высок. Полиграфическое решение сопроводительной документации нуждается в доработке. Уныло выглядит и упаковка.

ИБРАГИМОВ Р. Р., инженер,
ЛИТВИН Е. Ф., искусствовед,
ВНИИТЭ

ВСТРЕЧА В ЦТЭ

Союз дизайнеров СССР, Союз журналистов СССР и редакция журнала «Советское фото» организовали в марте этого года в ЦТЭ ВНИИТЭ творческую встречу специалистов, посвященную проблемам технического уровня и дизайна отечественной фототехники. Целью этой встречи было, с одной стороны, столкновение мнений производителя и потребителя фототехники и, с другой стороны, совместные поиски альтернативных решений, направленных на улучшение дел в отрасли.

Во встрече участвовали конструкторы, инженеры и дизайнеры многих крупных отечественных предприятий и объединений, производящих любительскую и профессиональную фотоаппаратуру (и в первую очередь ЛОМО, БелОМО, ГОИ им. С. И. Вавилова и другие заводы страны), ведущие фотомастера и фотожурналисты, а также эксперты, искусствоведы, социологи, представители торговли. Вели встречу председатель правления Союза дизайнеров СССР Ю. Б. Соловьев, зам. главного редактора журнала «Советское фото» Г. М. Чудаков и заведующий отделом журнала В. Г. Анцев.

Разговор получился достаточно прямым и острым, целенаправленным.

Профессионалы-фотографы, эргономисты, специалисты по художественно-конструкторской экспертизе без обиняков высказывали свои претензии относительно конкретных моделей; представители промышленности информировали о планирующихся выпусках, показывали макеты последних разработок.

Совместно были проанализированы и обсуждены наиболее набольшие вопросы:

— низкий уровень качества фотоаппаратуры и ее ремонтпригодности;

— отсутствие научно обоснованного ассортимента, что приводит к неоправданному росту разработок и выпуска аппаратуры одного класса и нехватке другого;

— некомплектность продукции, усложняющая потребителю приобретение и эксплуатацию аппаратуры;

— нехватка эффективных служб сервиса;

— вынужденная практика «переделывания» серийных моделей самими потребителями и др.

Совещание не сводилось к одной лишь констатации проблем — было высказано немало встречных идей и предложений, в частности, о проведении совместных экспертиз и публикации их результатов, об организации сектора (подсекции) по фототехнике в Союзе потребителей, о расширении функций службы быта. Со стороны Союза дизайнеров СССР было высказано предложение выполнить для промышленности целевую встречную разработку новых, адресно ориентированных моделей аппаратуры.

ЭКСПРЕСС XXI ВЕКА (ЯПОНИЯ)

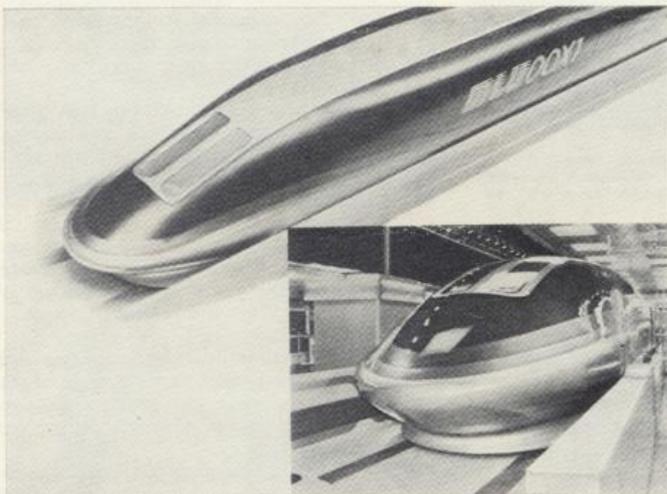
Linear express-railway system for Japan in 21 st century//Car Styling. 1988. VII, N 65. P. 70—72; The linear express//Industrial Design=Индасуториари Дэд-зайн. 1988. V, N 143. P. 38.

За 23 года обслуживания железнодорожная линия Синкансен, и в первую очередь ее 500-километровый участок Токио—Осака, приблизилась к пределу эксплуатационных возможностей, и в ближайшие 10—20 лет потребуются большие работы по ее модернизации и ремонту. Необходимость в новой транспортной системе и одновременно неудовлетворительная оценка возможностей нынешних колесных железнодорожных систем (в частности, непреодолимое при современном техническом уровне и учете экологических требований ограничение скорости в 350 км/ч) определяют поиски новых типов пассажирских транспортных систем. В последнее время в качестве реальной альтернативы железной дороге рассматривается «линейный автомобиль» — сверхскоростной поезд на магнитной подвеске, гарантирующий экологически чистую эксплуатацию, высокую скорость, дешевизну и безопасность.

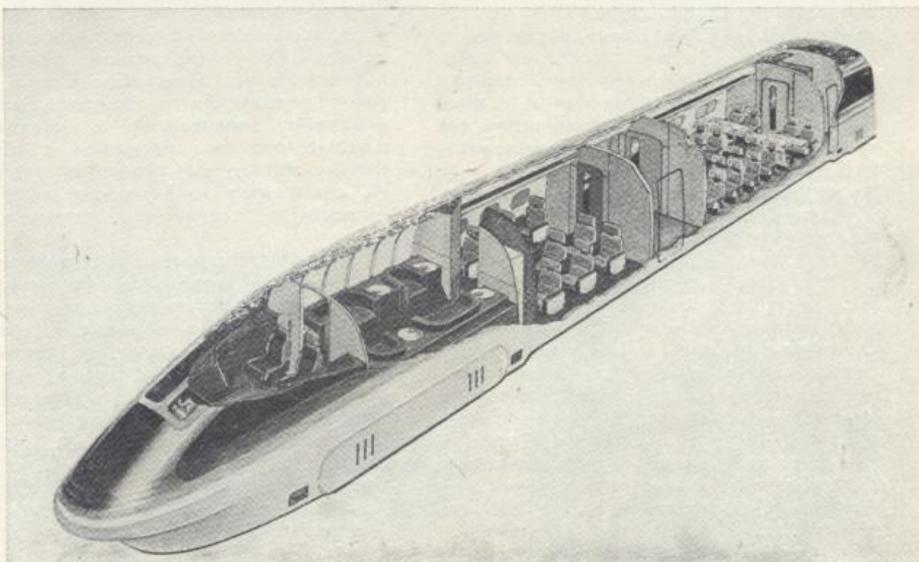
В Японии исследования в этой области ведутся с 1962 года. С 1975 года широкой публике было представлено несколько экспериментальных моделей на сверхпроводимой магнитной подвеске. На выставке, организованной весной 1988 года фирмой JR Tokai, был продемонстрирован последний проект этой фирмы — «центральный линейный экспресс» MLU00X1 на магнитной подвеске, предназначенный для маршрута Токио — Нагоя — Осака (расстояние — около 500 км, время пробега — 1 час). Аэродинамически проработанные обтекаемые формы 27,5-метрового полномасштабного макета придают ему несколько футурологический вид и создают ощущение скорости. Направляющий «рельс» имеет необычную U-образную форму.

Полезное пространство состава подразделено на четыре зоны: «зеленую» секцию (места первого класса), общую секцию, холл и обзорную секцию. «Зеленая» секция состоит из двух рядов кресел (ординарного и двойного), разделенных проходом. Совмещение инди-

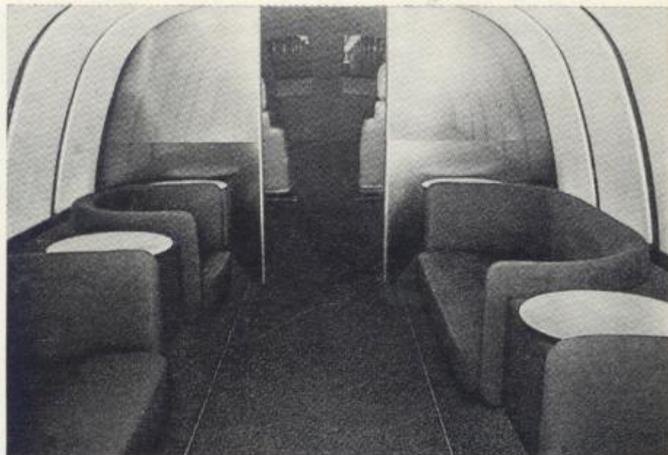
1. Внешний вид макета
2. Планировка состава
3. «Зеленая» секция
4. Холл



1



2

3
4

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ ЭЛЕКТРОКАЛОРИФЕРОВ (ИТАЛИЯ)

Silvio De Ponti, Alejandro Ruiz: un mobile per scaldare//Domus. 1988. IX, N 697. P. 10—11.

видуальных багажных отсеков (напоминающих таковые в салоне самолета, но меньшей вместимости), кондиционеров и локальных осветительных приборов позволяет эффективно использовать пространство. Каждое место оснащено выдвижным столиком, компактным телемонитором и телефоном. Окна закрыты специальным жидкокристаллическим стеклом, которое одним прикосновением можно сделать светонепроницаемым. Индикаторная панель на перегородочной межсекционной стенке информирует пассажиров о скорости движения и выдает другие данные.

Интерьер общей секции решен в том же ключе, что и в «зеленой». Более светлая расцветка обивки позволяет избежать эффекта «перенаселенности» (в секции два ряда двойных кресел). Места оборудованы индивидуальным телевизором, закрепленным на изголовье переднего кресла. Кресла можно развернуть и установить стол.

Носовой отсек (обзорная секция) в действующем экспрессе будет занят оборудованием. Перед двумя сиденьями установлены дисплеи, панель управления для обзора и получения оперативной информации текущей ситуации, а также для ручного управления движением. Предусмотрена возможность автоматического управления движением без экипажа.

При начальных скоростях, меньших 100 км/ч, поезд движется на каучуковых колесах, выдвигаемых из корпуса, на высоких же скоростях переходит на систему электромагнитной подвески. Управляемые электромагниты в виде обмоток, установленных как на самом движущемся составе, так и на управляющем «рельсе», служат для электромагнитной левитации и для создания движущей силы. На весь путь Токио—Осака понадобится свыше 300 000 обмоток, причем ток индуцируется лишь на тех участках пути, над которыми проходит экспресс.

Отталкивающие силы однополюсных магнитов экспресса и направляющего «рельса» в состоянии поднять на 10 см и «подвесить» состав весом свыше 10 тонн.

Обмотки электромагнитов состава и направляющего «рельса» расположены последовательно с чередованием полярности. Программное управление полярностью обеспечивает распределение притягивающих и отталкивающих сил по всей длине экспресса и создает движущую или тормозящую силу.

Смещение поезда от центральной оси направляющего «рельса» корректируется электромагнитными силами, отталкивающими корпус поезда от ближней стенки «рельса» и притягивающими к дальней, благодаря чему достигается боковая устойчивость экспресса, тем большая, чем выше скорость движения.

Проект находится на стадии опытной эксплуатации на реальном участке пути.

ОВАКИМЯН А. С., ВНИИТЭ

Итальянскими дизайнерами С. де Понти и А. Руизом разработан по заказу фирмы Perani экспериментальный проект системы электрокалориферов, отличающихся новизной и оригинальностью решения. В противовес традиционному подходу к этим изделиям как к необходимому, но малопривлекательному (и поэтому таким, которым не следует быть на виду), дизайнеры предложили проект, в котором акцентируется идея самодостаточности этого оборудования (равно как и мебели), имеющего определенную эстетическую и культурную значимость.

Созданная ими система Ridom состоит из модульных элементов — треугольников со стороной 30 см и толщиной 5 см, выполненных из штампованного алюминия. Каждый модуль заключает в себе нагревательный элемент и имеет ребристую поверхность. Волнообразное расположение ребер (высота 2 см) обеспечивает оптимальную циркуляцию воздушного потока и максимальную теплоотдачу. На модули навешиваются увлажнители из пенополиуретана, а также съемные элементы из керамики, которые после нагрева могут использоваться в качестве теплоизолятелей в различных зонах жилища.

Модули прикрепляются к центральному блоку системы, образуя структуры различной конфигурации и состава — от изолированного, который с помощью

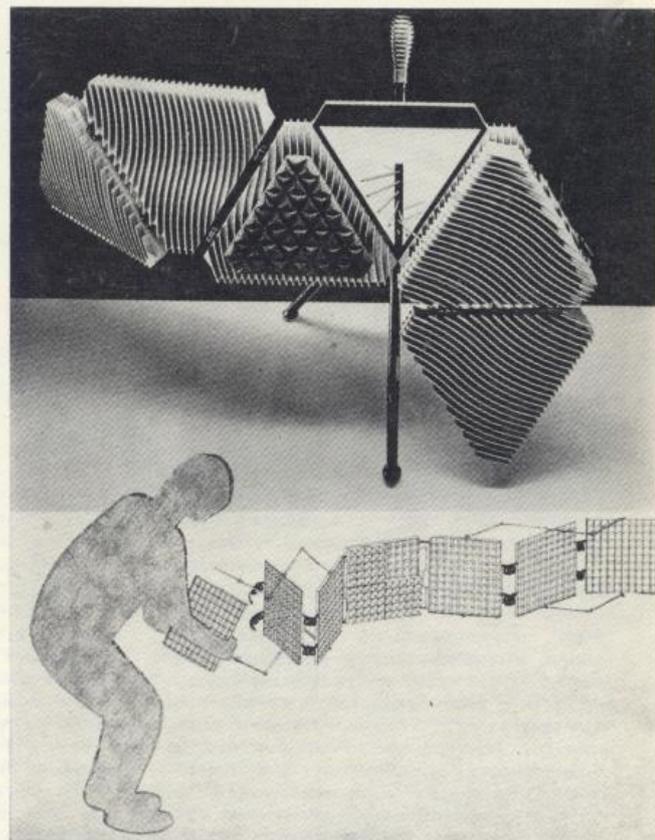
обычного штепселя включается в сеть, до напольного или настенного варианта и теплоизлучающей панели — в зависимости от типа интерьеров.

Система представляет собой гибкую структуру, развивающуюся в пространстве по горизонтали и вертикали, что позволяет варьировать распределение тепла в помещении. В ее решении использованы идеи традиционного японского искусства «оригами».

Калориферы Ridom будут выпускаться небольшими партиями и продаваться в мебельных и других магазинах, торговых предметах оборудования жилища.

Новые калориферы являются экспонатом передвижной выставки «Знаки жилища: технология и дизайн Италии», первый показ которой состоялся в Париже. По замыслу ее организатора и автора проекта, известного итальянского дизайнера Д. Сантакьяра, выставка должна демонстрировать эффективность дизайна и современных технологий в освоении объектов так называемой «ничейной зоны», находящейся на стыке дизайна, архитектуры и строительства. К этим объектам отнесены, в частности, отопительное и санитарно-техническое оборудование, окна, двери и т. д. Среди авторов ряда этих изделий, показанных в экспозиции, — известные итальянские архитекторы и дизайнеры: М. Беллини, М. Морозци, Ф. Трабукко и др.

ПОСОХОВА З. Н., ВНИИТЭ



РЕЛАКСАЦИОННАЯ ЗОНА НА АВТОСТРАДЕ (ЧССР)

DROPPA V. Relax BCD na odpočívadle Friblavina//Projekt (sloven.). 1988. N 7. S. 14—16.

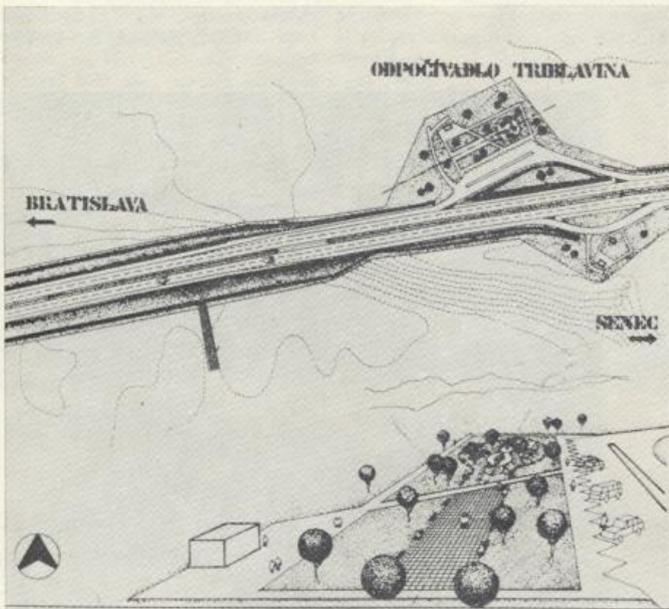
Небольшие зоны отдыха для водителей и пассажиров автотранспорта, встречающиеся обычно на обочинах автомагистралей, бывают насыщены атрибутикой, символизирующей местные особенности быта и культуры края, или же оснащены информационными табло, подготавливающими путешественников к встрече с предстоящим населенным пунктом. В настоящее время такой подход к организации зон отдыха уже нельзя считать оптимальным. Недостаточно насытить среду таких зон санитарно-техническим или другим оборудованием экспресс-обслуживания. В условиях напряженного автомобильного движения его участники нуждаются в психологической разгрузке и общей релаксации организма.

Группа словацких архитекторов (А. Билкович, В. Цвенгрошова и В. Дроппа) осуществила дизайнерскую разработку набора релаксационных устройств, призванных содействовать безопасности движения и повышению эстетического уровня шоссейных дорог. Не только не нарушив природной среды, но и используя природные формы, разработчики предложили функциональную группу элементов малой архитектуры,



1

2



3, 4

1. Общий вид зоны отдыха Триблавина
2. Схема размещения зоны отдыха относительно автомагистрали
- 3, 4. Фрагменты релаксационных устройств

целостная композиция которой гармонично вписана в окружающий ландшафт. Привлекающие на расстоянии своим колористическим решением, как бы воспроизводящем голубизну ясного неба и яркость солнечных лучей, тренажеры из пластбетона и металлических штанг потенциально заключают в себе возможность оказания психотерапевтического эффекта и располагают к занятиям физическими упражнениями, тренирующими различные группы мышц.

Наряду с тренажерами, в композицию входят стационарная и переносная мебель для сидения, фонтанчик с питьевой водой.

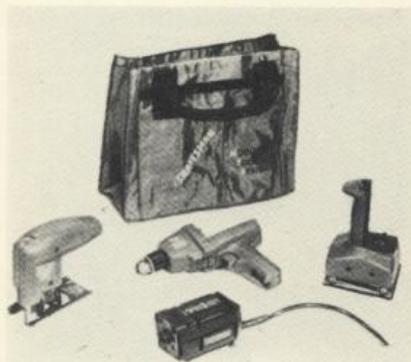
Представленный на иллюстрациях вариант компоновки элементов оборудования размещен в зоне отдыха Триблавина на участке автострды между городами Сенец и Братислава.

Использованные элементы релаксационных устройств допускают их многовариантную компоновку как в данной

зоне психофизиологической разгрузки, так и на других, пригодных для размещения тренажеров участках территорий, прилегающих к автомагистралям.

МОСТОВАЯ Л. Б., ВНИИТЭ

НОВИНКИ ЗАРУБЕЖНОЙ ТЕХНИКИ



Три вида ручных инструментов и к ним один общий электродвигатель выпустила фирма Sears (США). Сабельная вертикальная пила может совершать от 0 до 3000 ходов (12,7 мм) в минуту. Дрель (сверла до 9,5 мм) может делать до 1200 об/м. Поступательно-орбитальный зашкуриватель совершает 11 000 об/м. Электродвигатель без труда переставляется из одного инструмента в другой. Комплект, включая все инструменты, помещается в пластмассовую сумку.

Popular Mechanics. 1987. Vol. 164, N 4. P. 26: 5 ill.

Бесшнуровой аккумуляторный малый пылесос, способный всасывать и жидкости, выпущен фирмой Alfates (Италия). Электроэнергии аккумулятора хватает на семь минут работы. Укрепленный на стене в специальном футляре, он заряжается в течение 24 часов. Световой сигнал свидетельствует о включении.

Elettrodomestica. 1988. N 1. P. 23: 1 ill.

Третье поколение автомобильного мотора, у которого большинство неподвижных частей изготавливается из специально упрочненной фенильной пластмассы, строит Матти Холцберг на фирме Polimotor Research (США). Предыдущий мотор, показавший себя хорошо в гонках, изготавливался из более дорогой эпоксидной пластмассы, которая из-за этого теперь заменена. Металлическими остались все подвижные детали, кроме шестерен и шкивов, шатунов и нижних юбок поршней. Металлическими будут также блок цилиндров и верхняя головка с выхлопными и всасывающими каналами, гнездами клапанов. Значителен выигрыш в массе: двигатель с рабочим объемом 2,3 литра имеет массу 80 кг против обычных 160 кг.

Design News. 1988. N 4. P. 218—219.



Трехколесное усовершенствованное инвалидное кресло, которое может передвигаться во всех направлениях, выпускается фирмой Intex Medical Technologies (США). Довольно большие колеса при этом не меняют своего направления, а вдоль их обода имеются 20 бочкообразных резиновых роликов, которые могут вращаться перпендикулярно к плоскости колес и тем самым произво-

дить боковые и круговые смещения. Управление осуществляется с помощью двигающейся во всех направлениях рукоятки. Кресло имеет также задний ход и может разворачиваться на месте.

Popular Mechanics. 1988. Vol. 165, N 4. P. 24: 2 ill.



Автомат, выдающий хлеб круглосуточно, придумал французский изобретатель Жак Мари. Пока выпущено только несколько экземпляров, но изобретатель надеется на большой спрос. Непроданный хлеб ежедневно извлекается и заменяется свежим. Есть смысл устанавливать такие автоматы около булочных, в метро и других местах, работающих допоздна или круглосуточно.

Que choisir? 1988. II. N 236. P. 36: 1 ill.

Сабельную [консольную] электропилу, управляемую рукой, разработал Джеймс Хартман, фирма Skil Corp. (США). Конструкция пилы позволяет пилить в любом направлении и даже по дуге.

Design News. 1988. N 5. P. 122, 123: 3 ill.

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

К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ

Направляя статьи в редакцию «ТЭ», необходимо соблюдать следующие правила.

Объем рукописи не должен превышать 10—12 страниц машинописного текста через два интервала (поля с левой стороны 2,5 см).

Статья сдается в редакцию в двух экземплярах.

Иллюстративный материал также представляется в двух экземплярах. Размер черно-белых иллюстраций — не менее 13×18 см (обязательно с негативами), цветных слайдов (с контрольными отпечатками) — не менее 6×6 см.

На все иллюстрации составляются подрисовочные подписи. На обороте каждой иллюстрации простым карандашом проставляется порядковый номер и указывается название статьи. Номера рисунков в нужных местах вносятся в текст статьи или проставляются на полях рукописи.

При необходимости на иллюстрациях помещаются «верх» — «низ».

Таблицы и графики должны быть выполнены на отдель-

ных листах и иметь порядковый номер.

Ссылки на использованную литературу обозначаются в тексте цифрой в квадратных скобках и по порядку упоминания или в алфавитном порядке вносятся в прилагаемый список со всеми выходными сведениями издания. Зарубежная библиография дается на языке оригинала.

Иностранные фамилии в тексте статьи даются в русской транскрипции, названия иностранных фирм и изделий — на языке оригинала.

Статья должна быть подписана всеми авторами.

Авторы указывают свою фамилию, имя, отчество (по паспортным данным), год рождения, домашний адрес, профессию, место работы и телефоны. Указываются также фамилия, имя, отчество и адрес фотографа.

Статья должна сопровождаться аннотацией.

Высланная на доработку статья должна находиться у автора не более месяца. При этом сохраняется первоначальная дата поступления статьи в редакцию.

Read in issue:

4

GUENISARETSKY O. I. Urgent problems of the project culture studies//Tekhnicheskaya Estetika.— 1989.— N 5.— P. 4—6.

State of the art, problems and prospects of the project culture self-development — such is the theme which was discussed at the session on "Cultural-ecological and humanitarian-artistic problems of the living environment". It was held within the all-union scientific conference on "The Way of life and living environment under socialism". Why do the speakers and the author of the article make emphasis on these problems? It is because the problem is of great importance and is hardly studied yet.

7

Independent Design-Studio: the first experience (interview)//Tekhnicheskaya Estetika.— 1989.— N 5.— P. 7—10: 12 ill.

A year ago an independent design studio opened under the aegis of the Society of Soviet Designers. D. A. Azrikan, head of the studio, is a leading Soviet designer. The editor of the magazine addressed a number of questions to D. A. Azrikan; how does the studio find clients, what are their financial relations, what are their work plans, what problems do they face? All this might be of interest to other designers and studios.



22

SUSLOVA T. A. The past and the future of one house//Tekhnicheskaya Estetika.— 1989.— N 5.— P. 22—25: 8 ill.

UNESCO declared 1990 the year of K. S. Melnikov. This year he would be one hundred ten years old. In the West he is considered he a world know architect whose heritage is studied and his principles are followed. But what about his motherland? Why we know that little of his works here in the country where he lived and worked? The author of the article knew him personally. She imparts her considerations and analyses what his heritage could be used.



11

GAVRILOV E. P. On design samples protection//Tekhnicheskaya Estetika.— 1989.— N 5.— P. 11—13.

The author of the article is President of the All-Union Association of patenting professionals. He calls copyright and patents professionals for a discussion of the law on design samples. The current Enactment on design samples has many inaccuracies, and uncertain statements which make it difficult for designers to apply for patents. The author suggests some particular changes, which could be included in the Enactment.

14

SILVESTROVA S. A. Competitions... without competitors?//Tekhnicheskaya Estetika.— 1989.— N 5.— P. 14—15: 3 ill.

A good and interesting idea of arranging competitions for design projects, which was supported by various bodies and enterprises, has given no practical results. New engineers and designers were not very eager to take part in them. What does prevent them from active participation in competitions — topics, schedules or procedures? The author of the article tries to analyse the practice of arranging competitions and find out the answer to those questions.



26

MILMAN A. L. Fashion designer in industry or running on the spot//Tekhnicheskaya Estetika.— 1989.— N 5.— P. 26—27.

The fashion is often called "a capricious lady", but this is not just. The fashion finds its way to the enterprises with great difficulties, losing its brightness and elegance, as well as accessories, which gladden our eyes only at the pages of fashion magazines and fashion exhibitions. "We need fashion, which is suitable for production", managers of the industry declare and close the doors before the fashion, a bothering hostess. The fashion designer working at the enterprise very often listens passively to this monologue, but he should be an active fighter and a true might of fashion. These questions are discussed in the article.