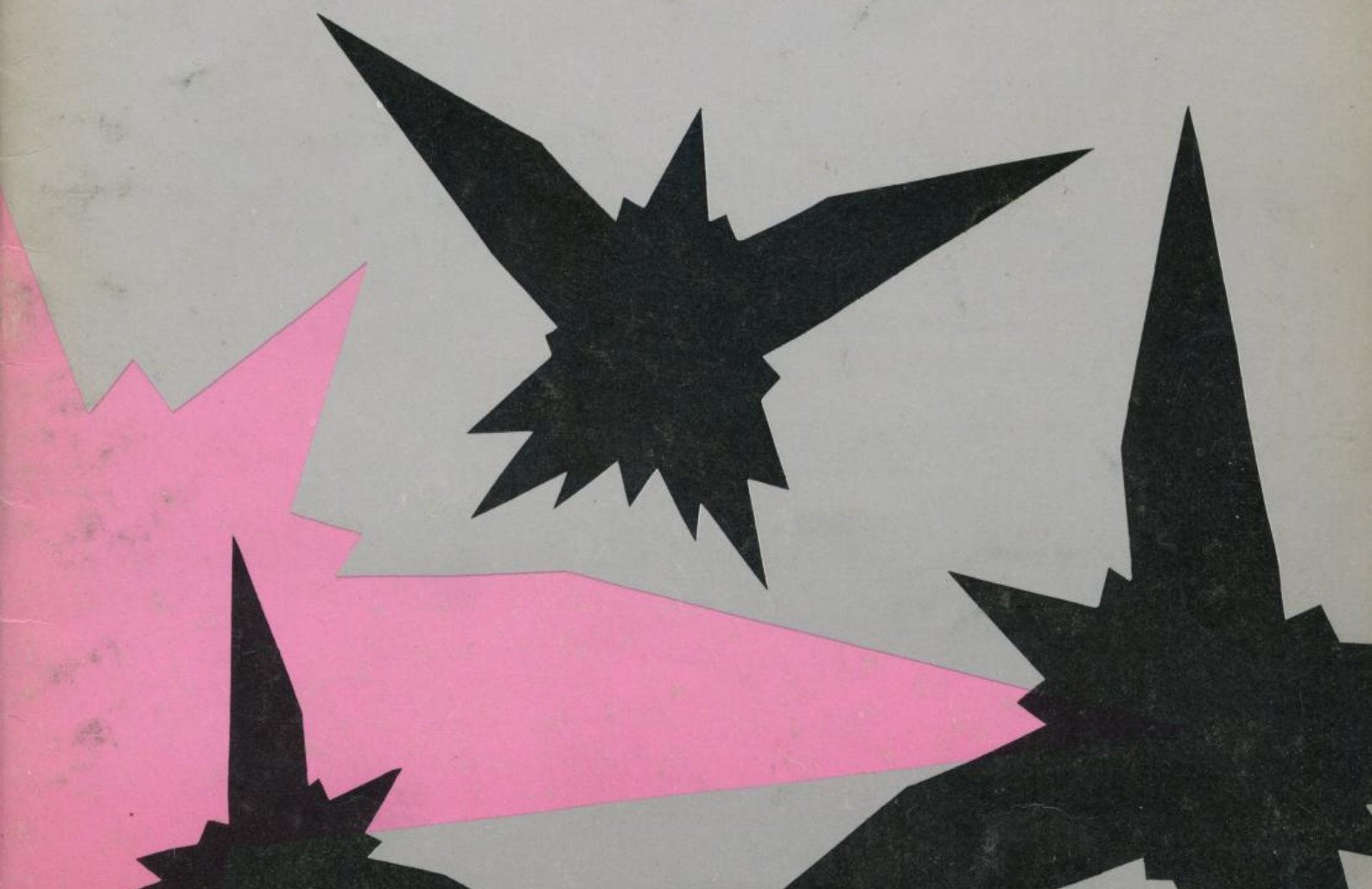




№ 5 (329) 1991



техническая эстетика 5/1991

Главный редактор
КУЗЬМИЧЕВ Л. А.

Члены редакционной коллегии

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

(ответственный секретарь)

Разделы ведут

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

Редакция

Редактор
ПАНОВА Э. А.

Художественный редактор
САПОЖНИКОВА М. Г.

Технический редактор
БРЫЗГУНОВА Г. М.

Корректор
ФАРРАХОВА Е. В.

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

В номере:

ДИЗАЙН СРЕДЫ

1 МЕЛЬНИКОВ Л. Н.
Повышенная экспрессия — новое
свойство среды

ВЫСТАВКИ, КОНФЕРЕНЦИИ

5 Все для инвалидов

ПРОЕКТЫ, ИЗДЕЛИЯ

8 ВИНОГРАДОВ В. В.
Бочка Диогена, или Вода на вес золота

МИР ГРАФИКИ

10 ГАМАЮНОВ В. Н.
Чтение проективнографических
чертежей

ТЭ-БИС

15 Банк информации и справок

АРХИГРАД

19 Постмодернизм — путь конверсии?
Храмы перестройки

ПОРТРЕТЫ

20 Франсуа Кирэн

ИНТЕРВЬЮ

24 Наш дизайн не нашими глазами

ИЗ ИСТОРИИ

26 АРОНОВ В. Р.
Советский дизайн в зеркале истории

РЕФЕРАТЫ

31 Аналоговые часы (ЧСФР)
Конкурс «Форма Финляндия —
пластмассы будущего»

Обложка И. МАМОНТОВОЙ
Макет М. Г. САПОЖНИКОВОЙ

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

В этом номере были использованы иллюстрации
из журналов: «MD: Moebel Interior Design»,
«Prumyslový design» и др.

Сдано в набор 05.03.91 г. Подп. в печ. 08.04.91 г.
Формат 60×90¹/₈.
Бумага мелованная 120 г.
Гарнитура журнально-рублиная.
Печать высокая. Усл.-печ. л. 4,0.
Усл. кр.-отт. 318,0. Уч.-изд. л. 5,90
Тираж 14 000 экз. Заказ 641. Цена 2 р. 50 к.
Московская типография № 5
Государственного комитета СССР по печати.
129243 Москва, Мало-Московская, 21.

По вопросам полиграфического брака
обращаться в адрес типографии.

Повышенная экспрессия — новое свойство среды

Л. Н. МЕЛЬНИКОВ, кандидат искусствоведения, ВНИИТЭ

Современному состоянию художественной культуры присуще стремление к синтезу искусств и средств выражения — и в частности тех средств, что основаны на родственности работы органов чувств и целостности человеческого организма. Наиболее значительным «изобретением» в этой области явилось создание цветомузыки или шире — аудиовизуального искусства. Энтузиастов и экспериментаторов увлекла техническая и художественная идея смены цветовых сочетаний, их непрерывного движения во времени и их новые

возможности формообразования в сочетании со звуком. Дизайн, в который также активно вторгаются аудиовизуальные средства, занимался и в настоящее время занят пока преимущественно стационарной, жестко детерминированной предметной средой. Но тенденция такова, что предметно-пространственная среда все больше «распредмечивается», дематериализуется и приобретает экспрессивные свойства.

Дематериализация среды обитания вызвана стремлением ко все большей «искусственности жизни», как определил эту глобальную общечеловеческую тенденцию еще в 1933 году великий мыслитель и прогнозист К. Э. Циолковский. Эта тенденция блестяще подтверждена ходом развития дизайна. В частности, рассмотрим, например, установку, объективно проявляющуюся в дизайне промышленно лидирующих стран — Италии, Японии, ФРГ, на:

— сокращение количества компонентов изделия;

— минимализацию объема предметов;

— применение в качестве конструктивных и декоративно-отделочных материалов тонких и специальных веществ: пленок, пластиков, стекла и т. д.

Предметы и вещи, изготовленные по этим принципам, благодаря миниатюрности, зеркальности, блеску, бесфактурности своей поверхности, прозрачности, конструктивной легкости, ячеистому или сетчатому строению, трансформируемости, имеют особые оптические свойства, будучи несомыми и эфемерными, неясно и нечетко воспринимаемыми, призрачными. Таким образом, материальное окружение визуальное как бы исчезает из поля зрения, все труднее фиксируются силуэты предметов, среда становится зыбкой и трудно воспринимаемой.

Предпосылками этой тенденции служат два фактора: а) субъективный — определенная рафинированность вкуса современного потребителя, ориентация на стерильность формы и интернациональный стиль в формообразовании и б) объективный — быстрая технизация и технологизация общества, постепенно переходящего в технократическое постиндустриальное общество будущего [1]. Обусловленные этими факторами видоизменения мира вещей напрямую ведут к своеобразному отрицанию традиционной предметности дизайна и к возникновению нового представления об окружающей, проектируемой им искусственной среде. Достаточно сказать, что этот мир проектируется теперь не на кульмане, а в иллюзорном окошке дисплея персонального компьютера.

Социальная среда резко меняется в сторону не только дематериализации, но и процессуализации. Жизнь, наше бытие свидетельствуют о возрастании значения динамических движущихся элементов в нашем окружении. Преобладающими в век информатики становятся также информационные, а не

физические характеристики среды. Образуя, говоря, «вещественный» век пара и электричества сменился более эфемерным веком атомной энергетики, а затем еще более призрачным веком информатики и микроэлектроники. При разработке сложных вопросов оптимизации среды обитания дизайнеру зачастую приходится проектировать не только предметно-пространственное окружение, но и различные динамические процессы в нем: динамический цветовой и звуковой климат, оптические и физические трансформации объектов, объемов, плоскостей, климатические факторы и т. п., определяющие временной процессуальный характер среды жизнедеятельности человека. Этот, присутствующий ранее только театру и выставочной экспозиции стиль формообразования становится универсальным: он становится пригодным для жилой ячейки, на производстве, в объектах массовой культуры.

Если взять городскую среду, а о ней в основном и идет речь, то в XX веке ее характеризуют стирание граней между вещью и действием, формой и процессом, материей и энергией. Наиболее яркий пример — экспозиционная среда международных промышленных и национальных выставок, которые обычно предлагают комплексное сложное пространство-время, восприятие которого меняется в соответствии с дизайнерским сценарием. Партитура наиболее крупных из выставок (ЭКСПО) предусматривает наполнение пространства светом, цветом, лучами лазериумов, различного рода волновыми воздействиями, предметами, структурами, событиями. Это — новый объект дизайна, хотя и в авангардной, экспериментальной области.

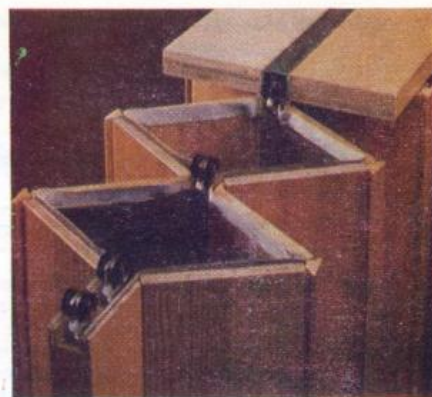
В объект дизайнерского проектирования в более широком диапазоне средовых решений, а не только в качестве выставочного дизайна, могут быть вовлечены не только динамические процессы, но и факторы среды, до сих пор рассматривавшиеся лишь как физический или эргономический объект. А именно — функциональное освещение, шум, запахи, а в перспективе даже и климатические факторы — изменение температуры воздуха, влажности, атмосферного давления и т. п. В значительной степени, как оказалось, эти факторы определяют и эстетическое восприятие среды жизнедеятельности, например, ощущение ее как приятной или неприятной, разнообразной или монотонной, простой или сложной. Инте-

ресно, что еще в 1929—30 годах известный советский архитектор К. С. Мельников попытался в одном из своих футуристических проектов Зеленого города (города отдыха) под Москвой соединить воедино воздействие физических, психологических и эстетических факторов в единый пространственно-временной комплекс [2]. Таким образом, идея синтеза различных элементов окружения ненова и пропагандировалась по крайней мере в наиболее интересных проектах с 30-х годов. В дизайн же она пришла в начале 70-х годов, то есть тогда, когда в нем для этого созрели внутренние предпосылки.

Обращение к зрению, слуху, тактильному анализатору и другим органам чувств человека создает новую по восприятию комплексную синтетическую среду обитания, проектированием которой современный дизайнер начал заниматься вплотную. Синтез средств воздействия — новый аспект деятельности проектировщика. Разумеется, это расширение профессиональных интересов не отменяет традиционное предметное проектирование, но дополняет и обогащает его в соответствии с новыми потребностями человека и изменением социального и культурного стиля жизни.

Интегральная, многоэлементная, предельно насыщенная среда создается с помощью специальных комплексов — электронно-акустических, оптических, аудиальных, климатических устройств, которые расширяют, а в некоторых случаях делают совершенно иными традиционные свойства среды. Так, например, лазерные, проекционные, телевизионные, компьютерные средства создают предпосылки для новых приемов формообразования. Дробные, синтезируемые, накладывающиеся и параллельно предъявляемые образы предметного и абстрактного характера вводят зрителя в мир многих, а не только двух или трех измерений.

Французский философ и эссеист Мишель Монтень говорил: «Изумительно суетное, поистине непостоянное и вечно колеблющееся существо — человек. Нелегко составить себе о нем устойчивое и единообразное представление» [3, с. 13]. С использованием звукозрительных и других динамических элементов, а также при наличии динамического программирования и обратных связей среда приобретает еще одно очень важное в деле ее оптимизации свойство — адаптивность: она может следовать за всеми изменениями



1, 2. Прием формообразования динамичного интерьера помещения: двухслойные складные перегородки вместо капитальных стен создают принципиально новые возможности планировки и организации среды. Хельсинки (Финляндия)

5. Синтез художественных средств в дизайне современного делового интерьера: металл, пластик, обивочные искусственные кожи, общее и местное точечное освещение, использование натуральной зелени и абстрактной живописи. Интерьер помещения Banca di Credito di Trieste (Италия)

1
23
4

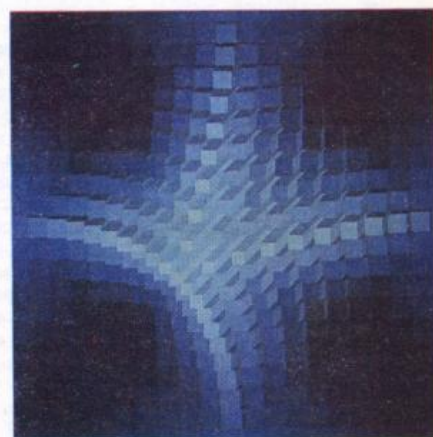
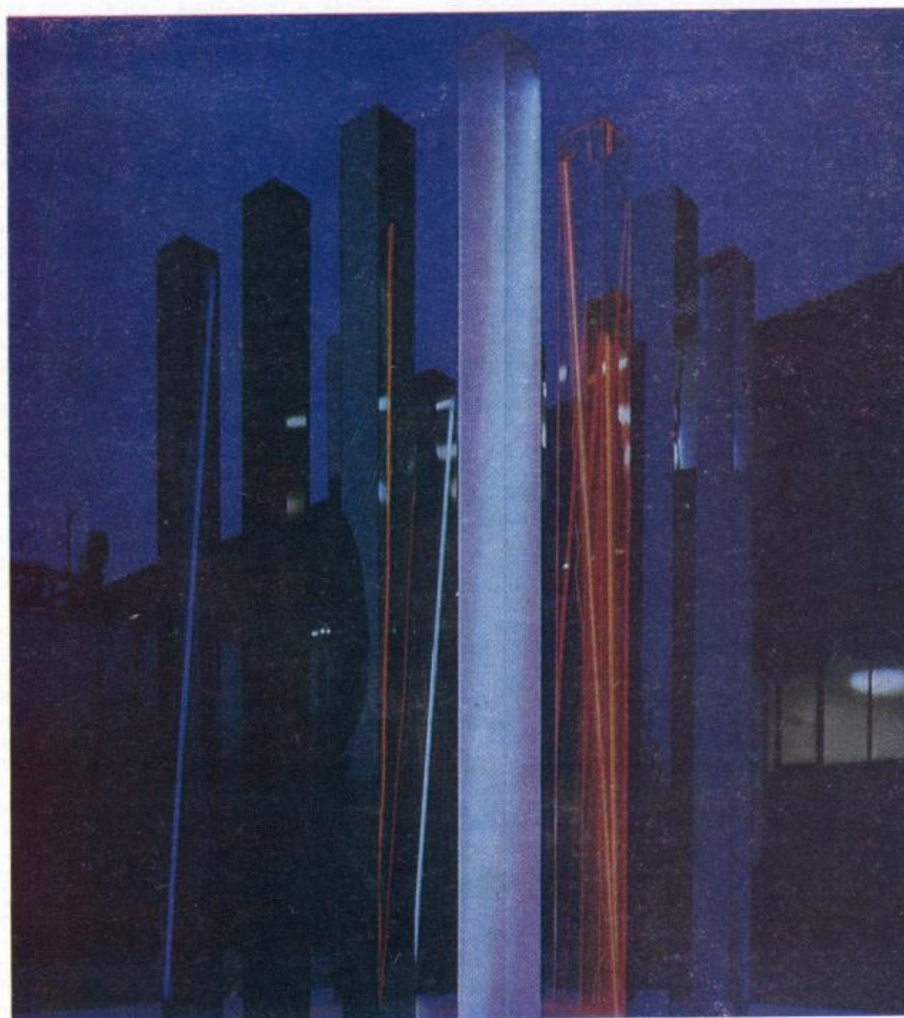
3. Оптические трансформации, создаваемые современными материалами: матовое узорчатое стекло, цветное и бесцветное, применяемое для остекления дверных и оконных проемов, перегородок (экспозиция СССР на выставке «Стройиндустрия-87»)

4. Жилая среда с элементами динамики (механические трансформации): в интерьер помещения включаются цветные алюминиевые жалюзи и перегородки голландской фирмы Hunter Douglas, торговая марка Zixaflex. Конструкция предусматривает: сверхтонкое исполнение несущих и движущихся частей, автоматическое раскрытие и закрытие, ручное управление, любое цветовое выполнение



5
6

6. Цветомузыкальная живопись (автор Л. Н. МЕЛЬНИКОВ) на музыку А. Н. Скрябина «Прометей» для исполнения светохудожником на цветовариаторе, синхронно с прослушиванием звуковой партии

7
8

7. Синтез художественных средств как элемент оформления среды обитания: использование люминодинамики, кинетики, объемной пластики и новых материалов (окрашенный и бесцветный плексиглас). «Цветосветовые колонны», автор — дизайнер Кристиан ХЕРДЕГ (Германия)

8. Использование компьютерного проектирования в дизайне. Дисплей, программа, дискета, графопостроитель и другие элементы компьютерного искусства — новые технические средства в руках дизайнера, позволяющие в проекте реализовать синтез художественных средств. Композиция «Structure cubique», автор Yvaral

состояния, настроения или потребностей человека. Это свойство среды ранее не описывалось в дизайнерской литературе и впервые изложено нами в публикации [4]. Оперативно перестраиваясь при условии определенного технического — кибернетического, компьютерного — обеспечения, среда обитания, может в свою очередь воздействовать на психофизиологическое состояние человека и эстетическое восприятие им окружения, оказываясь не просто стилистически иной, но и глубоко функциональной, то есть наиболее адекватно отвечающей меняющимся запросам человека-пользователя. Это совершенно новое качество среды, неизвестное традиционному дизайну. Это качество среды будущего.

Таким образом, новыми приемами формообразования предметно-пространственного окружения в соответствии с концепцией автора статьи являются:

1. Иллюзорный нематериальный характер элементов окружения человека.
2. Динамическая пространственная и временная структура дизайнерского сценария.

3. Ритмико-музыкальная организация пространства обитания или его отдельных элементов в сочетании со звуком-музыкальным воздействием.

4. Включение физических, климатических, механических, архитектурных и других факторов в дизайнерское произведение.

5. Синтез средств воздействия на человека.

6. Осуществление оперативной связи элементов среды с изменяющимся состоянием человека.

7. Целенаправленное динамическое функциональное воздействие на человека по принципу обратной связи — адаптивность среды.

Кибернетико-синтетический дизайн («кибердизайн») повышает возможности воздействия на человека, возможности оптимизации окружающей искусственной среды, является новым способом организации жизнедеятельности человека, по крайней мере в новых видах труда — космонавтика, операторская деятельность, подводные исследования, — а также в жилой среде, в зонах психологической разгрузки на производстве, в центрах реабилитации и релаксации и т. д. Таким образом, введение новых измерений в дизайн есть ответ на новые потребности и изменившиеся социальные условия.

Художественное проектирование будущего окажется обогащенным активным включением в его предмет новых технических средств, ныне не считающихся дизайнерскими, — это киносредства, цветовоспроизводящие устройства (например, «цветовариатор», «цветовой орган» и пр.), средства, включаемые в среду обитания, с психотерапевтическим и психопрофилактическим воздействием (например, приборы «релаксатор», «электросон», «биофидбек»), лазерные установки, осветительные устройства и эффективные приставки, а также другая театральная техника, голография, стереоскопические устройства, воспроизводящие цветообъемные движущиеся изображения непосредственно в пространстве пребывания человека. В результате инструментарий дизайнера пополнится новыми эффективными средствами прямого воздействия на человека в разных состояниях — работающего, отдыхающего, извлекающего информацию и т. д. Здесь большое вни-

мание должно быть уделено специальным, разработанным каждый раз для конкретной утилитарной цели, светозвуковым и аудиовизуальным программам, как например, видеоозвучиваемые программы разгрузки, релаксации, ауто-тренинга [5].

Из многообразных возможных теоретических вопросов синтеза художественных средств укажем те, которые непосредственно связаны с практическим, прикладным смыслом проводимых по аудиовизуальному синтезу экспериментов. Такими актуальными и в то же время теоретически трудно разрешимыми проблемами являются:

- нахождение наиболее общих принципов слухозрительного синтеза;
- поиски простого, надежного и универсального способа записи цвето-звучковой динамики.

Актуальнейший вопрос — нахождение наиболее общих принципов цвето-музыкального (аудиовизуального) синтеза. Автором принято, исходя из практики искусства, что основной единицей в композициях, синтезирующих свет, цвет, звук, движение и пластику, являются не элементы гаммы — звуковой или цветовой, не явления синестезии и не феномены, возникающие в результате взаимоиндукции разномодальных органов чувств, а **художественный образ** как целостная структура. Поэтому при создании цвето-музыкальных (аудиовизуальных) программ исходной является формообразующая структура образа. Она в созданных нами композициях определялась музыкой (звучковой структурой) как уже готовой формой эстетического высказывания. Следовательно, структура и динамика зрительного ряда были производными от звуковой образной ткани: звуковысотных модуляций, тембров, ритма и темпа и других характеристик. Например, медленные протяженные звучания могли быть связаны с холодным колоритом изображения, быстрые соответствовали теплым тонам, горизонтальное движение форм и линий на плоскости экрана или в пространстве при объемном изображении и наличие горизонтальных структур в изображении сопровождалось неглубокой звуковысотной модуляцией; диагонали и резкие движения форм и линий — сочетались с резкими и внезапными изменениями звукового рисунка.

Сформулируем в результате изучения литературы и обобщения собственного накопленного опыта основные принципы синтеза цвета и звука, пластики и движения:

1. Наложение цвета, понимаемого широко, то есть вообще как характеристика зрительного ряда, на музыкальную фабулу (в качестве звукового ряда могут выступать и любые другие, например, синтезированные звучания, звуки и шумы природы, конкретная музыка).

2. Использование в изобразительной части «цветомызыки» не только цвета, но и форм, линий, а при наличии пространственной композиции — и объемов.

3. Доминирование в системе зрительного образа жеста, динамики форм и линий, а не только цвета и светлотных градаций.

4. Использование в цвето-музыкальном синтезе образно-цветовых и образно-формообразующих ассоциаций, присущих большинству людей, то есть общезначимых по своему характеру,

что и является основой адекватного прочтения аудиовизуальной композиции.

5. Пространственное и временное построение цветовой партитуры — оптикомызыки, являющейся, таким образом, более сложной структурой, чем звуковая, разворачивающаяся только во времени.

6. Обязательная синхронизация во времени цветовой и звуковой партии по некоторым параметрам: основным акцентам, динамике нарастания и убывания напряженности, кульминациям, то есть тем элементам, которые мы назвали опорными.

7. Полифоническое развитие с определенной степенью независимости или полностью независимое развитие цветных «голосов» от звуковой структуры для неакцентуруемых и несинхронизируемых образных и формообразующих элементов синтеза, как-то: вариации, изменение звуковой тональности, модуляции и т. д., то, что мы определили как неопорные элементы.

Основываясь на этих принципах, автором совместно с сотрудниками кинофотоотдела Института медико-биологических проблем Минздрава СССР (ИМБП) и производственным цехом киностудии имени А. М. Горького (Москва) были сняты экспериментальные цвето-музыкальные фильмы на музыку Ф. Шопена, Р. Вагнера, А. Болла и других. Кроме того, автором разработаны цветные сценарии к произведениям А. Н. Скрябина, И. Стравинского, И.-С. Баха (без съемок фильмов). В экспериментах и проектных разработках такого плана использован так называемый «цветовариатор», инструмент для подбора и использования светохудожником композиций видимой музыки, которые в дальнейшем снимались на киноплёнку и озвучивались. Цветовариатор спроектирован и изготовлен киностудией имени А. П. Довженко (Киев) по заказу ИМБП.

Экспериментально — психологические исследования, проведенные с цвето-музыкальными фильмами кандидатом психологических наук Г. А. Березиной (ИМБП), подтвердили их эффективность в качестве средства активного воздействия на состояние психики человека и его работоспособность.

Следующий важный вопрос цвето-музыкального и вообще аудиовизуального синтеза — проблема записи оптикомызыки, то есть зрительного динамического ряда синтетической композиции. Основные пути изыскания в области цветовой нотации можно определить следующим образом: 1) создание обобщенных образных графических и колористических характеристик без жесткой привязки к пространственной и временной структуре развертки цвета и форм; 2) разработка символов, разворачивающихся во времени и в пространстве поле представления цвета и движения; 3) создание записи, соединяющей динамику цвета и форм и приемы исполнения.

Нами разработана система графической и символической записи динамики цвета и пластики форм, с помощью которой фиксировались созданные автором цвето-музыкальные партитуры. Данная система записи цвета и пластики, являясь принципиально новой для дизайна, может, по нашему убеждению, найти достойное применение в области аудиовизуального синтеза в средовых решениях.

Наибольшие возможности для использования синтеза художественных средств открываются в формировании искусственной среды обитания. При этом существуют две принципиально различные дизайнерские ситуации — два способа аудиовизуального, с помощью синтеза художественных средств, воздействия на человека: коллективный и индивидуальный.

В первом случае речь идет об использовании синтетических композиций в разном роде выставочных экспозициях и комплексах, в средовом дизайне — жилая среда, космическая кабина, комната психологической разгрузки, а также, несомненно, на концертах. Киноцветомузыка, о которой говорилось выше, лишь одна из возможных форм синтеза для такого применения.

В ситуации индивидуального воздействия одним из направлений является функциональное эргономическое применение синтеза средств на рабочем месте, в домашней обстановке, в залах ожидания, на транспорте, в космических кораблях. Аудиовизуальные программы, воспроизводимые соответствующими приборами, должны быть реализованы в малогабаритных, портативных устройствах, в карманном исполнении, в виде различных миниатюрных устройств по типу наручных часов, очков, плееров с наушниками и пр. Подобные устройства могут быть «вписаны» в интерьер или быть замаскированы, исчезая и трансформируясь. В созданном автором устройстве для индивидуальной психологической разгрузки и психопрофилактики синтезированы шум прибора, световые волны прибора, свет, цвет, движение, изменение пластики и ритма движения.

Заканчивая этот наш краткий обзор возможностей новых средств синтеза света, цвета, пластики, движения и ритма, следует отметить, что привлечением в дизайн указанных методов решается научная проблема дизайна — формирование предметно-пространственной среды обитания человека с новыми свойствами, адекватными его сложной и изменчивой структуре, среды, отличающейся разнообразием, активностью воздействия, повышенной экспрессивностью, адаптивностью, психотерапевтическим и психопрофилактическим воздействием. Это принципиально новое качество среды обитания, и достигается оно, как видим, применением синтеза полимодальных средств, воспринимаемых различными органами чувств человека. Думается, что динамически организованная адаптивная среда составит в перспективе неотъемлемую часть нашего повседневного окружения. Об этом говорят тенденции развития современного дизайна в его наивысших проявлениях, все более расширяющийся фронт использования комплексных синтезированных средств воздействия.

ЛИТЕРАТУРА

1. АРАБ-ОГЛЫ Э. А. Обозримое будущее: Социальные последствия НТР: год 2000. М. Мысль. 1986. 205 с. (Человечество на рубеже XXI века).
2. ХАН-МАГОМЕДОВ С. О. Константин Мельников. М. Стройиздат, 1990. 296 с. (Мастера архитектуры).
3. МИШЕЛЬ МОНТЕНЬ. Опыты. В трех книгах. Книги первая и вторая. М. Наука, 1980. 703 с. (Питательные памятники).
4. МЕЛЬНИКОВ Л. Н. Программы, алгоритмы, конструкции: Синтез цвета и музыки. М. Наука, 1980. 136 с.
5. МЕЛЬНИКОВ Л. Н. Новые принципы организации зон отдыха на производстве//Машиностроитель. 1985. № 5. С. 20—21.

ВЫСТАВКИ, КОНФЕРЕНЦИИ

Все для инвалидов

По материалам международной выставки «Реабилитация-91», Москва, февраль, Красная Пресня

К концу 1993 года все инвалиды будут обеспечены необходимыми индивидуальными средствами передвижения, утверждает С. С. Ивченков, исполняющий обязанности министра социального обеспечения РСФСР. К тому же сроку будет полностью решена проблема протезирования всех нуждающихся в этом инвалидов, — добавляет В. П. Легостаев, первый зам. генерального директора НПО «Энергия».

До сих пор выставки изделий для инвалидов устраивались в нашей стране иностранными фирмами. В этом году большая экспозиция «Реабилитация-91» проводится — при содействии ВО «Экспоцентра» ТПП СССР — по инициативе Министерства социального обеспечения РСФСР. И это стоит особо отметить: на предложение откликнулись 39 фирм из 11 стран. Особо отметить надо и тот факт, что болящая, тяжелая проблема помощи инвалидам в нашей стране стала понемногу сдвигаться с мертвой точки. Минсоцобеспечения РСФСР выделило в текущем году 40 миллионов рублей на расширение производства средств реабилитации инвалидов. Известная советская фирма НПО «Энергия» (г. Калининград Московской области), с которой связаны наши крупнейшие научно-технические достижения — запуск первого советского спутника, первого космического корабля, перестраивает сегодня свое производство и, используя собственную технологию, выпускает серийно более 20 образцов протезов. К концу года будет освоено около 40 образцов и их качественный уровень будет не хуже мирового, — обещал на пресс-конференции перед открытием выставки В. П. Легостаев. На выставке были продемонстрированы пока только первые серийные модели протезов.

Еще об одном знаменательном событии рассказал и. о. министра на пресс-конференции: за день до открытия выставки на Московском протезно-ортопедическом предприятии открылось представительство германской фирмы Меура — крупнейшей в мире производителя инвалидных кресел-колясок. По лицензии этой фирмы уже работает во Владимирской области Ставовский завод средств передвижения, который за ближайший год-полтора нарастит выпуск кресел-колясок для инвалидов до 75 000 в год.

Но перейдем непосредственно к экспозиции. Разумеется, фирма Меура, занимающаяся производством кресел-колясок более 50 лет, и привлекала наибольшее внимание. Она показала богатый ассортимент колясок — комнатные, транспортные, детские, спортивные, с электронным управлением на микропроцессорах, все — легкие, маневренные, удобные, красивые. Известно, чем легче коляска, тем меньше требуется усилий для передвижения, а например, спортивная модель Profi весит всего 8,9 кг. Усилия инженеров-конструкторов и дизайнеров фирмы постоянно направлены на совершен-

ствование потребительских свойств колясок. Популярной формой обслуживания инвалидов становится сборка колясок по желанию потребителя: система стандартных узлов дает возможность в соответствии с особыми требованиями отдельного пациента выбрать подходящую для него модель и собрать на базисной раме нужные колеса и сиденья, подножки и подлокотники, способ управления, наконец, отделку и цвет.

Другое направление деятельности фирмы Меура — это изготовление вспомогательных средств реабилитации: столовых приборов, средств при ходьбе, при одевании и раздевании, средств помощи в еде, питье, приготовлении пищи, чтении, письме, купании и т. д. и т. п. Часть продукции из этой производственной программы мы увидели в экспозиции.

Бельгийская фирма Vermeiren, которая тоже привезла богатую экспозицию кресел-колясок, может вполне достойно соревноваться с фирмой Меура. По качеству и широте ассортимента продукции она не уступает германской фирме, да к тому же показывает коляски, которые выгодно отличаются еще одним немаловажным свойством — они значительно более дешевые, что обусловлено целиком автоматизированным производством.

Достаточно заметно выглядели на этом международном смотре ведущие отечественные производители изделий для инвалидов. Прежде всего это НПО «Медоборудование» — коляски, протезы, средства передвижения, вспомогательное бытовое оборудование. Предприятие «Славия» (ПО «Брянский автозавод») освоило выпуск транспортного подъемника инвалидных колясок, который устанавливается в дверном проеме специального автобуса на базе автобусов ЛАЗ, ЛИАЗ и Икарус. На сегодня изготовлено лишь 60 таких автобусов, но предприятие ждет новых заказов. Дело в том, что новый подъемник имеет обособленную гидравлическую систему и его можно устанавливать в любом серийно изготавливаемом автобусе без вмешательства в системы активной безопасности.

Наконец, отрядным фактом можно назвать участие в международной выставке (что, видимо, потребовало определенной смелости и отваги) небольшой группы дизайнеров московской студии «Сори». Официально она называется Творческо-производственный центр «Сори» СД СССР, и возглавляет ее председатель правления Москов-



1. Транспортно-подъемное средство для погрузки и выгрузки инвалидов в колясках. Устанавливается в дверном проеме специального автобуса на базах ЛИАЗ-677, ЛИАЗ-5256, ЛАЗ-42021 и «Икаруса». Производственное хозяйственное предприятие «Славия» (г. Брянск)

2. Вспомогательные средства реабилитации инвалидов — столовые приборы, посуда, дополнительные ручки к приборам, подставки, упоры и т. д. Фирма Меуга, (Германия)

3. Домашнее кресло-коляска для инвалидов с одной работоспособной рукой. Управление может устанавливаться на





5



6

колесе слева или справа. НПО «Медоборудование» (г. Москва)

4. Маневренное кресло-коляска с изменяющейся по желанию потребителя шириной сиденья, высотой спинки и подлокотников и т. д. Фирма Меуга (Германия)

5. Комплект тренажеров-игрушек из пенополиуретана (макеты) для реабилитации детей, больных церебральным параличом. Творческо-производственный центр «Сори» СД СССР

6. Ряд недорогих и облегченных кресел-колясок с ручным управлением известной фирмы Vermeiren (Бельгия)

ской организации СД СССР Ю. В. Назаров. Дело в том, что «Сори» сегодня пока единственная дизайнерская независимая студия, которая посвятила свою деятельность инвалидной тематике. На своем стенде на выставке «Реабилитация-91» она смогла показать большей частью лишь макеты и планшеты с проектами, но это достаточно серьезные и перспективные проекты, сделанные инициативно и по конкретному заказу. Например, по заказу Общества инвалидов разработан комплексный архитектурно-дизайнерский проект территории и оснащения Центра реабилитации инвалидов в г. Ярославле. Совместно с группой медиков разработан комплект тренажеров-игрушек для детей 3—5 лет, больных церебральным параличом и комплект для оказания помощи пострадавшим при стихийных бедствиях: особая конструкция носилок, трансформируемого матраса, набор перевязочных средств, приборов первой медпомощи и т. д. Еще один инициативный проект (пока, разумеется, на планшете) — индивидуальный инвалидный автомобиль с интегрированной в него коляской. Студия «Сори» работает только второй год, набирает силы, опыт, банк идей и проектов и, конечно, мечтает о воплощении своих разработок. Студия «Сори» ждет от своего участия на выставке потока заказов, надеясь, что число предпринимателей, желающих внести свой вклад в решение проблемы реабилитации инвалидов, растет и будет расти с каждым днем.

И мы будем на это надеяться. Тем более что все прекрасные экспонаты выставки «Реабилитация-91», как заверил и. о. министра соцобеспечения, будут закуплены. А значит — пойдут в дело.

С. А. СИЛЬВЕСТРОВА

Бочка Диогена, или Вода на вес золота

Порой простые и будничные «вещи» выглядят на удивление многообещающе: блики солнца на водной глади, шуршание песка, треск поленьев в камине. Природные стихии радуют глаз и греют душу. Так может быть стоит задуматься над проблемой возвращения нам радости общения с природой, лучшего использования простых и будничных вещей в нашем жилище. И особенно — жилище недалекого будущего.

Такую задачу поставили перед собой дизайнеры ВНИИТЭ, включившиеся в разработку программы «Футуродизайн». Были осмыслены «заботы и тревоги» за будущее жилище, причины возникновения консервативных установок и отсутствия альтернативных путей и, как следствие этого, стремления к стабильности.

Авторы предприняли попытку избежать тривиальных зрительных образов, в частности, в предметах оснащения жилища. Намеренно был избран путь на создание идеальных моделей, вплоть до утопических, и метод свободного целеполагания, с устранением всяческих тормозов критики. Одной из целей было формирование объектов, обладающих новыми функциями и создающих комфорт в жилище, его особую эстетическую, эмоциональную среду.

Мы пришли к убеждению, что идеи для прогнозного проектирования — для футуродизайна, — задачи, инициирующие поиск, окружают нас со всех сторон и буквально встречаются на каждом шагу. Незачем «удаляться» в труднодоступные и малоизученные сферы, в дебри земли за проектными послылками. Простой пример — очевидно, что без воды нет жизни на земле. Следовательно, взявшись за решение проблемы водообеспечения жилища будущего мы поставим перед собой одновременно и актуальную и футуристическую задачу.

Приступая к проектированию будущего гидрокомплекса, надо было изучить ход развития культуры пользования водой, вскрыть ее эстетические аспекты, технологические особенности и функциональные качества различных устройств и способов водоснабжения жилья.

Для примера был задан ориентировочный состав гидрокомплекса, его узлы и детали:

- емкости для питьевой, технической и использованной воды;
- раздаточные и коммутационные элементы;
- фильтры и сепараторы;
- буферные блоки и модули регенерации;
- аппарат по утилизации отходов и т. д.

Такой набор компонентов комплекса предполагает известную универсальность, возможность функционировать поэлементно, он может органично встраиваться в городские, сельские и другие типы жилища; использоваться

в регионах с неблагоприятной экологической обстановкой, в засушливых районах. На случай аварий или перебоев в водоснабжении с помощью такого комплекса можно дублировать городские централизованные системы.

Определенным образом нам помогли придуманные нами гротескные названия и девизы, а также сценарии жизнедеятельности, апеллирующие к процессам общения человека с водой. Это — «Бочка Диогена», «Атолл», «Бахчисарай», «Каскад», «О, Венеция!», «Ноев Ковчег», «Вода на вес золота» и т. п. Вызываемые этими названиями ассоциации и метафоры расширили поиски новых типов жилища, новых качеств среды и предметов ее оснащения.

Например, предметно-пространственную структуру жилища под девизом «Атолл» отличается, по нашему мнению, образный строй «гедонистского» толка. Это комфортная климатическая среда, южные мотивы в пластике, покой и нега — некий тропический рай на дому.

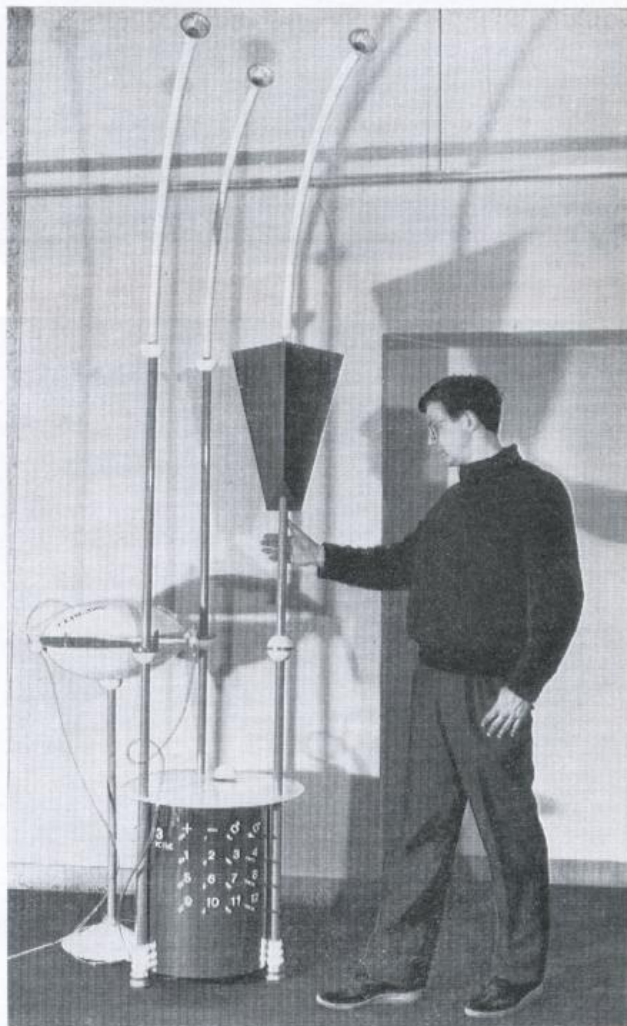
Характерной особенностью девиза «Каскад» является гармонизация процессов жизнедеятельности в жилище. Последовательность и размеренность, напоминающие течение воды в каскаде, — вот что отличает и подтверждает красоту этого принципа организации среды.

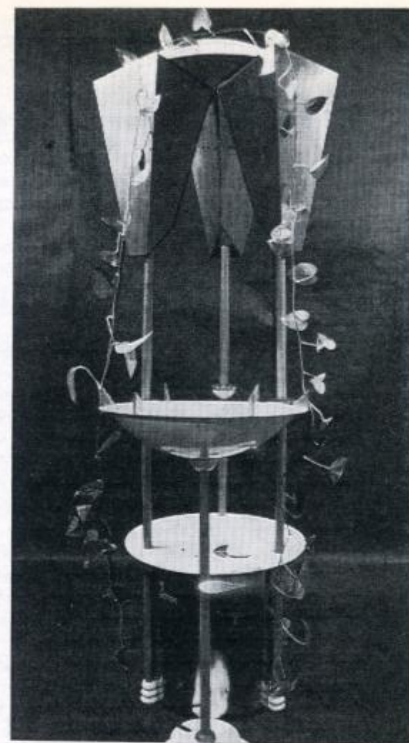
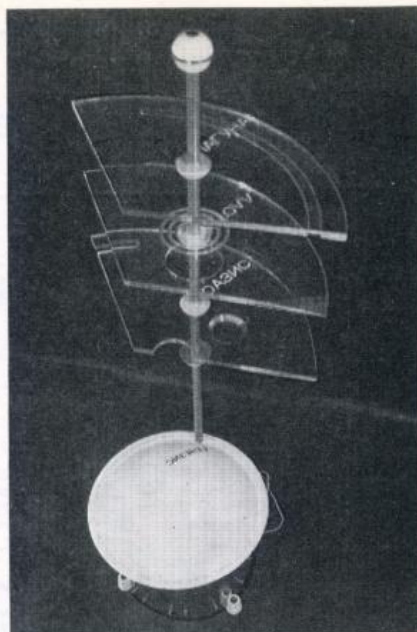
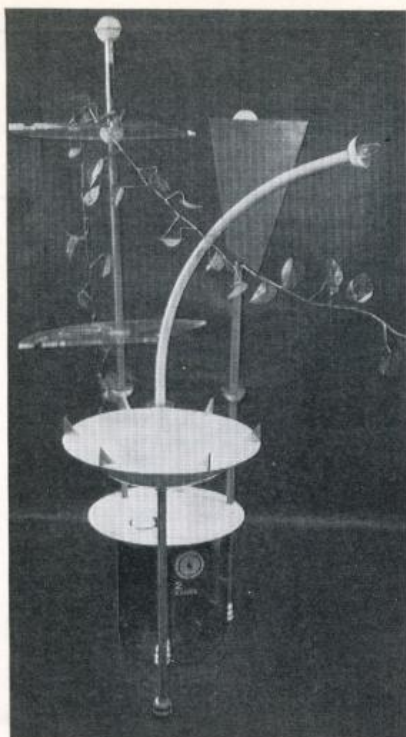
С «Бочкой Диогена» сравнительно просто. Нужно только представить себе аскетичные эстетические претензии обитателя такого дома и сопутствующий им зрительный ряд предметов и аксессуаров. Возникает аллегория: емкость для воды как бы вмещает дух философа.

«О, Венеция!». В противоположность предыдущему образу этот больше подходит для эстета — душой обитателя владеют нерукотворные картины отражения в воде архитектурных чудес. Для создания «рафинированной красоты» можно даже использовать зеркала и миражи на воде.

Жилище типа «Ноев ковчег» слугит ответом на желание избавиться

1. Общий вид гидрокомплекса





человека от земных проблем. Оно — мобильное, экологически чистое, с максимально замкнутыми процессами водопотребления аналогичными круговороту воды в природе. В нем наиболее полно применены достижения науки и техники.

Такой проектный полигон идей определил направленность в выборе дизайнерского облика водоустройства жилища, его оптимальных параметров. Не забудем, что одновременно с конкретными функциональными задачами решались и не менее важные проблемы по реализации культурных запросов человека (человека будущего).

Итак, был сконструирован экспериментальный объект — гидрокомплекс, который носит сразу ряд прозвищ: «Водяной», «Баобаб», «Мойдодыр», «Фигус». Образно говоря, с помощью этого «существа» можно представить себе «дерево желаний в оазисах счастья» через такие воплощения, как: цветомузыкальный фонтан-клепсидра с эффектом «Радуга», «Туман»; водоустройный орган для камерных представлений (для наглядности составлен и его звуковой «репертуар»: «Сюиты утреннего дождя», «Полуденный шепот ледников», «Падение звезд в морской прибой», «Весенние огни Ниагары»). Этот футуригидрокомплекс поможет вспомнить плеск воды и увидеть летом изморозь на окнах, послушать кваканье лягушек и разобрать разговоры морских зверей, самому, наконец, поболтать с русалкой. Такие эффекты и фантазии помогут, на наш взгляд, реабилитировать сегодняшнюю среду жилища с эстетическим дефицитом, получить новые эмоциональные импульсы.

Поближе рассмотрим нашего «Водяного». Он представляет собой конструкцию из трубчатых стоек, несущих цилиндрический объем-сосуд, предназначенный обрабатывать и хранить воду. В различных эксплуатационных позициях на него устанавлива-

ются программно-коммутационные блоки в виде пирамид, азратор-ионизатор воды и воздуха эллипсоидной формы, напоминающий НЛО, сегменты монтажных панелей-интеграторов, процедурный тент-шатер, струйный формователь и прочие функциональные агрегаты. Это — агрегаты будущего. Например, управление «водными процедурами» и другими процессами осуществляется с помощью встроенного в узлы сферической формы биокомпьютера из «мыслящих» пластмасс, который, видимо, скоро появится.

Форма составляющих комплекс блоков выбрана согласно семантической зависимости, например: пирамида вершиной вниз свидетельствует о ярусах иерархии процессов; форма эллипсоида максимально соответствует медитативной функции; цилиндр композиционно организует структуру разрозненных частей в целое.

В зависимости от потребностей и условий эксплуатации комплекса органы «Водяного» можно и рассредоточить в интерьере и сгруппировать в единую скульптурную форму. Вся конструкция обладает широкими пластическими возможностями; с ее помощью создаются многочисленные образные ряды, способные убедительно влиться в среду жилища будущего.

Мы делали эту работу с желанием оторваться от консервативного мышления, найти альтернативы существующим потребностям, преодолеть типовые ситуации, попробовать свои силы там, где научные, логически безупречные и рациональные методы пробуксовывают или исчерпаны.

В. В. ВИНОГРАДОВ, дизайнер, ВНИИТЭ

Получено 22.01.91

2. Экспериментальная конструкция для осуществления композиций: «заветные желания», наблюдения кругов на воде и всплывающих пузырей воздуха, струящихся в пространстве потоков

3. Модель, воссоздающая в жилище рукотворный оазис или влажные тропики

4. Олицетворенная в объекте аллегория «Союз земли и воды»

5, 6. Группа блоков, конденсирующих эликсиры, миражи и туманы, вскрывающие сакральные таинства, заключенные в воде

Чтение проективнографических чертежей

УДК 745.021.013:742.1

В. Н. ГАМАЮНОВ, доктор искусствоведения, МГЗПИ

Существо найденного ключа чтения проективнографических чертежей в процессе формотворчества заключается в следующем.

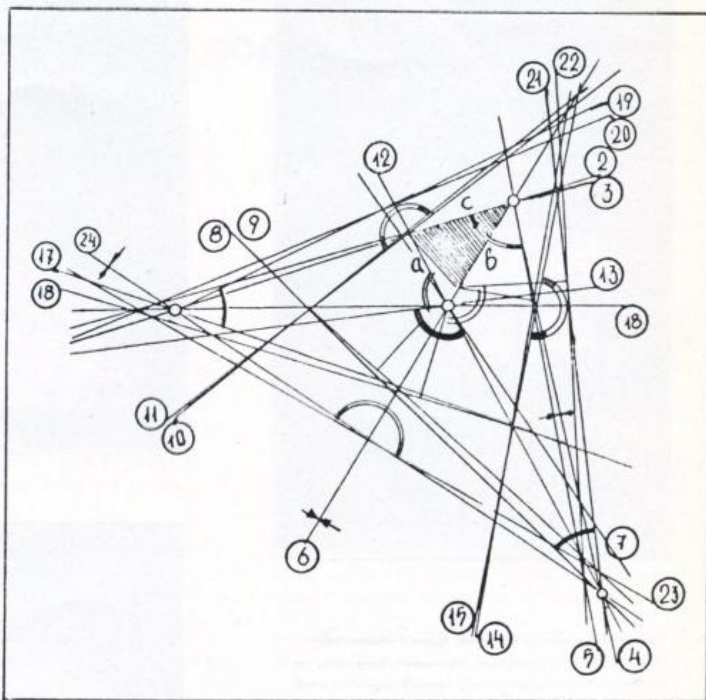
Вначале выбирается вполне определенная «ткань» пространства, упорядоченная некоторой концептуальной установкой симметрии. При выборе такой установки можно, например, ограничиться обязательным получением одинаковых картин пересечения некоторой системы плоскостей в пространстве. Заметим, что могут быть более сложные установки, когда обнаруживаются две, три и более различных видов одинаковых картин пересечения. В зависимости от числа их видов соответственно определяется и количество проективнографических чертежей, которым мы подчиняем процессы формопоисков. В этой статье мы остановимся лишь на однокартинной (эпюрной) проективнографии, так как она раскрывает наиболее элементарные приемы формотворчества, представляя нам достаточно сложные, пластически обогащенные пространственные решения. Такие решения получают только по одному проективнографическому чертежу, представляющему собой одно-единственное плоское поле. Заметим, что в эпюре Монжа их три — три плоскости проекций.

Каждое однокартинное проективнографическое поле (рис. 1 и 2) представляет собой совмещение одинаковых картин пересечения между собой всех плоскостей полей пространства. Такие поля выстраиваются, как было описано в предыдущей статье¹, по соответствующим конфигурациям (рис. 3). Методика их начального построения показана на рис. 4. Соответствующие совмещения (в эпюре) возникших пересечений плоскостей определяют ключ чтения данного поля. Выполняя в этом ключе обратные операции, мы можем осуществить реконструкцию пространственных полей и их элементов: точек, линий, плоских фигур и объемных фигур (рис. 5—8).

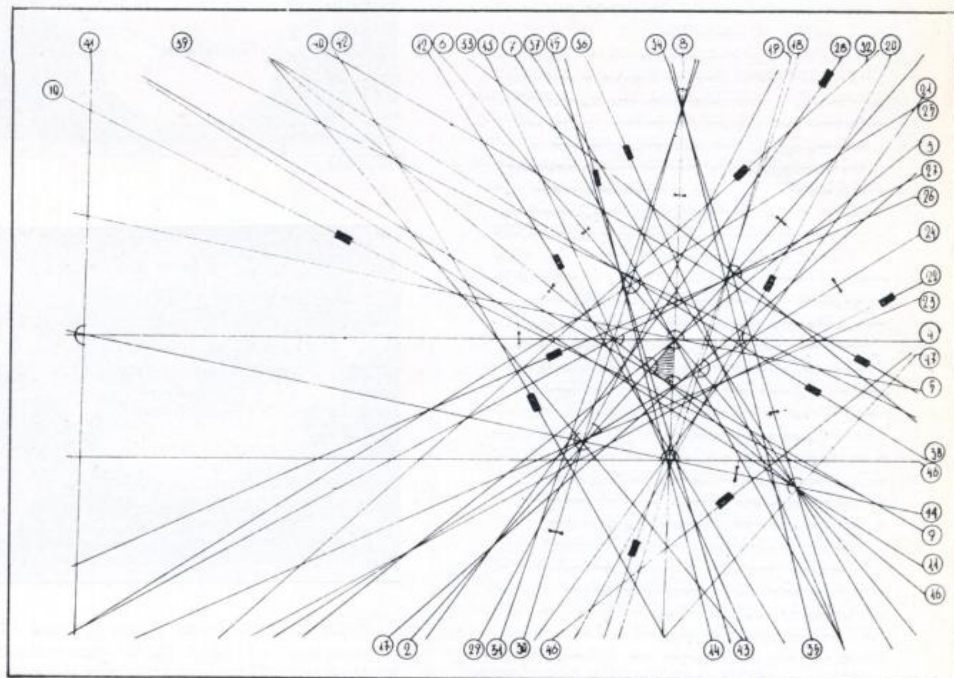
Пластические качества определенной выбранной «ткани» пространства зависят от числа и характера расположения плоскостей, входящих в данную однокартинную систему проективнографии. Так, существуют системы плоскостей, которые дают активную (то есть мельчайшую) рубку пространства в определенных ее частях. В других частях эта рубка может быть более укрупненная, то есть менее активная. Поэтому в зависимости от характера конструируемого объекта необходимо выбирать и более подходящую для его создания «ткань» пространства, в которой следует ожидать его появления. Возможность же увеличения числа плоскостей системы позволяет моделировать тончайшие нюансы при переходе от грани к гра-

1. Тетраэдрическая эпюра

2. Октаэдрическая эпюра



2



ни вплоть до криволинейных. Наоборот, наличие малого числа плоскостей системы позволяет получить более контрастные формы (с резкими поворотами при переходе от грани к грани).

Наконец, в практике формотворчества появляется необходимость где-то исключить из работы некоторые плоскости, то есть вызвать неожиданный контраст при пересечении системы плоскостей. Такое исключение приводит к видимому разрушению симмет-

рии, нарушению некоей регулярности построения формы. Однако это разрушение только мнимое. На самом деле все модули (отрезки и плоские фигуры) находятся между собой в такой пропорциональной зависимости, которая объединяет их в единое гармоническое целое.

Подобную сгармонизированность элементов при разрушении симметрии можно наблюдать, например, на известной шкале миллиметровой линейки. Известно, что каждый ее линейный

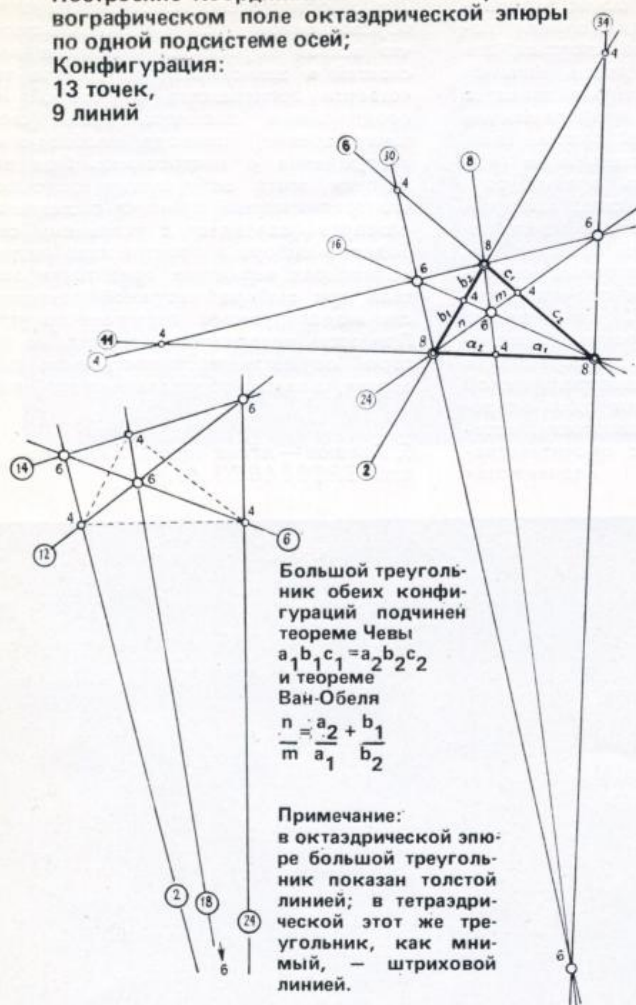
Продолжение. Начало статьи см.: Техническая эстетика. 1991. № 4. С. 22—27.

¹ См.: Техническая эстетика. 1991. № 4. С. 26, рис. 13.

Построение координатных точек на проективнографическом поле октаэдрической эпюры по одной подсистеме осей;

Конфигурация:

13 точек,
9 линий



использование координатных точек этой эпюры для построения тетраэдрической эпюры

Конфигурация:

7 точек,
6 линий

3

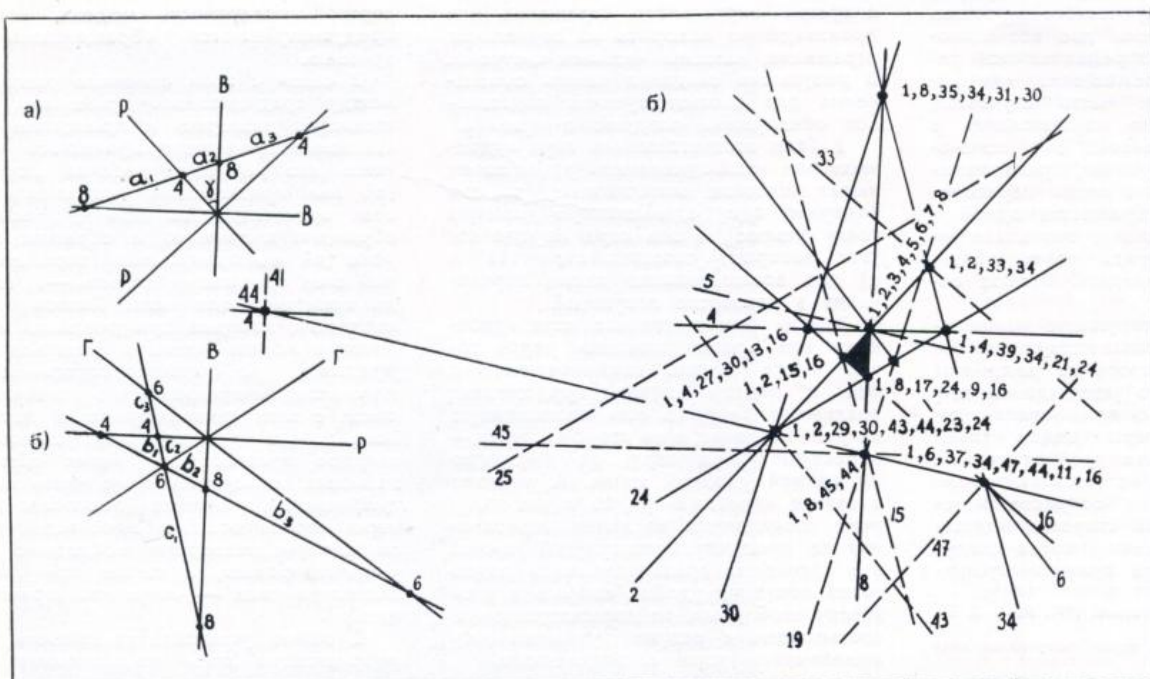
модуль (миллиметр) является целочисленной единицей измерения, и потому все подобные модули на шкале строго симметризованы. Но нам не представляет никакой трудности смоделировать на этой шкале совершенно асимметричные отрезки, если мы на шкале вдруг назовем какие-нибудь три произвольные деления (скажем, 4, 11 и 9). Так образуются два несимметричных отрезка. Вот почему, вопреки традиционному мнению, что симметрия является частью асимметрии, мы можем утверждать обратное. Точно такое же явление можно наблюдать при создании асимметричных форм внутри какой-нибудь симметричной системы плоскостей пространства. Поэтому, произвольно выбирая плоскости системы (на проективнографическом чертеже это линии, то есть их следы) и пересекая их друг с другом, можно приступить к самому произвольному процессу формообразования, подчиненному только нашим практическим намерениям. Вот этим-то операциям действий мы и собираемся научить читателя в конце этой статьи.

Согласно этому принципу мы выбираем не все плоскости пространства, которые образуют лишь симметричные формообразующие решения, а только те, привлечение которых мы считаем необходимым по тем или иным причинам. Тогда-то мы и приходим к изучению правил выполнения операций пересечения произвольно выбранных плоскостей. Такие правила в своей полной совокупности мы и назовем **КЛЮЧОМ** чтения проективнографических чертежей. Остановимся на них подробнее.

Для их демонстрации выберем систему 48 плоскостей, пересечение которых определяется группой симметрии октаэдра. Эта система задана соответствующим полем проективнографического чертежа (см. рис. 2), которое мы научились строить по выше приведенным описаниям.

Пусть необходимо пересечь пару плоскостей (31 и 39), заданную на поле проективнографического чертежа соответствующими следами. Привлекая

4



4. Построение по подсистемам (а, б) октаэдрического поля (б)

соответствующую этому чертежу модель² наименований плоскостей в октаэдрической симметрии и кусок кальки, определяем для названных плоскостей соответствующие операции движения. А именно:

а) снимаем на кальку позиции треугольников 31 и 39,

б) поочередно выполняем операции перемещения кальки, которые означают, что в случае (1), если 31 переходит в 1 (поле чертежа), то 39 переходит в 27, а в случае (2), если 39 переходит в 1, то 31 переходит в 13.

С целью подведения окончательных результатов запишем подстановки, соответствующие проведенным операциям. Это подстановки

$$\begin{array}{ccc} 1... 27... & 1... 13... & \\ 31... 39... & (1) & 39... 31... & (2) \end{array}$$

Из этих алгоритмов вытекает первое правило.

1. Для произвольно выбранной пары плоскостей [31 и 39] в некоторой симметризованной системе их линия пересечения определяется на проективнографической плоскости [1] линией, именованной в обеих подстановках цифрами [13 и 27], стоящими в верхнем правом углу.

Предложенное первое правило действует безотказно для всех пар плоскостей, октаэдрического, тетраэдрического и икосаэдрического полей.

Более глубокий анализ задачи о нахождении линии пересечения произвольно выбранной пары плоскостей в системе позволил выявить другие свойства, обусловленные определяющей парой наименований в соответствующих подстановках. Они вытекают из того, что всякий раз любая рассматриваемая плоскость в своей ситуации перемещения при выходе на проективнографическую плоскость чертежа испытывает «разъединение» со своей парной плоскостью, с которой она была жестко скреплена линией пересечения. В результате этого «разъединения» плоскостей их общая и единственная линия пересечения расслаивается на два прямолинейных ряда точек, каждый из которых «покидает» свое обычное место в пространстве и устремляется разными путями за соответствующей плоскостью (пересекающейся пары) в поле проективнографического чертежа. При этом определены две возможности: каждая пара определившихся рядов приходит в совмещение, или избегает совмещения. Часто случается, что результирующие наименования в подстановках одинаковы. Это означает, что пара рядов точек, принадлежащая одной и той же линии пересечения, на эюре изображается одной и той же линией. Однако, это вовсе не означает, что их ряды точек обязательно должны совпадать. Вопрос остается открытым.

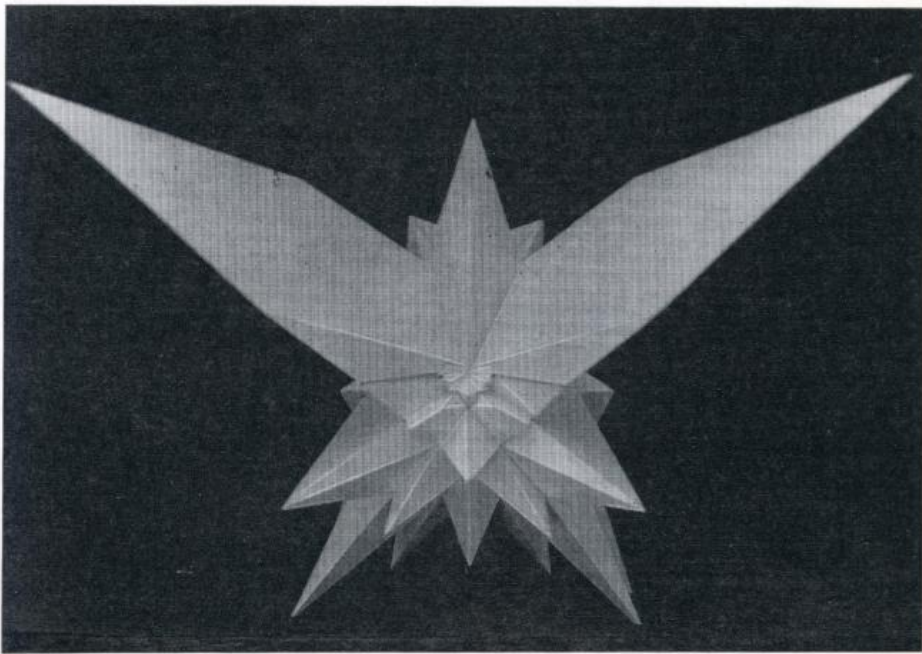
Если же результирующие наименования разные, то соответствующие им ряды точек размещаются на различных линиях чертежа. Это утверждение вовсе не означает, что при пересечении соответствующей пары рядов точек обязана определиться двойная точка³. Такой вопрос также остается открытым.

При решении этих вопросов определено, что, с одной стороны, подстановки четко определяют, когда следует ожидать на поле проективнографи-

ческого чертежа «раздвоения» или «сдвоения» пар рядов точек, принадлежащих соответствующим линиям пересечения. Но, с другой стороны, эти подстановки могут не давать никакой ясности о наличии двойных точек в этих парных рядах, если формальные наименования плоскостей системы дать произвольно. Чтобы составляемые подстановки давали ясность при обнаружении этих характеристик, автором введено различие четного и нечетного наименования плоскостей системы, определяющее разнохарактерные операции их перемещения в проективнографической плоскости. С этой целью приписаны четные цифровые наименования всем плоскостям, которые при совмещении с проективнографической плоскостью 1 испытывают одну операцию поворота. Те же плоскости, которые при совмещении с проективнографической плоскостью 1 подчиняются

При использовании этих правил (1, 2 и 3) обнаружено новое затруднение, обусловленное тем обстоятельством, что всякая пересекающаяся пара плоскостей в зависимости от выбора той четверти пространства, в которой мы предполагаем поставить себя (свою точку зрения), проводя необходимые рассуждения о построениях. При выяснении этого затруднения замечено, что традиционный принцип составления разверток совпадает с условиями свободного выбора в пространстве одного из четырех вариантов ориентации зрителя при выборе наружной поверхности моделируемого двухгранного угла. При этом поверхность чертежа, на которой осуществляется построение развертки, а также образованная этой раз-

5. Гамаюн — птица вещая. Автор макета БРЕСЛАВЕЦ А. М.



операции зеркального отражения или произведению поворота на зеркальное отражение, названы четными цифрами. В результате введения такого обозначения для соответствующих подстановок обнаружены следующие правила.

2. Если соответственная пара «двойных» или «разъединенных» рядов точек имеет нечетные наименования, то она содержит одну единственную двойную точку [полус], и эта пара определяет угол поворота [соответственно 180° и α] для восстановления линии пересечения в развертке полуполюй.

3. Если соответственная пара «двойных» или «разъединенных» рядов точек имеет четные наименования, то она, в первом случае, представляет совпавшую пару, то есть составленную из двойных точек, и во втором случае, — пересекающуюся пару, не имеющую ни единой двойной точки. А именно: в случае «двойных» рядов точек полуполюй соединяются по линии пересечения по принципу «развернутой книги», а в случае же «разъединенных» рядов точек полуполюй удобно собрать в развертку свободным их перемещением в соответствии с результирующими наименованиями пары в подстановке.

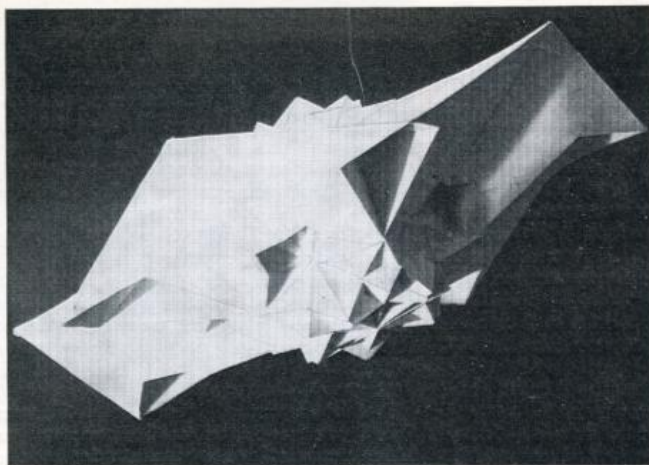
верткой поверхность модели, всегда предусматриваются обращенными к зрителю.

В связи с этим отмечено различие между традиционным принципом составления разверток и принципом составления проективнографического чертежа: его наружная рабочая сторона (ей мы приписываем положительный знак ориентации, то есть $+1$) всегда обращена к зрителю, а обратная сторона (ей мы приписываем отрицательный знак ориентации, то есть -1) всегда невидима для него. Поэтому поверхности, которые при реальном восприятии модели должны оказаться наружными, на проективнографической плоскости вычерчиваются с изнанки. В связи с этой закономерностью поставлена задача необходимости установить твердое правило: при каких обстоятельствах вычерченные на проективнографическом чертеже полуполюй для пары пересекающихся плоскостей при составлении разверток необходимо переориентировать, а также при каких обстоятельствах — сохранить ориентацию?

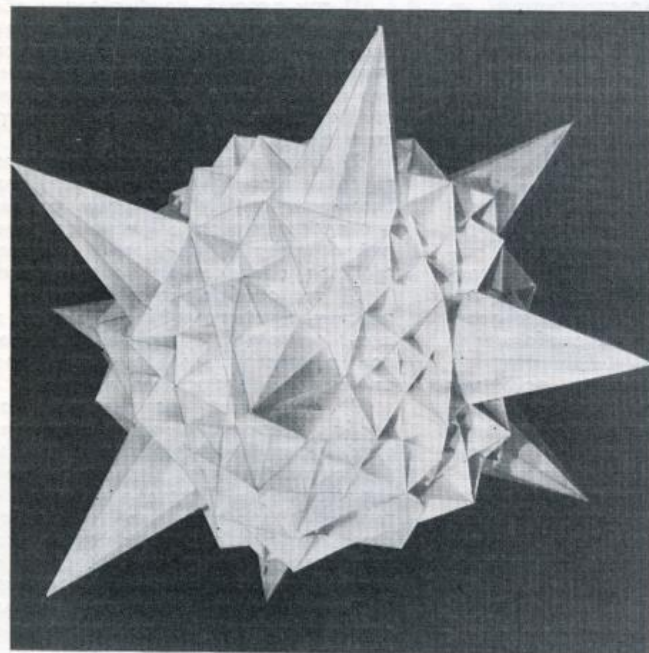
С целью установления правила переориентации даны наименования уг-

² См.: Техническая эстетика. 1991. № 4. С. 25, рис. 8, 11.

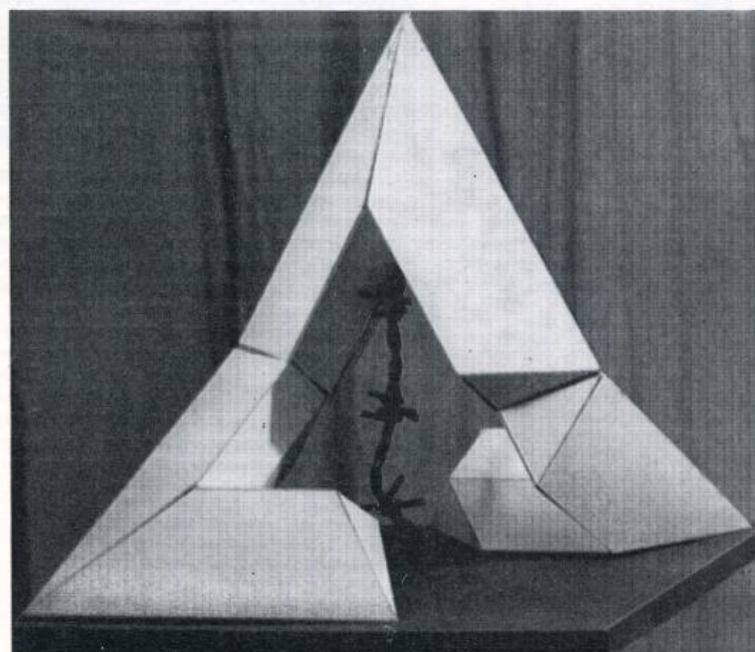
³ Двойная точка есть точка, полученная совмещением двух точек.



6. Летающая тарелка



7. Космическая станция



8. Памятный знак «Жертвам репрессий» («Мемориал»)

лов пространства для двух приведенных пар пересекающихся плоскостей (взаимно совмещающихся вращением и зеркально отражающихся друг в друге), сориентированных к центру ядра системы плоскостей таким образом, что начало цифрового обозначения принадлежит противоположному (ядру) углу и от него счет направляется по часовой стрелке (или против нее). Рассмотрев все возможные варианты моделирования наружных поверхностей двухгранных углов, образованных проективнографической плоскостью и любой плоскостью системы, покажем, что любая пара плоскостей системы может быть приведена к случаю, когда в ее соответствующую пару будет входить проективнографическая плоскость чертежа. Данные переориентации плоскостей системы сводятся в специальную таблицу⁴.

Эти данные позволили сформулировать следующее четвертое правило, которым следует руководствоваться после строгого выполнения правил 1, 2 и 3 при составлении развертки двух полуполей двухгранного угла способом снятия кальки с поля проективнографического чертежа.

4. При выборе двух произвольных плоскостей системы необходимо определить их знаки ориентации, перевести эту пару плоскостей в такое новое положение, чтобы одна из них совместилась с проективнографической плоскостью чертежа; предусмотреть, что в случае, если этот перевод потребует изменить знаки выбранной пары плоскостей на противоположные, необходимо, соответственно, знаки таблицы изменить на противоположные значения; выбрать вариант наружного вида поверхности двухгранного угла, который может определить один из трех вариантов снятия кальки с проективнографического чертежа: кальку снимать с заданных элементов [полуполей] без переворачивания наизнанку только при наличии двух положительных знаков на наружной поверхности полуполей; кальку снимать с заданных элементов [полуполей] без переворачивания наизнанку до момента завершения образования развертки с последующим переворачиванием наизнанку результата построения только при наличии двух отрицательных знаков на наружной поверхности полуполей; при наличии двух противоположных знаков на наружной поверхности полуполей необходимо вначале снять кальку с полуполя, имеющего отрицательный знак, а затем перевернуть кальку и завершить построение развертки.

Покажем применение «инструмента» выведенных правил для другой элементарной задачи — определения в развертке положения точки, образовавшейся в результате пересечения каких-нибудь трех плоскостей системы. С этой целью совместно рассмотрены пары подстановок, определяющие пересечение какой-нибудь одной плоскости с двумя другими, которые выявляют пятое правило.

5. Для определения точки пересечения трех плоскостей, выбранных произвольно в системе, необходимо перевести эти плоскости в новое положение таким образом, чтобы они, не меняя своего взаиморасположения, пе-

⁴ Предлагаем составить таблицу самостоятельно.

ревели в совмещение с проективнографической плоскостью чертежа одну из них; тогда две другие плоскости перейдут в следы на чертеже, которые при своем пересечении определяют искомую точку.

Отмечено, что этим правилом можно успешно пользоваться совместно с шестым правилом, определяющим перевод произвольно выбранных плоскостей системы в различные положения.

6. Для перемещения произвольно выбранных плоскостей в системе до совмещения одной из них с проективнографической плоскостью чертежа, необходимо снять кальку с графа-развертки соответствующих позиций треугольников; перемещая (а если необходимо, предварительно переворачивая наизнанку) кальку в такое новое положение, когда один из обозначенных на ней треугольников придет в совмещение с треугольником 1, а два других совместятся с искомыми треугольниками графа-развертки, — их значения (под калькой) определяют искомые наименования плоскостей системы.

Воспользовавшись правилами 5 и 6, имеем, например, заданными плоскостями 27, 39 и 31, которые соответственно переходят в три новые позиции: 1) 1, 5, 17; 2) 1, 9, 13; 3) 1, 27, 5. Каждая из этих позиций определяет соответствующее изображение искомой точки X на чертеже.

Для определения натуральных величин линейных углов (при вершине) используется седьмое правило.

7. Последовательное перемещение трех произвольно выбранных (в системе) плоскостей в проективнографическую плоскость чертежа всякий раз определяют величину линейного угла, образованного следами двух других плоскостей, не совмещенных с проективнографической плоскостью.

Все выведенные правила являются обязательными при решении формообразующих, позиционных, и метриче-

ских задач на проективнографических полях.

Решаем задачу «СТИПЛЬ-ЧЕЗ». Выберем на поле чертежа (рис. 9) три произвольные линии (23, 31, 39). Им соответствуют три пересекающиеся плоскости, образующие трехгранный угол. Пересекая этот угол с полем чертежа, получим пирамиду с треугольным основанием. Определим натуральные величины граней пирамиды. Для этого переместим плоскость 31 в поле чертежа. Тогда сторона AB основания переместится в положение A_2B_2 . Она определит натуральную величину $S_2A_2B_2$ боковой грани SAB пирамиды. Аналогично определим все другие грани. Таким же образом зададим новую пирамиду тремя произвольными линиями (13, 21, 29) и определим ее боковые грани в натуральную величину. Несмотря на то что в бескоординатном проективнографическом чертеже обе пирамиды метрически однозначно заданы, их взаимное расположение не определилось, так как есть много вариантов расположения. Задать его можно с помощью любой линии чертежа (например, линии 29, по которой должны пересекаться две грани оснований обеих пирамид). Пусть одна из граней (ABC) принадлежит плоскости чертежа. Тогда другая (DEF) — плоскости 29. Перемещая грань DEF в плоскость чертежа, мы получим точки встречи M_1 и N_1 соответствующих сторон DE и DF с гранью ABC, перешедшей в плоскость 23. Возвращая эти точки в плоскость 29, имеем их позиции (M и N) в истинном отображении грани ABC.

Известно, что проекции искажают натуральные размеры пространственных тел. Их не искажают лишь одни движения. Проективнография выводит нас на прямые контакты с этим природным явлением и учит своими операциями для их использования в формообразующей деятельности. Но вот уже 200 лет начертальники вводят весь

мир в заблуждение, утверждая, что они решают методом проекций метрические задачи. На самом же деле при этом они используют движение, опосредованное в проекциях. Смешивая оптические явления природы с механическими они становятся мало понятными. Проективнографисты же идут далее. Они решают не только метрические, но и формообразующие задачи.

Подведем итог. Зарождение и развитие проективнографии как науки и как профессионального жанра графической деятельности, оказалось возможным благодаря тем результатам исследования, послужившим для нее фундаментальным основанием, которые были получены автором в метрической части проективной геометрии. В частности, эта наиболее слабо развитая часть проективной геометрии получила следующие особо упорядоченные проективные модели и проявляемые ими метрические эффекты:

1) три плоские конфигурации общего вида (тетраэдрическая, октаэдрическая и икосаэдрическая проективнографические эпюры), которые сохраняют без всяких искажений размеры элементов отображаемых на них пространственных моделей;

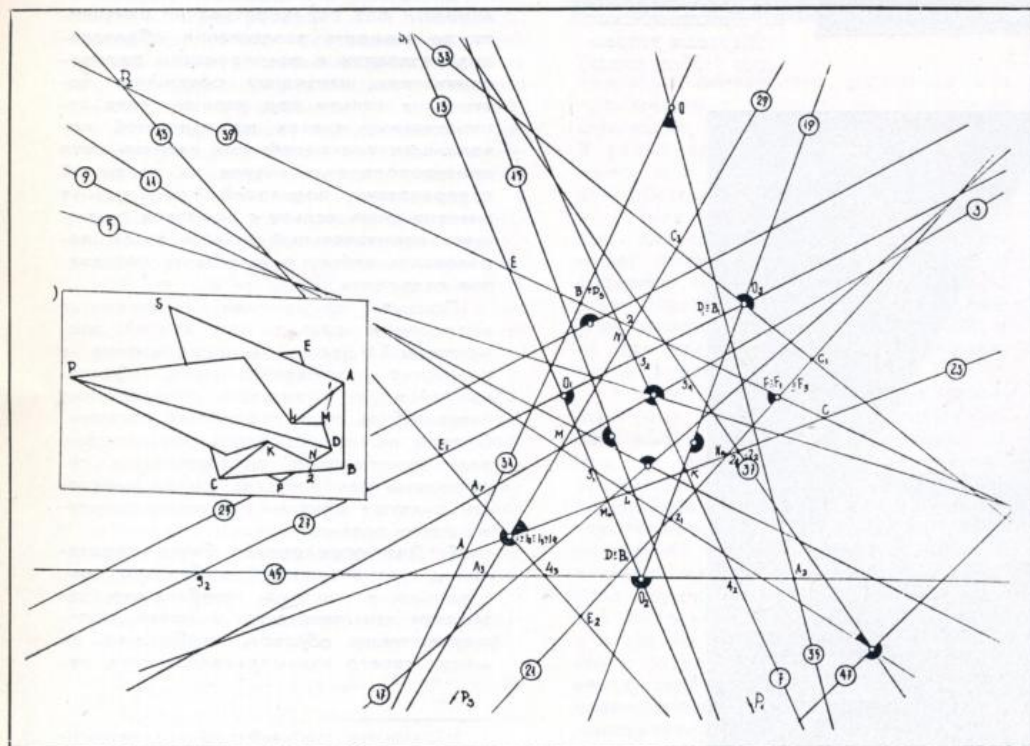
2) такие виды проективнографического соответствия, которые определяют соответствующими наборами операций последовательного выполнения движений и которые при этом сохраняют свойство однозначного соответствия;

3) те особые точки (полюса) на плоских конфигурациях, которые явились основным «ключом» их чтения при реконструкции элементов плоскости в пространственные модели.

В результате нахождения новых особо упорядоченных проективных конфигураций и проявляемых ими метрических эффектов, в прошлом немые «пентограммы» Кокстера и других авторов, представляемые в наиболее частных видах, определились во всеобщих законах построения и стали «говорящими» («озвученными») чертежами.

Эмпирическое (опытное) открытие этих конфигураций и проявляемых ими эффектов получило в исследовании автора теоретическое обоснование на основе теоретико-групповых операций последовательного выполнения движений. Таким образом, слияние идей теории групп и проективной геометрии породило к настоящему времени проективнографию, знаменующую собой практически действенный инструмент новой метрической проективной геометрии.

На основе этого этапа становления проективнографии намечается и дальнейшая перспектива ее развития как в деле совершенствования ее инструмента отображения, так и в области изучения новых симметризованных моделей пространства. В связи с этим в настоящее время уже становятся известными разработки новых симметризованных систем, выполненные А. С. Ближнюком, Р. И. Гольцовой, О. Я. Бондаром, а также разработка А. М. Бреславец, относящаяся к чтению проективнографических чертежей и известная как способ «цветной раскраски».



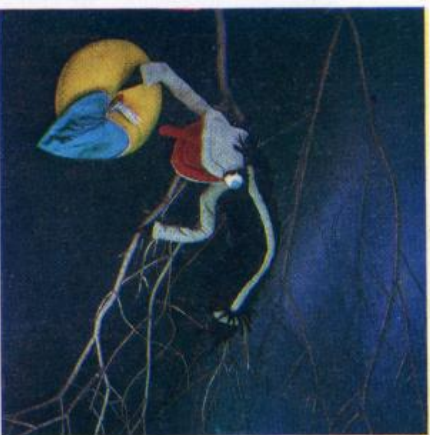
ОСЬМИНОГ И ВСЕ, ВСЕ, ВСЕ

Сначала немного истории. В 1980 году, объявленном «Всемирным годом ребенка», в ЦТЗ—теперь Дизайн-центре ВНИИТЭ—на Пушкинской площади в Москве была организована выставка «Дизайн для детей». В составе выставки было несколько забавных изделий, которые можно было квалифицировать как «мягкий» дизайн. Наряду с промышленными образцами велосипедов, сложных игрушек, колясок разместились выполненные из подручных домашних материалов — лоскутов, шин, рулонов и т. п.—очеловеченные фигурки «придуманных» животных и вовсе неизвестных абстрактных существ.

Возле витрин толпились посетители — игрушки привлекали тем, что были смешны, яркие и неожиданны. Они смягчали нашу привычную производственную и домашнюю однообразно растрепанную среду. Звучал традиционный вопрос «где купить?», на что мы отвечали в данном случае не совсем традиционно «сделай сам!». И многие, и взрослые и дети охотно соглашались и зарисовывали остроумный раскрой фигурок «Осьминога», «Полосатика» и других членов веселой компании.

А потом появилась критическая реплика в «Комсомольской правде» (от 3 июля 1980 г.) известного писателя

Василия Белова. Привожу с сокращениями: «...За стеклом громоздились то ли муха с мушкетером, то ли какой-то таракан. осьминоги и прочие морские чудовища дополняли эту композицию. Вся продукция была создана неким «дизайнером» (не буду называть его фамилию) из ВНИИТЭ. ...Странная эстетика! До сих пор у всех народов в детские снах являлись лошади, добрые мишки, мурлыкающие киски, а не безобразные осьминоги. Наверное ни одному и взрослому человеку (если он не закинатель) не захочется прилас-



кать, например, змею, поглядить крысу или крокодила...»

Уважаемая чужая вкус и проверяя свой, я храню все эти годы и статью Василия Белова, и «Осьминога» с «Чудищем», в то время, как большая часть той памятной коллекции была с восторгом развезена в качестве сувениров нашими зарубежными коллегами во все концы света.

Прошли годы, и шуталца веселого осьминога, который по сей день живет в моем кабинете, пожаловали сотни детских и взрослых рук, а десятки детей моих коллег покатались на сохранившихся в Дизайн-центре «Чудищах» с немалым удовольствием, чем на «добрых лошадей».

И вот мы снова встретились с двумя талантливыми дизайнерами, сотрудниками ВНИИТЭ, которые будучи работниками электробытовых изделий,

в свободное время творили свой «мягкий» дизайн. Это А. В. Симонова и А. А. Булавина.

Именно работа этих двух дизайнеров натолкнули их бывшего руководителя, ныне директора Дизайн-центра, члена правления МОСД СССР Ю. К. Семёнова на мысль создать при фирме «Дизайн-сервис» МОСД СССР творческую студию «мягкого» дизайна («Софт дизайн»).

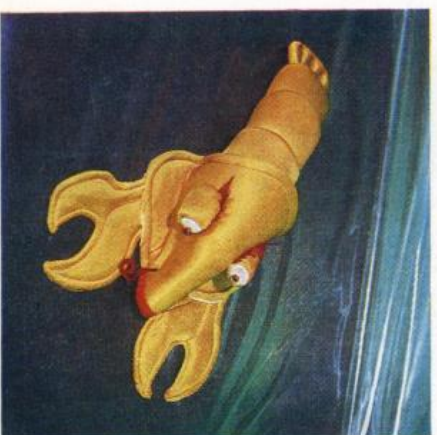
Студия будет разрабатывать образцы подорожных изделий и декоративных предметов из текстиля. Изделия будут изготавливаться малыми сериями и продаваться в художественных салонах и отделах подарков государственных магазинов.

Еще одно очень важное дополнение.

Швейные предприятия, кооперативы, а также лица, занимающиеся индивидуальной трудовой деятельностью, могут приобретать художественно-конструкторскую документацию на заинтересовавшие их образцы по договору с Дизайн-центром ВНИИТЭ. Предприятия, имеющие отходы от основного производства, могут заказать дизайнерскую разработку изделий с использованием этих отходов.

Все игрушки-чудища, испугавшие пока только одного писателя, демонстрируются в Дизайн-центре.

И. Г. КОСТЕНКО, Дизайн-центр ВНИИТЭ



МО СД СССР: КТО МЫ, СКОЛЬКО НАС!

Уважаемая редакция! Я являюсь членом Союза дизайнеров, и мне любопытно было бы узнать, каков состав Московской организации по профессиональному составу.

Ф. МЕДВЕДЕВ, Москва

Всего	734
Индустриальный дизайн	233/32%
Научная работа	59/8%
Эргономика	4/1%
Графический дизайн	83/11%
Фотодизайн	4/1%
Среда и интерьеры	52/7%
Эксплоатационный дизайн	29/4%
Обувь	102/14%
Ткани	13/2%
Кожа	62/8%
Ковры	3/1%
Игрушки	9/1%
Ювелирный дизайн	17/2%
Обои	6/1%
Мебель	15/2%
Посуда	21/3%
	8/1%

ПРИГЛАШЕНИЕ К КОНКУРСУ ИНВАЛИДЫ ЖДУТ

Две французские организации — «Выставка технологий для людей с ограниченными возможностями» (HANDITEC) и «Европейская выставка для слепых и слабовидящих» (SETAA) приглашает дизайнеров принять участие в международном конкурсе изделий для инвалидов, который состоится в Париже с 3 по 5 октября 1991 года.

Изделия и проекты принимаются по следующим темам: домашнее и уличное оборудование; системы дорожной сигнализации; компьютерные информационные средства.

Заявки на участие принимаются до 1 июня 1991 года.

Работы под девизом присылаются в виде макетов или планшета размером 80×80 см с пояснительной запиской (5—6 стр.), цветными слайдами или черно-белыми фотографиями.

Учреждены восемь премий на сумму 120.000 франков.

Первая премия — 20.000 франков.

Адрес: HANDITEC

Madam Catherine Lestienne

Responsable du Concours.

CRF — Route de Liverdy

77170 Coubert — France

Телефоны: (33 1) 6406606 (33 1) 60292371 (продиктовать текст автоответ-нику).

НОЖНИЦЫ НОЖНИЦАМ РОЗНЬ

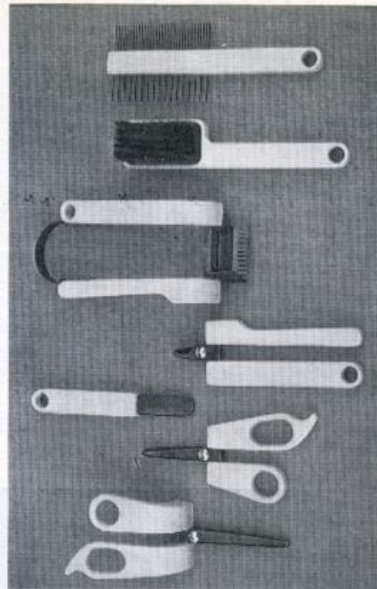
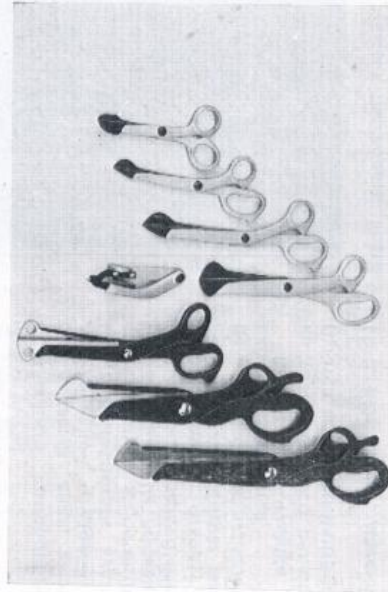
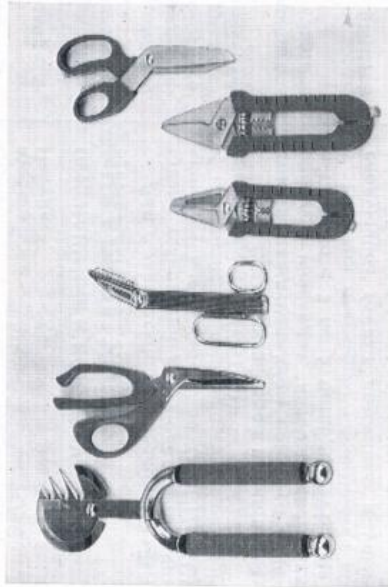
Инициативный проект дизайнеров Белорусского филиала ВНИИТЭ так и остался невостребованной инициативой.

Шесть лет назад группа молодых дизайнеров БФ ВНИИТЭ с большим энтузиазмом и по собственной инициативе провели крупную комплексную разработку ассортимента бытовых ножниц. Отечественные ножницы отличаются, как известно, не только бедным ассортиментом, но, главным образом, низким потребительским качеством. А еще — дефицитом. В Белоруссию, например, где не налажено производство этих изделий, они поставляются из РСФСР и поставки удовлетворяют потребность

республики лишь на 10%.

Когда дизайнеры провели предпроектный анализ, они сделали для себя неожиданное открытие: мировой арсенал типов ножниц насчитывает почти сотню единиц! От кулинару и до технологических, от ножниц для отрезания верхашек яиц, сваренных «в мешочек» и до ножниц-точилок металла.

В итоге был разработан оптимальный ассортимент ножниц, строго адресно ориентированных, эргономически проработанных, монофункциональных, обладающих улучшенными потребительскими свойствами и выразительной пластикой. Это были наборы ножниц кулинарных, хозяйственных, швейных, парикмахерских, канцелярских, мануфактурных, детских и некоторых других. Внутри этих наборов была проведена дифференциация инструментов —



1. Набор кулинарных ножниц и хозяйственный набор (слева направо): раздельные, для птицы, рыбные; малые, большие, универсальные. Дизайнеры: Д. О. СУРСКИЙ, Р. М. ШУЛЬМАН

2. Набор швейных ножниц (слева направо): пройменные, закрывные, портновские, палочные (в центре), «зигзаг». Дизайнер Л. И. АГИБАЛОВ

3. Набор инструментов по уходу за собаками (слева направо): ножницы для стрижки прямые и загнутой, тримминговый нож, кусачки для когтей, машинка для стрижки, щетка комбинированная, расческа. Дизайнеры: Д. О. СУРСКИЙ, А. А. ИВАНЮТА

каждый из них учитывал специфику функционального процесса деятельности. Например, канцелярский набор ножниц включает ножницы офисные (для референтов, секретарей, делопроизводителей), ножницы для резки рулонной бумаги, для резки форматного листа в один прием и т. д.

Промышленности был предложен также ряд технологических приемов, пригодных к освоению на неспециализированных предприятиях.

И что же? Все благие намерения дизайнеров и все договоренности с республиканскими властями о размещении проектов по предприятиям остались, увы, не реализованными.

Кто же сегодня возьмется за внедрение ножниц?

Адрес разработчиков: 220600, г. Минск, ул. Жименовича, 15, БФ ВНИИТЭ. Тел.: 45-21-81.

ПРАВОВОЙ ЛИКБЕЗ

У меня вопрос к вашему разделу «правовой ликбез»: как в сегодняшней ситуации защитить авторство дизайнерской разработки? Ведь от этого зависят размеры налогов!

С. СТАРОВОРОВ, НПО «Поиск», г. Минск

Как защитить авторство?

К наиболее актуальному вопросу о налогообложении доходов дизайнеров добавляется сегодня вопрос об отнесении результатов дизайнерских разработок к предметам авторского права. Но эти последние и по старому (по

речень. Наличие в нем наряду с прямым указанием «произведений графического и декоративно-прикладного искусства», «рисунков», «чертежей», «планов, эскизов и пластических произведений», относящихся к технике» (понимай — макетов), выражения «других произведений» дает возможность трактовать — любых. Но поскольку в финансовых органах люди любят прямые свидетельства, есть смысл не только прямо указать в вышеупомянутом перечне «произведений дизайна» (что СД СССР уже делает в рамках подготовки новых Основ гражданского законодательства Союза ССР и субъектов федерации), но и использовать уже сейчас всю возможную «авторскую» атрибутику. Например, называть договор «авторским», а дизайнерский

райт» («с» в кружочке), фамилии и инициалы автора (всех соавторов) или названия «фирмы» и года создания.

Эти данные мы рекомендуем помещать в одну строку в неброском виде и месте на всех сдаваемых заказчику материалах: планшетах, пояснительных записках, макетах и т. д. и даже оговаривать в договорах их обязательное помещение на всей выпускаемой по дизайн-проектам продукции. Это выглядит так: ©, Самойлов В. Г., 1990; ©, «Сори», 1991; ©, «Дизайн-проект», 1991 и т. д. и в случае раздельного соавторства: © графика, Иванов В. В., 1991, © текст, Васильев А. Г., 1991 и т. д.

Л. Н. БОЛХОВИТИН, зам. председателя ЦС ССР по защите прав

разработку «произведением дизайна».

Наиболее эффективным в этом смысле является знак авторской охраны, который состоит из знака «копи-

ского права могут быть...», где впрямую «произведения дизайнера» не указаны. Между тем для юристов должно быть ясно, что такое «примерный» пе-

ВЕРНЕМСЯ К ПЕРВОАПРЕЛЬСКОЙ АНКЕТЕ «ТЭ»

ЧТО С ДИЗАЙНОМ!

Напомним читателям, что мы предлагали представить себя проснувшимися 1 апреля 2000 года: что будет с дизайном в нашей стране? Полный расцвет или окончательный закат? Продолжаем печатать ответы.

— Сразу после завершения перестройки 1985-91 гг. (шестой по счету с 1921 года), дизайн в нашей стране, наконец, был полностью легализован. Это выразилось, как водится у нас, в создании сети дизайнерских техникумов и институтов с плановым выпуском техников и инженер-дизайнеров 1—8-го разрядов, при ежегодном росте 9,1% («от достигнутого»), а также в учреждении при каждом министерстве (то бишь концерне) СпецдизайнИИПромасилом до 6000 штатных дизайнеров в одном, отдельно взятом. Была учреждена также ВАКовская специальность номер 999999, предусматривающая массовое производство кандидатов, фельдшеров и докторов дизайнерских наук. Естественно, возникла также Академия тех же наук, куда разрешено баллотироваться только дизайнерам, вышедшим из подросткового возраста (до 75 лет). Наконец, утверждены следующие градации трудящихся дизайнеров:

1. Незаслуженный дизайнер-разрядник;
2. Заслуженный дизайнермейстер;
3. Недействительный член-корреспондент-дизайнер;

АНОНС НА ИЮНЬ

В июне ТПП СССР и В/О «Экспоцентр» проведут следующие международные и иностранные выставки:

Москва

«Нейрохирургия-91» при IX Европейском конгрессе нейрохирургов — 23—28 июня, Академия общественных наук (пр. Вернадского, 84).

«Грузоперевозка-91» (Япония) — 20—26 июня, ВК на Красной Пресне, пав. № 2, зал 3.

«Вторсырье-91» (ФРГ) — 25—30 июня, ВК на Красной Пресне, пав. № 2, зал 2.

«Систематроника-91» (ФРГ) — 27 июня — 4 июля, ВК на Красной Пресне, пав. № 2, залы 1, 3.

системы, породившей дизайн-систему. На мой непросветленный взгляд, дизайн — это форма культуры. По словам О. Мандельштама, вино старится — в этом его будущее, культура бродит — в этом ее молодость. Можете ли Вы представить себе системные дрожжи?

Причиной расцвета дизайна стала гибель системного дизайна, а заодно и породившей его социалистической системы. Сбылась мечта Ю. Б. Соловьева. Дизайн стал над партией (партиями).

Уверенность в справедливости выказанной гипотезы основана не на логике, а на моем очень давнем, возникшем еще в годы зстоя и перестройки субъективном ощущении несовместимости нервной и социалистической систем. Не могу категорически утверждать (еще не разобравшись), что причиной расцвета стало именно исчезновение социалистической системы, но логично предположить, что у дизайнеров атрофировалась нервная система, и они, наконец, стали бессистемными, свободными творцами. Эти очень и очень сомнительные логические допущения подтверждаются моими объективными наблюдениями. Когда мир делился на капиталистическую и социалистическую системы, дизайн тоже делился и был неоднороден.

Капиталистический дизайн представлял собой объективную реальность, данную Богом им в ощущениях. Социалистический дизайн представлял собой не менее объективную реальность, данную боком нам в ощущениях. Так что тем или иным образом дизайн был связан с системой. Но в конце концов, видимо, дизайнеры вспомнили, а, главное, поверили о. Павлу Флоренскому,

говорящему что Суевие лучше Системотверия. Не знаю, как насчет Суевия, но не малую роль сыграло то, что дизайнеры поверили в себя.

В. П. ЗИНЧЕНКО, Москва

— Безусловно, наступила эпоха расцвета дизайна, чему способствовало установление подлинно народной диктатуры Национал-коммунистической партии. Тотальный дизайн под руководством Управления Дизайна Госкомитета Защиты Армии от Науки и Техники пронизал все сферы жизни общества. Наступил апофеоз оптимизации ассортимента. Все изделия выпускаются в двух видах, например, автомобили — членовозы и скотовозы. Одна половина народа в мундирах, вторая в телогрейках.

Все предприятия секретные, поэтому отпала проблема фирменного стиля. Это освободило дизайнеров-графиков для изготовления талонов, купонов, карточек (теперь это делается вручную, так как типографии запрещены), а также как типографии запрещены), а также Доски почта.

Деньги наконец отменены, дизайнерам не нужно заботиться о заказах и заработках, поэтому дизайн стал полностью всенародным творчеством.

Стукачи все свободное время посвящают народному дизайну — расписывают переходящие знамена, праздничные трибуны и фасады райкомов.

Генеральный Дизайнер СССР наконец уволил из последней нерусскоязычной республики последнего нерусскоязычного дизайнера. Им оказался Вильям П.

Д. А. АЗРИКАН, Москва

Киев

«Кожепром-91» — 2-я международная выставка «Оборудование для производства кожаных материалов, обуви, кожгалантерейных изделий и фурнитуры» — 6—13 июня.

Находка

«Биоресурсы океана-91» — 26 июня — 3 июля.

Уважаемые читатели!

Со следующего номера «ТЭ» мы начинаем публикацию полного текста «ИКОНОСТАСА» — одного из лучших сочинений выдающегося русского мыслителя и ученого, священника Павла Флоренского.

Read in issue:

ARONOV V. R. Soviet design in the mirror of the history. Design and life in the 20-ies//Tekhnicheskaya Estetika.—1991.—N 5.—P. 26—31: 13 ill.

Design and life, arts and life—how were they related in the first post-revolutionary decade? This decade was characterized by brilliant experiments in the Russian vanguard arts, architecture, theatre and design. It was stated that arts should organize life, but not adorn it. This concept was manifested in revolutionary demonstrations, at exhibitions etc.

But in reality arts and every day life went far away from each other. M. Fehernyov, an artist, recollected that once, during a May Day demonstration when a passer-by saw him tearing the red calico for flags, he said that it would be much better to use the material to make shirts, which people lacked at the time.

After The October Revolution many changes in the life of people took place: private houses and apartments were abolished, working people families, living in basements moved to the flats of the bourgeois and aristocracy, old expensive and massive furniture being superfluous was thrown out, and the motto of life collectivization was proclaimed. The old mode of life was destroyed. The leaders of the state and the ideologists of the time advocated simplicity in everything: furniture, kitchen and table ware, clothes, etc. All this influenced design and production of consumer goods. Revolutionary symbols (sickle and hammer, stars, etc.) were widely used for pottery and textile patterns.

Projects of living houses for workers were aimed at arranging people's life in such a way, that they would live as a collective group of families, as a commune with one kitchen in common for all families, one dining room, one room for children to play, etc.

Since 1922 competitions of projects were initiated to find out and show a new mode of life, but luckily the ideas were not carried out in life on a wide scale. Such ideologists as L. Trotsky, Yu. L. Lurii and others stated that private flats for workers' families would have a negative bourgeois influence on them, resulting in individualism and isolation from the society. All this led to the bar-rack-life socialism of the 20-ies.

Luckily, all this could be found now only in projects of that time, which were beautifully designed by famous architects

and designers. But where can we find and see at present the real life of the people and the real design of the 20-ies?

In 1923 the All-Russian exhibition of agriculture and crafts took place in Moscow. It was to be a kind of presentation of the life, work and culture of all the peoples of Russia.

For a short time various dwellings and households were built at the exhibition place at the outskirts of Moscow, such as a Russian village, Ukrainian huts, a Kuban farm, Bashkir and Chuvash farmsteads, Altaic and Khakass yurts, a Kirgiz nomad tent, and many others. People, who had come with the exhibits, lived their usual life and worked, showing their crafts. To give an idea of the craft industries of the time we shall enumerate some of the products: metal work, all kinds of footwear, furniture of white and red wood, vehicles and accessories for a horse transport, smith work, agricultural tools, metal hardware, samovars, jewelry, fir and leather products, embroidery, toys, pottery, and many other things.

In the centre of the exhibition place two types of villages were built: a traditional one and a village of the future.

The latter showed an idea of how to arrange life and work in the country, having in mind a tendency for collectivization. And here again we see a house with individual rooms for the families, connected by a corridor and supplied with a common kitchen and a dining room, a reading room, a room for children, a bathroom and so on. The house was supplied with all necessary farmstead buildings.

So, during this short period of the 20-ies along with utopic and experimental vanguard arts, architecture and design, there existed professional and practical random work for the necessities of every day life. **VINOGRADOV V. D. Iogen's barrel or Water is worth its weight in gold//Tekhnicheskaya Estetika.—1991.—N 5.—P. 8—9: 6 ill.**

Sometimes simple natural things, such as patches of sunlight on water, rustling of sands, cracking of a fire seem very promising. It is reasonable to think how to bring back to people the happiness of being in contact with nature, and in particular, within dwellings of the forthcoming future.

Within the Futurodesign program the author with his colleagues made an attempt of creating ideal models, even utopic ones, to express their new concepts of designing new objects with new functions, which would provide for the comfort

in the dwelling and its specific and emotional environment.

As is known, there is no life without water. So, design of a hydrocomplex could serve as a simple example of the designers' concept.

The hydrocomplex was to include the following units and components: containers for drinking, technical and used water; distribution and communication components; filters and separators; buffer blocks and regeneration modules; waste utilization apparatus, etc.

Such a hydrocomplex could be used in the country and in towns as a built-in system in the dwelling, in ecologically unsafe regions, and in cases of accidents with centralized water systems.

The designers invented grotesque and exotic names for their projects: "Iogen's barrel", "Atoll", "Balkhicharay", "Oh, Venice", and "Cascade". "Atoll" is a kind of Southern paradise at home.

"Cascade" stresses a sequence and regularity of functional processes, which remind of the water stream flow.

"Iogen's barrel" is a symbol of asceticism of the dwelling owner.

Besides functional problems designers made an attempt to solve cultural demands of inhabitants. So, they made an experimental hydrocomplex which they called "Water-sprite". It is a tubular structure, which supports a cylindrical water-tank, supplied with various program and communication units in the form of pyramids, and other functional aggregates. This apparatus could be used as a fountain with lights and music.

Depending on the needs of the inhabitant various units of the "Water-sprite" could be used as one apparatus, or as several minor units, placed in various corners of the dwelling.

MELNIKOV L. N. Intensified expression is a new characteristic of the environment//Tekhnicheskaya Estetika.—1991.—N 5.—P. 1—5: 8 ill.

Audio-visual arts could make a contribution to the design of the artifact environment, which now is being more and more dis-objectivized and de-materialized.

Things made of the above materials, have specific optic properties, they are very light and ephemeral, they are perceived as something indefinite and illusive. So, the material environment becomes visually shadowy, and contours of the things are perceived with difficulty.

There are subjective (a refined taste of the consumer) and objective (quick technologization of the society) factors.

Social environment changes significantly,

and its information characteristics become more important than physical ones.

Environmental design involves nowadays dynamic processes as design objects, as well as functional lighting, noises, odors, temperature changes, etc. which previously were considered only by ergonomics. So, the designer addresses to various organs of sense. All this contributes to the designer's work.

Integral environment is created by using electronic, optical, acoustic, audio devices and climatic apparatuses which transform significantly traditional characteristics of the environment.

With dynamic programming and feedback the environment becomes more adaptable: it could follow all changes in the mood, condition and needs of the man. In its turn the environment could influence psychological and physiological state of the man.

According to the author's concept new aspects of the artifact environment forming are as follows:

1. Illusive immaterial character of the elements surrounding the man.
2. Dynamic spatial and temporal structure of the designer's scenario.
3. Rhythmic and musical arrangement of the living space or its elements.
4. Inclusion of the physical, climatic, mechanical, architectural and other factors in the design project.
5. Synthesis of the means influencing the man.

Cybernetic—synthetic design ("cyber-design") makes it possible to optimize artificial environment and is a new way of arranging life and work of the man.

In future design will use new technological devices and means, such as motives, colour reproducing devices, apparatuses with psycho-therapeutic action, etc.

One of the main problems is finding general principles of colour-music synthesis (the author discusses them in detail). Another aspect of the problem is recording optical music, i. e. a visual range of synthetic composition. A system of graphics and symbols was developed for the purpose. It allows to fix colour-music scores.

Great possibilities open for using synthesis of artistic means to shape the artificial living environment. New technological means and devices used in design, allow to shape the artifact and spatial environment of the man, which have new properties adequate to his changing moods and needs, to changing structure of life and work.

Храмы перестройки

Нет, разумеется, речь идет не о построенных ныне храмах, а о вспомняемых архитектурной профессией, ее историко-исследовательской и реставрационно-реконструктивной сферами. Сегодняшняя взвешанная популярность этих объектов пришла на смену вчерашней понароштинской популярности партийно-административного зодчества. Семидесятилетнюю эстетику лицемерия, оказавшуюся преходящей, сублимируют вечные ценности. Однако их судьба в настоящее время принципиально сходна с судьбой недавнего феномена «бумажной» архитектуры: как материальная, так и духовная неготовность общества к овеществлению предмета своих потребностей отводит культовой архитектуре теоретический и проектный уровни профессии, лишь изредка утруждая ее практикой. Этим объясняется возникновение двух направлений — доминирующей тенденции слова и едва перебивающейся от случая к случаю тенденции дела.

Лейтмотивом первой стало письмо-набат академика Д. Лихачева о вероятной экологической катастрофе национальной культуры, которая может случиться с историческими памятниками Ленинграда [1]. Письмо адресовано мировой общественности, что свидетельствует о безрезультатности усилий как местных, так и союзных компетентных организаций в решении вопросов охраны российского наследия в городе на Неве. Вслед за этим документом, полным отчаянного настроения, последовали попытки воссоздать дореволюционную панораму московских храмов как исходный материал для теперешних ренессансных исканий. Это — серия публикаций труда М. Александровского о звучащих, увы, экзотически церквях времен Митрополитов Киевских, Московских и Всея Руси, патриархов Иосафа II, Питирима, Иоакима и Адриана [2]; цикл статей А. Шамаро об уникальных храмах столицы, например, церкви Гавриила Архангела, известной как «Меншикова Башня» [3]. Но эта живописная ретроспектива лишь усиливает эффект безнадежности, возникающей при мысли о самых из самых исторических невозвращениях — Казанском соборе и Храме Христа Спасителя [4]. Отсюда, вероятно, и некоторая отрешенность в описательном жанре исследователей, обращающихся к периферийным древностям: до них ли? Что станет с реликтовым Гороховцом, упоминавшимся в Лаврентьевской летописи еще в 1239 году, с его Никольским и Знаменским монастырями, церквями Иоанна Предтечи, Знамения Богородицы и Троицко-Никольским собором? [5]. Дай бог им удел бережного обращения, каким был осчастливлен Ипатьевский монастырь [6].

Тернистый путь к зримо выраженному уважению к храмам пролег наконец-то и через архитектурные конкурсы. Наиболее значительный по результативности — конкурс на проект Храма-памятника во имя Живоначальной Троицы в Москве в честь 1000-летия Крещения Руси в Царьнице [7]. Жаль

только, что сложные организационные перипетии чуть было не затмили сами проекты. Впрочем, как это бывало не раз с конкурсами в других жанрах, судьба победивших проектов двояка: их либо ожидают огонь, вода и медные трубы внедрения, либо не ожидается ничего. По-видимому дух конкуренции и соревновательности в проектировании храмов наказуем свыше. Ведь в Новосибирске, например, все обстояло по-другому: настоятель единственного в городе православного Вознесенского кафедрального собора пригласил для его реконструкции группу проектировщиков под руководством В. Авксентюка и итог их работы был достоин оценки как прихожанам, так и жюри Всероссийского смотря лучших архитектурных произведений, которое отметило проект золотой медалью. Что ж, это пока один из немногих небумажных храмов перестроечной эпохи.

С. К. ЛЕМЕШЕВ, канд. архитектуры, ВНИИТАГ

ЛИТЕРАТУРА

1. ЛИХАЧЕВ Д. К мировой общественности // Архитектура (прилож. к газ. «Советская культура»). 1990. № 20. С. 1.
2. АЛЕКСАНДРОВСКИЙ М. Указатель Московских церквей // Архитектура и строительство Москвы. 1990.
3. ШАМАРО А. «Сестра Ивана Великого» // Наука и религия. 1990. № 10. С. 64.
4. КУЗНЕЦОВ В. Храм Христа Спасителя сооружался на народные деньги // Россия молодая. 1990. № 9. С. 18—22.
5. СУЕТИН С., ТОМБАК Б. Городец времен перестройки // Архитектура и строительство России. 1990. № 9. С. 8—15.
6. ПОНОМАРЕВА И. Ипатьевский монастырь // Архитектура и строительство России. 1990. № 9. С. 32—35.
7. БУРИН С. Новая страница // Наука и религия. 1990. № 6. С. 9—10.

Постмодернизм — путь конверсии?

Минувший год наглядно продемонстрировал всю серьезность реваншистских намерений модернистов. Причем затронул этот процесс отнюдь не только архитектуру — вспомним хотя бы волну нео-гео в живописи. Постмодернизм, как любят писать наши публицисты, угрюмо ворча и зализывая раны, сходит с большой арены под улюлюканье толпы? В том-то и дело, что, скорее, профессионалов.

А что же, спросите вы, постмодернизм? И его недавние апологеты? Смирись со своей судьбой? А может быть, тесно сплываются под хоругвями наследника престола? Кто как. И все же большинство вчерашних столпов постмодернизма, сообразив, что дни последнего сочтены, ловко переставляет акценты в своих декларациях. Так, М. Грейз относительно своих воззрений на проблему традиций и новаторства подчеркивает, что существует альтернатива как Р. Бофиллу, так и Ж. Нувелю — ему претит как этикеточность постмодернизма, так и установка «современного движения» «начать все сначала», выбирая, так сказать третий путь. Тем не менее он не забывает по ходу дела расправиться с луврской пирамидой Й.-М. Пэя, образчиком, по его словам, типично американской архитектуры, насильственно внедренной в городскую ткань французской столицы

безотносительно к местной специфике. «Ее цельностеклянный объем, — продолжает Грейз, — который через десяток лет покроется толстым слоем пыли и утратит свой конек — качество прозрачности, — существует сам по себе, так, как будто бы иронической архитектуры Р. Вентури не было и в помине» [1]. С ним солидарен другой американский зодчий — из традиционалистов — Т. Биби, доказывающий, что архитектура всегда лавирует между новаторством и традицией, инвенцией и конвенцией, в результате же небрежения тем или другим она утрачивает свою самодостаточность. Все же, по мнению архитектора, наиболее широкими выразительными возможностями обладает классика, способная воплотить все множество образов коллективного бессознательного [2]. О недопустимости чистого формотворчества, игнорирующего специфику местности или города в целом, говорит и С. Пелли, выдвигая два афоризма: «город важнее, чем здание, а здание важнее самого архитектора» и «необходимо улаживать не себя самого, а город» [3].

За всеми этими словесными упражнениями скрывается один и тот же взгляд на мир, одна и та же профессиональная идеология, а именно — идеология критического регионализма. В качестве термина она впервые заявляет о себе в начале 80-х годов и получает теоретическое обоснование в трудах К. Фрэмптона (см.: Фрэмpton К. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат. 1990. С. 460—481), хотя постройку, несущие в себе антицентристско-регионалистский заряд, регулярно появлялись на протяжении последних десятилетий. В настоящее время идеи Фрэмптона обретают все новых и новых сторонников как среди теоретиков, так и архитекторов-практиков. Р. Инглэнд говорит о «голосах местности» [4], а Т. Фаррелл пытается примирить историю и современность, технологические новшества и духовный потенциал места [5]. Т. Фишер, вспоминая К. Норберг-Шульца, настаивает на обращении к *genius loci*, а Ч. Дженкс в заключительной части своего недавнего фолианта *Architecture Today* (1988), прочерчивая перспективы развития зодчества, отдает недвусмысленное предпочтение все тому же критическому регионализму. Сегодня он выступает сознательной альтернативой как модернизму, так и постмодернизму. В отличие от постмодернистского возврата к доиндустриальному прошлому, критический регионализм, по словам Б. Боньяра, стремится к критическому воссозданию исторически укорененной архитектуры на основе современных технологий. Главная проблема — как избежать кича, с одной стороны, и голого утилитаризма, с другой.

Д. Е. ФЕСЕНКО, дизайнер, ВНИИТАГ

ЛИТЕРАТУРА

1. Vu de la Lune // Architecture d'Aujourd'hui. 1990. N 267. P. 21—22.
2. Perspectives. Interview: Thomas Beeby // Progressive Architecture. 1990. N 3. P. 113—114.
3. PELLI C. Statement // Architecture and Urbanism. 1990. N 2. P. 62—64.
4. ENGLAND R. "Architecture — place, time and appropriateness" // Journal JAA workshop in Mahachkala, Dagestan, USSR. 1990. N 2. P. 4—13.
5. FAZZE U. T. Statement for the Special Feature // Architecture and Urbanism. 1989. N 12. P. 40—41.



Франсуа Кирэн в своем дизайн-бюро (четвертый слева)

Франсуа Кирэн

Современная Франция небогата именитыми дизайнерами. Если в межвоенные годы их можно было считать десятками, то сегодня набирается лишь пять-шесть имен, пользующихся известностью во всем мире. Среди них — Франсуа Кирэн.

В качестве самого веского свидетельства авторитетности этого дизайнера можно привести факт его сотрудничества с японской промышленностью, а она, располагая многотысячной армией собственных дизайнеров высокой квалификации, приглашает из-за рубежа лишь тех, чье творчество отмечено не только высоким профессионализмом, но и яркой индивидуальностью. С японцами сотрудничали М. Беллини и Дж. Джуджаро (Италия), Р. Таллон (Франция), Д. Савник (Югославия), Л. Колани (Германия). Так что приглашение Ф. Кирэна можно считать знаком его мирового признания.

Общее число клиентов возглавляемого Ф. Кирэном дизайн-бюро Form Industrial Design (FID) достигает 50.

Дизайн-бюро Ф. Кирэна процветает: за период с 1977 по 1983 год его капитал вырос с 1 до 2,5 млн. франков и продолжает расти до нынешнего дня.

Франсуа Кирэн родился в небольшом французском городе Бурж в 1941 году. Закончил в 1963 году Национальное училище искусств и ремесел, однако, занявшись дизайном смог лишь год спустя, пройдя в соответствии с Конституцией Французской Республики действительную службу в вооруженных силах страны. Прослужив два года штатным дизайнером на фирме Thomson, Ф. Кирэн организовал в деловом квартале Парижа близ площади Ля Дефанс собственное дизайн-бюро.

В течение 10 лет в бюро работало всего 5 сотрудников, затем их число выросло до 8. Именно такое количество представляется Кирэну оптимальным. Сейчас Ф. Кирэн возглавляет бюро, его жена Симона ведает вопросами менеджмента, маркетинга и взаимодействия с другими организациями, включая заказчиков. Кроме них в бюро работают два старших и два младших дизайнера, помощник по вопросам управления (владеющий тремя иностранными языками) и помощник по коммерческим вопросам. Но это лишь «голова» бюро, а структура его «нижних этажей» разветвлена и многокомпонентна. В эту структуру входит группа инженеров-механиков, группа изучения рыночной конъюнктуры, три мастерских: механическая и две макетных, одна из которых работает исключительно на сферу автомобильного дизайна, другая же — на все остальное.

Творческое ядро FID не имеет постоянного состава (исключая, разумеется, супругов Кирэн). Его руководитель считает, что наивысшим творческим потенциалом обладает «текущий» многонациональный коллектив, поэтому для работы в бюро он приглашает дизайнеров из Австрии, США, Нидерландов, Колумбии, некоторых других стран Латинской Америки. Впрочем, состав творческой группы меняется, но не увеличивается, поскольку увеличение числа сотрудников затруднило бы руководителю бюро персональный контроль за каждым проектом. «Мне пришлось бы стать больше бизнесменом, чем дизайнером, — говорил Ф. Кирэн, — а мне бы этого не хотелось».

Диапазон работ бюро Франсуа Кирэна, как, впрочем, и большинства западноевропейских дизайн-бюро, широк. Работа для японских промышленных гигантов Toshiba и Fujitsu, а также для некоторых западноевропейских фирм не мешает дизайнеру отдавать львиную долю своих сил французской промышленности. В числе его заказчиков такие значительные, как автомобильный

концерн Renault, многоотраслевая компания Thomson, поставляющая на мировой рынок радиолокационное и навигационное оборудование, крупнейший изготовитель средств проводной связи Têlic, фирма Nanomag-DPH, производящая дорожно-строительную технику, и др. Бюро Ф. Кирэна занимается проектированием автомобилей, мотоциклов, летательных аппаратов, дорожно-строительных машин, словом, объектов, с той или иной скоростью перемещающихся в пространстве, — это как бы одно его лицо. Другое — дизайн объектов, соизмеримых с рукой человека: киносъёмочной аппаратуры, бытовых электроприборов, средств оргтехники, телефонных аппаратов и т. д. Кроме того, в бюро осуществлен ряд интересных разработок статичных крупноразмерных объектов, например, уличного оборудования.

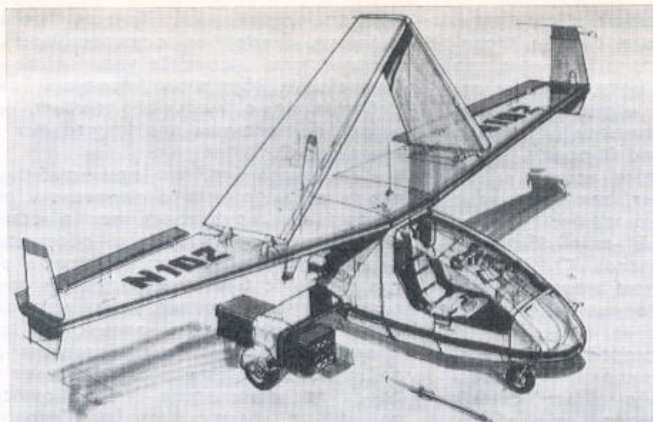
Если окинуть взглядом те изделия, которые были спроектированы под руководством Кирэна, в них обнаружится нечто общее, но это общее отнюдь не сводится к использованию нарабатанного набора стилизирующих элементов, приемов формообразования. Скорее напротив — его работы привлекают формальным многообразием. Общее же лежит в другой плоскости, оно относится скорее к сфере «духа», которым проникнуто все творчество дизайнера и его коллег. Образное мышление Франсуа Кирэна можно (с известной мерой условности) назвать «технократическим», в нем улавливается установка на примат техники над человеком. Это не означает, однако, что дизайн Кирэна и его группы антигуманен, но промышленная форма выступает в нем как нечто самоценное, прекрасное само по себе, независимо от человека. Этого дизайнера можно вполне назвать певцом, поэтом промышленной формы.

Заметим, кстати, что вероятно именно любовью к объемной промышленной форме объясняется тот факт, что Ф. Кирэн, имея диплом не только дизайнера, но и графика, очень рано полностью отошел от графического дизайна, хотя его пробы сил в этой области были весьма успешными. Теперь и сам он и возглавляемое им бюро заняты лишь теми объектами, которые имеют три измерения. «Мы — одна из немногих дизайнерских фирм, — отмечает он, — занимающихся проектированием только промышленных изделий. Это — один из самых трудных путей, который мне известен».

Трудность такого пути во Франции

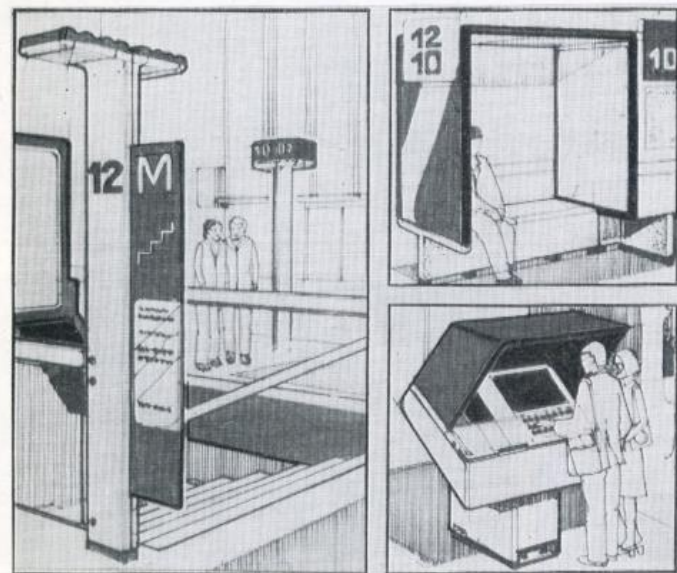
заключается в том, что промышленники этой страны крайне редко становятся постоянными клиентами какой-либо одной дизайнерской фирмы. Они стремятся разбросать свои заказы по возможно большому количеству проектных групп. Удержать заказчика практически невозможно. Постоянные прочные связи между дизайнером и изготовителем, какие часто устанавливаются в других странах, во Франции — исключение. С одной стороны, такое положение затрудняет и усложняет работу бюро FID, но с другой — понуждает непрерывно искать новые проектные решения тривиальных объектов, способствует выработке своеобразного иммунитета против творческого застоя и деградации.

Большое место в творчестве Ф. Кирэна занимает проектирование без конкретного заказа и большей частью — средств транспорта, как индивидуального, так и общественного. Он рассматривает такую практику и как способ развлечения и как инструмент по-



1. Проект легкого универсального летательного аппарата «Эол 2000». 1983 год

1



2. Проект элементов уличного оборудования для г. Парижа. Выполнен по заказу фирмы Décaux. 1976 год

2

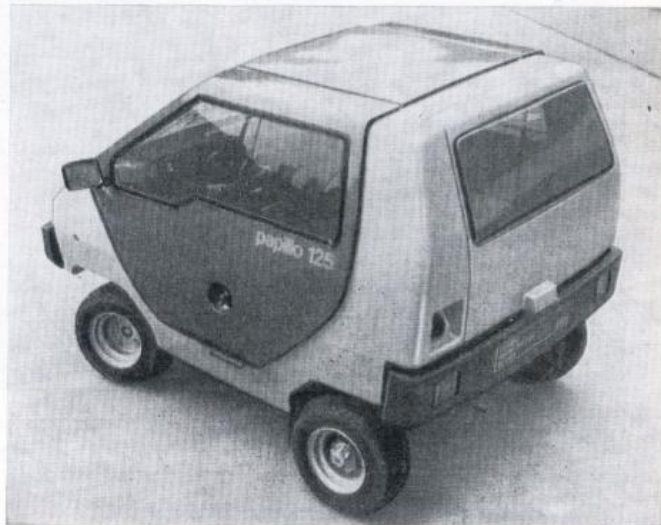
вышения квалификации — собственной и своих сотрудников. Проектирование без заказа играет роль как бы постоянно действующего творческого семинара, перманентных курсов повышения квалификации. Постоянно опробывая все новые и новые концепции, подходы, методы на заведомо не рассчитанных на реализацию проектах, дизайнеры имеют возможность не увязывать свою фантазию с теми границами, которые устанавливает, как считает Кирэн, «промышленный и коммерческий реализм». Но в дальнейшем большинство новинок не пропадает втуне, а применяется при разработке уже вполне реальных проектов. Такой метод работы гарантирует от многократного повторения или варьирования одних и тех же приемов и решений, позволяет каждый раз показать давно знакомую вещь с иной стороны, подчеркнуть в ней нечто неявное или ранее примелькавшееся.

Непрерывно меняются и способы предъявления новизны той или иной вещи: это может быть и необычная компоновка изделия, и нетрадиционное цветовое решение, и неожиданное выделение считавшихся всегда второстепенными элементов (например, крепе-

жа, соединительных узлов), которые при умелой подаче вдруг становятся выразительными декоративными акцентами. Но при всем том остается неизменным почерк мастера — сдержанный, лаконичный, чуждый дробности и излишествам. Впрочем, по отзывам его коллег, таков и сам Франсуа Кирэн. Он немногословен, всегда говорит лишь то, что он хочет сказать и ничего более. Он производит впечатление человека, до точности взвешивающего каждое свое действие, затрачивающего всегда ровно столько энергии, сколько необходимо. При этом Кирэн — не сухарь, не педант, а напротив — веселый и жизнерадостный человек, не любящий одиночества. В своем бюро он не выступает ни как координатор, ни как генератор идей, которые обязаны разрабатывать и доводить его сотрудники. Он постоянно работает на равных с другими просто потому, что не любит работать один и считает дизайн коллективным, «командным» делом.

Среди нескольких сотен проектов, выполненных Ф. Кирэном и под его руководством, динамичным объектам — средствам передвижения — принадлежит едва ли не основное место. Автомобили — его страсть. Как объект дизайна, автомобиль привлекает его прежде всего своей сложностью, необходимостью поиска даже не столько компромисса между динамичностью экстерьера и статичностью интерьера, сколько органического слияния этих двух начал. Ему одинаково интересно коллекционировать старые модели и проектировать для будущего автомоби-

3. Опытный образец дизельного городского автомобиля «Папило 125» с пластмассовым кузовом. Выполнен в мастерских бюро FID. 1980 год



3

ли, мотоциклы, вездеходы и самолеты. Ведущие автомобильные фирмы Франции приглашают Кирэна в качестве консультанта, однако предлагаемые им проекты чаще всего чересчур смелы для слишком реалистически мыслящих руководителей отрасли. Впрочем, даже горячие споры, которые всегда вызывают его предложения, так или иначе способствуют проникновению новых идей во французский автомобильный дизайн. А в «портфеле» Ф. Кирэна, как считают специалисты, проектов хватило бы на ближайшие полтора-два десятилетия.

В случаях низкоскоростных транспортных средств — трехколесного электромобиля для коммунальных служб, двухместного городского автомобиля, трехосной амфибии, трактора — это противоречие снимается само собой, поскольку внешний вид этих объектов, рассчитанных на неторопливое перемещение, должен быть достаточно статичным. Но форма, цвет и графика спортивного автомобиля или междугородного автобуса должны создавать образ «пожирателя километров», а кокпит или салон — окружать сидящего человека комфортом, независимо от того, является ли он пассажиром или водителем. Этот комфорт всегда и безусловно статичен, и вязать его с внешней динамикой кузова непросто. Кирэну это всегда удается, причем ненавязчиво и деликатно.

Подобные же задачи дизайнеру приходится решать при проектировании летательных аппаратов. Правда, Кирэн никогда не берется за проекты пассажирских лайнеров и высокоскоростных спортивных или военных самолетов. Он отдает предпочтение легким и сверхлегким аппаратам жесткой конструкции (крыло Рогалло и его модификации не использованы в его проектах ни разу). Летящее крыло, «бесхвостка» — излюбленные схемы, которые он разрабатывает с присущими ему сдержанностью и изяществом.

Интересно отметить одну особенность почерка Кирэна. Хотя многие его работы, связанные с динамичными объектами, выполнялись в плане «свободного проектирования», без заказа, в них нет места безудержной, неконтролируемой фантазии, свойственной, на-

пример, дизайну Л. Колани. Трезвый реализм, заведомая осуществимость в современных условиях или в самом ближайшем будущем присущи этим работам не в меньшей степени, чем заказным проектам для конкретных изготовителей.

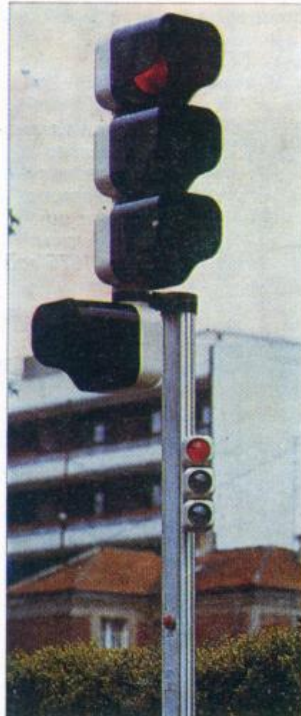
Примечательно, что при проектировании соизмеримых с человеком объектов (как подвижных, так и статичных, например, уличного оборудования), Кирэн уже на стадии эскиза всегда рядом с будущим изделием помещает фигуру человека, но только, если проект делается по заказу, то есть предполагает реализацию замысла дизайнера. Но даже и в этих случаях человек воспринимается не как смысловой центр, вокруг которого строится весь проект, а скорее как необходимое дополнение к промышленной фор-

ме, придающее ей законченность. При «свободном проектировании» человек на эскизах и рисунках отсутствует — не он интересует дизайнера, а форма объекта сама по себе. В этом лишний раз проявляется своеобразный «технократизм» проектного мышления Франсуа Кирэна.

Напомним еще раз, что дизайн Кирэна отнюдь не антигуманен, все спроектированные им вещи — от кофеварки до автобуса — прекрасно взаимодействуют с человеком. Решения относительно мелких объектов, размеры которых соотносимы не с телом человека, а с его рукой, всегда отмечены

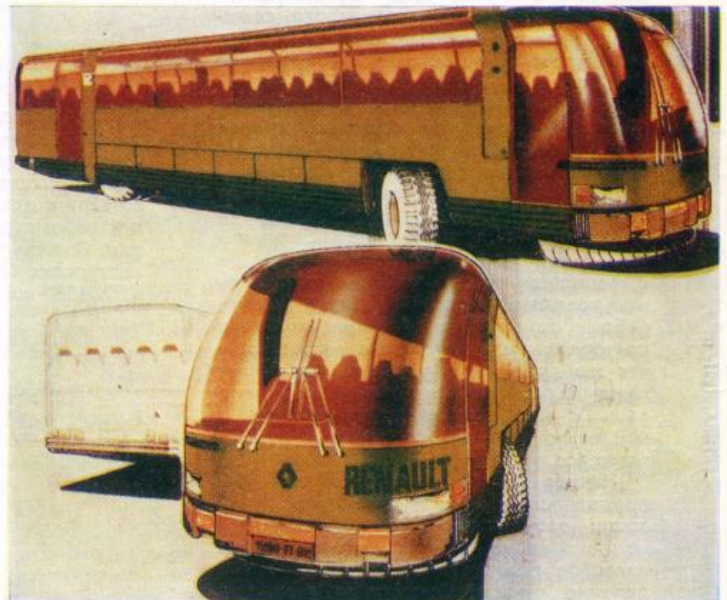
4. Уличный светофор. Изготовитель Garbarini, Франция. 1976 год

5. Демонстрационный рисунок и опытный образец спортивного автомобиля



4
5

6
7



6. Трехколесный электромобиль «Электра», предназначенный для использования в городском хозяйстве. Вариант применения — мусоровоз. Изготовитель Electricité de Strassbourg, Франция. 1983 год

7. Проект междугородного автобуса. 1980 год

какой-то теплотой. Среди его разработок можно встретить образцы, приближающиеся к стилю «хай-тек», почти откровенно функционалистские решения, скульптурные формы. Не менее разнообразны и цветографические решения, хотя тяготение дизайнера к цвету очевидно. Мягкие пастельные тона сменяются яркими, то контрастными, то близкими по тону сочетаниями. Встретить подпись Ф. Кирэна под проектом бело-серого или серо-черного изделия нам не удастся.

Диапазон приемов формообразования, используемых дизайнером, столь же широк, как и диапазон проектируемых им изделий. Если, скажем, Этторе Соттсасс всегда пользуется однажды найденными приемами, бесконечно развивая, совершенствуя и варьируя ими, то для Кирэна характерно стремление

к каждому изделию искать и находить новый подход. Даже разрабатывая однотипные вещи, например, телефонные аппараты, он никогда не повторяется. Создается даже впечатление, что он намерен использовать все возможные компоновки как уже известные, так и небывалые. И для каждого формального решения он находит адекватное ему цветографическое. Вероятно, в этом ему помогает подготовка дизайнера-графика, но главное — это безукоризненный вкус, интуиция, чувство цвета и формы. Чаще всего цвета материалов и покрытий для каждого изделия жестко заданы в проекте, если же предлагаются разные варианты, то либо в случаях монохроматического решения, либо когда в изделии сочетаются окрашенные элементы с элементами из материалов, сохраняющих

свой естественный цвет — стекла, прозрачных пластмасс, металла.

В целом работам Франсуа Кирэна присущи характерные черты французской школы дизайна — некоторый традиционализм, мягкость форм, неуловимый отпечаток «бытовизма» даже на сугубо технических изделиях. В них не встретишь прохладной изысканности или откровенно авангардистских решений итальянского дизайнера, подчеркнутой технологичности английского, очевидного сродства с народным искусством скандинавского. Дизайн Франсуа Кирэна даже несколько ностальгичен, в нем можно усмотреть попытки возродить традиции европейского дизайна 50—60-х годов, но уже на новом технологическом уровне: с использованием современных материалов, современных инженерных решений. Велико-

8
9

10



11



8. Варианты цветового решения настольного электровентилятора «Ной». Изготовитель Toshiba, Япония. 1984 год

9. Телефонный аппарат. Изготовитель Varphone, Франция. 1979 год

10. Складной телефонный аппарат. Изготовитель Fujitsu, Япония. 1984 год

11. Переговорное устройство «CATT». Изделие отмечено премией международного салона оргтехники в Милане. 1983 год

лепное мастерство Кирэна состоит в умении в каждой своей работе быть современным и своевременным, не соскользнуть ни в «ретро», ни в «футуро».

Нигде не обнажая и не подчеркивая технического ядра вещи, а большая часть проектов дизайнера относится к технически сложным изделиям, Кирэн умеет пластикой и цветом дать понять потребителю, что он имеет дело с передним краем технической цивилизации, с вещью, в которой материализованы новейшие достижения научно-технической мысли.

Сейчас дизайнеры типа Франсуа Кирэна мало-помалу сходят со сцены, ибо технократическая парадигма проектирования переживает кризис. Для современного этапа эволюции дизайна свойственны гуманитаризация и углубление художественного начала в проектной деятельности. Но во-первых, неизвестно, насколько этот кризис глубок и насколько эти тенденции окончательны и бесповоротны, а во-вторых, жизнеспособны только многослойные гетерогенные системы. Это относится и к живой природе, и к культуре, и к искусству, и в не меньшей степени к дизайну. Пока дизайн полицентричен и многообразен, пока в нем существуют различные школы и направления, он может существовать и развиваться. Поэтому творчество мастера столь высокого класса, как Франсуа Кирэн, имеет огромное значение для сохранения и увеличения потенциала мирового дизайна.

Ю. В. ШАТИН, ВНИИТЭ

Наш дизайн не нашими глазами

Предлагаемое интервью нуждается в некотором пояснении. Наш гость Киохару Фудзимото — один из руководителей фирмы Voice of Design (дочерней фирмы компании GK industrial design ass.). Он приехал в Москву в связи с организацией в Токио в марте-апреле этого года выставки работ двух дизайнерских студий — Татьяны Самойловой и Дмитрия Азрикана. Теперь, в мае, это событие уже позади (и мы планируем в дальнейшем рассказать, как оно проходило), но тогда, в феврале, мы говорили о нем как о предстоящем. И поскольку в беседе с нашим гостем были затронуты самые различные актуальные проблемы нашего дизайна, мы и решились предложить это интервью вниманию читателей.

— Господин Фудзимото, вы уже во второй раз в Москве и это позволяет спросить у вас: что вы знаете о России и какие у вас впечатления о Москве?

— Мы получаем довольно много разной информации о вашей жизни — из газет, радио и телевидения. К этим сведениям у меня была возможность прибавить личные впечатления, когда семь лет назад я приезжал в Москву с выставкой «Дизайн Японии». Тогда я увидел ваш город впервые и все для меня было новое и удивительное. До этого мы в Японии с помощью Юрия Соловьева немного знали ваш дизайн, в общих чертах. И впечатление сразу сложилось такое, что дизайн и повседневная жизнь сильно различаются. При первом же соприкосновении с вашей страной я в этом убедился: паспортный контроль, бюрократические препоны на таможне и т. д. Но я понимал, что это другая страна, что это Россия, и принимал все как должное. Например, могу привести некоторые запомнившиеся мне негативные штрихи, связанные с прошлым приездом: меня и г-на Экуана пригласили высокие представители министерства и вот, когда мы приехали в Шереметьево, нас встречали так, как будто происходило похищение. Быстро, почти мгновенно. Из самолета — в машину. Шторы задернуты. От двери до двери. Мы ничего не увидели. Второй поток информации о вашей жизни связан уже с годами перестройки, с наступлением гласности. Эта информация тоже делится на две части — на негативные события и позитивные. К позитивным я бы отнес и факт проведения вашей выставки у нас в стране и вообще появление более широких возможностей для контактов, сотрудничества, большей демократичности. В этот приезд я хорошо это почувствовал — меня встретили просто, открыто, доброжелательно и в то же время очень по-деловому, без потери времени. Я успел познакомиться со многими студиями в СД СССР.

— Нельзя не спросить вас о предстоящей русской выставке в Токио. С какими целями вы ее устраиваете, как прогнозируете ее проведение, вызовет ли она интерес?

— Для начала я хочу подчеркнуть особенность этой выставки — впервые профессиональный контакт происходит на личностной, персонифицированной основе, без участия государственных органов, что абсолютно отличается от предыдущей встречи в области дизайна в 1984 году, когда наша выставка проводилась при содействии Минкультуры. Что же касается того, вызовет ли ваша выставка «Образы перестройки. Два полюса русского дизайна» интерес у японской публики, то не примите мой ответ за нескромность — наша широкая публика образована не хуже, чем профессиональная общественность в смысле восприятия эстетического, и поэтому я думаю, что она с интересом и пониманием будет знакомиться с вашей выставкой. Кроме того, в экспозиции есть вещи привлекательные не только с точки зрения профессии. Я имею в виду, например, проект «Плавающие острова», придуманный дизайнерами способ жизнеустройства на воде. В Японии это может восприниматься как серьезное предложение, к которому надо относиться со вниманием: народ в Японии весьма озабочен проблемами экологического характера, для них жизненно важны проблемы сохранения земли, увеличения территорий и т. д.

Кроме того, мне очень нравится, что на выставке показываются нужные и практичные вещи, и не сиюминутные решения, откликающиеся на модные вопросы, а фундаментальные. Вообще я убедился, что советские дизайнеры очень ответственно относятся к своему долгу. В частности, мы были в студии «Сори» и там тоже увидели подобный подход — изделия для инвалидов.

Я хотел бы отметить также еще один экспонат — рабочее место кассира «Аэрофлота». Не только потому, что мне лично как человеку близки



те идеи, которые автор Дмитрий Азрикан заложил в этот проект, но и потому, что это удачный пример того самого ответственного дизайнера — «публичного дизайнера», как мы говорим. — И этот большой объект интересно сравнивать — как противопоставление — с «маленькими» проектами Татьяны Самойловой. Она делает конкретные бытовые изделия для повседневной жизни.

— А похожи они или не похожи на идентичные изделия японской промышленности?

— Нет, они различаются, и пожалуй, в лучшую сторону для вас. Я должен пояснить свою мысль. Различаются не столько вещи, сколько проектные подходы, с которыми эти вещи делались. Мне импонирует как раз концепция вашего дизайнера. Наша публика, особенно молодежь, приучена к очень большому, я бы даже сказал излишнему, расточительному разнообразию форм, моделей и красок. А в работах Самойловой я вижу как раз экономный, простой подход к проектированию простых вещей. Я уверен, что в ближайшем будущем преобладающими станут именно эти тенденции.

— В таком случае самое время спросить подробнее о ваших прогнозах относительно развития нашей профессии. Что в советском дизайне должно стоять на первом плане, по вашему мнению?

— Трудно давать советы или рецепты. Но я думаю, что вашему дизайну надо развиваться в сторону технического совершенствования, причем это совершенствование должно идти как бы по двум осям. Первый ваш очевидный недостаток это отсутствие нюансной проработки, невнимание к свойствам материалов и второй — недостаточное внимание к деталям. Но я отношу это не к профессиональным просчетам дизайнеров, это недостатки, порожденные невысокой технологией.

В эскизах у дизайнеров все прекрасно, но когда мы смотрим то же изделие в готовом виде, тогда и обнаруживаются все огрехи. В дальнейшем советским дизайнерам, на мой взгляд, надо теснее спланироваться с производством, с промышлеленностью. Вы преуспели в конструировании крупных объектов — я имею в виду космическую продукцию, например, — но нет технического и инженерного внимания к мелким объектам, к вещам для повседневной жизни. Нет технологии для этих вещей, нет материалов, и дизайнер связан по рукам, он вынужден работать как бы на поверхностном уровне. Значит, надо теснее работать с инженерами. Вот возьмем ваш диктофон — он мог быть в два раза тоньше при тех же самых функциях. А будь он тоньше, появился бы совсем другой образ вещи. Выходит, образ целиком зависит от технико-технологического уровня. Только не поймите меня так, будто я говорю, что все русские изделия в два раза толще и тяжелее потому, что и сами русские люди — в два раза выше и тяжелее японцев...

— А вот мы склонны связывать ваше генеральное направление в дизайне — миниатюризацию — именно с самой изящностью японцев... И все-таки, что вы посоветуете делать конкретно и в первую очередь?

— Первая и, наверное, самая срочная задача — это найти достойных заказчиков, заказчиков либо за рубежом, либо в работающих здесь совместных предприятиях. Надо находить также таких заказчиков, которые согласны кооперироваться с другими производителями, чтобы полнее использовать достижения современной технологии. Мало пользы работать с теми, у кого низкий уровень производства.

— Нельзя разговаривать с японским дизайнером и не вспомнить Кендзи Экуана. Наш журнал опубликовал в февральском номере его доклад, прочитанный на последнем конгрессе ИКСИД, о дизайнизации японского общества. Согласны ли вы с этим определением и как вы интерпретируете его? Мы, в свою очередь, поняли, что дизайнерские принципы и подходы начинают пронизывать все уровни жизнедеятельности японского общества: управление, планирование, культуру, образование, отдых и т. д.

— Да, вы правильно понимаете, именно так мы и интерпретируем понятие «дизайнориентированное общество». И я разделяю точку зрения Экуана и считаю, что дизайнизация будет идти в двух направлениях. С одной стороны, дизайн — это очень многоплановая деятельность, и сейчас существует уже очень много пониманий и толкований дизайна. И это довольно заметное явление: дизайн начинает проникать во многие новые сферы человеческой деятельности — вы называли эти сферы. С другой стороны, есть другая ось развития дизайна. Я думаю, сам дизайн как профессиональная деятельность тоже станет более глубоким, более связанным с техникой и технологией, а появление новых достижений в этих областях открывает и новые возможности для применения дизайна.

— А теперь, когда мы поговорили о делах, я спрошу вас, если позволите, немного о личном. Как вы пришли в дизайн, на фирму Кендзи Экуана, какой у вас круг обязанностей?

— Я готовил себя к музыкальной карьере и до 18 лет занимался скрипкой, а однажды даже играл в джазе Дюка Эллингтона.

— Это довольно распространенное явление среди дизайнеров — начинать с музыки. Мы знаем многих знаменитых дизайнеров-музыкантов. Родольфо Бонетто, например, играл в оркестре, и наш Дмитрий Щелкунов — тоже.

— И все-таки образование я получил инженерное. И семья у меня научно-техническая, если можно так выразиться. Отец работал на фирме GK industrial design. И вот после университета я стоял перед трудным выбором. Я питал пристрастие и к точным наукам и к искусству, много читал. И вот когда я прочел книгу Кендзи Экуана, я сделал выбор. Вы думаете, что я прочел о дизайне? Нет, это была его книга, посвященная буддизму. Я позвонил Экуану, попросил о встрече. Думал, что разговор отнимет минут 20—30, но мы проговорили более трех часов и тоже не о дизайне, а больше о морали буддистов. Он пригласил меня на фирму и с тех пор прошло уже 19 лет. За это время я два года проработал в США, в Лос-Анжелесе как представитель GK. Моя фирма Voice of design — одна из 13 дочерних фирм GK, а основная ее деятельность — международная пропаганда дизайна и реклама продукции компании.

— Можно ли спросить вас о вашей семье, о вашем доме?

— Моя семья — это жена, трое сыновей, восемь кошек, 13 голландских кроликов и 200 карпов в бассейне.

— !!

— Да, и кошки, и карпы, и кролики — это наши друзья, без них, без животных я бы не ощущал всей полноты жизни. Когда я возвращаюсь со службы и иду через свой сад к дому, то меня повсюду встречают мои кролики, а дома — грациозные кошки. Мы к этому привыкли.

— Сад, живность... А я собиралась услышать рассказ об «электронном доме», каким, по нашим представлениям, и должен быть современный дом современного японца. Всеобщая компьютеризация — она вас не коснулась?

— Вы задели тему, которая и меня самого очень волнует. Компьютеризация включает в себе одновременно и добро, и зло. Она вносит в семью элемент отчуждения, семья резко разделяется на поколения. Старшие еще не могут привыкнуть к домашнему компьютеру, к СВЧ-печам и т. д., а молодежь уже не может обходиться без этого. И это — проблема. Дом, укомплектованный электронной техникой, по-разному воспринимается членами одной семьи; уклад жизни не способствует миру и взаимопониманию, он — разделяет.

— Какой же выход! За чем — будущее?

— Лично я думаю, будущее — за сочетанием одного с другим. Нужно искать гармонию между природой и техникой. В своем собственном доме мне и нужны для этого кролики, карпы, кошки. Кстати, кроликами со мной поделился мой друг — у него те же взгляды. Я работаю с компьютером, у меня дома много техники, но я ищу баланс между одним и другим. И детей я хочу воспитать именно в этом духе. Звери, птицы, сад, вода — это мирит нас с техникой, уравновешивает психику, и пока существует это равновесие, пока есть баланс — есть покой, взаимопонимание.

— Взаимопонимание между людьми, между народами — самая дорогая вещь на свете. Но, оказывается, надо еще научиться понимать самих себя, разобраться в своих проблемах. И если мы вернемся к дизайну, то должна сказать, что для нашей страны именно дизайн — самый «непонятый» вопрос, неразрешенная проблема.

— Согласен с этим и приведу доказательство. Только для этого надо снова вернуться к вашей выставке в Токио. В период ее организации я обратился в советское посольство в Токио, к атташе по культуре. Хотя, подчеркиваю, выставка произведений двух ваших дизайн-студий проводится по частным каналам, для порядка мы хотели предварительно ознакомить советского представителя с нашими намерениями. И что же? Только я заикнулся о дизайнерской выставке, как атташе перебил меня, сказав примерно следующее: напрасно вы взялись за дизайн; уровень советского дизайна очень низкий, дизайн не представляет никакого интереса, и вам лучше переключиться на другие сферы. Тогда я попросил разрешения показать ему материалы выставки, фотографии проектов двух студий-экспонентов. Он долго перебирал фотографии и я видел, что он был очень удивлен. А я был удивлен тем, что удивил высокого советского чиновника, познавкомив его с дизайнерской продукцией, сделанной в его стране.

Советский дизайн в зеркале истории

УДК 745(091)(47)

Дизайн и быт 20-х годов

В. Р. АРОНОВ, кандидат философских наук, ВНИИТЭ

Дизайн в быту, а если говорить более широко, искусство и повседневная жизнь — как в первом послереволюционном десятилетии Советской России они были связаны между собой?

В историю мировой культуры XX века это десятилетие вошло озабоченное громкими лозунгами революционного преобразования искусства, блистательными экспериментами русского авангарда в живописи и театре, архитектуре и дизайне. Внедрялось и утверждалось «искусство конструктивное, не украшающее жизнь, но организующее ее» [1]. Казалось, что репродуктивное искусство, только отражающее мир, должно уйти в прошлое, и на его место придти «новые виды художественного труда, базирующиеся на науке, технике, механике и оптике, — это полиграфия, фотография, кинематография, вещь, проз- и спецодежда, физкультура, массовое действо и современная архитектура как организация и сооружение новых материальных организмов прогрессивного общества», как писал А. Ган в первых номерах журнала «Современная архитектура» [2].

Именно так провозглашались связи искусства с жизнью в плакатах и транспарантах на первомайских и «октябрьских» демонстрациях, пышно устраиваемых по всей стране начиная с 1918 года, а также на многочисленных смотрах и выставках, в том числе и за рубежом. Первая из них открылась в октябре 1922 года, через несколько месяцев после восстановления дипломатических отношений с Германией, в самом центре Берлина, на Унтер-ден-Линден, близ советского посольства. Она называлась «Первая русская ху-

дожественная выставка» и наряду с живописью, скульптурой, архитектурными эскизами показывала «агитфарфор» Петроградского фарфорового завода, произведения студентов и преподавателей полиграфического и керамических факультетов ВХУТЕМАСа, Государственных учебно-трудовых мастерских декоративных искусств в Петрограде, Витебских художественных мастерских [3]. За ней последовала Международная выставка декоративных искусств в Париже 1925 года, на которой советские идеи искусства как «жизнестроения» имели феноменальный успех [4]. Летом 1927 года в Москве состоялась Первая Выставка Современной Архитектуры, которая объединила архитекторов-новаторов в единый фронт, протягивающий, как отмечалось в обращении организаторов выставки, «свои нити от Парижа, Дессау и Берлина, Праги и Брюсселя к Москве, Ленинграду, Киеву и Томску» [5]. Все вместе это создавало картину необычайной интегрированности искусства, дизайна и повседневной жизни, быта.

С другой стороны, искусство и быт резко разошлись. Революция, гражданская война, разруха, диктатура новых структур власти привели к тому, что жизнь протекала в нескольких уровнях. Прежние духовные и материальные ценности могли быть отменены специальными декретами, они уничтожались физически или изменялись до неузнаваемости. Вместо них провозглашались новые ценности, в большинстве случаев чисто декларативно, на словах. Укоренным образом создавалась грандиозная утопия «светлого будущего»,

которая инсценировалась и должна была разыгрываться всеми живущими в стране, как бы далеко не отходили друг от друга идеалы и реальность.

Приведем несколько примеров 1918—19 годов. Много внимания было уделено празднованию 1 Мая 1918 года. Хотя праздничная культура с ее безудержной щедростью органично присуща любому народу, контраст украшений и реальной среды поражал. И не только в мажорном, радостном ключе: «Никогда еще этот праздник труда не отливался в такие красивые формы» (А. Луначарский) [6]. Художник М. Чернышев вспоминал, как на одном из мостов через Москву-реку он, одетый в солдатскую шинель, показывал молодым рабочим, помогавшим ему, какой длины отмерять флаги. Когда стали разрывать кумач, прохожие никак не могли понять, зачем: «На рубашки давали бы ситец, а не на флажки изводить» [7]. Это было как бы продолжением немого вопроса в поэме «Двенадцать» А. Блока (январь 1918 года): «На что такой плакат, такой огромный лоскут? Сколько бы вышло портянок для ребят, а всякий — раздет, разут...».

Такая «непонятливость» с точки зрения обычного, здравого смысла была естественной. С 1918 года население стало получать «трудовые карточки» на покупку мануфактуры, галоз, керосина и т. д. (образцы раннего советского графического дизайна — с другой, тыльной стороны Утопии).

В том же году на Государственном фарфоровом заводе в Петрограде стали делать на больших тарелках и блюдах «агитрописи». Первая из них была

1. Чайная Издешковского объединенного кооператива Вяземского цезда Смоленской губернии. 1925 год. Фото из собрания Центрального Музея революции СССР

2. Реклама продукции Моссельпрома. Середина 20-х годов

3. Новый тип печи, обеспечивающей большое тепло при небольшой затрате дров. Разработка Отдела материальной культуры при Музее художественной культуры в Ленинграде (руководитель В. ТАТЛИН)

4. Ручной телефонный коммутатор на 12 абонентов. Первая половина 20-х годов. Политехнический музей



посвящена годовщине Октябрьского переворота (как тогда он официально назывался) и была выполнена по рисунку С. Чехонина. Это был увитый цветами герб РСФСР. Затем агитсервисы с рисунками революционного характера были поставлены на конвейер. Их выставляли в витринах магазинов на Невском проспекте и других центральных улицах вместо продуктов, готовили для полпредств за границей, охотно включали в зарубежные экспозиции.

«Агитфарфор» 20-х годов является одной из наиболее известных страниц в истории советского дизайна. Он — символ связи искусства с жизнью, революционным бытом. Правда, в тени остается другой вид дизайна, куда более функциональный и демократичный. В архивах Народного комиссариата по просвещению (в 1918 году Государственный фарфоровый завод перешел в его ведение) есть сведения, что в 1919 году завод получил заказ от Народного комиссариата продовольствия РСФСР на изготовление большого количества посуды для общественного питания и быта, дешевой, без всяких украшений. Но «художники завода постарались, не увеличивая цены тарелки, расписать каждую тарелку с тем, чтобы эта посуда, попадая через Компрод в рабочую и крестьянскую массу, влияла бы на художественное, эстетическое развитие» [8]. На них были не плакатно-агитационные рисунки, а цветочные и геометрические орнаменты, выполненные очень профессионально. Для этой посуды были специально разработаны простые, легко складываемые формы из новой, так называемой «русской массы», в которой использовался местный, глуховский каолин, и были изготовлены муфельные краски 120 оттенков.

Но это была недолгая победа дизайнера, повернувшегося к жизни. В декабре 1919 года в газете «Жизнь искусства» (Петроград) можно было прочитать, что тот же Государственный фарфоровый завод отклонил заказ Наркомпроса на изготовление миллиона простых фарфоровых чернильниц для школ, так как все производство было занято оборонными заказами. В качестве аргумента приводилось, что «даже выделка художественной посуды ограничена». А ведь простая чернильница как раз и могла бы стать одним из лучших образцов «революционного искусства»...

Вернемся снова к первым дням Октябрьской революции. Уже 28 октября (10 ноября) 1917 года было принято постановление Народного комиссариата внутренних дел «О жилищном моратории», а через два дня «О передаче жилищ в ведение городов». Ликвидировалась собственность на доходные дома. Началась выборочная «муниципализация» домовладений. Управление домами передавалось в руки «домовых комитетов», которые должны были избираться на общих собраниях жильцов.

11 (24) ноября 1917 года был издан декрет ВЦИК и Совнаркома «Об уничтожении сословий и гражданских чинов». Быстро распространилось новое слово — уплотнение. Оно было использовано в качестве названия самого первого советского игрового фильма, снятого по сценарию наркома просвещения А. Луначарского режиссером А. Пантелеевым. Этот фильм был показан к годовщине революции в одном из лучших кинотеатров Петрограда



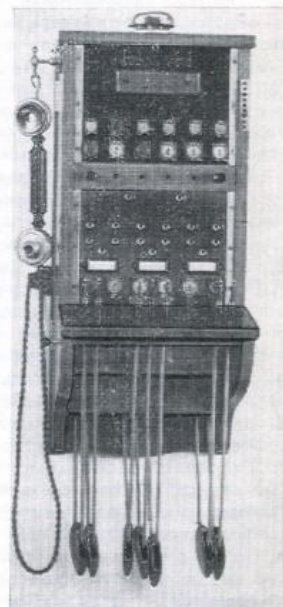
2

«Сплендид-Палас» и содержал бесхитростный рассказ о том, как из сырого подвала в квартиру интеллигента переселили семью рабочего. Уплотненные хозяева сначала встретили ее враждебно, но потом познакомились поближе и искренне привязались к ней. Это была наивная, почти святочная агитка. Действительность была куда суровее. Быт становился экстремальным.

В одной из книг, посвященной Ленинграду, в главе «Жилищное и коммунальное хозяйство» ее автор бесстрастно перечисляет: «В годы империалистической и гражданской войн жилищное хозяйство города пришло в упадок. Дома не ремонтировались. В связи с острой нехваткой топлива, жилая площадь использовалась не полностью. Покинутые жильцами дома и квартиры замораживались, подвалы были залиты водой, крыши протекали, лопались трубы. Тысячи деревянных домов были сломаны» [9]. Люди поневоле поселялись кучно. Об одном из таких стихийных «общежитий» — приюте для



3



4



5

5. Копилка из металла с рекламой Государственных трудовых сберегательных касс. 20-е годы. Музей истории Москвы

6. Флакон духов «Магнолия» Московского треста «ТЭЖЭ». Середина 20-х годов. Музей истории Москвы



6

писателей и художников, носившем громкое название «Дом Искусств», вспоминал В. Ходасевич. Дом выходил углом на Мойку, Невский проспект и Большую Морскую. Быт в нем был совершенно невообразимым, богемным. «Та часть «Дома Искусств», где я жил,— писал Ходасевич,— была когда-то занята меблированными комнатами, вероятно, низкосортными. К счастью, владельцы успели вывезти из них всю свою рухлядь, и помещение было обставлено за счет бесчисленных елисеевских гостиных: банально, но импозантно, и уже во всяком случае чисто. Зато сами комнаты, за немногими исключениями, отличались странностью формы. Моя, например, представляла собой правильный полукруг. Соседняя комната, в которой жила художница Е. В. Щекотихина (впоследствии уехавшая за границу, вышедшая замуж за И. Я. Билибина и вновь увезенная им в советскую Россию), была совершенно круглая, без единого угла— окна ее выходили как раз на угол Невского и Мойки. Комната М. Л. Лозинского, истинного волшебника по части стихотворных переводов, имела форму глаголя, а соседнее с ней обиталище Осипа Мандельштама представляло собой нечто столь же фантастическое и причудливое, как и он сам» [10].

Привычный старый быт был разрушен, переиначен, переосмыслен в функциональном плане. Бывшие жилые интерьеры превращались в квадратные метры, произвольно разделяемые перегородками, как лоскутная политическая карта мира. Старая громоздкая мебель не подходила для нового, очень стесненного жилья, попадала в наскоро создаваемые музеи, на аукционы, на рыночные барахолки. В Петрограде самый большой мебельный ряд был на Предтеченке близ Лиговки.

Даже эстет Мандельштам посвятил один из своих очерков московской Сухарежке. Мебельные ряды ассоциировались у него со вселенским пожарищем. «Мебель как бы выброшена из горящего жилья на мостовую: дубовые с шахматным отливом столы, ореховые буфеты, похожие на женщин в чепцах и наколках, ядовитая зелень турецких диванов, оттоманки, рассчитанные на верблюда, мещанские стулья с прямыми чахоточными спинками» [11]. Поэт, глубоко чувствовал трагичность эпохи, скрываемую за бравурными нигилистическими лозунгами.

Можно возразить (и тысячи раз необычайно убежденно именно так и возражали), что кончина старых классов воспринималась ими субъективно как трагедия; на самом деле шел слом, проводилась расчистка материальной и духовной культуры прошлого, на месте которых будет создана новая культура. Поэтому в первую очередь нужно обратиться к жизни и быту победившего в революции народа— рабочих и крестьян.

С этой целью Историко-бытовой отдел Государственного Русского музея в Ленинграде долгое время собирал материалы по быту пролетариата новейшего времени. В 1930 году им была открыта выставка «Быт рабочего класса 1900—1930 годов». На ней были показаны типовые интерьеры, вещи, украшения жилищ в основном ленинградцев, а также рабочих Урала, Петрозаводска, Сибири, Донбасса,— металлостроителей, текстильщиков, веревочников, рабочих золотых приисков. Доминируют



7. М. АДАМОВИЧ. Агитфарфор. Блюдо «Кто не работает, тот не ест». Госфарфоровый завод в Ленинграде. 1922

8. Н. СУЕТИН. Сервиз «Бабы». Госфарфоровый завод в Ленинграде

9. Коробка для монпансье с маркой «Моссельпрома». Начало 20-х годов. Музей истории Москвы

10. Коробка для икры каспийских рыбных промыслов Оптово-розничных магазинов Охотного ряда в Москве. Начало 20-х годов. Музей истории Москвы

11. Примус 20-х годов. Музей истории Москвы

12. Керагаз 20-х годов. Музей истории Москвы



вали факты, убеждающие в том, что капиталистическое развитие общества неизбежно порождает трущобы городских кварталов и особенно промышленных пригородов.

До революции такие обследования проводились не раз (самое крупное из них прошло в 1908 году). Даже «аристократия» петербургского пролетариата (текстильщики) имела на одного взрослого рабочего 3,1 кв. метра площади, а строительные рабочие — от 5,8 до 6,8 кубометра воздуха. Ведь жили они в основном в казармах и бараках, дешевых домах с 2-3-х ярусными нарами, в колючих-каморочных квартирах с ветхими перегородками, во всевозможных «балаганах», «куренях», в подвалах. В Москве именно так жило около полумиллиона человек [12].

В 1922 году в Москве был открыт Центральный Дом крестьянина для «ходов» в общежитии на 350 человек. Особое внимание в нем было уделено обстановке, не «слишком шикарной» — это очень стеснит крестьянство», а такой, которая может стать примером культурной жизни. В общежитии были простые койки, подушки, одеяла. Хозяева Центрального Дома крестьянина поясняли даже, что «обновляя оборудование постельных принадлежностей, мы решили, что пора отказаться от солдатского шинельного сукна на одеяло. Слишком это солдатское сукно надоело. И крестьянин говорит: куда не поедешь, везде эта самая шинель, и дома и здесь» [13]. В официальных же помещениях (приемных для консультаций, сельскохозяйственном музее, библиотеке) стояла специально изготовленная фабрикой «Мосдрев» советская крестьянская мебель — стулья и кресла, шкафы с новой символикой (серпы, звезды, трактора, молоты с наковальнями). Так проводилось сближение города и деревни напоказ многочисленным делегациям, в том числе и из-за рубежа, посещавшим Центральный Дом крестьянина как достопримечательность Москвы.

В это же время началось и жилищное строительство для рабочих. Если в самые первые годы после революции «большинство работ сводилось к достройке и восстановлению домов, разрушенных в период... войны, или к приспособлению демонтированных фабричных корпусов и выводу к ним военных казарм под квартиры для рабочих» [14], то с 1923 года в Москве появились новые дома для рабочих при заводе «АМО», трех- и четырехэтажные в коттеджном стиле при других заводах и организациях. Было создано акционерное общество «Московское рабочее жилищное строительство».

Начиная с 1922 года стали проводиться конкурсы показательных домов для рабочих, в которых экономические и гигиенические требования дополнялись «моментами социального порядка», поисками новых форм организации быта. Первые проекты еще во многом зависели от механически перенятого зарубежного опыта (французского, немецкого, английского); в лучших самостоятельных проектах большое внимание уделялось строительству рядом с жилыми домами обслуживающих учреждений, жилища дифференцировались для семей различных категорий, предлагалось гостиничное обслуживание для одиноких и малосемейных. Появились проекты экономичных квартир для одной семьи с пре-

дельно сокращенной подсобной площадью и входом на кухню из жилой комнаты (конкурсы на «экономичную малометражную секцию» стали объявлять с 1925 года). Однако в реальности такие квартиры все равно заселялись покомнатно; жизнь становилась в них невыносимой, их идея извращалась; широкого распространения они не получили.

В бумажном архитектурном проектировании человек быстро терял жизненную сложность, неповторимость. В фантазиях об обобществлении быта, отказе от прежних типов жизни, о «домах-коммунах» всех мастей проявились черты отвлеченного бюрократического и полуграмотного агрессивного мышления. Почти все теоретические рассуждения с 1918 года по 1930 год включительно, стихнувшие как один после соответствующих партийно-правительственных постановлений о «перегибах» в вопросах перестройки быта, представляют собой по сути симптомы глубокой социально-духовной болезни, поразившей проектную культуру.

Чтобы не быть голословным, приведу некоторые из них. На Первом Всероссийском съезде рабочих в Харькове в ноябре 1918 года настойчиво повторялось: «Теперь, при переходе к социализму, домашнее хозяйство является вредным пережитком старины... Отсталое кабальное домашнее хозяйство должно исчезнуть» [15]. Л. Троцкий в книжке «Вопросы быта. Эпоха «культурничества» и ее задачи» (1923), теперь рассекреченной из спецхранов, а когда-то являвшейся прямым руководством к действию, хлестал мелкобуржуазную природу человека еще крепче. Апогеем же такого болезненного воображения были брошюры быстро канувшие в лету, мало кому известных сейчас авторов вроде Л. Сабовича, не согласного с тем, что нужно «улучшать условия жизни рабочих, обставляя дома для рабочих наибольшим благоустройством, предоставляя рабочим пользоваться газом, электрическими утюгами, небольшими стиральными машинами и т. п.»; он был уверен, что «не должно быть отдельных квартир с кухнями, кладовыми и пр.» и даже «комнат для общего проживания мужа и жены» [16]. Ю. Ларин призывал: «Кто не хочет, — может оставаться в старых домах. А жилищная площадь в новых домах надо передавать (в первую очередь) тем, кто согласен на коллективизацию пищи, стирки, ухода за маленькими детьми» [17]. Эта болезнь поразила и дипломные работы, например, выпускника Сибирского технологического института Н. Кузьмина, которому предоставил свои страницы журнал «Современная архитектура» в 1930 году. Чего только не говорил он об отдельных квартирах и комнатах, мешая причины и следствия: «Индивидуализм, шкурничество, изолированность от общественной среды, т. е. все то, что мы называем мешающим... все это на 80% продукт квартирного жилья... В квартире рабочий не получает необходимого отдыха... Страшное наследие капитализма — пьянство — свивает в квартирах прочное гнездо. Битые жен обычное явление. Таким образом всякая квартира является не только материальной формой мелкобуржуазной идеологии, она в то же время является и верным союзником буржуазии — изолируя, распыляя и ослабляя силы пролетариата

[18]. И дальше шли его проекты полного обобществления быта шахтеров на Урале и в Сибири, наукообразные и «лагерно» страшные.

К счастью, слова не смогли воплотиться в реальности казарменного социализма 20-х годов. От них остались лишь симпатичные аксонометрии и планы, красиво вычерченные талантливыми архитекторами тех лет, косвенно связанные с идеями «домов-коммун», а по сути домов гостиничного типа, с удовольствием публикуемые в статьях и книгах по истории авангардного искусства межвоенного затишья. Что было за этим фасадом? Где искать действительно живой быт и его дизайн 20-х годов?

Один раз он ярко проявился в культуре — во время подготовки и проведения Всероссийской (потом названной Всесоюзной) сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки с иностранным отделом в Москве в 1923 году. Остановимся подробнее на ее принципах и уроках.

В России в прежние времена довольно часто устраивались сельскохозяйственные выставки и ярмарки с коммерческими культурно-просветительными и развлекательными целями. Даже в 20-е годы продолжались ярмарки в Нижнем Новгороде. Но эта выставка готовилась как смотр всех народов России. В течение года, проводились конкурсы на право участия в выставке, охватившие всю страну. Лучшие экспонаты обязательно обсуждались на местах. Заранее было объявлено о льготах по проезду и доставке экспонатов, отражающих труд и быт более 170 народов и этнических групп. Коллективные экскурсии (сроком на пять дней) были объявлены премиями за хорошую работу. Районы Москвы, отдельные предприятия и общества брали на себя обязательства принять на содержание определенное число экскурсантов — представителей трудового народа. Было подготовлено более ста гостиниц и бесплатных столовых. На вокзалах установили вагоны-общежития.

Главной социальной программой выставки было показать, что буквально на пустом месте за очень короткий срок можно создать город-сад со всеми необходимыми сферами жизни. Для нее была отведена территория городской свалки в Замоскворечье, около Крымского моста. С ее тыльной стороны проложили железную дорогу, по которой пошли составы с лучшим российским лесом, песком, цементом. Объявили конкурс на лучшее планировочное решение выставки и отдельные павильоны (их было больше ста).

В истории советской архитектуры и дизайна не раз отмечались лучшие павильоны, созданные в новом, революционном стиле (самым известным из них стал павильон «Махорка» К. Мельникова). Об остальных же обычно говорится, что они еще не порвали с прошлым и были традиционно выставочными. Но вряд ли такое деление плодотворно. Многие из «традиционных» построек представляли собой еще живую культуру, в них реализовывались вековые навыки плотницкой работы, проявлялось многообразие образов и эстетических вкусов. На выставке были воссозданы с полной обстановкой великорусская деревня, малорусская хата, кубанский хутор, башкирская

и чувашская усадьбы, бурятская, алтайская и хакасская юрты, чумы лопарей, самоедов остяков и енисейцев, киргизские кибитки, якутские постройки, глинобитные дома узбеков. В общем каталоге выставки (М., 1923) подчеркивалось: «Наряду с домашней утварью и орудиями труда, типичными для каждой местности, в отделах народного быта показаны еще дополнительно народные костюмы, одежда, головные уборы, обувь, ткани, а также рисунки, фотографии и модели, дополняющие понятие об особенностях народной жизни». Приехавшие со своими экспонатами на выставку жили прямо в этих домах, варили там обед, вялили рыбу, показывали, как вручную и с помощью домашних приспособлений создаются необходимые для повседневного быта вещи, что создавало полную картину действительности.

В центре выставки были построены друг против друга «деревни настоящего и будущего». В реальной «деревне» было срублено по старым образцам десять крестьянских дворов со всем внутренним оборудованием, характерных для самых разных губерний. Несмотря на то, что этот крестьянский быт рассматривался как уходящий, глядя сегодня на сохранившиеся в архивах старые фотографии, видишь и чувствуешь, как многого мы лишились, какой великой основы народного функционального дизайна. Там были представлены подлинные шедевры орудий труда, предметы быта, значительно отличающиеся от слащаво сувенирных, хотя и изысканно рафинированных поделок, которые стали изготавливаться и появляться в валютных магазинах страны.

Собственно кустарная промышленность (тоже тогда еще живая и великая) была представлена в большом отдельном павильоне, имевшем три этажа: подвальный с изделиями из камня, металла и дерева, первый — с художественно-экспортными изделиями, второй — с экспонатами школ, мастерских техникумов по кустарной промышленности, Кустарного музея и Главного управления местами заключения. Это была очень внушительная экспозиция. Я. Тугендхольд оценивал ее так: «Как ни отстала наша страна от Запада в индустриальном и техниче-

ском отношении, однако в наших руках издавна имелось одно превосходство — художественная промышленность, отличающаяся своим большим своеобразием и мастерством от западно-европейского производства с его печатью фабричного штампа и лихорадочностью «моды» [19].

Чтобы дать хотя бы самое общее представление об объеме кустарной промышленности, лишь перечислим ее отрасли. Причем производителей в них были десятки тысяч и некоторые районы, например, Павловский (работы по металлу) или Кимрский (сапожное дело) давали продукцию во много раз большую, чем крупные промышленные предприятия. В нее входили деревообрабатывающие промыслы и сотни артелей, изготавливавших простую (белую) и стильную (красную) мебель. Занятые обработкой древесины выполняли заказы для гужевого транспорта, отделки железнодорожных вагонов и автомобилей. Ткацкий промысел включал в себя выделку разнообразнейших тканей от грубого холста по парчи и ковров. Металлообрабатывающие промыслы объединяли кузнечно-слесарное производство, изготовление сельскохозяйственных орудий и механизмов, замков, ножей, дверных ручек, самоваров, даже хирургических инструментов и, конечно, ювелирных изделий. Кустари обрабатывали меха и кожи, плели кружева, делали вышивки, игрушки, вязали трикотаж всех видов, выделывали щетки и часы, скрипки и гармошки, гончарную посуду и т. д. В их деятельность тоже входил технический прогресс, они учитывали изменения образа жизни людей в городах, пригородах и даже сельской местности (при этом надо учитывать, что согласно переписи 1920 года крестьяне составляли 85%, 1926 года — 82,1% всего населения страны) [20].

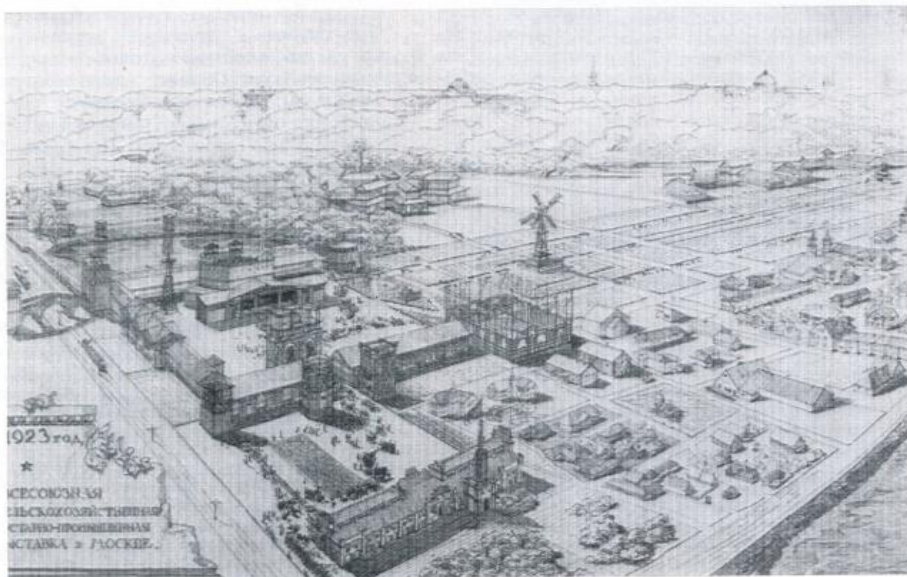
Теперь вернемся к показанной на выставке деревне будущего. Она состояла из «современного улучшенного двора» с более удобными надворными постройками и «городской» обстановкой комнат. Рядом было «хозяйство-коммуна». Оно занимало дом, состоящий из пяти «индивидуальных помещений по три комнаты». Они были связаны между собой коридором, соединяющим их с общественными поме-

щениями — общей столовой и кухней, читальней, детской, умывальней, баней и прачечной. Общественные помещения были обставлены всем необходимым, а из индивидуальных квартир — одна. Завершалась новая деревня Домом крестьянина, который имел зрительный зал на триста мест, две комнаты для консультаций по агротехнике и юридическим вопросам, столовую-чайную, библиотеку-читальню и помещения для клубной и кружковой работы, и отдельным домом сельских яслей. Называлась эта коммуна «Дача», и считалось, что она является типовой, воссозданной по образцу одноименной коммуны Борисоглебского уезда Тамбовской губернии. О ее действительной судьбе ничего не известно, она осталась только экспонатом выставки.

Несмотря на значительный сельскохозяйственный уклон ВСХВ около Крымского моста, на ней удалось собрать вместе практически все виды промышленности того времени, ориентированные на нужды людей. В павильонах Центросоюза были товары всех видов, Текстильсиндикат и Швейсиндикат показывали ассортимент тканей и новые типы одежды, включая форменную, предназначенную для бойцов Красной Армии, водителей и кондукторов трамваев, почталов, «прозодежду» для горняков и металлургов. Очень много было рекламы, как советской, так и зарубежной. Другими словами, ее материалы, собранные вместе, могли бы сегодня продемонстрировать один из самых интересных этапов в развитии советского дизайна начала 20-х годов.

Подводя итоги первому этапу развития советского практического дизайна, можно отметить, что в нем были весьма интересные поиски в создании простой и экономичной мебели, в том числе гнутой, «венской», металлической и эмалированной посуды, простейших нагревательных приборов (керосинки, керогазы, примусы), электронагревательных приборов (на двух заводах ГЭТа в Ленинграде совместно с «Электротокком» были сконструированы и запатентованы электроплитки и кастрюли, чайники, утюги, погружаемые кипятильники со спиралями, лопатками, цилиндрами), газовых плит, бытовых светильников и детекторных радиоприемников, составлявших все вместе особый тип постепенно устанавливавшейся бытовой среды — несмотря на все трудности жизни. К ним надо еще добавить новые рисунки для массовых обоев, упаковку бытовых товаров, часть которых была объектом проектирования художников-конструкторов (например, продукция, выпускаемая Моссельпромом), а остальное создавалось совершенно стихийно.

Таким образом в краткий период 20-х годов сосуществуют вместе утопические программы искусства как «жизнестроения», эксперименты ху-



13. Всесоюзная сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка 1923 года в Москве. Генеральный план (реконструкция начала 50-х годов) Подлинных вещей 20-х годов и даже фотографий с них осталось мало. Быт тех лет не стремился позировать, он был трудным и прежде всего утилитарным. Но в этих простых вещах сегодня проступает бытийность эпохи. И на первый план в них выступает дизайнерское начало

дожников-авангардистов, трансформирующие представления людей об окружающем мире, бурно меняющемся на их глазах, школы типа ВХУТЕМАСа (кроме Москвы они были в Ленинграде, Харькове, Казани), профессиональная и стихийная проектная работа по созданию повседневного быта. Кто и как влиял друг на друга, что исчезало навсегда, что только временно уходило в сторону, что именно возникло и расцвело в этот период, — на эти вопросы ответы могут появиться только позднее, после тщательного и многостороннего анализа практики.

Привлечь внимание к этой теме и было целью данной статьи.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Блокада России кончается. Вводная статья. — «Вещь. Международное обозрение под редакцией Эль Лисицкого и Ильи Эренбурга». Берлин, № 1—2, март-апрель, 1922, с. 2.
2. Алексей ГАН. Факты за нас // Современная архитектура. 1926. № 2. С. 39.
3. Несмотря на детальную статью В. П. Лапшина об этой выставке, написанную по многим источникам тех лет, включая архив В. Д. Штеренберга в Москве, и ряд других публикаций о ней, именно дизайнерская часть ее до сих пор не исследована и не сопоставлена с зарубежным дизайном этого же периода. См.: ЛАПШИН В. П. Первая выставка русского искусства. Берлин, 1922 год. Материалы к истории советско-германских художественных связей // Советское искусствознание-82 (I). М.: Советский художник, 1983, с. 327—362. Еще менее известно о судьбе и восприятии экспонатов этой выставки в 1923 году, когда она была открыта в Стеделик музеум в Амстердаме и идеи русского авангарда стали хорошо известны в Голландии.
4. О советском разделе Международной выставки декоративных искусств в Париже 1925 года, казалось бы, писали много в 20-е годы и в наши дни (Л. Жадова, А. Лаврентьева, С. Хан-Магомедов, Г. Климов и Л. Юниверг). Однако по сравнению с зарубежными публикациями, посвященными стилю «ар деко» в Западной Европе и США, сравнительно-искусствоведческий анализ советских экспонатов явно уступает им (за исключением публикаций, посвященных К. Мельникову и А. Родченко). А ведь там с большим успехом были показаны экспонаты по разделам: искусство и индустрия камня, дерева и кожи, керамика, стекла, текстиля, книги; ансамбли мебели, росписи, одежда, искусство театра, искусство улицы, обучение, фотография, кинематография (всего — 4464 экспоната). См.: Бюллетени ГАХН, 1926, № 2—3, с. 11.
5. Первая выставка современной архитектуры (от редакции) // Современная архитектура, 1927, № 3, с. 96.
6. ЛУНАЧАРСКИЙ А. В. Воспоминания и впечатления. М.: Искусство, 1968, с. 212.
7. Цит. по кн.: Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. 1917—1932 // Под ред. В. П. Толстого. М.: Искусство, 1984, с. 51.
8. Центральный государственный архив РСФСР, ф. 2306 (Народный комиссариат по просвещению), оп. 23, д. 66.
9. СТРАЖАЛКОВСКИЙ. Жилищное и коммунальное хозяйство. — Город великого Ленина. Л.: Лениздат, 1957, с. 554.
10. ХОДАСЕВИЧ В. Дом Искусств // Книжное обозрение, 1988, № 30, 22 июля, с. 9.
11. МАНДЕЛЬШТАМ О. Сухарева // Огонек, 1923, № 18, с. 7.
12. БЕНЕНСОН Г. М. Ближайшие задачи мебельной промышленности и стандартизации. Исторический очерк. — За новую мебель. Итоги первого общесоюзного конкурса проектов мебели для жилых и общественных зданий. М.: Тослестехиздат, 1983, с. 9.
13. О работе Центрального дома крестьянина // Дом крестьянина, 1927, июнь-июль, с. 28.
14. Рабочее жилищное строительство. М.: Издательство Моссовета, 1924, с. 3.
15. Первый Всероссийский съезд работниц 16—21 ноября 1918 года и его резолюции. Харьков, 1920, с. 16.
16. САБСОВИЧ Л. М. Социалистические города. М.: 1930, с. 9—10.
17. ЛАРИН Ю. Строительство социализма и коллективизация быта (За реконструкцию быта). Л., 1930, с. 20—21.
18. Архитектор Кузьмин. Проблема Научной Организации быта // Современная архитектура, 1930, № 3, с. 15.
19. ТУГЕНДХОЛЬД. Всероссийская художественно-промышленная выставка // Красная Нива, 1923, № 12, с. 14.
20. Всесоюзная перепись населения 1926 года. М., 1929, т. 17, с. 2—3.

РЕФЕРАТЫ

АНАЛОГОВЫЕ ЧАСЫ [ЧСФР]

BIDLO V. Kolik je hodin? // Průmyslový design.—1989, N. 6.

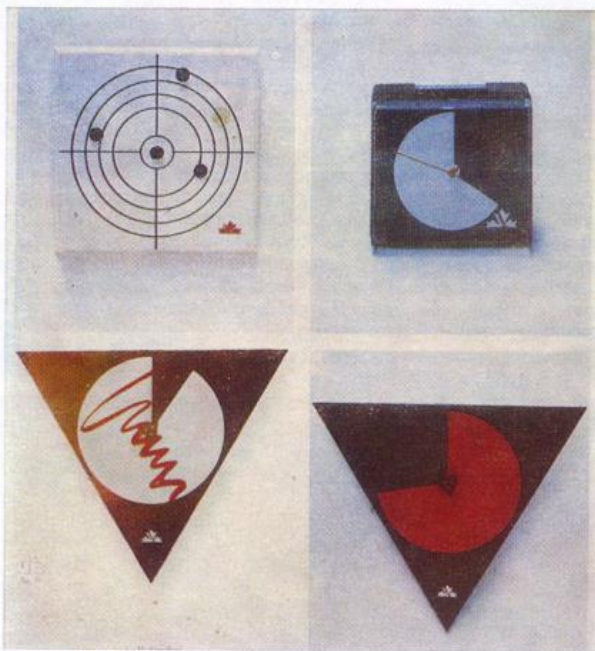
Часов и прочих приборов измерения времени в мире более чем достаточно. И все же их вовсе не так много, чтобы отбить у человека охоту «изобретать» их вновь и вновь. Свои решения в этой области «изобретательства» предлагает сотрудник бременского филиала Института промышленного дизайна ЧСФР Й. Явурек. Функция демонстрации времени суток у предлагаемых им приборов вторична, главное для дизайнера в данном случае — остановить на мгновение непрерывно спешащего современного человека, побудить его поразмыслить о сути технической стороны авторского замысла и о загадках самого феномена времени.

Й. Явурек предложил ряд вариантов часов с нетрадиционным решением циферблата. На часах «Мишень» циферблат выполнен в виде концентрических окружностей. По внешней перемещается шарик, заменяющий секундную стрелку, два других шарика соответствуют минутной и часовой. Две взаимоперпендикулярные линии, проходящие через центр окружностей,

усиливают сходство со стрелковой мишенью.

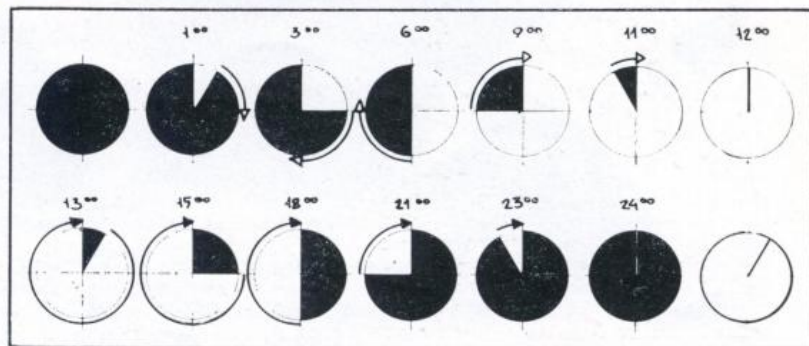
Основой циферблата аналоговых часов Light-Night служит тонкий светлый диск с радиальным разрезом. При своем вращении диск каждые полчаса попеременно уходит под темную переднюю панель корпуса часов через вертикальную щель и затем выходит из нее (конструкция защищена патентом). В течение 12 часов от полудня до полуночи площадь появляющегося светлого сектора уменьшается, а в следующие 12 часов увеличивается. Это как бы символизирует возрастание и убывание количества света на протяжении суток. Предусмотрено использование часов такого типа в рекламных целях. Фирменные надписи или изображения могут быть нанесены как на вращающийся диск, так и на неподвижную пластину циферблата. При этом корпус часов может быть воспроизведен в любой геометрической форме, например, в виде треугольника.

Л. Б. МОСТОВАЯ



1
2
3
4

1. Часы «Мишень»
2, 3, 4. Варианты исполнения часов Light-Night Clock
5. Индикация дополуночного (верхний ряд) и послеполуночного времени на часах Light-Night Clock



5

КОНКУРС «ФОРМА ФИНЛЯНДИЯ — ПЛАСТМАССЫ БУДУЩЕГО»

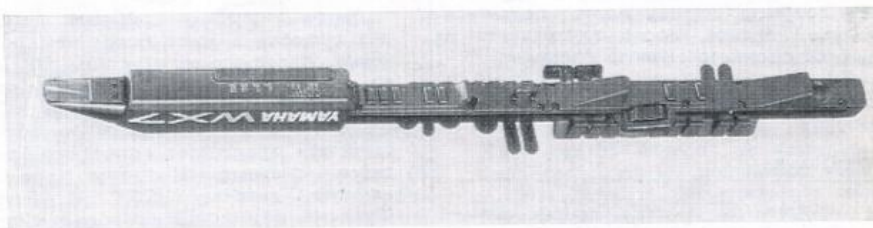
BALINT J. Forma Finlandia//MD: Moebel Interior Design.—1990.— N 6.— S 87—92.

Финский нефтехимический концерн Neste Oy во второй раз за последние три года провел международный дизайнерский конкурс «Форма Финляндия — пластмассы будущего».

Основанный в 1948 году этот конкурс, имеющий фирмы более чем в 30 странах, является одним из крупнейших в мире производителей пластмасс и лидером в разработке и освоении новых материалов и технологий. Концерн комплексно применяет в своей деятельности методы дизайна и поэтому данному конкурсу, цель которого — поиск новых возможностей использования пластмасс в изделиях и новых методов их обработки — он придает особое значение, выплачивая из собственных средств общую премиальную сумму — 250 000 долларов. Коммерческий директор концерна и председатель жюри конкурса Я. Ихамутила рассматривает конкурс как инструмент маркетинга, подчеркивая значение дизайна как фактора менеджмента. Он видит в дизайн-менеджменте не только неотъемлемый элемент общей концепции фирменного стиля, инструмент и стратегию, но и эстетико-этический императив, определенный образ мышления и действия. Кроме чисто технологической ответственности, предприятие несет также ответственность за такие гуманные ценности, как окружающая среда, природные ресурсы, социальная и семейная среда — и всюду дизайн может сыграть свою положительную роль. Конкурс «Форма Финляндия» должен быть шагом в этом направлении.

Конкурс 1990 года оказался успешнее предыдущего (1987). На этот кон-

курс принимались как дизайнерские проекты, так и серийные образцы изделий из пластмасс, находящиеся на рынке не более трех лет. В состав международного жюри вошли Я. Ихамутила (председатель жюри, Финляндия), Э. Эмбаш (Аргентина), Р. Блейк (США), В. Гленц (ФРГ), А. Нурмесниemi (Финляндия) и П. Бурелле (Франция).



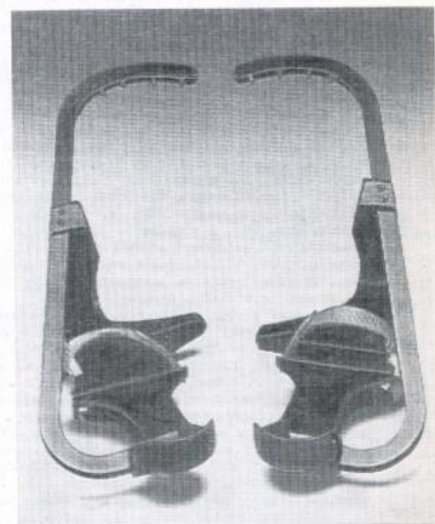
курс принимались как дизайнерские проекты, так и серийные образцы изделий из пластмасс, находящиеся на рынке не более трех лет. В состав международного жюри вошли Я. Ихамутила (председатель жюри, Финляндия), Э. Эмбаш (Аргентина), Р. Блейк (США), В. Гленц (ФРГ), А. Нурмесниemi (Финляндия) и П. Бурелле (Франция).

Всего было представлено 619 проектов и изделий из 35 стран, общий качественный уровень которых жюри высоко оценило. Уровень же исполнения лучших проектов произвел такое большое впечатление, что жюри отказалось от присуждения первой премии и решило присудить две вторые по 50 000 долларов каждая и четыре третьи премии по 12 000 долларов каждая.

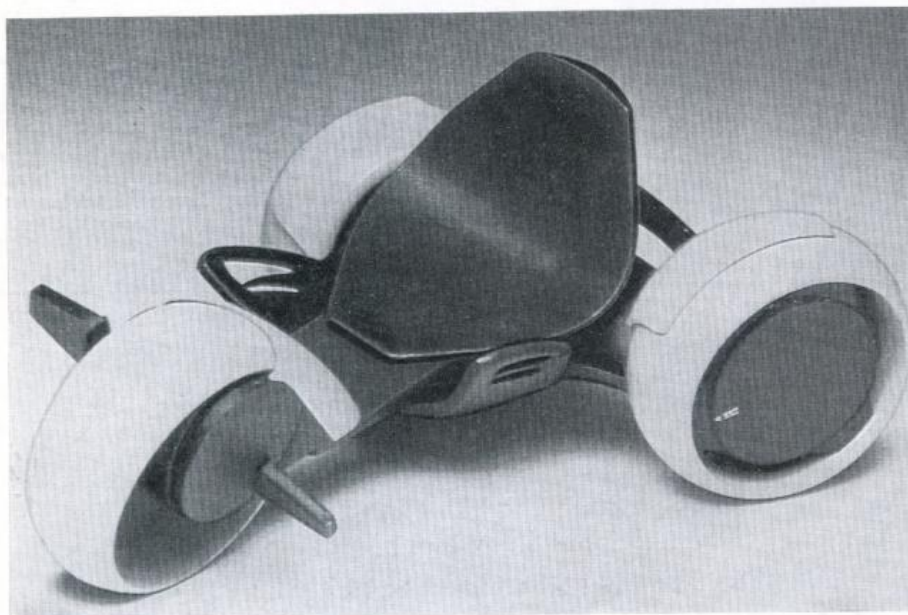
В группе серийных изделий были присуждены одна первая, одна вторая и две третьи премии.

Из лучших работ составлена экспозиция передвижной выставки, которая кроме Хельсинки, будет показана еще в 8 крупных городах мира (Лондоне, Париже, Нью-Йорке, Брюсселе, Милане, Лиссабоне, Дюссельдорфе и Сингапуре).

Г. М. ХАВИНА



Кошки (серийное изделие). По сравнению со стальными вес пластмассовых кошек снизился на 30%, а жесткость увеличилась на 50%. Материал не подвергается коррозии и не проводит электричество. Ножные опоры изготавливаются из стеклопластика методом литья под давлением. Оценка жюри: «Благодаря использованию новых материалов в сочетании с новым дизайнерским решением создано изделие, достойное занять место в любом музее дизайна». Дизайнер П. ШТЕНЛЮНД. Фирма ABB Plast. Третья премия 12 000 долларов)

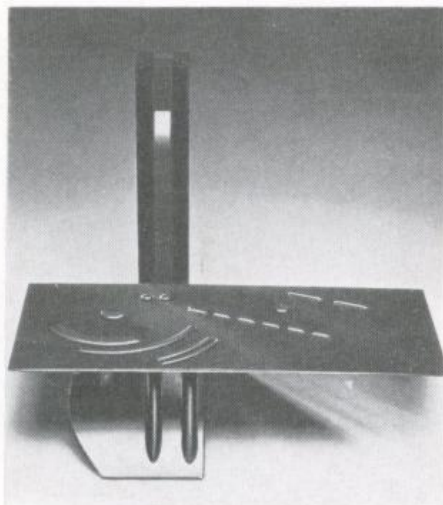


Сборный управляемый телодвижением детский трехколесный велосипед для детей 4—8 лет, трансформирующийся по мере роста ребенка (проект). Жюри положительно оценило внешний вид велосипеда и простоту его ремонта, который может легко производиться дома. Вся конструкция, за исключением стальных осей, изготавливается из пластмасс: полиуретана (корпус) и тефлона (износостойкие механические детали). Большинство деталей монтируется штекерным способом и лишь минимальное количество из них соединяется болтами. Велосипед оснащен ручками управления (вместо привычной рулевой штанги) и ручными тормозами. Дизайнер Ю. ПАЛОВ, вторая премия

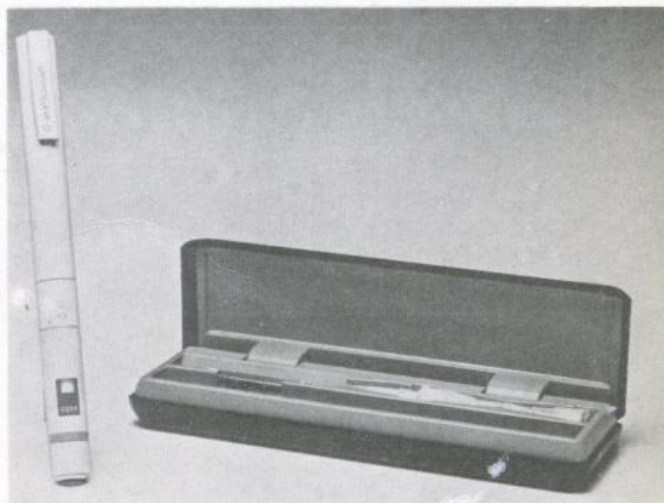
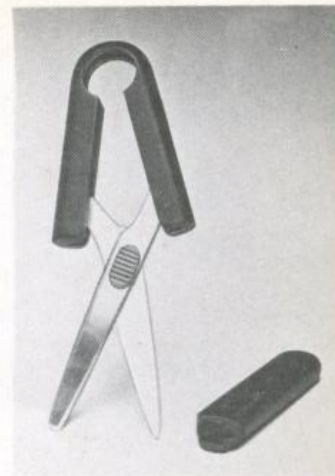


Бытовая швейная машина (проект). Жюри высоко оценило элегантное дизайнерское решение. Органическая «текущая» форма соответствует рабочему материалу (ткани). Вместо рукавной платформы используется эргономически проработанный поворотный диск с выпуклостью под углом 30°, обеспечивающий удобство пользования машиной и левшами. Машина оснащена интегрированными рабочим светильником и ниточной катушкой. Дизайнеры К. КИАПЕЛЛО, Л. ПЕРОИС, Р. ХИЛЕРТ, третья премия

Полный усилитель и тюнер класса хай-фи Metropolis (проект). Выполнены в стилистике футуристического города Metropolis Ф. Ланга из фильма 1926 г. Жюри отметило легкость превращения дизайнерами функциональных блоков в скульптурные объекты и фантастическую концепцию, покончившую с классическим «синдромом черного ящика». Проект рассчитан на серийное производство. Дизайнеры В. ХАЙН, Ф. ДОВИДАТ, Б. НЕЕЛЕН, вторая премия



Бытовые ножницы (проект). Ножницы фиксируются посредством зеленого стопора. Оригинальная пластмассовая рукоятка из двух идентичных фасонных деталей также для левшей. В нерабочем состоянии стальные лезвия ножниц вставляются в специальный пластмассовый футляр. Жюри высоко оценило необычную утолщенную форму рукоятки ножниц, позволяющую легко обхватывать ее кистью и работать ножницами даже инвалидам с дисфункциями верхних конечностей. Дизайнер Э. ХАН, третья премия



Инъектор для инсулина «Novopen II» (серийное изделие). Оснащен встроенными предохранительными ограничителями, исключающими случайную вытекку инсулина из шприца, и визуальным, звуковым и тактильным индикаторами контроля дозировки инсулина. Материалы — пластмасса «АВС», нейлон, поликарбонат, полиацетат, полистирол. Дизайнеры К. МАТЕНС, М. ГРЕЙЛИ, Б. САМС, Дж. КОННОР, Р. УОЛСТОН. Фирма Advanced Injection Molders and Hypoguard Limited (Великобритания). Вторая премия (25 000 долларов)

Нижегородский инженерно-строительный институт

открыл с 1990 года на архитектурном факультете
обучение по специальности «Дизайн».

Специализация: дизайн средств транспорта, станков, приборов и
изделий культурно-бытового назначения.

Прием документов до 15 июня. Вступительные экзамены в июле.

Обращаться по адресу: 603600, г. Нижний Новгород, ул. Красно-
флотская, 65, НИСИ. Телефон: 33-83-28.

