



№12(324)1990

техническая эстетика 12/1990

Издается с января 1964 года

Главный редактор
КУЗЬМИЧЕВ Л. А.

Члены редакционной коллегии

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

Разделы ведут

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

Редакция

Редактор
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 И КОМПЬЮТЕР

1 ДУБОВ П. Л., ЭРЛИХ М. Г.,
КОНДРАТЬЕВ И. В.
Возможности компьютера.
С чего начать?

ФУТУРОДИЗАЙН

4 БИЗУНОВА Е. М.
Культурно-психологическое время
дизайна

КТО ВОЗЬМЕТСЯ!

7 Новая игрушка — «Бикбокс»

ВЫСТАВКИ, КОНФЕРЕНЦИИ

8 АРОНОВ В. Р.
Авангард-90

ПРОЕКТЫ, ИЗДЕЛИЯ

13 Кейс для наладчика

ТЭ-БИС

16 Банк информации и справок

ОБРАЗОВАНИЕ

19 МАРГОЛИН В.
Наука в дизайн-образовании: не востре-
бованные ресурсы

22 ДИЖУР А. Л.
Научные дисциплины как предмет ди-
зайн-образования

БИБЛИОГРАФИЯ

25 БУРМИСТРОВА Т. П.
Что такое «Design Issues»?

МАТЕРИАЛЫ, ТЕХНОЛОГИЯ

26 КИРИЛЕНКО И. В.
Чем покрывать полы

АРХИГРАД

27 Перестройка есть деконструкция?
80-е. Первые шаги

РЕФЕРАТЫ

28 «Кубок Италии»
Служебный коммуникатор (ФРГ)
Автомобиль будущего. Студенческие
проекты

Обложка А. ГЕЛЬМАНА
Макет М. Г. САПОЖНИКОВОЙ

Адрес редакции:
129223, Москва, ВДНХ СССР, ВНИИТЭ
Тел. 181-99-19
© «Техническая эстетика», 1990

В этом номере были использованы иллюстрации
из журналов: «Car Styling», «Modo», «Popular
Science», «JEL» и др.
Сдано в набор 05.10.90 г. Подп. в печ. 31.10.90 г.
Формат 60×90^{1/8}.
Бумага мелованная 120 г.
Гарнитура журнально-рубленая.
Печать высокая. Усл.-печ. л. 4,0.
Усл. кр.-отт. 318,0. Уч.-изд. л. 5,93.
Тираж 25 335 экз. Заказ 404. Цена 80 коп.
Московская типография № 5
Государственного
комитета СССР по печати.
129243 Москва, Мало-Московская, 21.
По вопросам полиграфического брака
обращаться в адрес типографии.

Авторы статьи «Информатика и мы», опубликованной в ТЭ в октябрьском номере, продолжают «компьютерную тему». Цель данной их статьи — показать дизайнерам возможности распространенных в отечественной практике программно-технических средств для помощи в их деятельности.

УДК 745.022:681.3

Возможности компьютера. С чего начать?

П. Л. ДУБОВ, М. Г. ЭРЛИХ, дизайнеры, ЛФ ВНИИТЭ, КОНДРАТЬЕВ И. В., инженер, СП «Поиск»

Накопленный в стране массив программ и распространяемые средства обеспечивают ныне решение многих задач, ежедневно занимающих дизайнера. Отметим, однако, что эти средства, будучи созданы без ориентации на дизайнерскую деятельность, могут пока только ограниченно использоваться для решения специальных проектных задач, в которых дизайнер сопрягает в целостные образы разнородную графическую информацию. На специфике требований к ним мы остановимся в последующих статьях. Освоение же стандартных средств имеет две цели: первую — оптимизацию проектной деятельности в тех границах, которые они позволяют, и вторую — психологическую подготовку к предстоящему в ближайшие годы широкому переходу дизайнеров на работу в условиях САПР. Известно, какие это дает преимущества:

— поднимает общую эффективность работы как отдельных дизайн-подразделений, так и организации в целом при выпуске проектной документации, оформлении проектно-графических и текстовых материалов, решении отдельных неспецифических задач, упорядочении информационного поиска, ведении архивов и т. д.;

— повышает качество проектной документации;

— совершенствует формы управления проектным процессом.

Переход организации на самофинансирование и самоокупаемость как никогда остро поставит вопрос об их конкурентоспособности. Сокращение сроков проектирования в два и более раз при повышении качества документации, максимальное повышение степени соответствия последней требованиям нормативных документов и конкретного производства, сокращение накладных расходов за счет автоматизации и сокращения персонала служб, поддерживающих дизайн-проектирование, а также совершенствование организации и управления всей системы проектирования — все это тот резерв, использование которого позволит резко повысить конкурентоспособность автоматизированных подразделений в условиях экономики, использующей рыночные механизмы. О значимости САПР-ГАП для поддержания конкурентоспособности (в англоязычной терминологии САД-САМ) говорит опыт использования их малыми и средними по размерам архитектурными и дизайнерскими ателье в развитых странах Запада, где они стали важнейшим средством выживания в конкурентной борьбе.

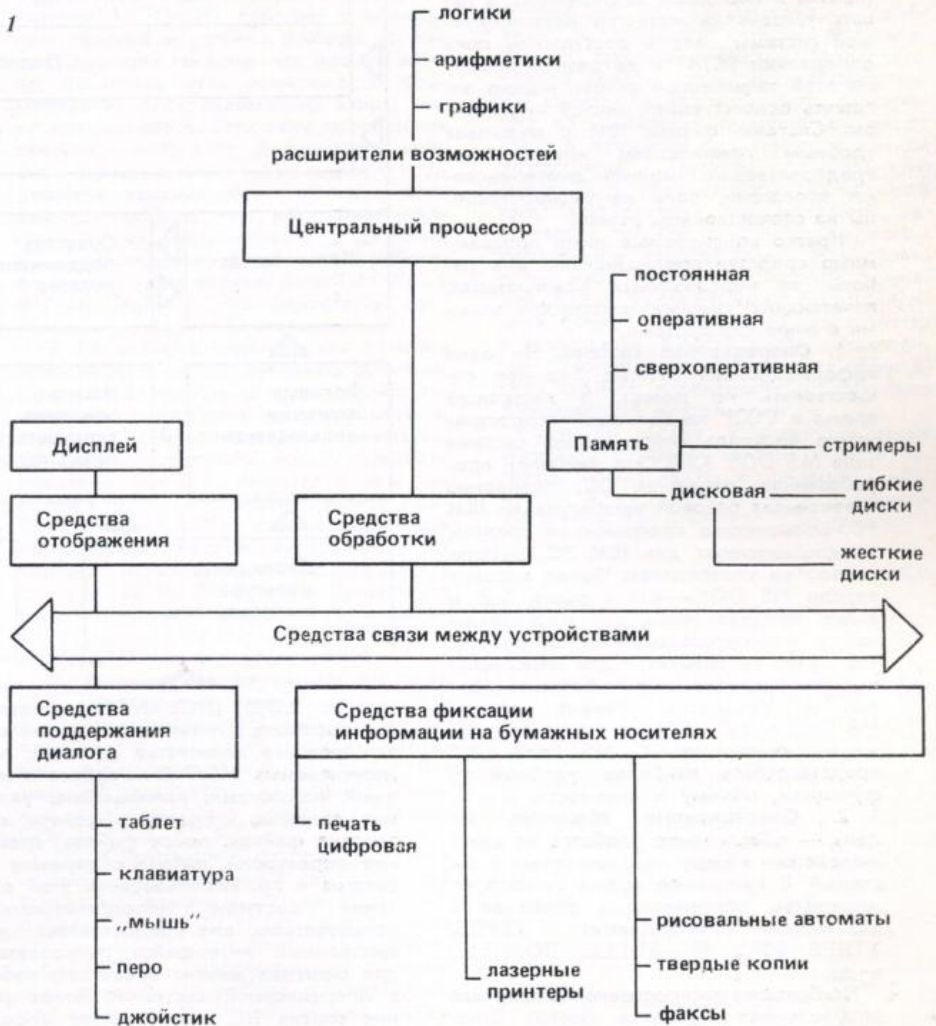
Не менее важна подготовка к предстоящей в недалеком будущем работе

в условиях компьютеризованных служб промышленных предприятий, в которых сети ЭВМ будут объединять экономические, финансовые, конструкторские, производственные и другие подразделения.

Здесь совершенно сознательно поддерживается именно обыденность процесса информации повседневной деятельности любого творческого человека — и художника, и дизайнера, и проектировщика. Психофизиологическая подготовка к встрече с компьютером состоит не в достижении радостного подъема, наподобие предтеатральной лихорадки, когда вы взяли билеты на пьесу о привидениях, а в намеренном упрощении ситуации до «визита в каменоломни», где роль «рабов» выполняют «маленькие осколки человеческо-

го интеллекта», отделенного от человека, и поэтому стерилизованного и помещенного в железный ящик, снабженный средствами поддержания активного диалога, отображения и фиксации информации (схема 1). Естественно, что управление этой армией маленьких и по отдельности довольно простых функций сродни искусству полководца.

Роль «штаба верховного главнокомандующего» играет операционная система, основной обрабатываемый ресурс — это данные, извлекаемые из соответствующих «хранилищ» или вносимые в систему извне. Способы по организации — легионами, дивизиями, кортежами или как-либо по-другому — составляют тайну для непосвященных, суть особенности конкретной системы и должны быть воплощены, а затем



стандартизованы в «дружественных», «союзных» системах, иначе неизбежна неразбериха. За этим следят особо подготовленные люди «жрецы инфосферы», поклоняющиеся алгоритму. Чем неприступнее жрецы, таинственнее их обряды, тем больший трепет они внушают и тем меньше добровольных охотников посещать сей храм. На самом деле таинство творчества не вне, а внутри нас, а «жрецы» такие же как мы люди. Следить же они должны за дееспособностью всех элементов компьютера, объединяемых в технико-программно-информационный комплекс, предназначенный для решения огромного количества маленьких задач, которые объединены в задачные комплексы, материализованные в программах или более сложных системах (схема 2).

Каждая из указанных в прямоугольниках подсистем решает свои задачи. Есть системы, абсолютно необходимые для каждого (например, операционные), есть — не обязательные. Это объясняется функциональными характеристиками деятельности пользователя, желаемой полнотой охвата функций и степенью комфортности диалога с системой (схема 3). Немаловажной является и стоимость системы. В нашей стране это пока еще больной вопрос.

Пристойная система, удовлетворяющая не очень высоким требованиям по графике (8—16 цветов, разрешение 640×350), но вполне приличная по памяти (жесткий диск — 40 Мбайт) и ОЗУ (≈1 Мбайт) стоит 50—70 тыс. рублей (против 3 тыс. долл. за рубежом). В наших условиях в качестве рекомендуемой системы цена и доступность пока определяют PC/AT и ее разновидности. На этой технической основе можно заложить основы вашей личной инфосферы. Системы фирмы IBM с развитым удобным графическим интерфейсом, предпочитаемые нашими американскими коллегами, пока не распространены на отечественном рынке.

Кратко описываемые ниже программные средства предназначены для работы на персональных компьютерах, печатающих самыми распространенными в мире стандартами.

1. **Операционная система.** Ни одна информационная система без нее существовать не может. В настоящее время в СССР наибольшее распространение получила операционная система типа MS DOS 3.30. Это наиболее проработанная, надежная ОС, полностью отвечающая базовой конфигурации IBM PC. Большинство программных средств, предназначенных для IBM PC, работает под ее управлением. Более высокие версии MS DOS — 4.0 и выше, 5.0 и выше, предназначены для многозадачной и многоисследовательской работы, что почти не требуется для персональных компьютеров, имеют больший объем и стоимость. Ранние версии MS DOS — 2.0+3.21 не могут поддерживать некоторые PC. MS DOS 3.30 представляется наиболее удобной по функциям, объему и стоимости.

2. **Операционные оболочки.** Их цель — обеспечение удобства во взаимодействии между пользователем и системой. В настоящее время существует множество операционных оболочек с различными свойствами: XTREE, XTREE PRO, PC SHELL, DOSHELL и др.

Наибольшее распространение получила операционная оболочка Norton Com-



mander 2.00 (NC). NC представляет пользователю в интерактивном, диалоговом режиме множество функций, поддерживаемых MS.DOS — работа с дисками, каталогами, копирование, удаление, создание и просмотр файлов, сортировка файлов, поиск файлов, сравнение директорий, работа с деревом каталогов и пр. Использование этой оболочки доступно неподготовленному пользователю, она предоставляет «дружественный интерфейс» пользователю для решения многих задач при работе с операционной системой. Более ранние версии NC имеют менее широкий

функциональный набор, который является недостаточным. Более поздняя версия NC имеет более широкий набор функций. Добавочные функции могут порадовать только профессионала, неспециалиста же могут только запутать. Главное свойство хорошей системы — в ее визуально-графических способностях. Сроки освоения для непрофессионала — около одного месяца.

Перечислим несколько более узких функциональных групп программных средств.

3. **Текстовый редактор.** При работе с Norton Commander пользователь всег-

да имеет возможность создать и отредактировать не очень большой текстовый файл, скромный по своим возможностям, но, что важно, удобный в работе, встроенный в NC текстовым редактором. Более сложные действия с текстовыми файлами можно произвести применяя один из множества существующих текстовых редакторов: ЕС, Micro Star, Microsoft Word и др. Одним из наиболее мощных редакторов с большими функциональными возможностями является Multy-Edit 4.0, огромный функциональный набор с возможностью пользовательского расширения. Удобство в работе и открытая архитектура этого редактора сочетается с мощностью и компактностью. Существует русифицированная версия Multy-Edit 2.01 и русскоязычный вариант Фотон. Основная цель — работа с текстом.

4. Система управления базами данных (СУБД). В основной работе у дизайнера всегда возникает необходимость упорядочения разнородной информации, обработки каких-либо данных — от адресов и телефонов, писем, вплоть до заявок и массы других документов. Компьютер позволяет резко ускорить работу с этими документами. Существует широкий набор различных по стоимости и возможностям СУБД: Fox Baset, R: Base 5000, R: Base for DOS PARADOX, ORACLE, d Base IV и др. Одна из самых популярных СУБД, ставшая уже «классической», — d Base III. Она сочетает в себе возможности как программной работы с базами данных, так и диалоговой, интерактивной СУБД реляционного типа. Версия d Base III+LANPACK имеет возможность работы в локальной вычислительной сети с многопользовательской защитой данных. Существует русскоязычная версия РЕБУС.

Следующим «шагом» в развитии СУБД и текстовых редакторов являются:

5. Интегрированные системы. Широко распространенная интегрированная система — FRAMEWORK — имеет следующие возможности:

- создание и обработка текстовой документации;
- структурное представление документов;
- использование электронных таблиц;
- создание и ведение БД;
- графическое представление данных.

Имеет встроенный язык программирования FRED. Существует возможность импортирования данных из СУБД d Base интегрированной системы 1—2—3 фирмы LOTUS, ASC II—текстовых файлов.

По своим возможностям интегрированная система охватывает множество возможностей других программных средств, что несколько усложняет работу с ней. Существует русскоязычный аналог ИНФОРММОНТАЖ.

6. Графические растровые системы. Существует множество несложных графических систем, предназначенных для цветового, графического оформления и позволяющих тоновыми средствами создавать рисунки, иллюстрации, диаграммы для рекламных плакатов и рекламных роликов. Это: PC ILLUSTRATOR, PC PAINT, PAINT BRUSH, SHOW PARTNER, FANTA VISION, dr HALO STORYBOARD и др. Наиболее интересной является система PC STORYBOARD. Она обладает следующими возможностями:

Ролевые функции дизайнера	Разновидность подсистемы												
	ОС	ОО	ТР	ИС	РСС	ЭС	ГРС	ГВС	ПС	ОБС	СУБД	СППП	
Свободный художник	+	+			+		+			+			
Оформитель	+	+	+	+							+		
Шрифтовик	+	+			+		+					+	
Чертежник	+	+			+			+					
Редактор	+	+	+		+	+			+				
Машинистка	+	+	+		+	+							
Организатор-плановик	+	+			+				+			+	
Бухгалтер-учетчик	+	+			+				+				
Маркетолог	+	+			+	+							
Инженер-конструктор	+	+			+			+					
Инженер-технолог	+	+			+			+					
Архивист-библиотекарь	+	+			+					+			

- разработка рисунка;
- внесение изменений в рисунок;
- сохранение рисунка в памяти ЭВМ для последующего использования;
- перекомпоновка отдельных частей рисунка и т. д.;
- создание надписей на рисунке (имеет возможность формирования собственных шрифтов);
- «захват» рисунков из других программ;
- редактирование текстов;
- формирование рекламного ролика из составленных рисунков.

Программа работает в диалоговом, интерактивном режиме, удобна и доступна в эксплуатации.

7. Графические векторные системы. Предназначены преимущественно для создания чертежей и другой конструкторской документации. Таких систем также множество: CADKEY, VERSACAD, TURBOCAD и др. Самая популярная — система AUTOCAD. Работает в командном режиме и режиме выбора из меню. Открытая система, что весьма важно, поскольку есть возможность формирования пользовательских меню, макросов, шрифтов. Есть язык программирования — Auto Lisp. В последних версиях системы Auto CAD широко поддерживается трехмерная графика, многооконная работа, что расширяет перспективы ее использования в дизайне. С двухмерными изображениями работает хорошо. Для версий Auto CAD Rel. 9 и Auto CAD Rel. 10 существуют русскоязычные варианты системы.

8. Настольные издательские системы позволяют с использованием компьютера смоделировать книгу — иллюстрации, текст, разбивку по колонкам и страницам с использованием имеющихся шрифтов, получить копию смоделированной книги на бумаге. К ним относятся VENTURA PUBLISHING SYSTEM, PAGEMAKER. Есть возможность компоновать текст и изображения из широко используемых систем PAINT BRUSH, GEM, AUTOCAD. Существует русскоязычный аналог системы — VENTURA PUBLISHING SYSTEM — ИЗДАТЕЛЬ.

9. Резидентные сервисные системы. Это специальные подсистемы, позволяющие поддерживать целый ряд полезных для широкого класса пользователя функции — записная книжка, будильник, калькулятор, телефонная связь и т. п. Из наиболее известных следует назвать SIDE KICK+

10. Обучающие системы. Многие программные средства в своем составе имеют обучающие средства. Например, d Base III, Cad KEY. Есть и отдельные программные средства. Например, «МАГИСТР» — русскоязычная обучающая система по работе с операционной системой. Число обучающих систем

постоянно возрастает. Освоение их полезно, поскольку позволяет включаться дизайнеру в работу с ЭВМ с наименьшими издержками.

Ориентировочные потребности дизайнеров в описанных выше и доступных на сегодня подсистемах сведены в таблицу.

Таким образом, задача первоначального числа к информатизации дизайнера не является более академической, а вполне может уже сегодня, хотя и в определенных рамках, решаться имеющимися средствами.

Относительно того, как разрабатывать программы информатизации деятельности дизайнера, можно (и нужно) обращаться к профессионалам. Такая технология существует. Опыт подобных систем показывает, что они создавались для другой категории пользователей — управленцев, инженерно-технических работников, ученых, и как бы проецирует на пользователя те проблемы, которые существуют в рамках данных профессиональных групп. Основной секрет в том, что работа с ними становится увлекательной, а познание возможностей приобретает смысл лишь в процессе строительства личной инфосферы. Простое любопытство может быть удовлетворено за один-два дня, эффективное использование достигается только при систематическом осознанном употреблении. Мы планируем публикацию, где особое внимание будет уделено именно дизайнерской точке зрения на их достоинства и недостатки. Вместе с тем необходима разработка программно-технических средств, отвечающих своеобразию дизайнерской деятельности.

Тем не менее изложенный выше материал отражает личное мнение авторов, может являться предметом дискуссии и не имеет предписывающего характера. Это — компас, а не фетиш.

Получено 5.06.90

Культурно-психологическое время дизайна

Человек всегда относился к будущему со смешанным чувством страха и надежды. Сегодня наше отношение к грядущему обострено; автор предлагаемой статьи называет его культурно-психологической фрустрацией. Какую же роль здесь может и должен играть дизайн и тем более футуродизайн? Рассуждая об этом, автор призывает дизайнеров творить не безоглядно, а темпорально.

Е. М. БИЗУНОВА, психолог, ВНИИЭ

Сильные и противоречивые чувства охватывают каждого, кто задумывается о будущем мира через 50 лет, — о том будущем, в котором будут жить наши внуки и правнуки. Эти чувства — удрученность и ужас перед клубком трагических опасностей и трудностей безмерно сложного будущего человечества, но одновременно надежда на силу разума и человечности в душах миллиардов людей, которая только одна может противостоять надвигающемуся хаосу. Это также восхищение и живейшая заинтересованность, вызываемые многосторонним и неуклонным научно-техническим прогрессом современности.

А. Д. САХАРОВ. Мир через полвека

Получившее в последнее время довольно широкое хождение суждение о том, что «сегодня мыслить нужно глобально, а действовать конкретно», как нельзя лучше отражает существо футуродизайна и даже могло бы стать его девизом. Только следовало бы еще добавить — «и чувствовать глубоко». Поскольку очевидно, что сфера чувств, эмоций, творческой интуиции и их воспитания должна занять в футуродизайне какое-то особое место. Поддержкой этому тезису служат и замечательные слова профессора А. Пулоса (США), высказанные им не так давно на международном проектно-семинаре «Будущее часов». «Убежден, — сказал он, — что у настоящих дизайнеров есть несколько примет, по которым их всегда можно опознать. Первая — это образование, вторая — это чувствительность, третья — внимание к окружающим, четвертая — несчастье. Да, — восклицает Пулос, — дизайнер должен быть несчастным! Ведь если вы счастливы, то никогда не захотите что-либо изменить».

Переживание времени — главная доминанта проектного сознания. В понятие дизайна уже заложена определенная соотношенность со временем. С появлением же акцента на «футуро», на будущее, эта связь становится особенно очевидной. И невозможно удержаться от ее рассмотрения. Первый шаг в этом направлении, по-видимому, должен быть связан с анализом и оценкой той временной ситуации, в которую в настоящий момент погружено проектное сознание.

В истории развития человечества, отдельного общества, в индивидуальной судьбе человека периодически наступают моменты обостренной обнаженности, явленности времени. До поры оно словно таится, скрывается в потоке жизни, но вдруг, почти внезапно его присутствие перестает быть самоочевидным и беспроблемным.

Сегодня человечество находится в такой точке временного разлома. Произошел небывалый раскол исторического и физического времени. Современное сознание осваивает новый временный режим человеческого существования — вероятностный. В этом режиме будущее всего лишь

возможность, а не гарантируемая данность, не однозначно намечаемая прозрачная перспектива. Оно в любой момент может быть в лучшем случае повернуто, искажено, а в худшем — прервано, закрыто, запрещено. Здесь имеются в виду и экологические, и социальные реалии нашего существования. «Апокалипсис», «коллапс цивилизации», «пограничная ситуация», «время чрезвычайного технологического риска», «последний день мира», «час погребели» — таковы лишь некоторые характеристики ближайших десятилетий, распространенные в современной футурологии.

Остроту переживания этой ситуации можно сравнить, пожалуй, лишь с той, когда люди, уверенные в бесконечности земного или даже вселенского пространства, вдруг внезапно обнаруживают реально существующий «край земли». Безусловно, здесь нужна определенная добровольная открытость сознания и отзывчивость воображения, чтобы воспринять столь устрашающий образ. Трезвое быденное сознание сопротивляется подобным предложениям, срабатывает защитная реакция, ограждающая от непосильных переживаний. Еще велика инерция ренессансного, просвещенческого и научно-технического оптимизма. Последние несколько столетий время автоматически влекло ко все более лучшему и совершенному. Оно было однозначно поступательно и непрерываемо прогрессивно. Еще живы поколения, для которых лозунг «Время, вперед!» был незыблемым законом и смыслом существования.

Переосмыслению временной реальности должна помочь приобщенность к миру переживаний тех, кто наделен более обостренным чувством времени. Осознание личной ответственности за будущее человечества академик А. Д. Сахаров выразил в короткой фразе «**Передо мной открылась бездна**». Сегодня нужно осознать, что ресурсы исторического времени исчерпаемы. Наш коллективный и индивидуальный разум с трудом, но вынужден признать действие временного стоп-крана. С этого момента культура, в том числе и проектная, попадает в не совсем удобное положение. Это состояние вполне можно обозначить как временную

культурно-психологическую фрустрацию. И пока трудно представить последствия, к которым она может привести (понятие фрустрации берется в его обычном смысле, как реакция или состояние психики на возникшее перед человеком препятствие или запрет).

По замечанию академика В. П. Казначеева, сегодня мы абсолютно беспомощны и не можем предусмотреть даже на 20 лет вперед необратимые последствия тех генетических изменений, в которых сегодня волюно или невольнo, осознанно или неосознанно повинны. То есть будущее становится неуправляемым и непредсказуемым.

Почему все это важно для проектировщиков? Да потому, что невозможно проектировать или, пользуясь буквальным значением этого слова, бросать — или бросаться — вперед, то есть в будущее, зная, что его не будет, — бросаться в никуда. Речь идет о сопричастности проектного сознания к этому будущему, о поиске истинно проектных, конкретных путей преодоления обозначенного состояния культурно-психологической фрустрации. Трудно понять смысл деятельности проектировщика, обделенного чувством времени и пребывающего в суженном временном пространстве.

Человеческое существование буквально пронизано, пропитано временем. Время организует и интегрирует все биологические, психологические, культурные, социальные уровни и структуры. Не знаю, существует ли среди многочисленных определений человека — Человек временной (Homo chronikos или Homo temporalis). Если нет, то оно безусловно имеет полное право на существование.

Человек всегда пытался овладеть временем. Результаты этого многотысячелетнего противоборства воплотились в конкретных культурных формах в мифологии, религии, искусстве, науке. Специальное отношение ко времени, точнее к его будущему, очень рано локализовалось в культурных институтах прогнозирования, предвидения и проектирования. Трудно представить, чтобы культурные формы фиксации взаимодействия человека со временем не коррелировали и не отражали глубинные психологические механизмы. При этом регуляция временной организации жизнедеятельности должна быть обязательно связана с эмоциональной сферой, обеспечивающей целостный способ оценки и реагирования на ситуацию.

Каждой исторической эпохе присуще свое понимание времени. Более того, даже внутри одного исторического отрезка могут сосуществовать

несколько различных представлений. Но только в последние несколько столетий время окончательно превратилось в абстрактную однонаправленную бесконечную и одновременно быстротечную бесстрастную механическую длительность, лишённую предметности и не связанную с протекающими в ней событиями. До этого (и в архаические времена, и в античности, и в средние века) время было живым, предметным, чувственно насыщенным. Время и жизнь сливались воедино. Время было неотделимо от реального вещественного мира и наполнено человеческим содержанием. Человек существовал в целостном временном организме. Будущее являлось не меньшей реальностью, чем настоящее и прошлое. Временные отношения отличались непосредственностью и уплотнённой напряжённостью. Их переживание и осмысление затрагивало всего человека, все уровни его психики.

И все же в эмоциональной сфере можно выделить ведущую пару эмоций, регулирующих интегральное отношение человека со временем, причём определяющих направленность его временных переживаний и поведения — это страх и надежда. То, что может принести время, — одновременно «ожиданно» и неожиданно, предсказуемо и непредсказуемо. А «все виды недостоверности имеют сильную связь со страхом и надеждой» (Д. Юм). Поэтому человек всегда со смешанным чувством относился ко времени. Двойственность такой эмоциональной оценки грядущего заложена в самом его существе. И поскольку человек никогда не может освободиться от времени, от своего противостояния с ним, он обречён на постоянный страх и надежду. Эта связь со временем настолько глубинна и неотъемлема от человеческого существования, что отражается во всех пластах, структурах, сферах культуры. Трудно представить более устрашающие образы, чем античные воплощения времени: древнегреческий Кронос (Хронос) или древнеримский Сатурн, пожирающие собственных детей. Особую интенсивность и открытость психологическая связь со временем, как определяющим фактором индивидуального и социального существования человека, приобрела в христианской культуре: надежда на искупление была неотделима от страха перед концом света.

Прогнозирование, предвидение и проектирование — три формы освоения времени. Рассмотрение взаимодействия человека с будущим на эмоционально-психологическом уровне позволяет несколько по-иному взглянуть на прогнозирование, предвидение и проектирование как на три близкие, но все же различные культурно-психологические формы освоения времени. Эти формы всегда были вплетены в ткань культуры, выполняя определённые регулирующие функции не только рациональными, но и эмоциональными средствами.

Институт предвидения (или предсказания) на протяжении тысячелетий был представлен невероятно широким спектром «специальностей»: жрецы, оракулы, сивиллы, астрологи, прорицатели. Это очень мощный институт, возникший значительно раньше и

противостоявший впоследствии ортодоксальной религии. (Быть может, одним из глубинных смыслов появления религиозного института и было создание принципиально новой, более целесообразной, системы регулирования временного существования человека в обществе.) В предвидении связь со временем, выпитывание его тайн осуществлялись, конечно, и с помощью соответствующих специальных знаний, но прежде всего интуитивно, бессознательно, посредством откровения или озарения. Известный Дельфийский оракул храма Аполлона пророчица Пифия изрекала свои пророчества в состоянии мистического экстаза, которые жрецы уже потом оформляли в стихотворном виде.

Все формы предвидения предполагали наличие закона, судьбы, рока, фатума. Их нельзя изменить, можно только слегка приоткрыть. Казалось, знание фактов, которых нельзя изменить, бессмысленно с практической точки зрения. Но психологически это объяснимо: страх перед известной опасностью меньше, чем перед неизвестностью и неопределённостью. Предсказание опасности, пускай даже неотвратимой, мобилизует психические силы, тогда как неизвестность лишает возможности целенаправленного поступка.

Первые шаги научного прогнозирования даже в Новое время, не говоря уже о более отдалённом (в астрологии они связаны с именем Галлея, а в демографии — Уильяма Петти), как это ни парадоксально, соизмеримы с идеологией предвидения. Не случайно, до сегодняшнего дня выделяется направление «научного предвидения». Только вместо судьбы и рока — вера в рациональное достоверное познание единого закона развития природы и общества, в возможность выведения формулы для точного вычисления будущего. Из этой идеологии выросли методы экстраполяции и неистребимая до сего дня вера в возможность однозначного предвидения хода развития сложных биологических и социальных процессов.

Этот подход основан на оптимистическом взгляде на безусловную возможность следования познанию закону. Это мировоззрение как бы элиминирует, устраняет эмоцию страха, чувство опасности, непредсказуемости и неожиданности. Все естественным образом предопределено и может быть познано научным методом. Ярчайшим и неоспоримым доказательством тому служили примеры научного предвидения в астрономии (комета Галлея), физике, химии (Периодический закон химических элементов Д. И. Менделеева). Все это укрепляло оптимистический взгляд на будущее.

Однако применение научных методов экстраполяции и моделирования в области демографических процессов ещё в начале XIX века привело к резкой, внезапной, охватившей умы миллионов людей смене характера эмоционального отношения ко времени. В 1798 году английский священник Т. Мальтус первый предрек возможность демографического кризиса. Его прогноз впервые аккумулировал и выразил сильную тревогу за будущее, вызревшую в недрах поискового или, как сегодня говорят, трендового прогнозирования.

Но научная мысль тут же отреагировала на возникший в обществе эмоциональный дисбаланс. Именно в условиях «общераспространённой бязни перенаселения», по выражению Ф. Энгельса, и была разработана марксистская концепция взаимодействия производительных сил природы и человека. Идея выхода человечества в Космос — как спасение — также возникла в ответ на остро воспринятую опасность перенаселения и разрабатывалась русскими космистами В. Ф. Одоевским, А. В. Сухо-Кобылиным, Н. Ф. Федоровым, К. Э. Циолковским, а также повлияла на творчество В. И. Вернадского. Концепции этих авторов несли в себе мощный философско-мировоззренческий заряд, открывающий бескрайние, неисчерпаемые горизонты исторического времени пространства. По существу, это была уже предыстория современного научного нормативного прогнозирования. В отличие от трендового, оно ориентирует на формирование и следование установочным ценностям, идеалам, целям. Речь уже идет не о предвидении будущего, а о его предзаданности, точнее — предзадаваемости.

Сегодня, уже на наших глазах, повторяется, только во много крат обостреннее, ситуация эмоционально-интеллектуальной борьбы за будущее, эта очередная драма времени. И опять предвозвестником опасности, носителем страха выступает трендовое прогнозирование, а источником надежды — нормативное, целеполагающее. Так, все прогнозы Римского клуба были построены на основе математических моделей экстраполяции. Как всем хорошо известно, уже почти 20 лет тому назад в 1971 году (выход работы «Пределы роста») они вызвали «футурошок», произвели эффект разорвавшейся бомбы. Сознание миллионов людей было буквально перевернуто и существеннейшим образом повлияло, влияет и, по-видимому, ещё долго будет влиять на судьбы всего мирового сообщества (как впрочем, идеи неомальтузианства актуальны и в настоящее время). «В мире никогда еще не царил такой беспорядок, и никогда прежде в мире не было столь большого количества различных опасностей. И все это потому, что никогда прежде не было такого смятения в человеческой душе», — писал президент Римского клуба А. Печчи. Однако «великий страх 2000 года» стал не только темой многочисленных алармистских и катастрофистских теоретических концепций, не только проник в массовое сознание, но и оказался побудительной причиной конкретных действий, стимулом выработки «стратегии выживания».

Как всегда бывает в критических ситуациях, взоры были обращены к запасникам культуры, в которых до поры до времени, до востребования, хранятся ценности, идеалы, концепции, образы. Речь идет об идеях ноосферы, выхода в Космос, поисках новых технологий, основанных на старых принципах. Заранее трудно предугадать, когда и что может понадобиться самым неожиданным образом. Существует какая-то удивительно застарелая и порочная иллюзия, что перспективы своего развития мы черпаем из будущего, из небытия. Часто рисуют футуролога с подозрительной трубой, глядящегося вдаль. Более адекватно

ватным символом мог бы стать двуликий Янус — бог входов и выходов, дверей и всех начал. Будущее заложено в прошлом — и другое быть не может. Настоящее — лишь способ (безусловно творческий) перевода прошлого в будущее. Культура — запас прочности общества. Поэтому, когда подавляется ее свободное дыхание и естественный процесс ее самопознания и саморазвития ввиду отсутствия сиюминутной экономической и политической отдачи, то заведомо выносится приговор будущему.

Таким образом, можно придти к выводу, что трендовое и нормативное прогнозирование, их динамичное балансирование, отражающее эмоционально-интеллектуальное взаимодействие человека со временем, является своего рода механизмом продвижения, а периодами — напряженного «проталкивания» исторического времени. Источник же этого времени — свободное, живое, культурное творчество. Трендовое прогнозирование обнаруживает, выявляет и фиксирует опасность, а нормативное — ищет пути для ее преодоления.

Проектирование — это конкретное воплощение идеалов и ценностей, отобранных прогнозированием из запасников культуры и переработанных с целью преодоления обществом состояния фрустрации, порожденного запретом на будущее. Проектирование работает на строительной площадке, расчищенной прогнозированием, и существует в освобожденном от неопределенности, остановленном времени. Отсюда в нем столько неукротимого (но не всегда оправданного) оптимизма, напора и безоглядной устремленности в будущее. Отсюда сверхценное отношение к инновационности.

Прогнозирование как бы страхует проектирование, и оно делается бесстрашным. Существует такое редкое заблуждение, когда человек не чувствует боли. И это лишает его контроля и адекватного реагирования на опасность. У проектирования профессиональной болезнью (а у каждой деятельности своя профессиональная болезнь) можно назвать пониженное чувство страха. Безусловно, этому недугу подвержены далеко не все. Но и даром предвидения, способностью ощутить даже слабые тревожные сигналы времени также наделены не многие.

Анализ временного взаимодействия проектирования и прогнозирования позволяет различить оттенки темпоральности (временности) проектного сознания и обозначить их культурно-психологический смысл. Можно даже выстроить временную шкалу футуродизайна, отражающую специфику его различных жанров.

1. **Экспериментальный дизайн** (синонимы: поисковый, свободный, экзотический, «чистый» — по аналогии с «чистым» искусством) — это проектирование, вышедшее из подчинения прогнозированию, не связанное с ним. Оно проявляет себя как свободное, точнее, освобожденное культурное творчество, не детерминированное узкопрактическими и временными рамками. Оно творит вне времени, без внешне заданной, социально диктуемой цели, творит по внутреннему зову. Это игра в высоком и серьезном значении этого слова. Однако невременность поискового дизайна имеет двойной смысл: либо проектирование навечно (как фундаментальная наука, как классическое искусство), либо на вечное забвение (воспро-

изводство проектного «шума», профессиональных «отходов»). В экспериментальном дизайне интуиция превалирует над точным знанием. Эмоционально он не окрашен ни страхом, ни надеждой, так как невременен.

2. **Проектное прогнозирование** — это прогнозирование средствами проектирования, попытка остановить время. Оно подменяет и берет на себя культурно-психологическую функцию прогнозирования. Это конкретный способ преодоления неопределенности, фиксации будущего. Но это опасный, рискованный путь. Интуиция и страх преобладают и требуют постоянного преодоления и подстраховки.

3. **Прогностическое проектирование** — это проектирование в рамках освобожденного и локализованного прогнозирования времени. Научное прогнозирование служит поводом для проектирования. Интуиция подтверждается знанием. Страх преодолевается надеждой. Это защищенное проектирование, так как оно действует в фиксированном прогнозе времени, под его прикрытием. И не случайно в стенах ВНИИТЭ возникла потребность в серьезном изучении проблематики футуродизайна: это не что иное, как стремление перейти из области проектного прогнозирования в прогностическое проектирование, то есть в прогнозное защищенное проектирование.

4. И, наконец, «хорошее» проектирование, или просто проектирование, которое включает в себя все предыдущие формы: экспериментальное проектирование, проектное прогнозирование, прогностическое проектирование. Это проектирование во времени — со страхом и надеждой, с умеренным чувством самоиронии и осознанием своих возможностей.

МИР ГРАФИКИ

НА XIII БИЕННАЛЕ ПЛАКАТА

Как известно, каждые два года в Варшаве в галерее «Захента» проводится международная выставка плаката International Poster Biennale. Компетентное жюри, состоящее из звезд мирового плакатного искусства, определяет победителей по трем разделам — идеологический, культурный, рекламный. Руководителем оргкомитета последней XIII Международной биеннале плаката (июнь 1990) был Вольдемар Свежи, всемирно известный художник-график, профессор PWSSP в Познани.

На выставку поступило 1949 работ 826 художников и авторских групп из 42 стран. Квалификационная комиссия выбрала и приняла для экспозиции 738 плакатов 429 авторов и авторских групп из 35 стран: Польша (126), Япония (111), Франция (57), США (50).

В группе культурных плакатов золотую медаль получил Хольгер Маттис (ФРГ) за плакат «Собор любви», серебряную — Пьер Мендел (ФРГ) за плакат «Японские плакаты с 1960 до наших дней», бронзовую — Стасис Эйдригявичус (Польша) за плакат «Зеркало». Почетную премию получил Николаус Трокслер (Швейцария) за плакат «Сольный концерт Сесила Тейлора» и Мечислав Гуrowsкий (Польша) за плакат «Еврейская культура в польском плакате».

В группе рекламных плакатов все три награды — золотую, серебряную и

бронзовую медали — получили японцы: Киуро Иахаги за плакат-триптих «Чья-то точка зрения», Саито Макото за плакат «Альф Кубик — женщины» и Мицутани Кохи за плакат «Sanyo — время Pow-wow». Почетную премию получил Бернд Келлер (ФРГ) за плакат «Servise-Olivetti».

В группе идеологических плакатов награды распределились следующим образом: золотая — Андре Франкдо (Франция) за плакат «Бдительность — права человека», серебряная — Гюнтер Рамбоу (ФРГ) за плакат «Международные плакаты на тему прав человека 1789—1889», бронзовая — группе авторов из Франции «ГРАПУС-89» (Пари-Клавель Жерар и Перротт Винсен) за плакат «Мандела — бойкот будет». Почетную премию получил Ивар Сакк (СССР) за «Анти-иммиграционный плакат».

Варшавской Академией художеств была учреждена почетная премия имени профессора Юзефа Мрощака — основателя и многолетнего председателя Международной биеннале плаката. Эта премия была отдана Андре Франкдо из Франции за плакат «Бдительность — права человека». Союзом Реальной политики была учреждена внеконкурсная награда — ее присудили Кацу Накаима (Япония) за плакат «Посудомоечная машина Hitachi».

Еще раз пришлось убедиться и в том,

что плакат — жанр политический, тиражный и что плакатист должен мыслить полиграфическими категориями, закладывая в свой проект изначально тот способ печати, которым его работа будет воспроизведена в тираже, заранее учитывая в своем решении вид и плотность бумаги, все достоинства и недостатки печатного процесса. Плакат, спроектированный без учета специфики его воспроизведения, много теряет по пути от оригинала к тиражу. Это особенно следует учитывать там, где возможности типографии чрезвычайно скупы, что прежде всего относится к советским дизайнерам-графикам, которые в вечной борьбе с наборщиками и печатниками почти всегда проигрывают. С завистью смотришь на огромные листы японских авторов, содержащие целую бездну полиграфических изысков — это и сочетание офсета с шелкографией, и локальное использование лака, вырубки и перфорации для отрыва, безупречные вставки одного слайда в другой, металлизированные пасты и фольга любых оттенков. Это, наконец, просто форматы бумаг фантастических размеров, каких нет, ни в одном ГОСТе.

Хочется надеяться, что участие советских плакатистов в подобных выставках будет в дальнейшем стимулировать развитие этого жанра в нашей стране.

А. ГЕЛЬМАН, дизайнер-график, Москва

Новая игрушка — «Бикбокс»

«Бикбокс» — так мы назвали нашу разработку — детская мобильная игрушка, предназначенная для детей в возрасте от одного до трех лет. Осенью и зимой дети этой возрастной группы преимущественно находятся в помещении, выбор игр поневоле ограничивается, их подвижность снижается. Заполнение этого потребительского вакуума и является главной задачей предлагаемого нами изделия.

«Бикбокс» не имеет аналогов в нашей стране и за рубежом и обладает рядом новых потребительских свойств. Перечислим их.

«Бикбокс» — компактная игрушка, что очень важно при ее транспортировке и хранении.

«Бикбокс» спроектирован по принципу «конструктора» и имеет высокую степень трансформации: стол-подставка, пуф, кресло, велосипед, картинг — остальное зависит от фантазии потребителя. Такой принцип позволяет с оптимизмом надеяться на развитие творческого воображения и у молодых родителей, и у самого ребенка.

Благодаря своим особенностям «Бикбокс» может вызвать долговременный интерес у ребенка или группы детей (например, в детском саду), что освободит какое-то время у родителей (воспитателей) для собственных занятий.

Технология изготовления новой игрушки не предполагает значительных материальных и производственных затрат для предприятия-изготовителя, а значит, и высокой цены для покупателя. А это гарантирует устойчивый и долговременный спрос на изделие.

В. И. ВАСИЛЬЕВ, дизайнер,
ХФ ВНИИТЭ

«Бикбокс» — игрушка-велосипед, трансформирующийся в картинг, в кресло, в пуф и т. д. Дизайнеры В. И. ВАСИЛЬЕВ, Ю. П. КАПЛОНСКИЙ, ХФ ВНИИТЭ



ОТ РЕДАКЦИИ

Как видим, отсутствие конкретных заказчиков не останавливает дизайнеров — они делают инициативные разработки. А именно эти авторы — «велосипедные» дизайнеры из Харьковского филиала ВНИИТЭ — выполняют такую разработку не впервые, хорошо зная бедность ассортимента детских игрушек. Как всегда в таких случаях,

мы планировали эту информацию для рубрики «Кто возьмется!». Но пока материал готовился, пришло известие: проект «Бикбокса» взял для освоения Саратовский завод агрегатных станков. Планируемый срок выпуска — 1992.

Фото Л. И. КОЛЕСНИЧЕНКО

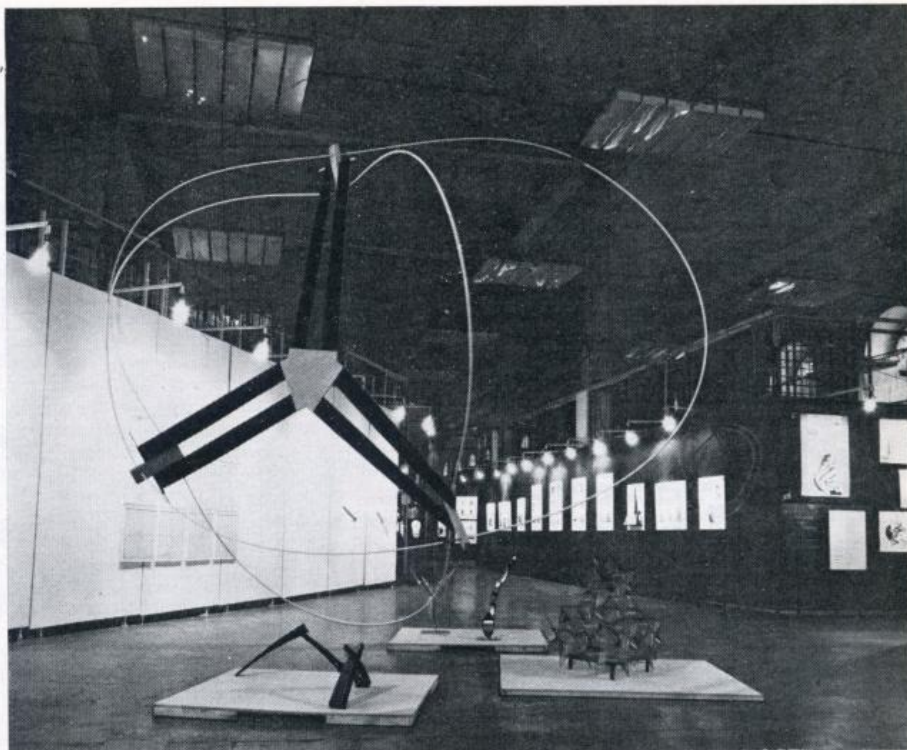


Авангард-90

В. Р. АРОНОВ, кандидат философских наук, ВНИИТЭ

К началу 90-х годов вслед за архитектурой, уже пережившей, испытавшей на себе силу яркой вспышки постмодернизма, в сферу мирового художественного авангарда вновь, как и в 20-е годы, вошел дизайн. Созданные современными дизайнерами удивительные по форме, сияющие цветовыми контрастами автомобили и электронные офисы, светильники и аудиовизуальные комплексы воспринимаются однозначно как концептуальные авангардистские объекты. Без них теперь не обходится ни одна большая национальная выставка, показывающая технику и искусство как связанные между собой стороны современной жизни, ни одно крупное международное событие в сфере искусства — дизайн выступает здесь и как объект показа, и как средство создания необходимой среды.

Практика сегодняшнего авангардного дизайна такова, что кажется, будто маэстро дизайна, имена которых уже известны и сопоставимы с именами знаменитых кинорежиссеров, музыкантов и писателей, и бунтарская молодежь, выражающая себя не только в лично носимой ею одежде, но и в принадлежащих ей вещах, соревнуются между собой, кто



лучше и необычнее создаст из привычных, функциональных форм и материалов нечто отрывающее зрителей от повседневности.

Дизайн занимает в современной культуре роль киногрез, которые вошли в жизнь миллионов людей в первой половине столетия совершенно независимо от характера реального существования этих людей и уровня их потребления. Если там, где существует предметное изобилие, можно говорить о силе товарного фетишизма, то у нас, где разверза-

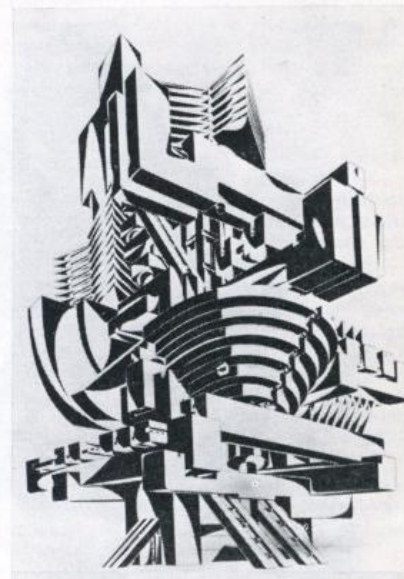
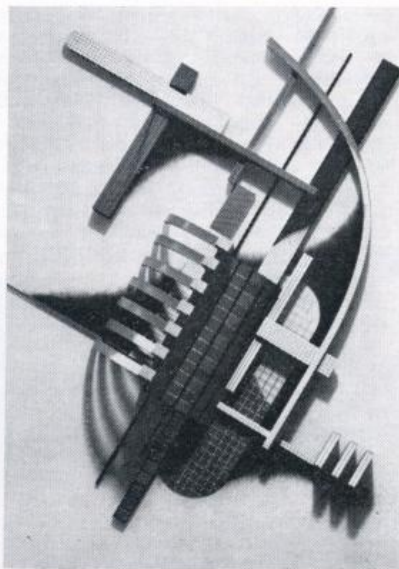
ются пропасти предметного дефицита, можно говорить о пожирающем пламени товарной ностальгии. Она усиливается благодаря чисто визуальной, платонической рекламе по телевидению и в магазинах, торгующих на свободно конвертируемую валюту или по сюрреалистически нереальным «договорным ценам». И неизвестно еще, что сильнее воздействует на эстетический, эмоциональный мир человека, способствуя сращению дизайна с авангардом.

2
3

В июле-августе этого года, в рамках международного фестиваля «Авангард-90» по случаю 100-летнего юбилея К. С. Мельникова, в Москве проходила большая выставка в Центральном выставочном зале «Манеж».

Экспозиция включала 12 разделов. В основном были представлены архитектурные чертежи и макеты, графика, живопись, скульптура. Примерно половина экспонатов репрезентировала архитектурный авангард 20-х годов, другая — современную рефлексию на конструктивизм, супрематизм и т. д. Шесть разделов были международными. Названия экспозиций говорят сами за себя: «Конструктивизм Я. Чернихова», «Архитектура 20-х годов в фотографиях Родченко и др.», «Авангард: взгляд изнутри», «101 посвящение 20-м годам — Международный Форум молодых архитекторов» и другие.

Авторы проекта экспозиции в «Манеже» — молодые архитекторы Ю. АВ-ВАКУМОВ и А. РОДИОНОВ



Авангардный дизайн сегодня, его проявления

В чем же конкретно и наиболее ярко выражается авангардный дизайн сегодня? Где его можно увидеть? Он пронизывает всю окружающую среду. Он заметен на городских площадях и улицах, в аэропортах, на автострадах и транспортных развязках, насыщая их сверхурбанизированной культурой. Он использует не столько уже успевшую надоесть стилистику архитектурного постмодернизма прошедших десятилетий, сколько его методику: активное включение нового на сильном контрасте со всем существующим, хаотичным живым контекстом настоящего и прошлого. Он обогащает и активно украшает окружающую среду. Он отличается высочайшим профессионализмом композиции, детализировки форм, колорита, часто вызывая в памяти полузабытые, но генетически наследованные ассоциации из истории человеческих культур.

Я был в прошлом году непосредственно перед зимними рождественскими праздниками в Милане, во всеми признанной столице мирового дизайна, где находится Европейский институт дизайна, Академия «Домус». В его центре нет подчеркнута, демонстративно новых зданий. Городская среда демонстрирует естественность исторического развития от раннего Возрождения, эпохи Леонардо да Винчи до эклектики XIX века и функционально деловой застройки XX века. И вся эта часть Милана, непрерывно посещаемая множеством туристов, ремонтируется, консервируется, снабжается так, чтобы она была естественно комфортной. Входы во внутренние дворы могут быть закрыты специально возведенными стенами из темного полупрозрачного стекла с бесшумно раскрывающимися в обе стороны стеклянными же воротами, над головами людей на большой высоте сделаны малозаметные стеклянные перекрытия. При длительном реконструировании фасадов зданий перед ними возводятся повторяющие их до малейших деталей чисто театральные декорации, за которыми скрывается работа реставраторов. Но в рождественские праздники центр Милана преобразается. На недлинной, но очень оживленной улице Корсо Витторио Эммануэле, на одну сторону которой выходит северный фасад грандиозного Миланского собора, а другая занята самыми дорогими магазинами и торговыми пассажами, на тротуарах были растянута непрерывные ленты ковров-паласов из синтетических материалов. Они были покрыты затайливыми абстрактными фигурами, отдаленно связанными с рождественской символикой. Посередине улицы, превращенной в пешеходную зону, на подиумах были расставлены современные авангардистские скульптуры евангельского содержания, а прямо на асфальте цветными мелками собиравшиеся группы молодых, как мне показалось, полусамодельных художников рисовали фигуры небожителей и сопровождали их надписями. На уровне второго этажа улица затягивалась сверхлегкими конструкциями со стекларусом, вспыхивающими и мигающими подсветкой. В витринах магазинов на самый передний план выставляли предметы супермодные, создававшие все вместе нескончаемое шоу авангардного дизайна.

Авангардный дизайн казался полностью соответствующим духу Рождества рубежа 80—90-х годов.

Наиболее раскованными дизайнерами-авангардисты чувствуют себя при проектировании сооружений и интерьеров для выставок, для проведения праздников кино, музыки, спортивных зрелищ. Они близки архитектурным течениям конца 80-х годов, в первую очередь тем, которые получили наименование «деконструктивной архитектуры». В них обыгрывается сходство этого течения с конструктивизмом 20-х годов, но преломленным уже сквозь историко-культурную эстетику «классики» семидесятилетней давности.

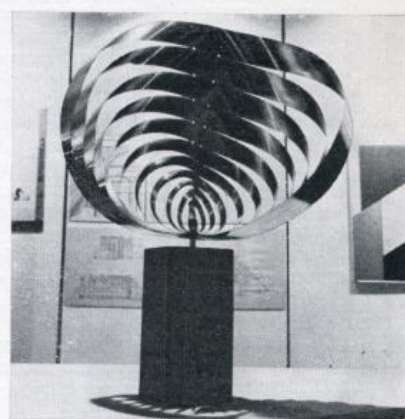
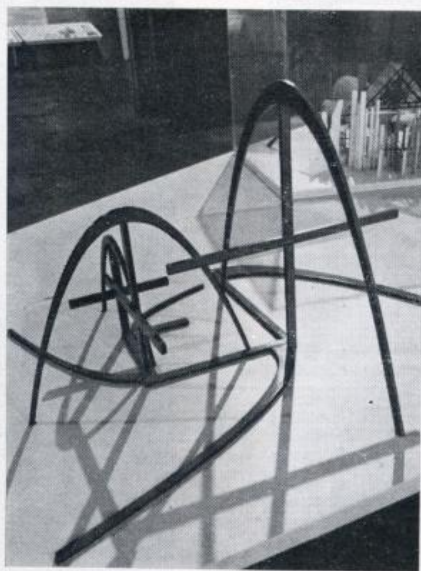
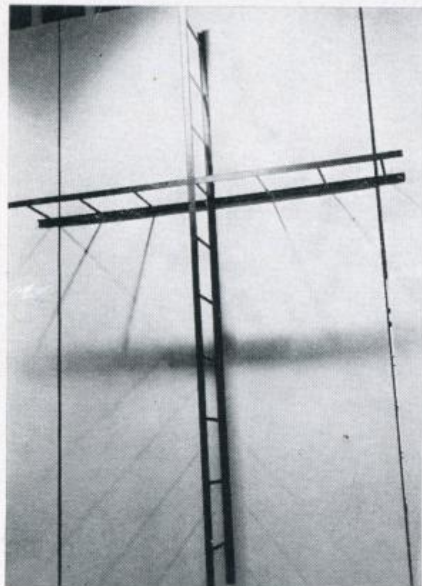
Пожалуй, самым распространенным и известным видом авангардного дизайна, с которым сталкиваются люди ежедневно, является графический, стимулируемый в своем непрерывном развитии новаторскими подходами в средствах массовых коммуникаций. Новые типы дизайн-графики книг, газет, иллюстрированных журналов, акциденций, плакатов буквально на наших глазах формируют стиль и художественные предпочтения всех слоев населения. Сочетания изображений и текста, гиперреализма и гротеска, выборочность в восприятии образов дают неисчерпаемые возможности для оригинальных и действительно авангардных художественных решений и интерпретаций.

Компьютерная графика широко внедрилась в подготовку видео- и телепрограмм, в создание движущихся рисованных заставок, какими сопровождалась, например, передачи с чемпионата мира по футболу 1990 года. Она заметно повлияла на стиль соотношений реальных и условных изображений, на характер шрифтов, на колористическую гамму, которые быстро распространяются через всемирные спутники связи и становятся принятыми огромным количеством людей, в контексте какой бы культуры они ни находились.

В авангардном графическом дизайне особое значение приобретает многослойный уровень визуального восприятия. Его поверхностный слой воспринимается предельно легко, инстинктивно, одномоментно, но под ним оказываются более глубокие слои со специально отобранной и закодированной образно-смысловой информацией. При помощи революционизирующей технологии в сфере информатики в авангардном графическом дизайне вырабатываются новые, универсальные языки будущего и стираются различия между функциональным проектированием, составляющим основу дизайна как профессии, и высоким искусством.

Там же, где творческий процесс продолжает проходить традиционно, без применения сложнейшей компьютерной техники, функциональный дизайн все равно смело переходит границу, отделяющую материальную культуру от искусства, самое первое, видное место занимают авангардная мебель и светильники. В казалось бы предельно простых по внешнему виду и назначению стульях и креслах, шкафах, стеллажах, настенных, напольных, настольных и висящих в свободном пространстве на тончайших нитях светильниках дизайнеры находят возможность выразить себя как художники, показать самые различные оттенки во взаимоотношениях человека и его среды.

Символом нового авангардного дизайна мебели стали объекты, спроектированные лидерами миланской группы «Мемфис» в 1981 году. Эта группа выступила как яркая художественная оппозиция теории рационализма, претендовавшей



1. М. КИДНЕР (Великобритания)
2. Я. ЧЕРНИХОВ (СССР)
3. В. ЛОКТЕВ (СССР). Город-скульптура. 1968
4. Ю. АВВАКУМОВ (СССР). Лестница-крест. 1990
5. Н. ПАСТРА (Греция)
6. В. КОЛЕЙЧУК (СССР). Мобиль

на тотальное научное проектирование всей окружающей среды, но вступившей в фазу глубокого кризиса. Именно тогда Этторе Соттсасс создал свои знаменитые мебельные объекты «Касабланка» и «Карлтон».

После этого во многих странах мира началось увлечение художественными выставками экспериментальной мебели, на которых экспонировались разнообразнейшие стулья и кресла. Большинство из них не скрывали, что для сидения не предназначены. Они были странными, удивительными, завораживающими, гротескными, чудовищными, словно отражающими все отблески и отсветы современной пестрой жизни. Тщательным образом отполированные, отшлифованные, покрашенные, они претендовали на то, чтобы стать украшением целого зала.

При четко выраженной тенденции новейшей мебели, направленной на выработку общего языка для всех народов, здесь несомненное сходство с тенденциями в современной моде и музыке, она продолжает сохранять оригинальные, национальные и отдельные творческие отличия — от подчеркнута экспрессивных до отвлеченно конструктивных и изысканно рафинированных. Можно с достаточной четкостью выделить авангардную итальянскую, голландскую, финскую мебель, где уникалы существуют на фоне сотен, даже тысяч стандартных, вполне современных по форме функциональных образцов. Эти уникалы ищут и каждый раз остроумно находят контакты как с авангардным искусством в целом, так и просто с мебелью хорошего вкуса. Это касается, конечно, в первую очередь зарубежных стран, а не нашей, где мебельная промышленность уже долгое время находится в глубочайшем производственном и творческом кризисе. У нас лишь прибалтийские республики держат хороший уровень и имеют свой, замеченный художественной культурой, мебельный авангард. Его итоги были подведены в начале 1990 года во время очередной выставки «Пространство и форма» в Таллинне, в которой участвовали дизайнеры авангардного направления из Эстонии, Латвии, Литвы и Финляндии.

Другим примером появления советских художников мебели в общемировом контексте, примером, необходимым для тщательного осмысления того, что с нами происходит, является экспозиция СССР на 55 Салоне французского Общества художников декоративного искусства (САД), прошедшего в Париже в начале 1990 года. Это фактически первое появление советских дизайнеров в Париже после Международной выставки декоративных искусств 1925 года, когда на долю русского авангарда выпал феноменальный успех. Поэтому интерес к новой экспозиции был необычайно большим, тем более что наш дизайн тесно связывался с движением перестройки и постепенного перехода к рынку. Среди многочисленных вполне доброжелательных отзывов, появившихся в массовых и профессиональных дизайнерских изданиях ряда стран, все же подспудно отмечалось, что на фоне современного авангарда с его высочайшим техническим и художественно-образным мастерством наш мебель-

ный авангард кажется ученическим, слишком прямолинейным в постановке темы. Из всех представленных работ резко выделялась композиция-идея, к сожалению, не воплощенная в необходимом для этого материале: от пионерского горна, поставленного на пол трубой вниз, развевающимся парусом трепещет красное знамя с золотыми серпом и молотом и пятиконечной звездой. Этот парус знамени создает горизонтальную поверхность стола. Все могло бы быть выполнено из металла и пластика и стать символом новой образной системы. Но замысел автора Надежды Аверьяновой остался лишь идеей, графическим знаком. Успешное вхождение в мировую культуру требует, как и в любой творческой деятельности, постоянного участия в мировом процессе... Хотя в самой повседневной жизни можно найти немало блесков и неограниченных драгоценных камней стихийного народного дизайна.

Урок того, как их надо искать, дал на своей выставке в Ленинграде один из самых известных дизайнеров-авангардистов Инго Маурер (ФРГ). Летом 1989 года он показал свои бесконечные серии светильников-мобилей в залах ленинградского Этнографического музея. И открыл он свою выставку странной скульптурой, подвешенной в пространстве: синие, зеленые, желтые, красные, белые ячейки-лепестки были соединены в большой букет. Они были из пластмассы и полые внутри. Во всяком случае они выглядели достаточно необычно. Оказалось, что Инго Маурер использовал купленную на ленинградском рынке самодельную подставку для продажи цветов, сделанную из разрезанных пополам пластмассовых детских кеглей. Маурер назвал это примером новейшего стихийного авангардного дизайна, существующего и по-своему проявляющегося в каждой стране.

В технически сложных объектах авангардный дизайн присутствует как заметная, привлекающая внимание деталь, позволяющая видеть сугубо функциональные формы и композиционные решения в совершенно ином свете, легко адаптировать их в бытовом предметном окружении. Классическим примером использования принципов авангардного дизайна в радиотехнике является разработка стиля портативных мини-магнитофонов «Вокман» японской фирмы Sony. Этот крошечный предмет изменил не только привычки слушать музыку во всем мире, но сильно повлиял на вкусы людей, введя в обращение с радиотехникой легкий игровой принцип.

Для новейшего авангардного дизайна в автомобилестроении характерно предельное упрощение, сознательное снижение сверхэлитарного стиля до площадно-народного в малолитражных внутригородских машинах многофункционального назначения. Таковы японский «Ниссан С-Карго» — жучок с очень высоким верхом полукруглой формы, который можно использовать для перевозки грузов (1989 год) или «Футура» фирмы Volkswagen с поднимающимся высоко над кузовом обеими дверцами, как крылья у божьей коровки.

Авангард 1920-х и 1990-х — параллели и различия

Обращаясь на самом исходе XX века к его истокам,

1 В рамках фестиваля «Авангард-90» по случаю юбилея К. С. Мельникова в Москве показывалась еще одна любопытная экспозиция. Ее название: «Chair sweet chairs» — «Стул, душа моя».

2 Пятнадцати дизайнерам был предложен стул-полуфабрикат — обычный деревянный стул из клена: четыре ножки, сиденье и спинка — который они должны были довести «до готовности», то есть придать завершенную форму

1. Стул-оригинал

2. А. ЛЕЕДЕ. Автору захотелось видеть стул более легким, поэтому она предпочла фигурные планки

3. Х. БАККЕР также пошел по пути облегчения веса стула

4. Э. АННИНҚ считает, что форма, а не функция определяет стул, поэтому мы видим крючки на спинке, на сиденье отпечатки мейсенского фарфора, да еще прислоненное к стулу стекло — главное препятствие для сидения

3 5. Я. ХЕЕСТ. Повышая комфортабельность стула, автор расширяет возможности его использования

4 6. В. СХОУТЕН. Вдохновение для покрытия стула дала средневековая кольчуга

7. М. БОССХЕР. Автор сделала копию оригинала, затем смесила стружку и опилки с эпоксидкой и сделала новый стул

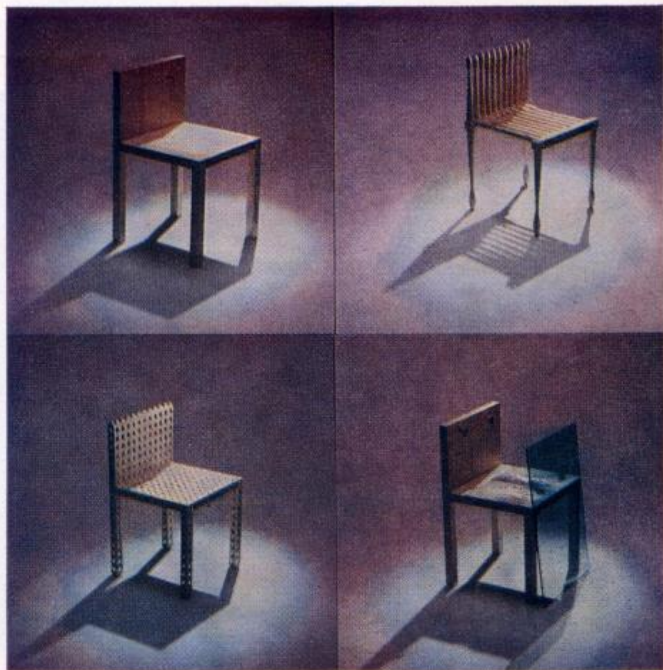
8. РООС. Стул целиком покрыт разными материалами: шелком, кружевами, перьями

9. К. ВЕРМЕЙЛЕН. Ножки заменены на металлические, дерево спинки и сиденья расплано горизонтально, что обнажило их текстурный рисунок

10. Н. ЗВАРТЪЕС как бы «упаковал» человека в стул

11. Г. ХАДДЕРС. Еще один способ выразить свою концепцию отрицания действительности

12. П. БРУИН увидел в стуле скульптуру и оштукатурил спинку и сиденье



определяя авангард 1920-х годов как классику современного искусства и дизайна, мы невольно сопоставляем между собой, накладываем друг на друга оба периода, оба явления, что дает новые импульсы открытия и понимания самого феномена авангарда.

Авангард начала XX столетия был пестрым. В нем сталкивались, влияли друг на друга самые разные течения и программы, объединенные лишь общим отношением к существующей среде, к историческому наследию, по отношению к которым они были максимально полярными, не такими как все существующее, привычное и уже по одному этому заостренно новыми, художественно-образными. В авангардном мышлении умещались субъективный экспрессионизм и объективистский конструктивизм, эксперименты в чисто станковых произведениях и утилитарных вещах. Вместе с тем авангард до чрезвычайности спрессован по времени в своем стилистическом развитии. Несмотря на принципиальные общественно-художественные различия в России и Голландии, Германии и Венгрии, Франции и Польше, везде выступили на поверхность по существу однотипные тенденции и художественные языки. Их можно объединить по методологическому принципу, что сделали в 1925 году Эль Лисицкий и Ганс Арп, выпустившие альбом-таблицы «Кунстизмы» с пояснениями на трех европейских языках. Подводя итоги десяти лет авангарда, они насчитали 16 самостоятельных течений: фильмизм, конструктивизм, веризм, проунизм, компрессионизм, мерцизм, неопластицизм, пуризм, дадаизм, симультизм, супрематизм, метафизизм, абстракционизм, кубизм, футуризм и экспрессионизм.

В таких журналах, как французский «L'Esprit Nouveau» («Новый дух») Ле Корбюзье, русский — «Вещь. Международное обозрение современного искусства» Эль Лисицкого и Ильи Эренбурга, голландский — «De Stijl» Тео ван Дусбурга, польский «Blok» (обозрение художественного авангарда) Хенрика Сташевского и Мечислава Щуки и многих других журналах подчеркивалось, что искусство вновь, как в великие эпохи прошлого, стало интернациональным при сохранении лишь частных его симптомов и черт. Оно приступило к демифологизации и демистификации самого себя, стало тесно связано с глубинными изменениями в самой жизни и объединяет усилия всех творческих личностей — от архитекторов, художников, специалистов по инженерным изобретениям до поэтов, музыкантов, кинорежиссеров.

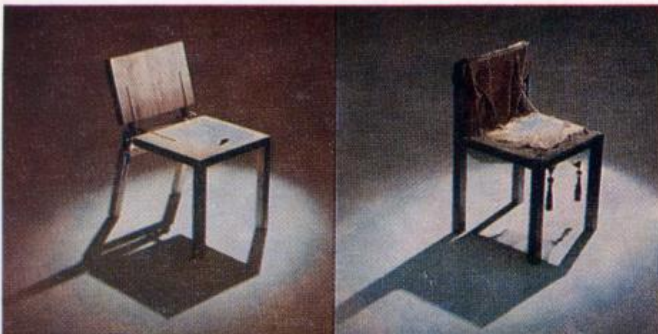
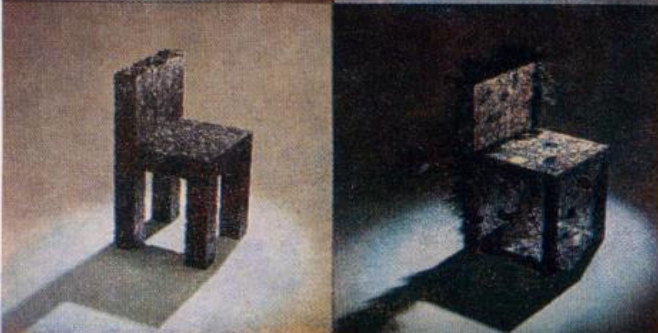
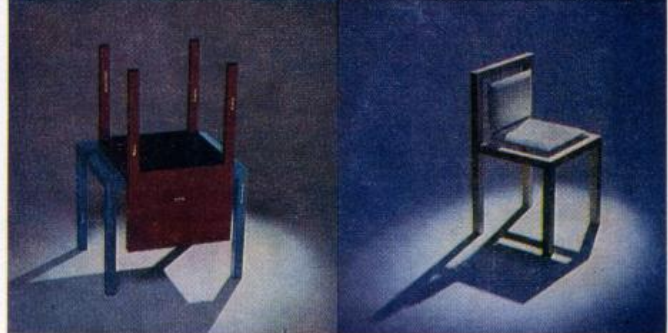
Многие идеи авангарда опирались на отрицание вторичных знаковых систем, выработанных историей культуры. В авангарде обнажены конструктивные, технические основы искусства, та грань, за которой сырой исходный материал превращается в художественную форму, способную нести образное содержание и социально воздействовать на мировосприятие людей. Отсюда и объясняются активные поиски внеэстетических (с традиционных позиций) способов воздействия на зрителя, слушателя, читателя с помощью прямого обращения к эмоциональному миру человека, его подсознательным импульсам, с помощью надличностного рацио, во-

площенного в технике, переноса акцента с внешних проявлений на внутреннее, открываемое в процессе общения с авангардистским произведением. Эти внеэстетические способы в процессе творческого акта становятся эстетическими и их результаты несут в себе следы открытия, эксперимента, позитивного обновления, жизнестроения. Такой авангард был предчувствием и косвенным отражением мировых революционных процессов в области науки и техники и, с другой стороны, в социальной области (преодоление катастрофических последствий первой мировой войны, остатков монархических автократий и косности застывших структур, оставшихся от XIX века). Затем, в 20-е годы он совпал с реальными революционными событиями в России, Германии, странах Восточной Европы. Динамическое стремление к радикальному изменению всей окружающей жизни наполнило его социальной символикой и утопизмом о возможности волевого, одномоментного изменения не только материальных форм, но и природы человека.

Это было время, наиболее благоприятное для слияния усилий искусства и материально-предметного творчества. Уже в апреле 1917 года в «позтохронике» февральских событий двадцатичетырехлетний В. Маяковский писал: «Сегодня рухнет тысячелетнее «Прежде». Сегодня пересматривается мировая основа. Сегодня до последней пуговицы в одежде жизнь переделаем снова».

Революция практически изменила строй жизни миллионов людей. Она заменила связь с прошлым утопиями нового, в которых не было ни сожаления, ни ностальгии по существовавшей еще недавно гигантской культуре дореволюционной поры. В физических еще сохранявшемся наследии (зданиях, технических объектах, произведениях искусства, бытовых вещах) на первый план выходило материально-конструктивное начало, а вся художественно-образная надстройка отбрасывалась. Оно выступало в основном как овестьвленный труд народа, его вневличностного гения. Также вневличностным казалось и светлое будущее.

В художественной литературе новый толчок был дан научной фантастике (после фантастов конца прошлого века — Жюль Верна, Конан Дойля, Герберта Уэллса). Десятки авторов самой разной величины таланта стремились соединить действительность с мечтой, отрицая все и всякие догмы, раскрывая безграничные возможности совершенствования человека. В первые послереволюционные годы в России Е. Зозуля в рассказе «Граммофон веков» отмечал, что «люди стремились стать хорошими, но жизнь уже была прекрасна». Он писал о том, что в десятый год «всевропейского социализма» не осталось ни одного дома без солнца. Тысячи старых, сырых, темных домов были разрушены, а к наиболее крепким из них приделаны стеклянные крыши и потолки. «Заводы и фабрики, — продолжал он, — представляли собой уютные гнезда удобства, располагающих к труду и созиданию». Даже зоркий А. Платонов в «Эфирном тракте» видел на дорогах обновленной России 30-х годов автомобили с электродвигателями, поля у него гудели машинами, пи-

5
67
89
1011
12

тающимися от мощных электроцентралей. «Вместо соломы, плетней, навоза, кривых и тонких бревен в строительство вошли черепица, железо, кирпич, толь, террезит, цемент, наконеч, дерево, но пропитанное особым составом, делающим его негорючим. Народ заметно потолстел и подобрел характером».

Не менее обнадеживающие картины рисовали и западные фантасты. В США Хьюго Гернс занялся беллетризованными научно-техническими предвидениями в специально выпускаемых журналах, космические приключения публиковали Э. Смит, Э. Берроуз, продолжали свои фантастические повести Г. Уэллс и О. Хаксли, правда, последний рисовал и мрачные антиутопии.

Но вместе с человеком-победителем техники, демиургом жизни, возникает и тема обратного воздействия технической революции, внеличностного революционного вала. Уже в 1920 году появилась пьеса К. Чапека «РУР» о «Россумовых Универсальных Роботах». Она была сразу же переведена на множество языков. Только в 1924 году вышло сразу три русских перевода, а А. Толстой под ее влиянием создал пьесу «Бунт машин». Антропоморфная техника бунтует, вредит людям, становится сама на место уничтожаемых ею людей. Выступая на диспуте, посвященном пьесе Чапека (Лондон, 1923 год), гуманист Бернард Шоу расширил смысл робота. Он назвал роботами и людей, лишенных инициативы и личностного начала, готовых пойти туда, куда прикажут, и выполнять лозунги. Они роботы потому, что одномерны, однофункциональны и не затрудняются быть людьми. Управлять ими нетрудно, и техника тогда быстро используется для манипулирования общественным мнением.

В пьесе были описаны в зашифрованной форме чуть ли не все проявившиеся черты человека-робота XX века. Книга была трудна для восприятия восторженно одномерных его современников и связана с дальнейшими вариациями темы «человек и машина» или темы «Бог и голем», как назвал позднее свою книгу кибернетик Норберт Винер (1963). Таким образом, можно отметить, что человек в массе испытывает тягу переносить свое социальное несовершенство на сферу техники, им же порожденной. Но чем более развита техника, тем более крупные гуманитарные задачи должен ставить перед собой и перед техникой человек, что вносит в его деятельность активный этический момент, заставляет самокоррелировать свои цели и особенно методы их достижения, промежуточные этапы, которые зачастую получают самодовлеющее значение.

Сегодня мы видим, что странный, мятущийся, парадоксальный до крайностей антигуманизма художественный авангард с его самоиронией, показным нигилизмом, оставлением открытыми множества вариантов развития и толкования мысли и идеи, с его необыкновенно развитым контекстом, вторыми и третьими планами и подтекстами был необходимым порождением бинома человек и машина, личность и масса. К сожалению, при всем историческом значении авангарда советской эпохи, давшего миру необычайно смелые стилевые и социально-утопические прозрения, именно эта сторона авангарда, за редчайшими исключениями, оказалась совершенно нежизненной и быстро уничтоженной. В западных

странах, где авангард приходил в противоречие со все более тоталитарной социальной системой (Германия, Италия), он также был обречен на уничтожение как явление культуры. Вместе с ним уступил свои позиции и дизайн, перестав быть творческой деятельностью.

Новый интерес к авангарду 20-х годов в последнее десятилетие после долгого перерыва опять заострил внимание на его многоаспектности, контрастности, на сложнейшем соединении сугубо позитивного и постоянно взрывного, самосповедающего начала в социальных и этических вопросах.

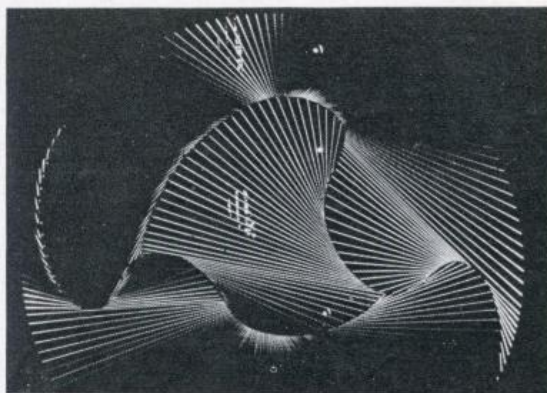
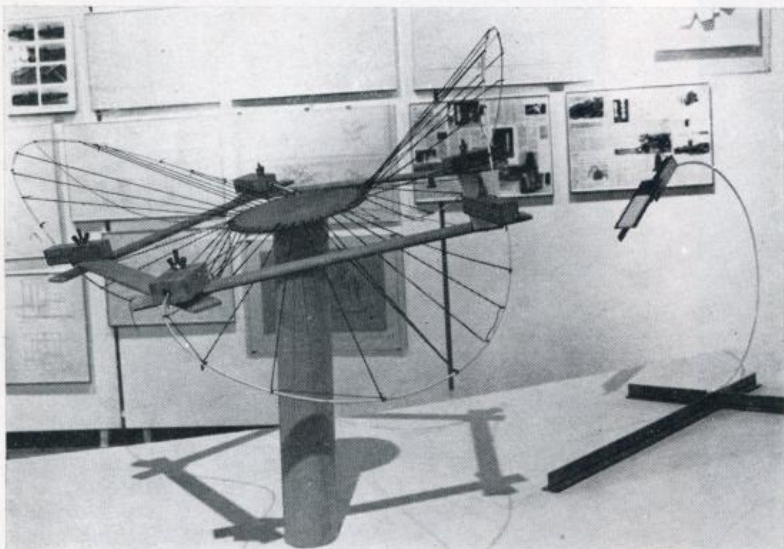
После эпохальной выставки, прошедшей в двух вариантах: «Париж—Москва» (в Париже) и «Москва—Париж» (в Москве), на которой в разных пропорциях были представлены все основные течения французского и советского искусства первой трети XX века и которая ознаменовала конец «холодной войны» в культуре на самом исходе последних лет застоя, экспонировалось немало советских выставок за рубежом, где в разных вариантах рассматривалась и обыгрывалась тема «искусство и революция», включавшая в себя знакомство с основными течениями в революционном искусстве, архитектуре и дизайне, отдельно — видами искусства и персоналиями. У нас также стали появляться выставки, посвященные культуре первых лет революции, особенно связанные с юбилейными датами. Это выставки плаката, фарфора и текстиля с агитационными рисунками, театральной декорации, промграфики, произведений из частных коллекций. Их объединяли и программно укрупняли большие ретроспективные персоналии — К. Малевича и П. Филонова, В. Кандинского и Л. Поповой и обзорные выставки по десятилетиям из собраний столичных и провинциальных музеев.

Авангард 20-х годов, открываемый для подавляющего большинства зрителей как совершенно неизвестный, новый пласт культуры, в очень концентрированном виде входил в современное сознание, и в основном чисто эстетически, с налетом романтизации революционной свободы духа.

В конце 80-х годов делались первые попытки организации выставок-мостов между авангардом 20-х годов и современностью. На них оказывались вместе старые и новейшие картины, графика, архитектурные фантазии, скульптура, абстрактные предметно-пространственные композиции. Такими были выставки «Экспресс-авангард'88», «Геометрия в искусстве» (1989), «Научно-технический прогресс и изобразительное искусство» (1989). Под этим знаменем прошел в Москве в июле—августе и «Авангард-90».

Во всех этих выставках участники стремились продемонстрировать прежде всего профессиональные поиски новых средств выразительности, художественного языка, формирования новых принципов восприятия окружающей среды.

Авангардный художественный мир 90-х годов сложен не только смешением стилей, противостояниями модернизма и постмодернизма, утилитарности и декоративности предметных форм, но и желаниями найти пути навстречу друг другу из разъятого на части, сотрясаемого социальными коллизиями мира, в котором дизайн как синтезирующая, объединяющая сила играет заметную стабилизирующую, в целом позитивную роль.



М. КИДНЕР (Великобритания), Ф. ИЛЬГЕН (Нидерланды). Структура
А. ДУАРТЕ (Швейцария). Композиция

Кейс для наладчика

Компьютеризация и автоматизация производства соседствуют, как это ни удивительно, рядом с ручным трудом — например, трудом наладчика, профессионала, который свое рабочее место как бы носит с собой и работает там, где возникли неполадки. Повысить эффективность труда наладчика — значит усовершенствовать его рабочее место, которое представляет собой переносную емкость со специализированным комплектом инструмента и принадлежностей. И тут выясняется, что этой «емкостью» мы по существу и не занимались. Все, что может предложить промышленность наладчику, — это ящик с инструментом, лежащим «навалом», и пресловутой матерчатой «раскладкой», неудобной и негигиеничной. Культуры труда наладчика по существу у нас нет, как нет уважения к хорошему инструменту, к качеству быстро оказанной услуги.

Вот почему дизайнер ВНИИТЭ Т. П. Шолохова, взявшись за разработку проекта переносной емкости для инструмента и принадлежностей наладчика, начала с моделирования таких приемов и методов труда, которые давали бы наладчику возможность удобно и эффективно действовать в самых разных ситуациях (проект емкости наладчика является частью проекта комплекса криогенного оборудования, которое разрабатывали по заказу НПО Микрокриогенной техники (г. Омск, тел. 21-95-92) дизайнеры ВНИИТЭ А. П. Врона и Е. Г. Лапина). Речь шла о том, чтобы исключить размещение инструмента и принадлежностей «навалом», найти такие способы комплектации емкости кейса, которые предопределили бы методы работы с инструментом, напоминающие работу с деловыми бумагами: кейс-дипломат, инструментальный кейс. И подобно тому, как кейс-дипломат внес новый штрих в «портрет» современного управленца, профессионала интеллектуального труда, так и кейс инструментальный должен усовершенствовать, (а по существу, определить заново) «портрет» профессионала службы сервиса.

В небольшом плоском кейсе для профессионала сервиса инструмент должен быть размещен плотно и вместе с тем удобно для пользования — он должен легко извлекаться и возвращаться на место. Корпусные элементы кейса — алюминиевые; ложементы, шарниры, кассеты для ремней, ручка — из полипропилена. Кейс рассчитан на размещение и переноску инструмента общей массой до 4,5 кг. Это своего рода эргономический критерий комфортности кейса — его превышение при постоянной носке инструмента приводит к прогрессирующей усталости, так что тонкие и точные работы выполнять уже трудно. Критерий этот побуждает создавать для подобных работ специальные облегченные изделия и комплекты.

Кроме того, емкость должна быть рассчитана на специфические производственные условия (иногда сложные, тесные, узкие места работы), в том числе на переноску «прижав к телу», на формирование рабочего места в соответствии с характером работ (кейс может быть развернут полностью или частично).

Поэтому в отличие от обычного плоского чемоданчика, новый кейс имеет форму, позволяющую удобно прижать его под мышкой, плотно обхватив рукой. Если кейс переносится на ремне на плече, то рельеф крышек не позволяет ему «болтаться», кейс занимает относительно тела устойчивое положение. Он состоит из двух объемов, раскрывающихся относительно шарниров в верхней части (там, где ручка), а не нижней, как обычно. Сделано это для того, чтобы можно было переносить кейс за ручку и в раскрытом положении, чтобы удобно было ориентировать его относительно зоны обслуживания.

Каждая половинка объема кейса раскрывается независимо, имеет собственные защелки-фиксаторы. В каждой половинке два ложементов для инструмента и принадлежностей, всего их в кейсе четыре. В разложенном состоянии кейс превращается в своего рода классификатор — каждый вид инструмента имеет свою зону размещения. Кейс может раскладываться разными способами, от полной раскладки на плоскости до объемной раскладки «домиком», при которой кейс занимает меньше места. Ложементы-вкладыши могут изыматься и заменяться на новые в зависимости от требуемого комплекта инструментов и принадлежностей. Для каждого конкретного набора инструмента ложементы-вкладыши исполнены так, чтобы инструмент «заклимался» в гнездах, имел устойчивое положение и не высыпался при открывании и раскладке кейса. Предусмотрены выемки-лунки для пальцев — этим облегчается извлечение инструмента и возвращение его на место. В итоге структура и функциональные особенности кейса как бы задают уровень профессиональной культуры труда наладчика, определяющей способы размещения чемодана относительно зоны обслуживания, выбор вариантов его раскладки в зависимости от содержания предстоящих операций и обращения с самим инструментом. Произвольная работа заменяется на упорядоченную, на технологичную.

Кейс имеет многочисленные устройства, обеспечивающие дополнительные удобства и сохранность комплекта. Ручка рассчитана на жесткий, «рабочий» хват, на то, чтобы кейс на ручке не висел, а «управлялся» ею. На ручке предусмотрен паз для карточек-вставок, на которой размещается информация о содержащемся инстру-

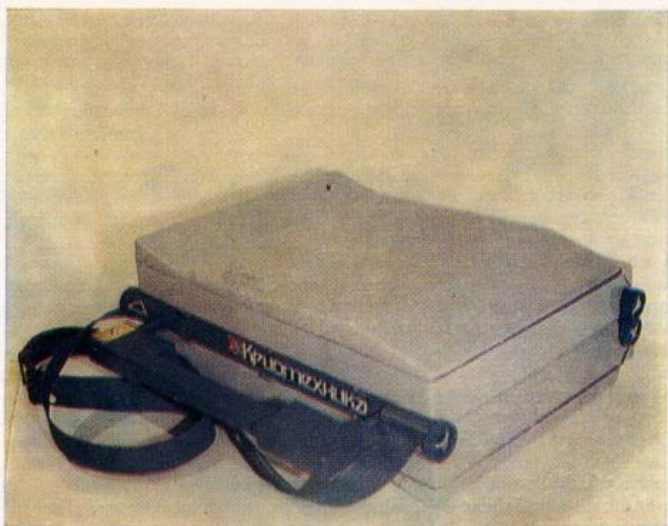
менте и принадлежности кейса. При необходимости ручка может быть опущена.

Несущий конструктив, к которому крепится ручка, имеет шарниры, относительно которых производится раскладка. Эти шарниры имеют кассетную конструкцию, в них втягиваются ремни в случаях, когда кейс переносится рукой (устроены они примерно так же, как кассеты для фотопленки). Такие же шарниры (их две пары) установлены в нижней части каждой половинки, они обеспечивают раскрытие собственно ложементов с инструментом. В сложенном положении кейс устойчиво стоит на цилиндрических «пятках», а шарниры поверхности пола не касаются, так как расположены в углах объемных элементов и соприкасаются с поверхностью только при раскладывании. Для предохранения внешних поверхностей кейса от царапин и крупных повреждений на них имеется 4 пары металлических опор-«заклепок», на которые половинки опираются в горизонтальном положении.

Проектирование кейса высветило вместе с тем одну проблему, которая для нас чрезвычайно болезненна. Просейший ручной инструмент, которым наполняется кейс (а это разного вида ключи, отвертки, молотки, «кусачки» и т. п.), практически никогда не подвергался у нас серьезной дизайнерской и эргономической проработке, он сплющ и рядом неоправданно тяжел, неудобен и груб, качество изготовления его невысокое, многие виды быстро изнашиваются и ломаются. В инструменте массового изготовления нет и следа той тщательной, «бархатной» отработки, которую так ценят профессионалы, занимающиеся тонкими и точными работами. Не говорим уже о том, что инструмента, соответствующего условиям мобильной, разъездной работы у нас в общем-то и нет, хотя нужда в нем огромная.

При разработке кейса конечно же учитывались свойства реального инструмента, но демонстрационный макет был наполнен имитационными изделиями, поскольку представлять культуру профессиональной работы наладчика и пользоваться при этом инструментом заводского изготовления было невозможно, хотя опытные профессионалы постепенно подбирают инструмент «по руке» и «по месту», вырабатывают личные методы эффективной работы.

Проблема хорошего качественного инструмента острая и ставить ее надо широко. Необходимы не только разработки модификаций и вариантов кейса для специалистов разных профессий, но и комплексов инструмента специально для условий мобильной работы. Дело не в том, чтобы наладить массовый выпуск базовых элементов кейса и на его основе создавать наборы инструмента



1. Инструментальный кейс лежит на полу. Нерабочее положение, демонстрирующее антропоморфный вид боковых поверхностей чемодана

2. Полная раскладка кейса на полу «лентой»

3. Инструментальный кейс в положении, подготовленном для переноски на плече (ручка выдвинута, ремни выпущены)

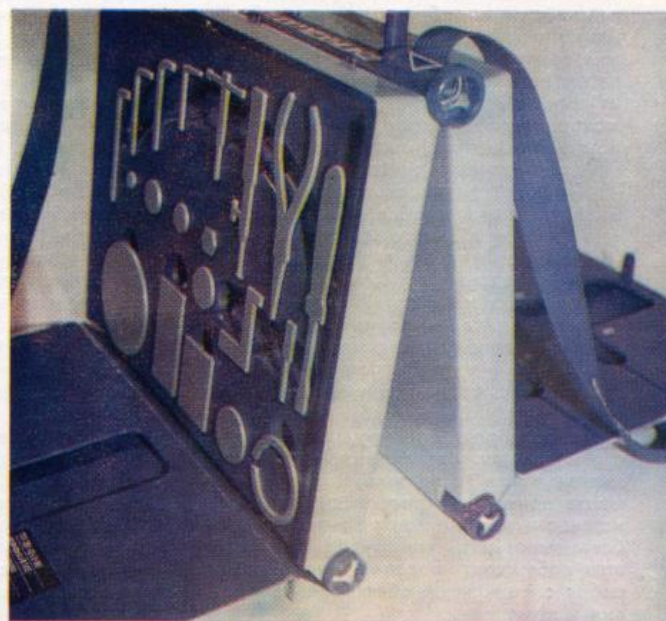
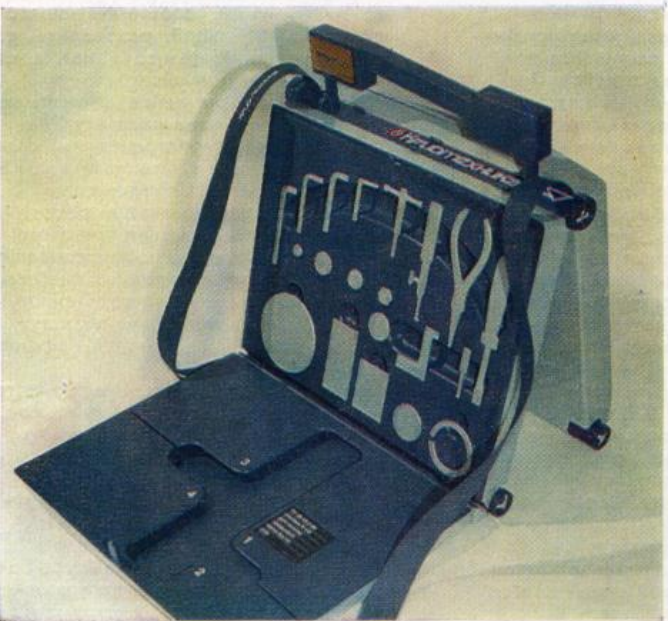
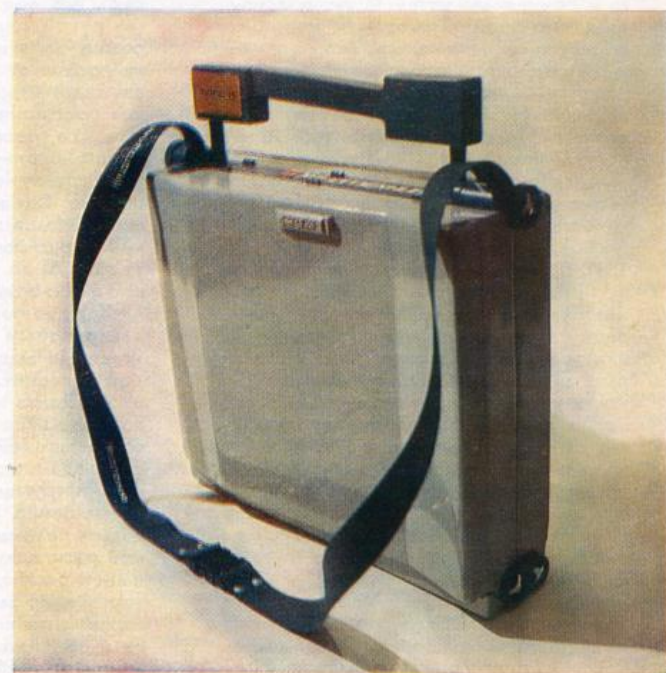
4. Односторонняя раскладка кейса «домиком»

5. Двусторонняя раскладка кейса «домиком»

для операторов разных специальностей. «Валовый» подход может дискредитировать идею, поскольку операторы будут вынуждены приспосабливаться к одному и тому же исполнению кейса. Эффективность и удобство труда будут наивысшими в том случае, когда емкости типа кейса будут созданы для каждой базовой профессии, будут учитываться не только ее моторика, но и психология.

ПУЗАНОВ В. И., кандидат искусствоведения, ВНИИТЭ

Фото Н. В. МОШКИНА



ТЭ-БИС — «ЖУРНАЛ В ЖУРНАЛЕ»

Дорогие друзья!

Перед вами неприличные для «Технической эстетики» странички. Это ТЭ-БИС — журнал в журнале, вкладыш, который мы будем издавать ежемесячно. О приложении к «ТЭ» мы мечтали давно, но трудности с бумагой, ут-

рившиеся сегодня, заставили нас пойти на компромисс — на использование своих же журнальных страниц, макетируя их как приложение.

БИС — это Банк Информаций и Справок для дизайнеров: новости дизайнерской жизни в стране и за рубежом, конкурсы, события, мероприятия, новы́е издания, ответы на вопросы и т. д. и т. п. Выдергивая из номера этот лист или вырезая из него нужную вам информацию, вы сможете составить временем картотеку по интересующей вас тематике.

Но есть и вторая важная задача у этого приложения. Редакция планиру-

ет публиковать с вашей помощью «Архив неостребованных проектов» — то есть создавать еще одну картотеку дизайнерских идей и разработок, которые были приняты заказчиком (отлачены), но, как водится, «положены на полку» и не освоены производством.

Присылайте нам ваши «непошедшие» разработки!

В каждом номере ТЭ-БИС мы будем помещать один-два таких, по сути своей загубленных, угаенных от потребителей проектов, и это собрание, этот архив явится, с одной стороны, демонстрацией богатого дизайнер-

ского арсенала идей и мыслей, и, с другой стороны, свидетельством пресупной бездельности и халатности наших заказчиков. Наконец, знакомство с «неостребованными проектами» может оказаться полезным для нового поколения предпринимателей, которые идут сегодня на смену «застойным» руководителям промышленности.

Итак, ТЭ-БИС, «журнал в журнале», будет верным спутником в вашей работе, дорогие читатели. Он делается для вас — и с вашей помощью!

С. СИЛЬВЕСТРОВА,
зам. главного редактора «ТЭ»

МЕЖДУНАРОДНЫЙ СИМПОЗИУМ

Три дня в октябре (с 4 по 6) в Тавери работал международный симпозиум «Новые информационные технологии». Устроители симпозиума — АН СССР, ГКНТ СССР, СП «Новинтех» и другие. На пленарных и секционных заседаниях обсуждались такие вопросы, как технология программирования, язык четвертого поколения, системы искусственного интеллекта, системы управления базами данных, машинная графика, правовые вопросы информатики и др. В числе докладчиков на симпозиуме был и сотрудник ВНИИТЭ, профессор Г. М. Зараковский.

Со сборником докладов и тезисов докладов, прочитанных на симпозиуме, можно познакомиться во ВНИИТЭ.

ПЛЕНУМ В ХАРЬКОВЕ

Четыре дня в октябре (с 22 по 25) в городе Харькове работал очередной пленум правления Союза дизайнеров СССР. На повестку дня для обсуждения были вынесены проблемы совершенствования системы дизайнерского образования. Центральный доклад прочел ректор МВХПУ (б. Строгановское) профессор, секретарь правления СД СССР А. С. Квасов. По обсуждаемому вопросу была принята резолюция.

СЕМИНАР ПО ЭТНОДИЗАЙНУ

В конце ноября в городе Душанбе Союз дизайнеров Таджикистана совместно с ВНИИТЭ и СД СССР провел всесоюзный творческий семинар-конференцию по проблеме «Этнографиче-

ский дизайн и национальные традиции». Доклады и сообщения сопровождались показом иллюстраций. В рамках семинара работала тематическая выставка образцов народных ремесел, а также предметов, изготовленных по современной технологии на основе этнодизайна.

Предлагается публикация материалов семинара.

КОНКУРС «ЭКСТРЕМАЛЬНАЯ СРЕДА»

Союз архитекторов СССР объявляет всесоюзный конкурс, цель которого — поиск оригинальных концептуальных идей и проектных предложений по формированию среды обитания человека с экстремальными условиями на Земле и в космосе.

На конкурс предложены три темы, три среды, характеризующиеся определенными ситуациями, неблагоприятными или опасными для пребывания человека:

— среда 1 — районы стихийных бедствий и экологических катастроф;
— среда 2 — Антарктида;
— среда 3 — космическое пространство.

В конкурсе могут принять участие все желающие — отдельные лица и группы людей. Установлены следующие премии по каждой среде:

— первая премия в размере 3000 рублей;
— вторая премия в размере 2000 рублей;

— третья премия в размере 1000 рублей;

— две поощрительные премии в размере 500 рублей.

По результатам конкурса будет проведена выставка.

Конкурсные материалы должны быть высланы не позднее 1 февраля 1991 года по адресу:

103001, Москва, К-1, ул. Щусева, 7, Союз архитекторов СССР, конкурс «Экстремальная среда».

Дополнительную информацию и условия конкурса можно получить по адресу:

Москва, ул. Щусева, 7, комн. 47, телефон 290-52-82, Захарова О. Н.

Т	Е	Х	Н	И	Ч	Е	С	К	А	Я	Э	С
Н	В	А	Р	Ь	1	2	3	4	5	6	7	8
23	24	25	26	27	28	29	30	31	Ф	Е	В	Р
12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Р	Е	Л	Ь	1	2	3	4	5	6	7	8	9
24	25	26	27	28	29	30	М	А	Й	1	2	3
18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
30	31	А	В	Г	У	С	Т	1	2	3	4	5
20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	С
8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Б	Р	Ь	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
25	26	27	28	29	30	31	Н	О	Я	Б	Р	Ь
15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17

Т	Е	Т	И	К	А	Г	О	Д	1	9	9	1	Я
9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
А	Л	Ь	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
25	26	27	28	М	А	Р	Т	1	2	3	4	5	6
20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	А	П
10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
31	И	Ю	Н	Ь	1	2	3	4	5	6	7	8	9
23	24	25	26	27	28	29	30	И	Ю	Л	Ь	1	2
16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Е	Н	Т	Я	Б	Р	Ь	1	2	3	4	5	6	7
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	О	К	Т	Я
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
28	29	30	Д	Е	К	А	Б	Р	Ь	1	2	3	4
18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31

Read in issue:

DUBOV P. L., ERLIKH M. G. Computer possibilities. What is the beginning?// *Tekhnicheskaya Estetika.*— 1990.— N 12.— P. 1—3, 3 schem., 1 tabl.

The authors continue "the computer topic" which was started in the October copy of the magazine by the article "Informatics and we". The aim of this article is to show to designers the possibilities of Soviet current programs and technology, which could help them in their work. Some methods of various computers interaction are also described.

BISUNOVA E. M. Cultural-psychological time for design// *Tekhnicheskaya Estetika.*— 1990.— N 12.— P. 4—6.

The problem of time in Futurodesign is considered. It is stated that the feeling of time is the chief dominant of the pro-

ject concept. Present-day state of the project culture is characterised as a state of cultural-psychological frustration. A pair of main emotions is revealed — fear and hope — which regulate integral relation of man to time. It is suggested to consider forecasting, prevision, and designing as three different cultural-psychological forms of time realization.

On the basis of the above analysis of the temporal interaction of designing and forecasting, a time scale of Futurodesign (a typology) is offered.

ARONOV V. R. Vanguard-90// *Tekhnicheskaya Estetika.*— 1990.— N 12.— P. 8—12: 11 ill.

The author considers the role and the place of design in the present-day vanguard culture: participation of designers in program vanguard exhibitions, search for new expressive means in environmen-

tal design. He discusses types of vanguard design for interiors, furniture, technologically advanced consumer goods. Parallels are made between socially active vanguard of the 20-ies and present-day vanguard, which reflects contradictions of the world culture of the end of the XX-th century.

PUSANOV V. I. A case for the adjuster// *Tekhnicheskaya Estetika.*— 1990.— N 12.— P. 13—14: 5 ill.

By contract with a Siberian plant VNIITE designers developed a project of a transportable case for adjusters; it is a flat valise with two sections and cassetts for tools. While designing, specific conditions of adjusters' work were taken into consideration, such as a lack of the necessary space for accessibility, when the case could be half open, the necessity of its carrying close to the body, etc.

MARGOLIN V., DISHOUR A. L. Science in design education: searching for the model// *Tekhnicheskaya Estetika.*— 1990.— N 12.— P. 19—24.

Victor Margolin, our author, is a professor of the history of arts and design at the Illinois University in Chicago (USA). He was the founder and the editor-in-chief and is now a member of the Editorial Board of the Design Issues magazine. He is also the editor of the Design Discourse publication, which was out of print in 1989 (Illinois University Press). During his stay in Moscow last May V. Margolin offered to this magazine the above article on the problems of design theory, practice and education. Since these topics are of interest to our readers, the editorial staff asked A. L. Dishour, another author of our magazine and a specialist on the history and theory of design, to enter into polemics with the American colleague.

ВНИМАНИЕ, НОВЫЙ ЖУРНАЛ!

В новом году начинать издаваться независимый журнал «ЭЮЯ».

Это — художественный журнал по графическому дизайну, первое в стране специализированное периодическое издание для плакатистов и шрифтовиков, проектировщиков фирменных стилей и разработчиков упаковки, художников рекламы и дизайнеров книги, иллюстраторов и фотографов, художников выставочных экспозиций и мастеров арт-дизайна и всех остальных художников, дизайнеров, графиков.

«ЭЮЯ» — издание прежде всего для глаза. Здесь вы увидите образцы высшего профессионализма, новейшие тенденции в графическом дизайне, портреты выдающихся дизайнеров всего мира, представление талантливой молодежи.

«ЭЮЯ» — профессиональный супер-клуб дизайнеров-графиков.
Объем журнала: 8 п. л. **Периодичность: 1 раз в квартал. Цена первого номера: 10 руб.**

Сообщаем содержание первого номера. Блок о шрифте: коллекция новей-

ших гарнитур, коллекция авторских тангиров, статьи В. Лазурского, В. Ефимова, А. Кудрявцева и др., материалы всесоюзного конкурса «Шрифт-89», объявление нового шрифтового конкурса; арт-дизайн-графика: последние работы В. Чайки и Е. Добровинского; творческий портрет Т. Винта; концептуальный дизайн О. Генисаретского; хит-парад-90: таблица лидеров художественного процесса.

Арт-директор В. Цыганков, редактор С. Серов, художник В. Чайка.

Для подписки на первый номер журнала «ЭЮЯ» необходимо направить почтовым переводом сумму 10 руб. на р/с 161719 в Станкин-банке в МГУ Госбанка СССР для ОПМЦ «ПРООБРАЗ», р/с 345707 и одновременно — открытку по адресу: 129345 Москва, ул. Малыгина, 9—72 В. Цыганкову, в которой указать номер почтового перевода, свой индекс и адрес.

Первый номер «ЭЮЯ» вы получите в первом квартале 1991 года!

АНОНС

С 18 по 24 января 1991 года в выставочном комплексе «Красная Пресня» в Москве проводится 3-я Международная выставка «Консумэкспо-91».

«ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА»

приглашает советских и зарубежных специалистов, руководителей производств публиковать свою рекламу и объявления.

Журнал принимает рекламные тексты следующего содержания:
— коммерческую рекламу промышленности и торговли («продаем...»), «производим...», «предлагаем...»;
— рекламу научно-технического и проектного потенциала («спроектируем...», «разработаем...», «исследуем...», «изготовим...»);
— объявления научных организаций, промышленных предприятий и объединений, учебных заведений и т. д.

ПОЗДРАВЛЯЕМ!

Двадцать пятого октября 1990 года Указом президента Азербайджанской ССР директору Азербайджанского филиала ВНИИТЭ Рафаилу Мусебовичу Гасанову присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств республики. Примите наши поздравления, Рафаил Мусебович!

Ваша реклама может быть как чисто текстовой, так и иллюстрированной. Иллюстрации представляются в двух экземплярах. Размер черно-белых — не менее 13×18 см, цветных слайдов (в одном экземпляре) — не менее 6×6 см. Срок выхода рекламы — 2-3 месяца со дня подачи.

Направляемая в редакцию реклама должна сопровождаться гарантийным письмом об оплате с пометкой в скобках — для «Технической эстетики».

Помещайте свою рекламу в «Технической эстетике», и ее прочтут специалисты не только в СССР, но и в 30 зарубежных странах!

Наш автор Виктор Марголин является профессором истории искусства и дизайна Иллинойского университета в Чикаго (США). Он был основателем и главным редактором, а ныне член редакционной коллегии журнала «Вопросы дизайна» (Design Issues), а также редактором книги «Беседы о дизайне» (Design Discours), выпущенной издательством Иллинойского университета в 1989 году.

Во время своего пребывания в Москве в мае этого года В. Марголин предложил нашему журналу публикуемую сегодня статью о проблемах дизайнерской теории и практики, о вопросах образования. Поскольку эти вопросы давно волнуют и нас, редакция обратилась к другому своему автору, специалисту по истории и теории дизайна А. Л. Дижурю и попросила его вступить в полемику с американским коллегой.

Наука в дизайн-образовании: невостребованные ресурсы

Виктор МАРГОЛИН, Университет штата Иллинойс, Чикаго

Публикуя в апреле 1919 года манифест о создании Баухауза, Вальтер Гропиус мечтал об органическом слиянии в учебной программе школы искусств и ремесел, порождающем единство архитектуры и искусств. Гропиус считал, что для достижения этого достаточно создать ряд мастерских, где студенты, руководимые группой художников и мастеров декоративных искусств, могли бы приобрести определенное ручное мастерство. Его модель дизайнерского образования основывалась на утопическом идеале сообщества, живущего простой жизнью, в котором интуитивное понимание основных целей рождало бы удивительные результаты.

Исповедуя абсолютную веру в интуицию, Гропиус не делал акцента на изучении истории и теории дизайна как одной из существенных составных частей образования студентов Баухауза. Пропедевтические курсы были основаны художниками, каждый из которых разрабатывал свой метод систематически, не стремясь при этом строить его в виде определенного корпуса дисциплинарного знания.

В период руководства школой Гропиусом в основе модели дизайнера лежал не столько образ интеллектуала, сколько ремесленника.

Наряду со школой ВХУТЕМАС в Москве, Баухауз принадлежит к первым художественным и дизайнерским школам, сделавшим попытку отразить в своих учебных планах основные концепции модернизма, сформировавшего ту эпоху. Однако в обоих случаях попытка создания учебного плана для дизайнеров была основана на идеологии ремесла, в силу чего ни одна из этих школ не смогла сформулировать концепцию дизайнерского образования, обращенную к широкому использованию в процессе проектирования технологии, менеджмента и аспектов социальной политики. Баухауз просуществовал четырнадцать лет, ВХУТЕМАС — только десять. В обоих случаях этого было недостаточно для выявления потенциальной роли дизайнера в современном мире. Однако, принимая во внимание множество изменений, которые претерпели данные школы за свою короткую жизнь, можно предположить, что если бы они существовали и далее, мы стали бы свидетелями появления выросших из них совершенно иных моделей дизайнерского образования.

В 1937 году Ласло Моголи-Надь, ранее преподававший в Баухаузе в Вей-

маре и Дессау, возобновил некоторые педагогические принципы школы, введя их в несколько видоизмененной форме в учебную программу возглавляемого им Нового Баухауза в Чикаго, в дальнейшем преобразованном в Институт дизайна при Технологическом институте штата Иллинойс. Отдавая преимущество «интуитивному» подходу к дизайну, Моголи-Надь тем не менее пригласил для преподавательской работы в школе философов и других ученых. Это была серьезная попытка разработки теоретических основ, крайне необходимых дизайнеру. После смерти Моголи-Надя в Институте дизайна (бывшем Новом Баухаузе) произошли серьезные изменения. Данное дизайнерское учебное заведение стало одним из первых, проповедующих использование компьютера как главного инструмента дизайнерского процесса. Кроме того, помимо включения в учебный план корпуса инженерных знаний, студентов знакомили с моделью дизайнерской практики, которая в отличие от разработанных прежними школами дизайна, была гораздо в большей степени взаимосвязана с теорией и знанием технологий производства.

В Европе Ульмская высшая школа дизайна также отошла от традиционной художественно-ремесленной модели дизайнерского образования. Такие педагоги Ульма, как Томас Мальдонадо, Отл Айхер, Ги Бонсип, первоначально согласившиеся с концепцией первого ректора школы Макса Билла, отвергли его предложение вернуться к художественно-ремесленному образованию по типу Баухауза. Вместо этого они предприняли попытку создания учебной программы, основу которой составляло бы не столько художественное, сколько научное и технологическое начало. Теория и история были представлены в учебной программе Ульмской школы в объеме, который не шел ни в какое сравнение с первыми школами дизайна. Например, известный ученый Абрахам Мольт (Франция) преподавал в Ульме теорию информации. Кроме того, в учебную программу были включены курсы истории дизайна, социологии, других гуманитарных и общественных наук. Попытка соединения в образовательной программе теории и практики дизайна могла бы дать более ощутимые результаты, если бы школа не была закрыта в 1968 году в период активной политической борьбы, развернувшейся в Европе и США между сту-

дентами и властями. Парадоксально, но Ульмская школа просуществовала четырнадцать лет — столько же, сколько и Баухауз, модель образования которого была ею отвергнута.

Со времен Ульма многие дизайнерские школы отказались в некоторой части от использования интуитивно-художественных и ремесленных моделей первого периода дизайнерского образования, но ни одна из них не предпринимала равных ему по энергичности и значимости попыток включения в свой учебный план знаний о дизайне с тем, чтобы содержание обучения больше отвечало решению проблем современности. Мы находимся сейчас на таком этапе исторического развития, когда ощущается постоянно растущий спрос на новые модели дизайнерского образования. В чем же причина этого? В том, что мы оказываемся перед лицом проблем, превосходящих нашу возможность решить их. Сложность и масштабность задач, с которыми сталкиваются дизайнеры, все возрастает, и их решение требует более серьезной подготовки, чем та, которую дают большинство дизайнерских учебных заведений. Поэтому сейчас множатся попытки подойти к решению данных проблем, выходя далеко за рамки нынешнего уровня образования. Такова, несомненно, картина дизайна, где инновации весьма часто исходят от людей, понимающих, что полученного ими образования для решения ряда проблем, к которым они обращаются, совершенно недостаточно.

Первостепенная необходимость для педагогов дизайна — расширение своих собственных представлений о природе дизайна и о функциях его не только в современном высокотехнологическом обществе, но и в развивающихся странах. Большое число теоретиков в области дизайна выступает сейчас за разработку нового его определения, более широкого, чем то, которое легло в основу нынешних учебных планов дизайнерского образования. Ричард Бьюканан рассматривает дизайн как архитектурное искусство, способное объединить другие, понимаемые более узко, виды искусств и ремесел. «Дизайн — это то общее, что имеют все формы продукции, предназначенной для потребления», — пишет он. И далее: «Он дает интеллектуальный толчок, мысль или идею — вполне очевидно, что одно из значений термина «дизайн» трактуется как мысль или план — орга-

УДК 745:378

низующие все уровни продуцирования, будь то в области графического дизайна, инжиниринга, промышленного дизайна, архитектуры или в крупномасштабных, целостных системах в области городского планирования».

Взгляд Бьюканана на дизайн, отличающийся широкомасштабностью, находит свое отражение в новаторских трудах Герберта Саймона, крупной фигуры в области информатики, организации управления и искусственного интеллекта. В одной из своих первых лекций в 1968 году он предложил свое определение дизайна, часто цитируемое с тех пор: «Дизайном занимается каждый, кто разрабатывает способ действий, направленных на преобразование существующей ситуации в желаемую. Интеллектуальная деятельность, продуцирующая материальные артефакты, не отличается существенным образом от той, которая предписывает средства для лечения больного, либо разрабатывает новый план реализации фирменной продукции, либо планирует социальную политику государства. Толкуемый таким образом, дизайн составляет ядро любого профессионального обучения: это принципиальная черта, отличающая профессиональную деятельность от научной». Саймон оптимистично смотрел на перспективу возникновения «науки дизайна» и определял ее, в отличие от естественных наук, как науку об искусственном.

Его определение дизайна предлагает рамки для иного по сравнению с обычным восприятием проблем дизайна и трансформации его практики в соответствии с новыми парадигмами. Оно дает ответ на вызов, бросаемый появлением беспрецедентных ситуаций, требующих интегративного подхода к задачам, для решения которых непригодны обычные профессиональные средства.

К сожалению, мы пока не знаем, как выразить это широкое определение дизайна в прагматических терминах, что крайне важно для выработки конкретных рекомендаций для реорганизации дизайнерского образования и практики. Мы имеем дело с учебными планами, раздробленными на такие специализации, как промышленный дизайн, графический дизайн, сценарийный дизайн, дизайн интерьеров и дизайн моды. Мы также отделяем дизайн с сильным художественным уклоном от дизайна с техническим уклоном, например, от связанного с инжинирингом или информатикой. В дополнение к этому мы разграничиваем дизайн предметов и дизайн нематериальных объектов, вроде методов и услуг, либо принадлежащих к таким сферам, как промышленная психология и городское планирование.

Существуют, разумеется, веские причины, объясняющие изначальное разделение этих областей практики. Однако произошло оно тогда, когда необходимость интегративного мышления не ощущалась так остро, как сейчас. Но задача состоит вовсе не в том, чтобы объединить все формы дизайна в рамках одной всеобъемлющей профессии, которая стала бы одновременно всем и ничем. Скорее необходимо определить новые точки сближения и соприкосновения между различными видами практики и продвинуть в этом направлении образовательный процесс, что делает возможным широкое междисциплинарное сотрудничество дизайнеров разной специализации, а также подтолк-

нет отдельных дизайнеров к значительному расширению спектра решаемых ими проблем.

Одной из причин недостаточно быстрого поворота дизайнерских школ к изменениям, диктуемым этим новым вызовом, является то, что сам дизайн никогда не рассматривался большинством своих практиков как полностью сформировавшаяся профессия. По сравнению с профессионалами в области юриспруденции, медицины и естественных наук дизайнеры всех областей уделяли весьма мало внимания самоопределению. Бакминстер Фуллер развернул перед дизайнерами перспективу возникновения «всеобъемлющей науки дизайна», но, несмотря на свою личную способность рушить условные границы между инжинирингом, промышленным дизайном и архитектурой, он не имел четко выработанной стратегии движения в этом направлении дизайнерских профессий и часто просто приводил свою аудиторию в недоумение бесконечными туманными рассуждениями, продолжавшимися по четыре-пять часов.

Хотя в последние годы о дизайне было написано немало, наша статья представляет собой скорее ряд отдельных высказываний о дизайне, не давая при этом целостной картины того, чем является дизайн. Хотя мы считаем, что задачей самих дизайнеров является размышление о собственной практике, тем не менее внутри дизайнерской деятельности необходимы также ученые и критики, основным делом которых должна стать рефлексия дизайна. И тем не менее дизайнеры-профессионалы до сих пор не научились привлекать в свою среду таких людей.

Мы легко можем представить себе как много ученых-правоведов может принести в профессию юриста-практика, неоспоримым подтверждением чего служат последние изменения в области теории права, или медик-исследователь — в работу практикующих врачей, однако мы все еще недостаточно понимаем, как ученый в области дизайна — теоретик, критик либо историк может воздействовать на результаты самого процесса дизайна — независимо от того, идет ли речь о проектировании, образовании или формировании общественного мнения относительно дизайна и дизайнеров. Существует явная потребность в новой специализации, ориентированной на подготовку ученых подобного рода. Именно они-то и призваны играть существенную роль в переосмыслении дизайнерского образования и практики дизайна.

Мы твердо убеждены, что для преподавания истории искусств необходима ученая степень, однако не считаем исследования в области дизайна равноправной научной деятельностью, что, конечно, не способствует процветанию подготовки в учебных заведениях подобного рода ученых и освобождению в учебно-образовательном плане места для включения в него соответствующих дисциплин. Между тем, исследователи в области дизайна в состоянии помочь переосмыслению современных проблем дизайнерского образования, предложить новые его модели.

В настоящее время подготовка дизайнеров носит крайне фрагментарный характер. Изучение промышленного дизайна, графики, проектирования интерьеров, различных ремесел, моделирования одежды происходит, как правило, в художественных школах или на университетских факультетах искусств.

Архитектура рассматривается как гибридный вид искусства и техники, помещаемый где-то между факультетом искусств, с одной стороны, и инженерным факультетом — с другой. Инжиниринг рассматривается как основанная на технологии форма дизайна, не имеющая ничего общего с искусством; часто его отделяют от информатики, являющейся более концептуальной формой базирующегося на технологии дизайна. Дизайн же процессов и услуг преподается только в школах городского планирования, социального обслуживания и бизнеса.

Из-за такого расхождения аспекты дизайна, общие для разных специалистов, не акцентируются, и большое число людей, являющихся в нашем понимании дизайнерами, в процессе своей профессиональной подготовки изолированы друг от друга. Подобная же изоляция распространяется также и на профессиональную практику, где группы дизайнеров различного профиля, призванные работать совместно, страдают от неправильных представлений или даже полного невежества по поводу специфики работы друг друга. Не говоря уже о том, что барьеры в процессе образования способствуют разрыву образа мыслей, отрывающего друг от друга различные виды дизайна, они также порождают узость представлений о дизайнерской деятельности, препятствующую социализации дизайна, распространению его в обществе.

Существующие барьеры косвенно подтверждают, что не только занятия проектированием, но и исследования имеют высокую практическую ценность как для будущих исследователей, так и для будущих дизайнеров. Изучение студентами дизайнерских специальностей истории, теории и критики дизайна все еще недостаточно поощряется и как предмет изучения зависит от их собственного желания. Во всем мире едва ли существует хотя бы одна самостоятельная университетская учебная программа, предметом которой были бы научные исследования в области дизайна. Число программ профессионального обучения дизайнеров — будь то в области графического дизайна, дизайна промышленных изделий, инжиниринга или информатики — содержащих элементы теории и научных исследований, тоже невелико. Для формирования правильного отношения к дизайну со стороны преподавателей, исследователей, политических деятелей и широкой общественности необходимо проведение серьезных и имеющих большое практическое значение исследований с очевидностью подтверждающих пользу изучения истории, теории и критики дизайна. Кроме того, при помощи обновленных учебных планов и, в частности, путем постановки соответствующих учебных задач и привлечения к их решению групп студентов, мы должны приступить к поиску доказательств в пользу новых плодотворных методов организации дизайнерской деятельности.

Поскольку донныне большая роль дизайна в обществе не находила достаточной концептуальной оценки, большинство людей все еще воспринимают его как нечто второстепенное и, соответственно, ему отводится в учебных планах университетов и художественных школ весьма скромное место. Это было бы оправдано лишь в том случае, если бы наше видение дизайна ограничивалось узким контекстом ограниченного круга объектов и методов, не оказывающих серьезного влияния на образ

жизни общества. Мы же, наоборот, дизайн считаем крайне важной деятельностью, обладающей огромным влиянием, знание о которой имеет для нас огромную ценность. Герберт Саймон призывал к созданию строгой науки дизайна, однако мы считаем, что сам дизайн не нуждается в превращении в науку в прямом смысле этого слова лишь для придания ему значимости. Дизайн — это слишком широкое явление, чтобы свести его к некоей системе методов и теорий. Именно в такую ошибку впадали теоретики Ульмской школы, полагавшие, что дизайн можно уложить в парадигматические рамки строгих теоретических моделей. Хотя дизайн имеет свои системные аспекты, в нем столько же от искусства, сколько от техники и науки.

Скорее мы вправе говорить, подобно критику Маурицио Витта, о культуре дизайна, что включает в себя не только продуцирование полезных объектов (куда мы включили бы также процессы, услуги и технологии), но и проблематику их распределения и потребления. Культура дизайна, по Витта, охватывает «всю массу дисциплин, феноменов, знаний, аналитических приемов и философий, принимаемых во внимание дизайном полезных объектов в процессе производства, распределения и использования этих объектов в контексте экономических и социальных моделей, становящихся все более сложными и неопределенными».

Концепция культуры дизайна подкрепляет тот факт, что дизайн является деятельностью в достаточной степени детерминированной социальной средой, в рамках которой он функционирует. Таким образом, мы не вправе рассматривать любую дизайнерскую учебно-образовательную программу вне зависимости от теории общества. Многие ученые возражали бы, что всякая теория имеет под собой идеологическую основу и соответственно не может быть источником создания натуральных моделей как дизайна, так и общества. Создание теории дизайна становится, таким образом, предметом спора, являющимся в свою очередь частью более широкой дискуссии по поводу теории общества в целом. Теории дизайна и общества важны, поскольку помогают нам осознать, почему и как мы делаем те или иные вещи. Так как мы против монистической теории общества, то столь же невозможным представляется нам создание единственно верной теории дизайна.

Одной из функций исследований в рамках дизайнерского образования является осознание всей масштабности роли дизайна в обществе, с тем чтобы можно было начать обсуждение значимости дизайна в рамках более широких контекстов теории общества. В частности, речь идет о таких вопросах, как переход от индустриального к постиндустриальному обществу и от культуры модернизма к культуре постмодернизма. В последние годы развернулись широкие споры о будущем сферы обслуживания, о ценности информации как объекта товарно-денежных отношений в сравнении с товарами длительного пользования, о влиянии технической информации на формирование социальной политики и о других возникающих во множестве проблемах. То немногое, что было написано о дизайне в «постиндустриальном обществе» отличается крайней качественной неоднородностью и отсутствием стремления разобраться

во всех хитросплетениях споров о постиндустриализации. Но это как раз и есть те вопросы, которые связаны с типом изменений, переживаемых обществами на всем земном шаре; изменений, призванных породить новое отношение к дизайну; изменений, которые в свою очередь должны коснуться дизайнерского образования.

Из-за того, что голос дизайнеров, преподавателей и теоретиков дизайна слабо звучал в ходе этих дискуссий о модернизме и постмодернизме, дизайн как проблема соответственно не был включен в них в полном объеме, отражающем все глубинные трансформации культуры, составляющие ядро данных споров. Ни Юрген Хабермас, ни Жан-Франсуа Лиотар, ни Джанни Ваттимо, ни другие ведущие философы, участвовавшие в дискуссиях о модернизме и постмодернизме, не усмотрели в дизайне одного из главных носителей культурных ценностей.

Участники споров еще не полагали дизайн способным внести свой вклад в моделирование новых теоретических парадигм. Это, разумеется, серьезно затрудняет попытки конструирования моделей новых учебных планов, достаточно полноценных с теоретической точки зрения, чтобы суметь поднять дизайн на уровень вышеуказанных дискуссий о культуре. Вполне очевидно, что героические модели дизайнерского образования, характеризующие первый и второй периоды «модернистской» дизайнерской подготовки, не могут быть использованы для решения наших проблем. Дело не в том, что эти школы не проповедовали отношения к дизайну как к серьезной деятельности, а в том, что каждая из них была по-своему ограничена. Модель Баухауса, например, вплоть до появления в школе Ханнеса Майера, с шумом полагалась на искусство «формоцентрический» подход. ВХУТЕМАС сделал серьезные шаги в архитектурной теории, однако другие области дизайна страдали от недостаточного развития промышленного производства и от ремесленнических принципов как отправной точки творчества. Руководители Ульмской школы при разработке своего учебного плана ввели в него научное начало, однако это носило скорее характер метафоры, чем ответа на социальные потребности.

Усматриваемый нами разрыв между формами дизайнерского обучения двух первых периодов модернизма и современные запросы на более эффективные дизайнерские образовательные программы является скорее следствием постоянного «маргинального» положения дизайна, чем слабой его концептуальности. Вдохновить нас на введение науки дизайна в зрелую образовательную практику может память о том, что многие области исследований, ставшие впоследствии серьезными научными дисциплинами, прошли через эту стадию развития, предшествующую разработке теорий, а также четко сформулированных проблем науки. Отличным примером тому могут служить история искусства и архитектуры, литература, социология, антропология, история, политология. Изменения, происходившие внутри этих дисциплин, были следствием деятельности ученых, ставших перед собой принципиально новые вопросы и разрабатывавших нетрадиционные методы исследования, часто обращаясь к другим естественным или гуманитарным дисциплинам за пригодными для использования примерами из области те-

рии и методологии.

История литературы и искусства может служить наглядным примером того, как протекали эти процессы. В прошлом исследования в области литературы привлекали исследователей из таких казалось бы далеких от нее дисциплин как социология и психоанализ. Сейчас широкие споры критиков, развернутые вокруг литературы, служат образцами для других дисциплин — таких, например, как архитектура и этнография. В рамках истории искусств также происходит конвергенция истории, теории и критики, лихорадящая основы данной дисциплины, что, однако, способствует возникновению многочисленных новых связей с рядом других дисциплин и теорий, например, таких, как литературные исследования, психоанализ, политология, феминизм и история в самом широком смысле этого слова. Соответственно, в ряде школ эта новая история искусств уже способствует формированию талантливых литераторов, критиков и других творческих работников. То же самое можно сказать о воздействии на молодых архитекторов истории, теории и критики архитектуры.

Дизайн претендует на такую же способность к рефлексии, как живопись и литература, однако ему еще предстоит привлечь к себе широкое внимание, так как практики и теоретики дизайна пока не выдвинули достойных аргументов относительно его центрального положения в жизни общества. Происходящее в последние годы устранение традиционных барьеров между научными дисциплинами, а также появление новых теорий в области гуманитарных и общественных наук может во многом способствовать развитию научных исследований в области дизайна. Структурализм, постструктурализм, феминизм, теория восприятия, семиотика, теория реакций пользователя — всего лишь некоторые узловые точки, вокруг которых ведутся жаркие интеллектуальные споры. Эти нетрадиционные подходы позволили разрушить устоявшиеся представления о различных явлениях нашего мира и создать методы решения многих вновь появляющихся проблем, с которыми сталкиваются ученые при исследовании данных явлений.

Распространение новых методических подходов может оказать влияние на научные исследования в области дизайна, как это имело место в архитектуре, литературе, живописи, кинематографии, антропологии и социологии. В систему дизайнерского образования так же можно ввести крайне необходимый компонент критической оценки. Например, теория восприятия и теория реакции пользователя дают более полное понимание роли потребителя объектов дизайна. Теория восприятия объясняет важность учета контекста, в котором существует литературное произведение. Согласно данной теории смысл результируется из диалога между творцами и пользователями; теория восприятия, таким образом, показывает необходимость модели, предлагаемой теорией коммуникации, утверждающей, что объективное сообщение в процессе его перехода от отправителя к респонденту остается неизменным. Теория восприятия признает сложность коммуникации и дает респонденту относительную свободу в восприятии сообщения.

Теория реакции пользователя может играть важную роль в постижении способа, каким устанавливается отношение потребителя либо пользователя к объ-

ектам дизайна, в выявлении их истинного к ним отношения, а не того, которое содержится в результатах маркетинговых исследований. Книга «Значение вещей: домашние символы и собственное «я»» Михая Чиксентмихая и Юджина Рохберга-Халтона является пионерским трудом в области исследования реакции пользователя. Авторы, проинтервьюировавшие более трехсот человек, объясняют причины, побудившие их начать эти исследования, следующим образом: «Мы хотели проанализировать роль вещей в определении человеком того, кем он является, кем он был и кем хочет стать, так как, несмотря на важность вещей, очень мало известно о причинах их приобретения, о том, как они становятся частью целей и реального опыта людей». Эти авторы внесли весомый вклад в теорию дизайна, используя свои познания в социальной психологии и социологии для решения вопроса о том, как люди пользуются вещами. Данный вид рефлексии, направленный на осмысление использования вещей, должен стать неотъемлемой частью обучения дизайнеров. Другие книги, такие как «Мир товаров» (The World of Goods) Мэри Дуглас и Барона Ишервуда, «Система вещей» (Le Système des Objets) Жана Бодрийара, «Расшифрованные рекламы» (Decoding Advertisements) Джудит Вильямсон, «Границы удовлетворения» (The Limits

to Satisfaction) Вильяма Лайса, «Критика эстетики предметов потребления» (Kritik der Warenästhetik) Вольфганга-Фрица Хаугка, «Материальная культура и массовое потребление» (Material Culture and Mass Consumption) Даниела Миллера также дают представление о том, как много нового могут внести методы и теории различных дисциплин в новые проблемы, знакомство с которыми полезно студентам-дизайнерам.

Научившись проникать во внутреннее содержание созданных средствами дизайна вещей, услуг и технологий в обществе студенты-дизайнеры смогут распознавать в них проявления общественных ценностей и политических реалий. В области дизайна мы находим олицетворение аргументов в пользу определенного образа жизни. Дизайн — это результат ряда сознательных решений. Кто принимает эти решения и почему? Какие типы мировосприятия стоят за данными решениями, какие взгляды на мир дизайнеры реализуют в своих работах?

Научно-исследовательская деятельность в области дизайна может с успехом ответить на эти вопросы. Наступающий этап дизайнерского образования с новыми школами, стремящимися решать мировые проблемы, как это уже однажды пытались сделать Баухауз, ВХУТЕМАС и Ульяновская высшая школа дизайна, потребует более мощ-

ной теоретической, исторической и критической основы, чем та, что мы имеем сейчас. В то же время мы должны больше думать о том, как проанализировать отдельные составные части различных дисциплин и после их рассмотрения, избавившись от ненужных и устаревших, собрать воедино те, которые могут расширить способность дизайнера создавать новые проекты и решать новые проблемы.

Для творческого решения их мы обладаем огромным числом новых технологий и методов. Овладение новыми технологиями является одним из важных пунктов дизайнерского образования, но отнюдь не его основой. Также нам трудно поверить, что этой основой может служить дизайн новых форм, способствующих приданию изделиям новых смыслов. Главным сейчас для развития более совершенных форм дизайнерской практики и форм дизайнерского образования, ориентированных на решение текущих проблем, является разработка нового способа концептуализации самого дизайна и новой академической дисциплины, охватывающей научно-исследовательскую деятельность в области дизайна, способную привести в дизайнерское образование ныне отсутствующее в нем измерение: рефлексии.

Перевод А. А. ЩЕПЕТЕВА

Научные дисциплины как предмет дизайн-образования

А. Л. ДИЖУР, ВНИИТЭ

Мысли В. Марголина весьма интересны по крайней мере по трем причинам. Во-первых это педагог дизайна в стране, где дизайнерское образование массово и разнообразно по типу школ, причем ведет свое начало от ряда блестящих учителей, перенесших на американскую почву лучшие европейские достижения 1920—1930-х годов в этой области. Во-вторых, его сфера деятельности — преподавание предметов, которые — что ни говори — образуют основу научных знаний дизайнера, и потому мнения его о роли этих дисциплин в образовании дизайнера очень любопытны. Наконец, кроме научно-литературной и издательской деятельности, он действует в наиболее привлекательной для нас и высокоэффективной, на наш взгляд, структуре дизайнерского образования — университете, причем одним из выдающихся в стране, побившей рекорд их численности.

Рассмотрение проблемы В. Марголин начинает с закономерного обращения к примерам ранних школ дизайна. Такой анализ, думается, требует соблюдения важного методологического принципа. Речь идет о двуедином подходе к рассмотрению исторических явлений, относящемуся, в частности, к дизайнерскому образованию. Нельзя судить об одной из школ прошлого, модернизируя ее ситуацию, то есть оценивая ее достижения и недостатки с позиции сегодняшнего дня, а не тогдашних обстоятельств — это первый подход. Его дополняет — хотя, на пер-

вый взгляд, противоречит ему — второй подход: обращаясь к школам прошлого, надо каждый раз заново анализировать их опыт, который в этом случае приобретает удивительное свойство оборачиваться к нам то одной, то другой стороной, обнаруживая все новые аспекты и грани, интересные и поучительные для современности и в теоретическом, и в практическом смысле. Разгадка этого явления довольно проста: опыт каждой по-настоящему крупной школы неисчерпаем, а в силу злободневности тех или иных собственных наших проблем и мучительных вопросов, мы стараемся получить ответы на них и в процессе подобных анализов.

Посмотрим, что же делает наш уважаемый автор. Он модернизирует, например, ситуацию Баухауза, бросая упрек, что там не читались курсы лекций по истории и теории дизайна. Но ведь в этом учебном заведении история дизайна еще только начинала делаться, а теория еще только зарождалась.

Уместно вспомнить по этому поводу Т. Шибутани, который, исследуя закономерности возникновения и развития новых дисциплин, указывал, что в младенческом возрасте они только накапливают материал своего предмета на уровне, почти не отличающемся от обыденного мышления и здравого смысла, и лишь постепенно обретают форму научного знания¹. И в то же время, из воспоминаний студентов Баухауза с очевидностью вытекает, что знания по истории и теории проекти-

рования давались, например, в пропедевтическом курсе, курсе композиции и др.

Представляется не совсем соответствующим реальностям Баухауза и утверждение В. Марголина, что фундамент модели дизайнера по Гропиусу, его основателю, составлял образ ремесленника, а не интеллектуала. Форма обучения там определялась типом мастерской, во главе которой должен был стоять педагог, сочетающий в себе художника и «ремесленника». Это был, как правило, человек большой интеллектуальной культуры, зачастую с гуманитарным либо естественно-научным университетским образованием, а весь преподавательский коллектив являл собой великолепный букет интереснейших индивидуальностей. Они были бесконечно далеки от намерения лепить своих воспитанников по образу ремесленника. Но если бы кто-нибудь из них и сделал такую попытку, этого бы не позволили сами студенты, каждый из которых, как подтвердила их будущая творческая жизнь, был своеобразной и интересной личностью. Сверх того, сама духовная атмосфера школы противодействовала этому, будучи целиком приспособлена к формированию художника-интеллекта.

Гропиус действительно уповал на органическое слияние в своей школе искусства и ремесел. Но ведь и другие

¹ См.: ШИБУТАНИ Т. Социальная психология. М., Прогресс. 1969.

выдающиеся педагоги до и после него, причастные к художественно-промышленному, дизайнерскому образованию, полагали ручную работу с материалом превосходной школой художника и дизайнера, незаменимой не только для обретения и развития композиционно-композиционных мастерства, но и творческих проектных способностей дизайнера в широком смысле. И разве не эта идея лежит в основе преподавательских курсов, ставших неотъемлемым элементом всех школ дизайна по сей день? Ремесло часто смешивают с «ремесленничеством», основываясь на характерном для «индустриального мышления» отношении к ремеслу свысока, как к кустарному производству, обладающему якобы по сравнению с промышленностью целым рядом негативных определений: реакционностью, отсталостью, малоэффективностью и т. п. При таком взгляде совершенно непонятным становится тот факт, что во многих странах при наличии мощной индустрии и сильной конкуренции с ее стороны ремесло не только столетиями сохраняет жизнеспособность, но и процветает. Отнюдь не засоруемость его, а социальная комплементарность, дополнительность по отношению к крупному производству тому причиной. Она заключается не только в гибкости малых производств, приспособляемости их к нуждам потребления, но и в высоких культурных ценностях ремесла, питающих и большую индустрию. Гропиус ставил задачу использовать в своей педагогике животворящий родник немецкого ремесла с его великодушными традициями, уходящими в средневековый доцеховой строй мастеров-художников, с его выкристаллизовавшимся веками способами воспроизводства мастерства и трансляции культурных образцов — традициями, пережившими все промышленные перевороты и существующими поныне в Германии и ряде других стран, которым в этом смысле повезло. Путь от этого ремесла к дизайну естествен, непосредствен и прям: его персонализировали не только работавший полтора века назад Михаэль Тонет, первый дизайнер в современном смысле слова, но и многие, если не большинство современных профессионалов промышленного дизайна в Германии, начинавших, как правило, свою карьеру в ремесле.

Что же касается «утопических идеалов сообщества, живущего простой жизнью», о которых говорит Марголин, то они были не столько педагогическим изобретением Гропиуса, сколько суровой необходимостью в условиях послевоенной Германии. Сходную картину являл собой по тем же причинам наш ВХУТЕМАС.

В рассуждениях уважаемого автора просматривается упрек пионерам педагогики дизайна 1920-х годов, в том, что они не создали для нас модели, которая послужила бы прототипом современной целостной программы обучения дизайнера. Они пытались строить школу дизайна в на редкость неблагоприятных для этого условиях — еще до того, как дизайн социализировался, оформился как самостоятельная сфера проектной деятельности, по существу еще до появления профессии дизайнера, возникновения ее идеологии и практики.

По поводу же отношения к Баухаузу Ульмской школы дизайна точнее было бы сказать, что она не столько

отвергла, сколько пересмотрела его опыт на новом историческом этапе и в этом смысле на вопрос «Актуален ли Баухауз?»² ответила положительно. Справедливости ради скажем, что и ей не удалось решить проблему органичного введения науки в дизайнерское образование, хотя она приложила заслуживающие уважения усилия для онауачивания (сайентификации, как тогда говорили, предваряя «научным» термином желаемый результат) своих учебных планов. Констатируем это не в порядке упрека: проблема трудно решается и в наши дни.

В частности, в прагматическом своем аспекте она тесно связана с присутствием научного измерения в самой практике дизайна. Иными словами, речь идет о том, насколько научный инструментальный стал абсолютной необходимостью для профессиональной деятельности дизайнера — на данный момент, либо в обозримой перспективе; насколько, по крайней мере, сильна тенденция движения дизайнера к использованию в проектировании средств науки.

В нашей стране, например, положение в этом смысле удовлетворительным признать нельзя. Упования на науку как мощный источник формирования «сильного дизайна», высказывавшиеся в СССР в начале семидесятых годов, мягко говоря, не оправдались³. Тому был ряд причин. Прежде всего, бедность наиболее массовидного сектора дизайна — отраслевого. На него расходовались несообразно малые средства, едва позволявшие оплачивать, да и то в нищенских размерах, труд самих дизайнеров. Это исключало возможность развивать наукоемкость проектирования, привлекать к нему специалистов в области методики, культурологии, социологии, психологии, эргономики, патентоведения, маркетинга, информатики, материаловедения и т. п. Нарушался декларировавшийся в качестве нормативного полидисциплинарный подход к дизайнерскому проектированию. Корни этих явлений — преимущественно экономическое свойство: отсутствие рынка и здоровой конкуренции не способствовало серьезному отношению к использованию дизайна для обеспечения качества продукции в промышленном производстве. Сколько-нибудь сносные условия профессионального существования дизайнера наблюдались там, где он имел дело с меценатствующим покровителем в лице руководителя предприятия, либо отрасли, поддерживавшим дизайн по разным мотивам — ради «культурного алиби» или имитации «борьбы за качество». Слишком часто, финансируя дизайн и одобряя проекты, эти руководители не проявляли никакой заботы о внедрении их в жизнь. В этих условиях дизайнеру, хотел он этого или не хотел, приходилось выполнять свои проекты простейшими средствами (так появилось выражение — «на колесках»), опираясь лишь на свой энтузиазм и талант. Нельзя и сегодня сказать, что ситуация эта ушла в прошлое. Но жизнь идет и, хотя коренные перемены еще не наступили, рынок и конкуренция, без которых будущее дизайна безнадежно, брезжат в ту-

манной дали — а профессия дизайнера требует оптимизма.

Мало изменили положение и структурные изменения последних лет в дизайне. Индивидуальная и студийная организация дизайна, развивающаяся при содействии Союза дизайнеров, при всех ее позитивных результатах для раскрытия творческих потенциалов дизайнера и более справедливого вознаграждения его труда, не способствует привлечению к проектированию специалистов науки и использованию в нем научного инструментария.

Существует и иной аспект «научной составляющей» дизайна. О какой науке собственно идет речь? О науке ли **дизайна**, науке отнюдь не тождественной дизайну, но рождающейся внутри этой сферы деятельности, существующей в ней подобно тому, как медицинская и геологическая наука живет внутри медицины и геологии; о его теории, рассматривающей проблемы природы дизайна, его место в культуре, социуме, общественном производстве, образовании; о его методике, специальных инструментах, вооружающих, в частности, дизайнера средствами профессиональной рефлексии. Или же о смежных науках, существующих самостоятельно, но играющих в дизайн-деятельности роль вспомогательных, вроде эргономики, социологии, аксиологии, социальной психологии, экономики, маркетинга, экологии и др. Или о комплексе гуманитарных наук, дающих дизайнеру широкие горизонты, без чего невозможен присущий ему по определению социально-культурный, культурно-антропологический подход. Или о технических, технологических науках, знание которых необходимо каждому проектировщику. Очевидно, речь должна идти обо всем этом комплексе знаний.

Но и этого мало: в силу ряда социально-исторических причин наша средняя школа не дает той подготовки, которая была нормой для дореволюционной классической гимназии и реального училища, не говоря уже о закрытых учебных заведениях. У высшей школы, в той мере, в какой она отвечает своему наименованию — по крайней мере в обозримый период — нет иного выхода, как компенсировать этот недостаток знаний, гуманитарных и естественных.

Возможно ли все это практически? И да, и нет. Невозможно, если представлять себе всю совокупность знаний, как сидящую единым гомогенным блоком в голове бедного выпускника дизайнерского вуза. Возможно, если знание структурировано в виде «интерриоризированного» и «экстериоризированного», когда первое представляет собой совокупность меньшего по объему теоретически и практически прочно освоенного знания, а во втором случае речь идет лишь о знакомстве со знаниями, навыках отыскания их в подручных справочных изданиях в нужных случаях.

Мы в этом смысле весьма оптимистичны благодаря следующему своему наблюдению: те дизайнеры, которые приобрели у нас в последние десятилетия репутацию профессионалов высокого ранга, как правило, — интеллектуалы в полном смысле этого слова, обладающие широкой эрудицией специального, общенаучного и гуманитарного плана. Одни из них стали тако-

² Название статьи ректора Ульмской школы дизайна Т. Мальдонадо. (MALDONADO T. Ist das Bauhaus aktuell? Ulm. 1963. № 8—9).

³ См.: ГВИШИАНИ Д. Наука, дизайн и будущее // Техническая эстетика. 1970. № 1.

выми благодаря постоянному самообразованию, иные — закончив аспирантуру либо два вуза разного профиля, а некоторые — сочетая разные варианты образования.

Конечно, образование есть дело всей жизни человека и нормой должно стать непрерывное пополнение знаний. Однако это не снимает с вуза обязанность выпускать не узкого специалиста, а широко образованного человека. Проблема «научной составляющей» дизайнерского образования не решается включением в учебные планы соответствующего набора научных дисциплин, неизбежно сводимых к компендиуму стандартных знаний. Вероятно, методисты высшей школы могут предложить способы решения этой проблемы. Но один из них, чрезвычайно, на наш взгляд, важный, вытекает из самой сути профессии дизайнера как художника и проектировщика. Среди функций школы дизайнера важнейшей должно стать воспитание мышления и способностей, направленных на личное активное и ответственное участие воспитанников в формировании себя как творческой индивидуальности, в «проектировании» себя в этом качестве, а для этого — в проектировании индивидуализированного, лично окрашенного варианта образования.

К дизайнеру как художнику хочется отнести высказанную кем-то из выдающихся отечественных поэтов мысль о том, что самым важным произведением художника становится его собственный творческий путь. Где же еще должен начинаться для дизайнера процесс создания этого произведения всей его жизни, как не на студенческой скамье? Упущенное здесь не наверстать уже нигде и никогда — многим эта мысль приходит слишком поздно... И здесь снова хочется вернуться к вопросу об обязанности вуза и его педагогов помочь студенту в становлении его как *homo studens* — человека обучающегося. Интересен в этом отношении опыт многих американских вузов, которые начинают работать с будущим абитуриентом задолго до его вступления в стены учебного заведения. В городах, откуда ожидается наибольший приток студентов, создаются консультативные пункты, где опытные педагоги вместе с будущим студентом, учитывая и артикулируя его предпочтения и склонности, разрабатывают индивидуализированный, а иногда и вполне индивидуальный план обучения, включающий наряду с профилирующими по отношению к избранной специальности дисциплинами другие интересные абитуриента общие и специальные курсы, семинары, практические занятия и внеинститутские практики. При этом имеется в виду, что будущие студенты могут провести часть учебного времени в других вузах, включая зарубежные, либо на других факультетах своего института. Причем включаемые в учебный план студента дисциплины могут быть весьма далеки от избранной специальности, нося общеобразовательный характер, относясь к отдельным проблемам философии, культурологии, антропологии, этнологии, истории культуры, различных естественных, технических, гуманитарных наук или прикладных знаний.

К сожалению, положение с использованием (точнее сказать — с игнорированием у нас) научных знаний в практике дизайнера, сведением их до голод-

ного пайка, привело к тому, что дизайнеры в массе своей не выработали в себе ни потребности, ни навыков, ни мышления необходимых для освоения научного материала и приложения его в проектной работе. Морелли в «Кодексе природы» писал о различиях физического и духовного голода: если первый от недостатка пищи усиливается, то второй, напротив, постепенно полностью исчезает.

Конечно же, каждый, кто знаком с широким кругом отечественных дизайнеров, назовет многих, обладающих широкой научной эрудицией и с успехом реализующих ее в своей профессиональной деятельности. Более того, многие наряду с проектной практикой занимаются научными исследованиями, делая свой вклад в развитие науки дизайна. Но они составляют скорее исключение, чем правило. Нечему удивляться: ввиду сложившихся обстоятельств, научное мышление не стало, мягко говоря, наиболее сильной стороной того багажа, который уносят выпускники дизайнерских вузов. Как верно свидетельствует В. Марголин, этот недостаток разделяют с нашими вузами и многие зарубежные. Прогрессивные в этом смысле насчитываются единицами — не только среди современных, но и среди ставших фактами истории.

Нельзя, правда, сказать, что положение так уж безнадежно — в ряде школ, в том числе и отечественных, имеются очаги включения науки в дизайн-образование. Примером может служить наша Ленинградская школа дизайна. Но все-таки, радующей общую картину не назовешь.

Бесспорна мысль В. Марголина о первостепенной задаче педагогов дизайнера расширять свои представления о его природе и функциях. Более того, как нам кажется, насущным делом становится построение специальной педагогической модели дизайнера, которая стала бы не только верным отражением в зеркале образования всего богатства реальностей дизайнера, но и была бы обращена в будущее, служа ориентиром для опережающих его трансформаций.

Построение такой модели может стать результатом только углубленной и непрерывной теоретико-методологической работы, которую нельзя свести к созданию даже самых удачных новых дефиниций дизайнера — их число и так приближается к сотне. Мы не разделяем и позитивного отношения В. Марголина к определениям, принадлежащим Р. Бьюканану и Г. Саймону. Оба они не преодолели трудность, вырастающую перед каждым пытающимся предложить универсальную дефиницию дизайнера: стремление максимально широко описать функции, цели и смысл этой деятельности лишает ее берегов, в результате чего она незаметно сливается с другими видами практической деятельности. При этом пропадает профессиональная специфика дизайнера, без чего теряются ориентиры, необходимые для построения новых концепций дизайнерского образования.

Дизайн последних десятилетий вызвал умножение специальностей в своей сфере, которое естественным образом привело к дифференциации специализаций и в учебных заведениях. Этот процесс вошел в противоречие с интеграционными тенденциями в проектировании, где появляется все

больше комплексных объектов (производства, транспорта, культуры и образования, рекреации, социального и бытового обслуживания, городских систем и др.). Наряду с потребностью в «интегрирующих» специалистах дизайнера, включая программистов-концептуалистов, возникли и новые требования к «узким» специалистам в смысле их знаний и умений, обеспечивающих способность работать в крупных проектных коллективах, объединяющих дизайнеров, инженеров, ученых разных специальностей, и прежде всего — способность понимать методы и цели их деятельности, их профессиональные языки, которую должен дать уже вуз.

Речь идет о включении в учебные планы соответствующих научных дисциплин, а также проектных семинаров и практикумов, объединяющих этих специалистов, в том числе — и на межвузовском уровне. Речь идет о приобретении нового качества проектной рефлексии: каждый участник проектного коллектива помимо навыков мышления, позволяющих оценивать и критически осваивать результаты собственной проектной деятельности должен уметь делать это и в отношении интегрированной деятельности коллектива, то есть видеть совокупный объект в его целостности. Этому надо учить и учиться. Нужны педагоги, методисты и, как справедливо утверждает В. Марголин, «ученые, критики, основным делом которых должна стать рефлексия дизайнера». Этих людей нужно специально готовить, что нигде пока не делается и появление их остается делом счастливого случая.

Таковы некоторые наши соображения и комментарии, возникшие в связи с интересной статьей В. Марголина, которая свидетельствует, что несмотря на разделяющие наши страны моря, океаны и многое другое, проблемы часто оказываются общими. Это почему-то внушает скорее надежды, чем пессимистические мысли...

Получено 10.07.90

Что такое “Design Issues“?

Design Issues. 1986. Vol. III, N 1; Design Issues. 1989. Vol. V, N 2.

Университеты США, имеющие факультеты и отделения искусства и дизайна, уделяют большое внимание распространению знаний и информации в области теории, истории и критики дизайна. Такую деятельность осуществляет и Иллинойский университет в Чикаго. Начиная с 1984 года им издаются два раза в год «Design Issues» — «Вопросы дизайна», в которых публикуются как оригинальные статьи разных авторов, так и переводы статей из иноязычных журналов: итальянских, французских, немецких, японских и др. Редакцию возглавляет профессор Виктор Марголин. Создана также международная консультативная редакционная коллегия, в которую входят такие видные деятели в области дизайна, как Р. Арнхайм, И. Чермаев и Н. Диффриент (США), Дж. Дорфлес и Т. Мальдонадо (Италия), Ф. Жоллан (Франция), Э. Нойман (ФРГ), П. Спарк (Англия) и др.

Перед нами два выпуска, которые мы взяли для примера: № 1 за 1986 и № 2 за 1989 год. Первый из них открывает большая оригинальная статья ирландского специалиста Джона Тёрпина «Реформа ирландского дизайнера в 60-е годы», в которой автор подробно освещает историю развития дизайна в Ирландии, раскрывая его истоки в ремесленном творчестве конца XIX и начала XX веков. Организация выставок ирландских изделий, деятельность Ирландского совета искусств и мастерских «Корас Трахтала», создание ирландской дизайнерской организации «Design research unit», открытие факультета дизайна в Национальном колледже искусств, организация Общества дизайнеров Ирландии в 1972 году — все это стало предметом изучения для автора статьи. Он отмечает, что большую роль для развития дизайна сыграла индустриализация Ирландии и ее вступление в ЕЭС, ставшие критическими факторами для ускоренного внедрения дизайна в ирландскую промышленность и образование.

В этом же выпуске опубликован ряд других материалов исторического характера: статьи Беаты Зигерт, Абрама Моля, здесь же дается перепечатка статьи Андреа Бранци «Мы примитивисты» из итальянского журнала *Modo* (1985, июнь). Автор утверждает, что мы все в какой-то мере идем к неопримитивизму. Культура и дизайн не являются более силами, которые медленно, но героически двигали бы мир к спасению через логический и этический радикализм. Кажется, что прогресс более не имеет ценности; вместо этого ценится нечто непредвиденное. Мы стали свидетелями определенной и крайней секуляризации дизайна, в рамках которой дизайн существует, не являясь более метафорой для возможного единства технологий и языков. Существует так называемая неопримитивная лингвистическая мода, которая уделяет большое внимание языкам, анатомии и изделиям

примитивных людей, африканским этническим группам и их этике. Это совпадает с потребностями и пользователей, и дизайнеров. В неопримитивном стиле дизайнеры ищут оригинальный ключ к своим собственным личным особенностям, ищут строительный код своего собственного языка. Ожидающая нас панорама дизайна состоит из ансамбля лингвистических глав семей, собирающих вокруг себя менее выразительных архетипов и агрессивных последователей. Такая трибализация культурного общества есть результат неопримитивного состояния и падения показного блеска старой культуры перед новой и другой цивилизацией. К концу 70-х годов глобальный дизайн потерпел фиаско и произошел резкий поворот внимания к телу человека. Оно стало одним из конструктивных элементов личности и центральной точкой выразительности этого возникающего феномена, определяемого как неопримитивизм, и это в действительности представляет собой один из крайних полюсов пост-модерна.

Завершается выпуск рубрикой «Книги», в которой даны достаточно подробные обзоры ряда книг исторического характера: Р. Марчанд «Реклама американской мечты: расчищая путь модерну, 1920—1940» (1985); Дж. Нейлор «Переоценка Баухауза: источники и теория дизайна» (1985); К. Пассут «Мохой-Надь» (1985); «Фотография в Баухаузе» (1985); Е. Тафт «Визуальное представление количественной информации» (1983). В конце выпуска приводится библиография из 26 книг.

Второй выпуск посвящен теме «Семантика изделий». Вопрос семантики изделий наметился еще в 1984 году, когда многие заинтересовались значением проектируемых объектов, и это широко обсуждалось в США и других странах на различного рода профессиональных совещаниях и конференциях. Поэтому редакция предложила посвятить этой проблеме отдельный выпуск. В этом выпуске перепечаток нет, все статьи оригинальные.

Р. Блейх, руководитель службы дизайна международного концерна «Филипс», назвал свою статью «Корпоративный дизайн Филиппа: личный взгляд».

Концепция семантики продукции как части корпоративного дизайна относительно нова, утверждает автор. Она выросла из логического поиска выхода за рамки модернизма и желания найти человеческие выразительные формы, придающие изделию значение триумфа современной психологии. Автор рассказывает историю о том, как для дизайнеров корпорации стала приемлемой стратегия и язык дизайна, позволяющие сделать их работу понятной для специалистов по маркетингу и инженеров-технологов. Клаус Криппендорф (США) в статье «О существенном контексте артефактов или о предположении о том, что «Дизайн придает смысл (вещам)» разрабатывает схему семантики изделий, которую он называет экологией дизайнерского ума. Он предлагает четыре разных контекста, в которых артефакты проявляются семантически: пользование, язык, производство и экология. Каждый из них связан с разными концептуальными традициями, и все они имеют то значение, которое объекты составляют для нас.

Статья «К семантическому понятию

пространства» Хельги и Ганса-Юргена Ланнох (ФРГ) посвящена всему комплексу взаимосвязей человека и артефакта в пространстве с точки зрения индивидов, участвующих в этих отношениях. Дизайнеры должны уметь идентифицировать те качества и сущности, которые люди приписывают различным формам в таком пространстве, которое авторы называют **семантическим пространством**.

Уже сам заголовок статьи Рейнхарта Баттера раскрывает ее содержание: «Претворение теории на практике: применение семантики изделий к дизайну транспортных средств».

То же можно сказать и о статье С. Баларма (Индия) «Символизм изделия по Ганди и его связь с индийской мифологией». Автор, опираясь на символическое использование предметов, иллюстрирует ряд концепций семантики изделий, которые он проектировал для сельских жителей Индии.

Герта Сметс (Бельгия) в статье «Перцептуальное значение» и М. Крампен в статье «Семантика в архитектуре и промышленный дизайн» основывают свои работы на последних достижениях теории восприятия. Для Г. Сметс эта теория дает возможность получения информации и экспериментирования в дизайне. Для М. Крампена эта теория является отправной точкой для сравнения значений в архитектуре со значениями в промышленном дизайне, и к этому он добавляет собственные эмпирические исследования.

В статье «За пределами бежевого цвета: интерпретирующий дизайн для постиндустриального века» Лиза Крон и Майкл Маской связывают мифологию с дизайном вещей повседневного пользования, опираясь, однако, на две западные традиции — универсализм и стандарт — и стремясь к созданию выразительных предметов.

Каким образом миф соотносится с семантикой изделия и с прогрессом? Изделия делают миф осязаемым, отражая либо мифологию, либо индивидуальное представление. Предмет соотносится с внутренним, а не с внешним контекстом, и именно это мастерское взаимодействие между поэтическим и научным, известным и неизвестным, мистическим и математическим, поддерживает нас в нашем бытии.

Таким образом, даже беглый взгляд на эти экземпляры журнала говорит о том, что он представляет несомненный интерес для многих специалистов в области дизайна и смежных дисциплин.

Об этом же свидетельствует и тот факт, что по материалу этого журнала под редакцией В. Марголина в 1989 году выпущена своего рода антология дизайна, в которой опубликованы наиболее интересные статьи. Антология названа «Беседы о дизайне» и состоит из введения, написанного редактором, трех разделов — По следам модернистов; Интерпретация дизайна; Создание истории дизайна — и обширного обзора послевоенной литературы по дизайну, также подготовленной редактором. Даются также краткие персоналии авторов статей этого сборника. Среди них такие известные теоретики и практики дизайна разных стран, как Р. Буханан, А. Бранци, Ф. Буркхардт, М. Диани, А. Моль, Д. Рамс и другие.

Т. П. БУРМИСТРОВА

Чем покрывать полы?

При современном индустриальном строительстве жилых зданий в стране около 50% всех полов делается из дерева, между тем как дощатые полы дороги и требуют больших затрат труда. На строительные нужды идут самые различные породы дерева, а это приводит к быстрому истреблению лесов. По данным ВНИИ строительных полимеров, для покрытия 1000 м² пола расходуется 70 м³ пиломатериалов. Другими словами, чтобы покрыть досками пол в одном 80-квартирном доме требуется срубить 5—6 гектаров леса.

Поэтому, несмотря на преимущества дощатых полов, их гигиеничность, свойство придавать интерьеру жилых помещений домашний вид, дерево постепенно вытесняется полимерными покрытиями. Наиболее распространенными из них являются линолеум и поливинилхлоридные (ПВХ) плитки.

По данным ЦНИИЭП жилища для жилых комнат, коридоров, кухонь, санузлов, хозяйственных помещений рекомендуются следующие виды рулонных и плиточных полимерных материалов:

— линолеум поливинилхлоридный (ПВХ): на теплозвукоизолирующей и тканевой подосновах, вспененный и одно- и многослойный;

- ПВХ-плитки для полов;
- линолеум алкидный;
- нитролинолеум (НЛГ);
- линолеум резиновый (релин);
- релин с пористым теплозвукоизоляционным средним слоем.

Поливинилхлоридный линолеум и плитки производятся способом вальцевания, а также вальцевокаландровым, промазным и экструзионным способами.

К сожалению, качество выпускаемых у нас линолеума и плиток — их производят 35 предприятий — весьма различно. В большинстве своем они выпускаются из отходов сырья основного производства. Наиболее перспективным среди полимерных материалов является поливинилхлоридный линолеум. В 2000 году его предполагается использовать для настилки полов в

квартирах общей площадью свыше 100 млн. м².

Проблема выпуска качественного линолеума сегодня одна из острых в деле материального обеспечения жилищного строительства. Химическая природа этого материала такова, что он может издавать неприятный запах, создавать ощущение холода, накапливать статическое электричество, то есть создавать дискомфортные условия в жилищах и неблагоприятно воздействовать на организм человека. И, к сожалению, приходится отмечать, что линолеум отечественного производства имеет плохую репутацию у населения: предпочтение отдается квартирам с дощатыми полами или паркетом. Однако линолеум имеет и ряд достоинств: помимо главного — дешевизны относительно дощатых полов, — линолеум гигиеничен, обладает звукоизолирующей, легко моется, может изготавливаться в широкой цветофактурной гамме.

Что касается импортной продукции, с ней дело обстоит гораздо лучше. На прошедшей в Москве международной выставке по технологии материалов

«Технология-88» французская фирма Gerland показала ряд перспективных образцов линолеума и плит для полов, отвечающих комплексу требований, предъявляемых к полимерным покрытиям для жилых и общественных помещений. По методам изготовления они представляют собой:

— многослойное поливинилхлоридное покрытие, поверхностный слой которого обработан специальным материалом на основе ПВХ с закрытыми ячейками, армированный стекловолокном;

— многослойное вспененное ПВХ-покрытие с закрытыми ячейками, имеющее утолщенный армированный стекловолокном слой;

— пластиковое многослойное плиточное покрытие, поверхностный слой которого выполнен из эластичного пластифицированного ПВХ на основе высокоплотного пенопласта, армированного стекловолокном;

— плиточное покрытие из эластичного гомогенного ПВХ с поверхностной обработкой специальным материалом, придающим ему повышенную износостойкость;

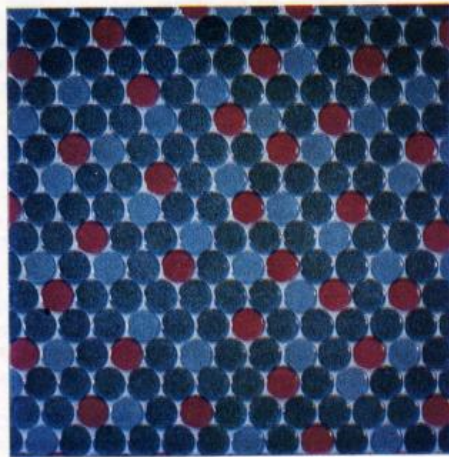
— плиточное покрытие на основе каучука, выполненное с использованием новейшей технологии и обладающее повышенной огнестойкостью;

— плиточное покрытие из эластичного гранулированного ПВХ, с применением специальной технологии, имеющее стабильные антистатические свойства.

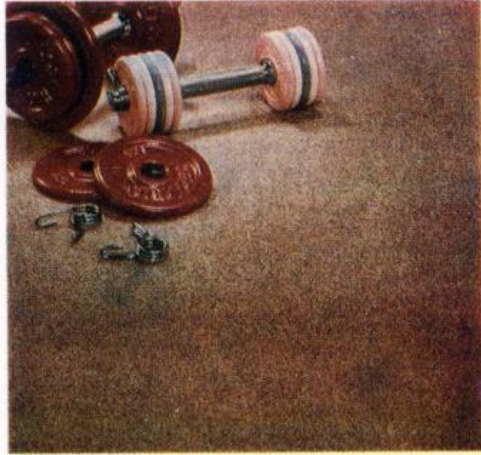
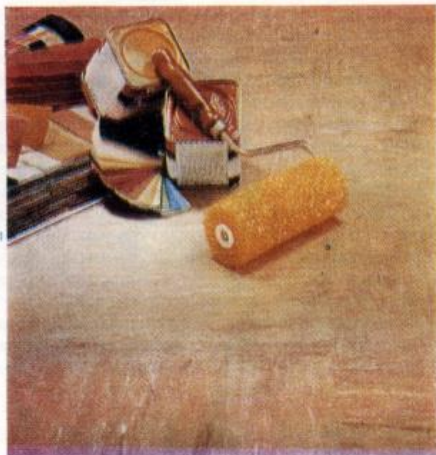
При испытаниях этих материалов фирма учитывает такие эксплуатационно-потребительские характеристики, как износостойкость, термоцветостойкость, сопротивление вдавлению, стабильность размеров, звукоизоляция, пожаробезопасность, минимальный уровень электростатичности, устойчивость к действию химикатов, жиров и масел, микроорганизмов, плесени и др.

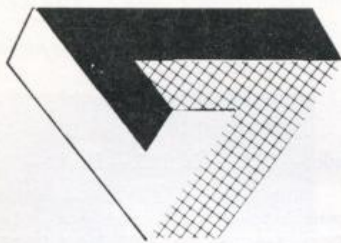
Этот перечень гигиенических, функциональных и эстетических требований следует учитывать и отечественным производителям — производителям полимерных покрытий для полов.

И. В. КИРИЛЕНКО, инженер-технолог, ВНИИТЭ



Покрyтия для пола французской фирмы Gerland





Интервью с концептуальным лидером философского колледжа в Париже, теоретиком деконструктивизма Жаком Деррида, опубликованное в информационном бюллетене «Открытый университет», стало яркой логической импровизацией на тему синонимичности понятий «перестройка» и «деконструкция». Будучи специфическими суперкультурными системами они идентифицируемы в главном — «...преобразовании какого-то доминирующего процесса, какой-то господствующей структуры». Такая лестная параллель из уст гостившего в Москве мэтра никак не вяжется с реальной ситуацией в отечественной архитектуре, мало строящейся, еще менее перестраивающейся. В сегодняшней хаотичности этой ситуации можно локализовать два ее характерных признака, которые историки завтра могут назвать приметами времени. **Ностальгизм теории** стал закономерной реакцией на разочаровывающую политику административно-управленческого аппарата архитектуры. Это явление во многом обязано своей актуализацией таким фактам, как:

— обращение Президиума правления СА РСФСР в российский парламент с предложением о формировании нового органа — республиканского комитета по архитектуре и градостроительству [1];

— выступления делегатов V пленума СА СССР, лейтмотивом которых стал тезис: не рубить с плеча старую систему проектного дела, а создавать возможности для ее естественного саморегулирования и саморазвития [2];

— решения пленума о плановости работы творческих коллективов, ежеквартальной отчетности по трем ступеням в порядке подчиненности [3]...

Перестройка есть деконструкция?

Подобные прозастойные «новации» могут быть незнакомы разве что Деррида. Они-то, вероятно, и спровоцировали популярность «ностальгии по настоящему...» В вопросах «истории» недавней современности исследователей привлекает вскрытие причин и изучение закономерностей отечественных культурных перипетий. А. Раппапорт обращается к феномену последнего десятилетия — советской бумажной архитектуре. Выросшая на прототипах Пиранези, итальянского футуризма, немецкого экспрессионизма и русского конструктивизма, она появилась как «апокалиптический инфантилизм», совмещение нереализованной юношеской фантазии с чувством фатальной безысходности творческого закрепощения. В труднопредсказуемом политическом завтра ее кредо может ожидать отношение как к прошлому, так и к будущему [4].

Более определенен в своих прогнозах В. Глазычев. Рассматривая бумажную архитектуру как торжество принципов борьбы с энтропией, он предрекает ей «врасти в будущее», чем косвенно признает грядущую социальную дезорганизованность [5]. Мазохизм несвоевременной предметики современной теории скрашивается душевными реминисценциями — сериями публикаций А. Прохоренко «Русская изба» [6], С. Мержанова «Кружева родного дома» [7], М. Нащокиной «Дачные пригороды Москвы» [8]. Их патриотической тональности противостоит вторая «примета времени» — **космополитизм практики** — естественная реакция на технико-технологическую импотенцию отечественной стройиндустрии (и, разумеется, на ностальгизм теории), ставшей вновь очевидной с опубликованием анализа трагедии в Спитаке и Ленинкане [9].

Отсюда — комплекс неполноценности нашей проектно-внедренческой сферы, обуславливающий рост спроса на границу. Американская компания ITT Sheraton и Pan-American строят гостиницу «Шератон-Москва», бельгийская фирма Besix и французская Koprest — гостиницу «Шеротель» [10]. Финская фирма Puolimatka реставрирует Третьяковку, а турецкая Enka — Петровский пассаж. Для жилищного строительства мы берем за основу опыт фирм Stirling Homes или Kesting и мечтаем возводить при помощи систем «Интерблок» (Traler, Португалия) или «Термомур» («Инсталэкспорт», Польша). Стоит ли удивляться, если вскоре в шляпу, которую протягивает на Запад наша профессия, попадет постройка деконструктивистского Coop Himmelblau? Но будет ли это означать перестройку?

С. К. ЛЕМЕШЕВ, дизайнер,
кандидат архитектуры, ВНИИТАГ

ЛИТЕРАТУРА

1. Съезду народных депутатов РСФСР// Архитектура (Прилож. к газ. «Советская культура»). 1990. № 9.
2. АНТОНОВ А. «Азлта» в «Отрадном»?// Архитектура. 1990. № 8.
3. ГОРСКИЙ Г. Не надо новых монополий// Архитектура. 1990. № 11.
4. РАППАПОРТ А. Краткий курс «бумажной архитектуры»// Огонек. 1990. № 24.
5. ГЛАЗЫЧЕВ В. Москва 2000 в поисках стиля// Архитектура и строительство Москвы. 1990. № 6.
6. ПРОХОРЕНКО А. Русская изба// Жилищное строительство. 1990.
7. МЕРЖАНОВ С. Кружева родного дома// Сельское строительство. 1990.
8. НАЩОКИНА М. Дачные пригороды Москвы// Архитектура и строительство Москвы. 1990.
9. Архитектура и строительство Узбекистана. 1990.
10. Деловой экспресс. 1990. Февраль.

80-е. Первые итоги

На рубеже 80—90-х годов появляются исследования, подводющие итоги десятилетия, а то и «покушающиеся» на вековую метрику с попыткой прочертить линии дальнейшей эволюции. И хотя о футурологическом буме говорить, пожалуй, не приходится (тема города будущего, скажем, настолько основательно забылась, что даже любопытный японский проект «Город высотой в километр» — вертикальная башня из четырнадцати уровней, каждый из которых представляет из себя фактически город [1] — выглядит как ископаемое), тем не менее пройти мимо этих исследований было бы непорочно.

Ж. Аттали, экономист и философ, советник президента Франции, опубликовавший книгу «Линии горизонта», посвященную завтрашнему дню города и городской цивилизации, в своем интервью журналу «Urbanisme» выделяет три аспекта, характеризующие современную ситуацию: сохранение города в его теперешнем состоянии, превращение его в результате развития свободы передвижения в центр притяжения современных кочевников, а также развертывание сети телекоммуникаций [2]. Подобный «крупномасштабный» взгляд характерен и для К. Курокавы [3] и Й. Йохансена [4], ставящих своей задачей определение

собственного места в архитектурном — и шире, общекультурном — процессе. Оба они приходят к сходным выводам: архитектура модернизма является продуктом рационального, или логочентрического, способа мышления, восходящего к картезианско-ньютонской картине мира. Информационное же общество, приходящее на смену индустриальному со свойственным ему интернационалистским по духу технократическим пафосом, отличает повышенное внимание к этнической и местной специфике, таким категориям, как целостность и органичность.

Современным тенденциям и перспективам развития зодчества посвя-

щен ряд работ, «оптика» которых настроена на восприятие более мелких объектов, ограниченных относительно узкими — хронологическими или региональными — рамками. М. Поули, комментируя проекты британских зодчих последних лет, предвидит еще большее расширение стилистического спектра в 90-е годы, который на сегодняшний день характеризуется противостоянием двух полюсов, историзма, с одной стороны, и блестящего модернизма — с другой [5]. Еще более «камерным» оказывается взгляд М. Коллинза, классифицирующего различные версии неоклассицизма — таковых он насчитывает более дюжины — в британской архитектуре 80-х годов [6].

Однако постмодернистский историзм привился в странах Западной Европы, по мнению члена «нью-йоркской» пятерки Ч. Гуотми, значительно слабее, нежели в США. Причиной тому — наличие собственной архитектурной истории, оттеняющей его карикатурность. И все-таки, как уверяет архитектор, в ближайшее время Америка должна обрести серьезность: чувство современности не будет требовать обязательного возврата к классике, историческим прототипам [7]. В последнее время эта точка зрения становится общим местом: пальма первенства все чаще безоговорочно присуждается неомодернизму, под который подпадает и новоявленный деконструкционизм. Единодушие в данном вопросе, к примеру, отличает авторов подборки в «Architecture», посвященной анализу тенденций 80-х годов в американской архитектурной практике. По мнению А. Оппенгеймера-Дина, если Ф. Джонсона можно считать барометром первой половины десятилетия с ее всепоглощающим эклектизмом и историзмом, то Ф. Гери с его несомненно модернистским мироощущением и культурой формы выражает дух конца 80-х. И тем не менее — что касается будущего десятилетия, то оно должно продолжить гуманистическую линию 80-х, сумевших примирить «буквальный» историзм и минималистскую абстракцию, регионализм и интернациональный стиль, органическую архитектуру и хай-тек [8]. Как заметил Х. Клотц, плюрализм исключает догматизм — первое предполагает и второе, и третье...

Д. Е. ФЕСЕНКО,
архитектор, ВНИИТАГ

ЛИТЕРАТУРА

1. Une tour d'un kilomètre.— Urbanisme.— 1989.— N 231—232.— P. 112—113.
2. Une ville pour les nomades. J. Attali.— Urbanisme.— 1989.— N 235.— P. 37—39.
3. KUROKAWA K. Towards the Evocation of Meaning.— Japan Architect.— 1989.— N 388.— P. 6—13.
4. JOHANSEN J. The New Modernity.— Architecture and Urbanism.— 1989.— N 228.— P. 47—57.
5. Into the 1990s.— Architects' Journal.— 1990.— V. 191.— N 1—2.— P. 32—63.
6. COLLINS M. Classicism in British Architecture.— Architectural Design.— 1989.— V. 59.— N 56.— P. 56—62.
7. Entrevista. Charles Gwathmey.— Arquitectura.— 1989.— N 277. P. 116—127.
8. OPPENHEIMER DEAN A. A feel-good decade.— Architecture.— 1989.— V. 78.— N 12.— P. 40—43, 130.

РЕФЕРАТЫ

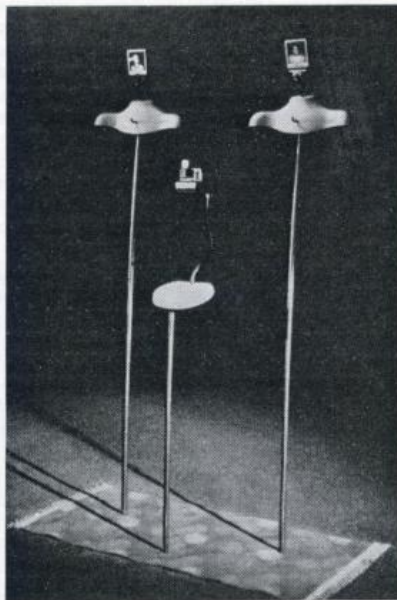
«КУБОК ИТАЛИИ»

TRABUCCO F. Progetto, valore der prodotto//Modo.— 1989.— N 115.— P. 30—33.

Среди многочисленных студенческих конкурсов дизайна — международных и национальных — весьма популярен международный конкурс «Кубок Италии» (Italia's Cup). Учрежденный в 1985 году, он проводится каждые два года по заданной тематике. Так, 1-й конкурс проводился на тему «Ночь», 2-й — «Деньги будущего»¹, для 3-го конкурса, прошедшего в прошлом году, была предложена тема «Он и она» («Изделие для двоих»).

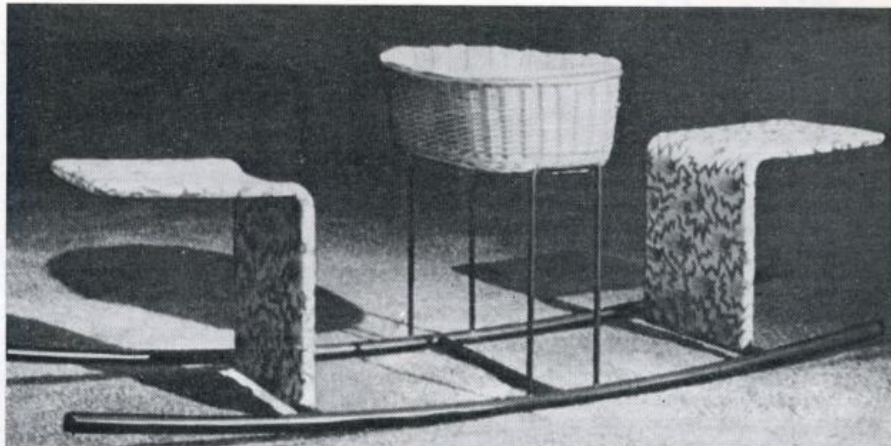
«Кубок Италии» задуман как мероприятие, стимулирующее создание

¹ См.: Modo. 1987. № 96. С. 31—33.



«Полярная» вешалка. Европейский институт дизайна в Милане (Италия)

Колыбель-качалка. Европейский институт дизайна в Милане (Италия)



«рынка новых идей, находок и изобретений в дизайне». При этом оценка жюри относится не к студентам — авторам конкурсных работ, а к школам, представляемым ими, к их методическим и педагогическим установкам, концептуальному, проектному мировоззрению.

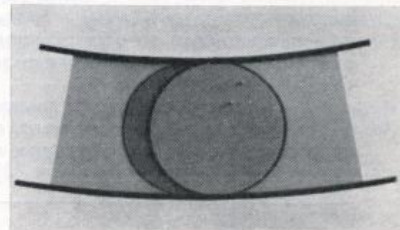
По условиям конкурса 1989 года, его участники должны были выступать в партнерстве с промышленными фирмами-изготовителями опытных образцов изделий. Цель этого условия не в поиске спонсора, а в подведении фирм к осознанию необходимости их участия в дизайнерском процессе, к признанию важности дизайна и его своеобразной этической роли на современном этапе.

В конкурсе участвовали 18 дизайнерских школ США, Аргентины, ФРГ, Франции, Италии, Испании, Великобритании и Японии. 326 студентов и 31 доцент представили 242 работы. Жюри в составе М. Каваллотти, И. Хосоз, Д. Сантакьяры и др. признало лучшими девять работ.

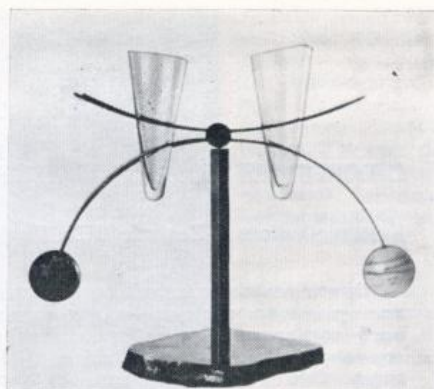
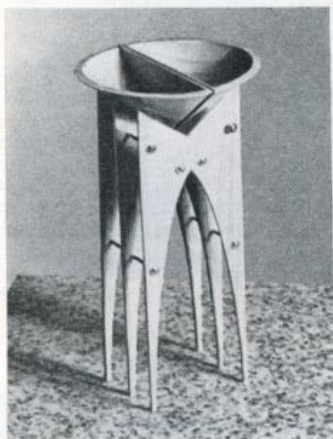
Отличительной особенностью последнего конкурса явились предложенные его организаторами новый язык и форма представления конкурсных работ — в видеofilмах.

Как считают некоторые специалисты, важным аргументом в пользу та-

Вешалка для одежды. Высшая школа дизайна в Оффенбахе (ФРГ)



Бокалы-«близнецы»: устойчиво стоят на столе лишь будучи в «паре». Цукубский университет, учебная группа искусств и промышленного дизайна (Япония)

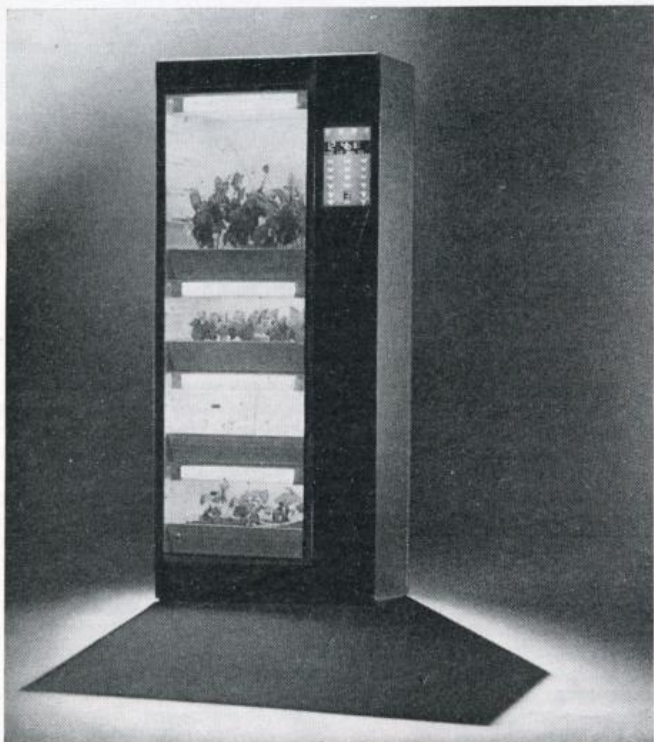


Бокалы одинаковой формы и объема для особо торжественных случаев (юбилей, дни, памятные «для двоих», и т. д.). Любое движение символизирует постоянный поиск равновесия в отношении людей. Высшая школа дизайна в Оффенбахе (ФРГ)

«Пальто» — спальный мешок для бездомных; в качестве материалов использованы газеты и специально обработанный полиэтилен. Отмечается социальная значимость проектного предложения в связи с актуальностью этой проблемы в США. Парсонская школа дизайна (США)



Бытовой электроприбор «Ортоматико» для выращивания экологически чистых овощей в домашних условиях. Миланский политехнический университет (Италия)



кого подхода служит органическая связь сферы дизайна с миром коммуникации. Именно из этой интеграции «возрождается мир идей, до сих пор хранящихся в архивах либо случайно появляющихся на страницах специализированных журналов». Между тем, реальным продуктом дизайнерских школ являются идеи, мысли, концепции, а не проекты, отражающие профессиональную методику и ведущие, в идеале, к производству и рынку.

Считается, что предпосылкой для нововведения являются также перемены в нашей восприимчивости, вкусах, в культуре и технике изображения, вызванные к жизни формированием «телематического» общества.

По словам председателя оргкомитета М. Каваллотти, при подготовке 3-го конкурса влияние этих перемен проявилось особенно остро, что усугублялось и спецификой конкурсной ситуации, а именно: проектное содержание конкурсных работ из разных стран должно было быть доведено до сведения специалистов без больших затрат. Как считает М. Каваллотти, возможность использования видеотехники для представления конкурсных работ жюри и всем заинтересованным лицам может учитываться еще на стадии разработки проектов.

Все это создает предпосылки для прогнозирования и принципиально новых экспозиций конкурсных работ: в будущем они вообще могут перестать существовать в традиционной, «физической», форме и, переведенные на язык видеофильма, войдут в каждый дом, школу в любой точке земного шара. Широкий доступ к информации о таких выставках может быть обеспечен с помощью специальных телевизионных фильмов, в том числе многосерийных. Выставка в «материальной» форме будет проходить только в день презентации проектов и опытных образцов с обязательным приложением видеозаписи: все это может быть приобретено подобно каталогам широкой публикой, даже и не присутствовавшей на «физической» презентации работ.

Фактически от участников конкурса ожидалась своего рода аудиовизуальная документация, которая могла быть эффективно включена в огромное, постоянно функционирующее в международном масштабе «экспозиционное» пространство, каким является система телевидения во всем мире. Именно поэтому разработка соответствующих технологий и эффективного языка представления и раскрытия содержания проекта приобретает особо важное значение. Организаторы конкурса полагают, что студенты дизайнерских школ и широкая публика психологически готовы к принятию новой формы демонстрации конкурсных работ.

Победителями 3-го конкурса «Кубок Италии» стали студенты Европейского института дизайна в Милане (Италия). Они представили видеофильм, в котором спроектированные ими изделия показаны на фоне одного дня из жизни двух людей: это полярная «вешалка», на которой с помощью полярных снимков остаются «следы» тех, кто ею пользовался; стол, в центр поверхности которого вставлено съемное блюдо, используемое для сервировки «стола на двоих» (после употребления блюдо моется в посудом-

моечной машине); колыбель-качалка, установленная на одной опоре с двумя стульями, и др.

Школа «Массана» из Барселоны представила на конкурс проект светильника, в котором можно хранить памятные предметы (2-я премия).

В основе концепции «изделий для двоих», предложенной студентами Высшей школы дизайна г. Оффенбаха, ФРГ (3-я премия), лежит идея сосуществования противоположностей и равновесия, стабильности и нестабильности в зависимости от состояния отношений в «системе он—она». Эта идея отражена в проекте под названием «Гардероб в напряжении», элементы которого символизируют состояние отношений между людьми (покой, активность, импульсивность, встреча, ссора, примирение).

Поощрительными премиями отмечены работы Политехнического университета г. Турина (Италия), Парсонской школы в Нью-Йорке и Университета искусств в Филадельфии (США). При этом десять работ были признаны особенно интересными, в том числе студентов Политехнического университета г. Милана, Государственного художественно-промышленного института (ISIA) во Флоренции, Политехнического университета в Турине и Школы искусств в Глазго (Шотландия).

Студентами миланского Политехнического университета предложены проекты «Ортоматико» и «Проджетто кучина». Объектом первой разработки является электробытовой прибор, обеспечивающий выращивание экологически чистых овощей в домашних условиях и оснащенный микропроцессорной системой регулирования параметров микроклимата. Цель разработки — доказать, что высокая технология и в условиях городской жизни может использоваться для получения продуктов питания с экологически чистыми вкусовыми и питательными свойствами, которые «проектируются» подобно свойствам технически сложных промышленных изделий.

Вторая работа — проект кухни представляет собой систему встроенных приборов, выполняющих функции приготовления пищи, мытья посуды, уничтожения отходов, предварительной очистки воды и т. д. Оба проекта разрабатывались в тесном сотрудничестве с научно-исследовательским центром фирмы Zanussi — крупнейшего в Италии и Западной Европе изготовителя бытовых электроприборов.

Следует отметить, что использование видеотехники в представлении конкурсных работ не получило единодушной поддержки со стороны специалистов. Так, член жюри С. Ленгиель усматривает во внедрении новых форм презентации студенческих работ опасность того, что они «ведут к соблазну противопоставить сущности изделия его видимость, эфемерность».

Доцент кафедры промышленного дизайна Миланского политехнического университета Ф. Трабукко считает недопустимым «судить о проектах только по впечатлению от их изображений или, что еще хуже, по впечатлению от изображений их изображений, а именно по видео...» Он подчеркивает, что «речь идет о конкурсе работ в области промышленного дизайна, а не в области видеофильмов...»

З. Н. ПОСОХОВА, ВНИИТЭ

СЛУЖЕБНЫЙ КОММУНИКАТОР (ФРГ)

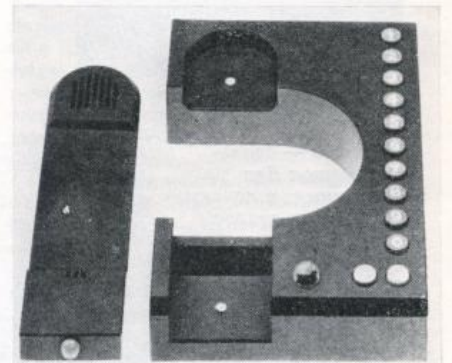
Kommunikations — Zentrale//MD: Moebel Interior Design.— 1990.— N 2.— S. 83—85.

Оригинальная настольная модульная коммуникационная система для служебного пользования разработана западногерманским дизайнером А. Уредат-Нойхофф. Она состоит из четырех компактных блоков-модулей плоской прямоугольной формы: телефонного аппарата нетрадиционной конструкции с кнопочным набором и бескабельной трубкой (основной блок), цифрового блока памяти (ЗУ) для хранения телефонных и телефаксных номеров, автоответчика и телефакса.

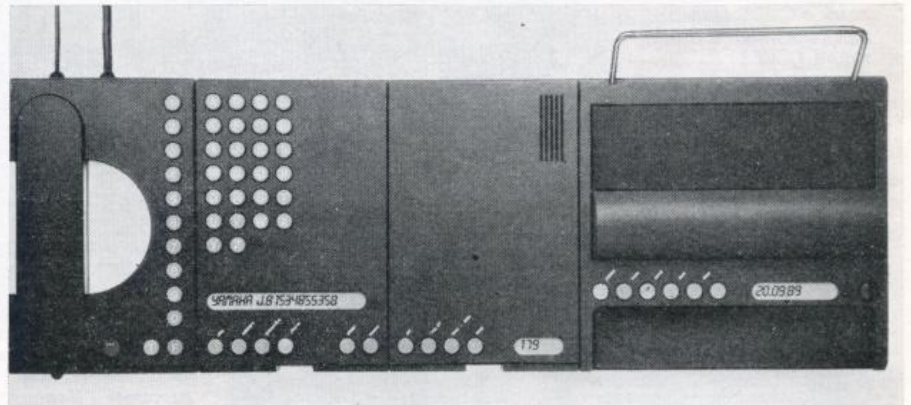
Все приборы соединяются между собой в любых сочетаниях штекерным способом. Предусмотрена возможность переключения телефона на громкоговорящий режим (поворотом трубки на аппарате). Запоминающее устройство (емкость 5 млн. ячеек памяти) обеспечивает автоматический набор любого из заранее запрограммированных номеров. Набираемый телефонный

или телефаксный номер, а также название местонахождения (место, страна) абонента отображаются на дисплее. Автоответчик, кроме записи поступающей по телефону речевой информации, регистрирует также дату и время ее поступления.

Г. М. ХАВИНА



1, 2. Общий вид коммуникативной системы; телефонный аппарат



АВТОМОБИЛЬ БУДУЩЕГО. СТУДЕНЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ

Norihiko Harada. Nissan Maxima 2010//Car Styling.— 1989.— VII.— N 71.— P. 74—77.

Тема новой работы студентов дизайнерского колледжа «Арт Сентр» в Пасадене (США) была сформулирована заказчиком — японской автомобилестроительной компанией Nissan Motor — очень просто: «четыrehмestный седан для 2010 года» с рабочим объемом двигателя 3000 куб. см. В определении остальных технических характеристик (размещение двигателя, выбор систем привода и рулевого управления и т. д.) исполнителям была предоставлена полная свобода.

По мнению специалистов фирмы Nissan, эпоха автомобиля — мощного и быстрого средства передвижения, ди-

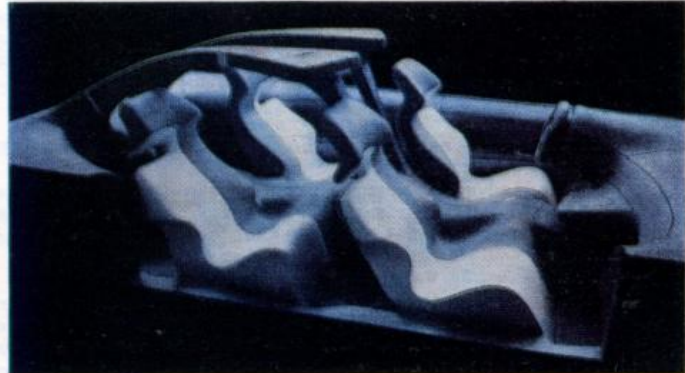
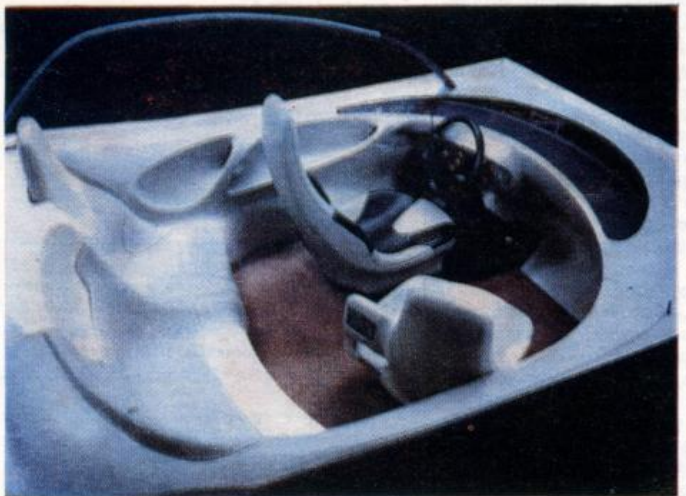
зайнерским воплощением которого явились поиски в области аэродинамических и биоформ, уходит в прошлое. Современный автомобиль — это комфортабельная и удобная «среда езды» для массового потребителя. С этих позиций и была поставлена задача перед студентами — разработать новые концепции формообразования для серийной модели Maxima фирмы Nissan. Основные условия — отвечать современным требованиям функциональности, удобства и практичности.

Над проектом независимо работали пять студенческих групп.

А. С. ОВАКИМЯН, ВНИИТЭ



1. Идея проекта — создание персональных зон. Каждое сиденье обособлено, задние — чуть развернуты наружу, что отражается на внешнем облике модели. Каждое сиденье снабжено индивидуальным вентилятором, динамиком, системой ремней безопасности. Аудиовизуальная система управляется «мышью», двигающейся по колее на центральной консоли и доступной каждому пассажиру

2
34
5

2. Специализированный проект для «делового человека в дороге». В цветографическом решении использованы естественные формы и цвета. Благодаря непрямому управляемому освещению создается «ощущение плавания». Движение воздуха от вентилятора не ощущается, поскольку поток разбивается на три слоя. Сзади в стойку кабины вмонтирована персональная компьютерная станция

3. Волнообразные формы структуры, в частности, тянущиеся по центру кабины, составляют ядро визуального образа интерьера и одновременно служат опорными конструкциями парникового типа. В результате утончаются стойки кабины и улучшается обзор

4. Основная идея проекта — персонализация пространства и возможностей пассажиров и водителя. Место водителя выдвинуто вперед, благодаря чему достигается свободный панорамный обзор. Террасообразное расположение сидений, возможность разворота сиденья переднего пассажира обеспечивают психологическую атмосферу свободы контактов. Асимметричная компоновка элементов интерьера выдвигает специфические требования к разработке внеш-

него вида машины. Модель оборудована средствами тактильного управления и информационной видеосистемой

5. Автомобиль с «домашней атмосферой». Для каждого из четырех мест обеспечена индивидуализация пространства. Для удобства входа-выхода водителя блок с основными устройствами управления откидывается, одновременно выполняя функции антиугонного устройства. Высокие окна и система освещения по периметру кабины создают ощущение свободы. Эффективность вентиляции обеспечивается подводом воздушного потока к каждому сиденью. Модель оборудована микроволновой мини-печью и аудиовизуальной системой, дисплеи которой доступны и передним, и задним пассажирам

БУДЕТ ЛИ ГАРАНТИРОВАНА ДОСТАВКА!

Здравствуй, уважаемая редакция! Я хочу обратиться к вам по поводу подписки, а точнее — доставки журнала на дом. Сегодня 19 сентября 1990 года, обратитесь внимание: **19 сентября!** Сегодня я вынул из почтового ящика лишь... 3-й номер «Технической эстетики». Когда первый номер опоздал на несколько месяцев, я подумал, что его задержали на почте. Когда второй номер опоздал на еще больший срок, и на почте мне сказали, что все это время он просто не поступал к ним, я все-таки не спешил писать вам, но когда третий номер журнала приходит 19 числа 9-го месяца, то мне просто нечего сказать вам! И при всем этом безобразии в киосках «Союзпечати» — преспокойненько, в конце каждого месяца периодически появляется очередной номер журнала. Сейчас в киосках лежит восьмой и скоро должен появиться девятый. Я уже начинаю сомневаться, что когда-нибудь получу четвертый, разве что в декабре, или, того хуже — в следующем году, и начинаю думать, что совершил ошибку, прекратив покупать журнал в киосках, а подписавшись на него на 1990 год.

Я считаю, что редакция немедленно должна ликвидировать эту дискриминацию и проконтролировать доставку журналов на дом!

С уважением, Дмитрий Завадский,
14 лет, учащийся, Москва.

Уважаемый товарищ редактор!

Взяты за написание этого письма меня вынудили чрезвычайные обстоятельства.

Я Ваш постоянный подписчик с 1977 года и почти всегда был доволен как оперативностью информации, так и качеством полиграфии и, что особенно важно, регулярностью поступления вашего журнала на мой рабочий стол. Но то, что происходит в этом году с доставкой «Технической эстетики» совершенно нетерпимо. На дворе уже скоро октябрь, а я имею удовольствие читать мартовский номер «Технической эстетики». В то же время в киосках «Союзпечати» можно видеть лежащими последние (летние) номера журнала.

Я думаю, что одним из источников многих бед является наша история терпеливости и нетребовательности. В нынешних обстоятельствах, когда речь идет о выживании многих дизайнеров в условиях рынка (особенно тех, кто работает на производстве), Ваш журнал не дает разорваться нашим связям с профессиональной культурой.

Извините за довольно резкий тон, я прекрасно понимаю, что свою часть работы на этом издательском конвейере Вы выполняете хорошо и что виновниками в этой ненормальной обстановке являетесь скорее всего не Вы. Но я хочу иметь дело не с дюжиной безликих представителей этой технологической цепочки. Я читатель и хо-

чу остаться читателем. У меня нет никакого желания превращаться ни в просителя, ни в писателя жалоб. В конце концов, если «Союзпечать» не может выполнять свою долю работы в этой цепочке, я готов забирать свой экземпляр прямо из типографии, но тогда прошу из стоимости журнала вычесть сумму, которую я плачу «Союзпечати» за доставку.

С неизменным уважением,
АБРАМОВ Сергей Николаевич, дизайнер
ПО «Прожектор», г. Москва.

ОТ РЕДАКЦИИ

К сожалению, подобных писем наших читателей-«жалобщиков» на «Союзпечать» приходит множество.

Вместе с нашими «жалобщиками» мы также не раз обращались за разъяснениями к почтовым начальникам: тираж «Технической эстетики» вывозится из типографии строго по графику, 17 и 18 числа каждого месяца, почему же он не доставляется подписчикам вовремя! Где, на каких перевалочных пунктах, которыми ведают Минсвязь, он залеживается! Ответы редакция получает самые разные по форме, но одинаково невразумительные по содержанию. А однажды мы получили даже такое объяснение: у редакции нет бумаги и журнал не выходит (!) За такую дезинформацию в пору привлечь к судебной ответственности.

Но мы не прекратили розыски и, пройдя все круги телефонного ада, обнаружили, что все номера нашего журнала, предназначенные для москвичей, с № 4 по № 9, лежат без движения на складе Участка экспедирования печати по г. Москве. Спрашиваем, почему не развозится по почтам? «Не хватает людей, некому работать», — объясняет начальник участка Л. Н. Дудина и прибавляет: «А вот приходите к нам — помогайте, если вы так заботитесь о своих подписчиках!» Что на это ответить! Только вчера сотрудники редакции отстояли свое право не работать на овощных базах, а сегодня нам надо доказывать, что мы не должны работать экспедиторами!

Поэтому позволюсь спросить у руководства «Союзпечати»: в обмен за какие обязательства мы будем отдавать вам с нового года 50,6% номинальной стоимости нашего журнала [что, к сожалению, заставило нас поднять цену номера с 80 к. до 2 р. 50 к.!]! Полагаю — за гарантию своевременной доставки, за исключение случаев ущемления прав подписчиков.

Содержание журнала «Техническая эстетика» за 1990 год

ПРОБЛЕМЫ, ИССЛЕДОВАНИЯ

ГЕНИСАРЕТСКИЙ О. И. «Библиотека дизайна и эргономики» — № 8
ГОФМАН А. Б. Обновление и модные циклы — № 4
ЖУЧЕНКОВА С. Н., КОЗЛОВА Т. В. Цвет в костюме: проблемы прогнозирования и проектирования — № 10
ШАТИН Ю. В. Дизайн и экология: коэффициент полезного действия — № 2

ФУТУРОДИЗАЙН

АНТОНОВ Р. О., ЩЕЛКУНОВ Д. Н. Предыстория футуродизайна — № 1
АРОНОВ В. Р. Прогнозирование: ожидание и результаты — № 10
БЕСТУЖЕВ-ЛАДА И. В. Социальный дизайн и барьер «футурофобии» — № 4
БИЗУНОВА Е. М. Культурно-психологическое время дизайна — № 12
ДОЛМАТОВСКИЙ Ю. А. Прогнозирование автомобиля: закономерности развития — № 8
ЖЕЛАННАЯ Н. В., КРУПИН С. И., НОСКО Л. Г. Дизайн среды досуга и общения — № 9
МЕЛЬНИКОВ Л. Н. Эфирные поселения — № 7
МИХЕЕВА М. М. Дизайн будущего — дизайн ноосферы — № 3
ШАТИН Ю. В. Дизайн будущего или будущее дизайна? — № 8
ШРЕЙДЕР Ю. А. Природа знаний о будущем — № 5
ЩЕЛКУНОВ Д. Н., НЕФЕДОВ П. А. Размышляя о будущем — № 3
ЩЕЛКУНОВ Д. Н., НЕФЕДОВ П. А. «Ваше мнение? Ваши прогнозы?» — № 7
ЮСФИН И. А. Улыбка Чеширского кота — № 11

ПРОЕКТЫ, ИЗДЕЛИЯ

Автомобиль выпускает Минводхоз. Почему бы и нет? — № 5
АЗРИКАН Д. А. Рабочее место кассира — № 7
БЕККЕР Г. П., ПУЗАНОВ В. И., ФЕДОСЕЕНКО Г. В. Концепция «Мембрана» демократичное жилище для ближайшего будущего — № 9
ВАСИЛЬЕВ В. И. «Бикбокс» — компактная игрушка — № 12
ВЕРГУНОВ С. В. Свет и светильники — № 4
ВЕРЕЩАГИН В. М., МИРЗОЯН С. В. Изобретение... приемники — № 4
ЕКИМОВ С. В. Модульные автопоезда — № 2
КАПТЕЛИН Н. Б. Новый легковой мотороллер — № 1
ЛАЗАРЕНКО О. А. И вновь велосипеды... — № 4
ЛЕВЧЕНКО Г. В., МИРКИНА Н. Б. Диспетчерский пост на космополигоне — № 8
МИНЕРВИН Г. Б., ШИМКО В. Т. На пути к дизайну градостроительных систем — № 6
ПРОХОРЕНКОВ В. П., КУХТИНА И. Г. Для слепых — № 6
ПУЗАНОВ В. И. Кейс для наладчика — № 12
САЗОНОВА Т. М., БАРЫШЕВА В. Е. Микрополис в микрорайоне — № 9
САРДАРОВ А. С. Дороги — № 5
СЕВАСТЬЯНОВ Ю. С., КОЛОСКОВ Н. В. Дизайн в кузнечно-прессовом машиностроении: поиск заказчика стал самоцелью — № 10
СЫРЫШЕВА Н. В. Дачная мебель — № 4

ДИЗАЙН СРЕДЫ

ДОЛМАТОВ В. Ф. Производственная среда предприятий станкостроения — № 2

КРИЧЕВСКИЙ М. Е., ФИРСТОВ А. Б. Производственный интерьер: архитектурно-колористическая концепция — № 3

ЭРГОНОМИКА

ГОРВИЦ Ю. М. Персональные компьютеры для детей. Эргономический аспект — № 2
ГОРСКИЙ Е. Ф. Образные индикаторы для АСУ ТП газоснабжения — № 10
ДАНИЛЯК В. И., СЕРОВА Г. Н. Эргономическое обеспечение ГПС — № 11
ЗАДЕСЕНЕЦ Е. Е., КОНЧА Л. И., ФЕДОРОВ М. В. Эргономическая оценка качества товаров — № 9
ИВАНОВА Г. П., ЧАЙНОВА Л. Д. Эргономика и спорт — № 1
ИВАНОВА О. В. Сложные технические системы: проблема ремонтпригодности — № 4
КОНЧА Л. И. Рукоятки роботов. Принципы формообразования — № 5
КОНЧА Л. И. Рукоятки управления: антропометрические данные — № 6
ФЕДОРОВ В. К., ФЕДОРОВ-КОРОЛЕВ А. А. Отраслевая программа по эргономике. Структура и функции — № 2
ХЛЕБНИКОВ В. Д. Конкретизация целей при эргономическом проектировании машин — № 3

ОБРАЗОВАНИЕ

БОЙЧУК А. В., ШМАЛЬКО И. С. Первые шаги в дизайне — № 2
ДИЖУР А. Л. Научные дисциплины как предмет дизайн-образования — № 12
МАРГОЛИН В. Наука в дизайн-образовании: невостребованные ресурсы — № 12
РОЗИН В. М. От традиционной парадигмы образования — к новой — № 6
СИДОРЕНКО В. Ф. Пути перестройки образования — № 1
ЧИГАРЬКОВ В. М., ДИЖУР А. Л. Проектная культура и дети — № 4, № 5

ВЫСТАВКИ, КОНФЕРЕНЦИИ

АЗРИКАН Д. А. Интердизайн — японский вариант — № 3
АРОНОВ В. Р. Художественный авангард 20-х годов и современность — № 7
АРОНОВ В. Р. «Авангард-90» — № 12
БЕККЕР Г. П. Концептуальный дизайн: направление поисков — № 2
Дизайн США: расшифруем его концепцию — № 1
«Итальянский стиль, мода, дизайн» — № 6
КАНЦЕДИКАС А. С. Талант, обращенный в будущее — № 7
ЛАПИН Ю. С. Продолжаем учиться — № 6
МАЛИНАУСКАС И., МИКУЧЕНИТЕ Р. «Дизайн: истоки и современность» — № 5
ПОДСТАВКИНА Т. П. Человеческий фактор в автоматизированном производстве — № 5
ПУЗАНОВ В. И. «АгроИталия»: экономьте продукты на кухне — № 6
ПУЗАНОВ В. И. Красивая вещь — авиадизайнер! — № 8
ПУЗАНОВ В. И. Японские автофирмы «демонстрируют флаги» — № 9
ПУЗАНОВ В. И. «Нефтегаз, химия-89» — эксподизайн по-французски — № 5
ПУЗАНОВ В. И. Вчера — станки, сегодня — модули, завтра — обрабатывающие системы — № 11
РАППАПОРТ А. Г. Леонардо Моссо — № 7

РЕЦЕНЗИИ НА ВЕЩИ

ВЕЗИРОВ Р. С., АЛЕКПЕРОВА Л. Г. Хорошо бы иметь... — № 2
ЗОТОВА И. А., ПОТАЛОВСКАЯ Н. О. Все о бинноклях — № 7

МАТЕРИАЛЫ, ТЕХНОЛОГИЯ

БУККО Н. А., КРЕСТНИКОВ В. А. Материалы сегодня и завтра — № 9
КИРИЛЕНКО И. В. Столовые клеенки в нашем жилище — № 4
КИРИЛЕНКО И. В. Чем покрывать полы — № 12
ЮКЛАЕВСКАЯ Т. В. Цветовые рецепты суперконцентратов пигментов — № 2

ДИЗАЙН И КОМПЬЮТЕР

Автомобильный дизайнер работает с компьютером — № 11
ДУБОВ П. Л., ЭРЛИХ М. Г. Информатика и мы — № 10
ДУБОВ П. Л., ЭРЛИХ М. Г., КОНДРАТЬЕВ И. В. Возможности компьютера. С чего начать? — № 12
ШАТИН Ю. В. Лицом к лицу с компьютером — № 5

ПОРТРЕТЫ

Евгений Титов — № 4
Ефим Новаиков — № 11
Джеймс Вайнс и его группа — № 10
Чарльз Имз — № 3

ЮБИЛЕИ

МАИЛОВ С. А. Архитектор-новатор — № 7
СЕННИКОВА А. Г. Юбилей музея — № 5
СТРИГАЛЕВ А. А. Об архитектуре и о себе — № 8
РЕЗВИН В. А. Реставрируем дом в Кривоарбатском — № 8

НАШИ ПУБЛИКАЦИИ

Э. Лисицкий. Воспоминания о Могилевской синагоге — № 7
Э. Лисицкий. Фильм о жизни Эль — № 7

О ЧЕМ ДИССЕРТАЦИЯ

СИДОРЕНКО В. Ф. Неизвестный дизайн становится известным — № 11

КОНКУРСЫ

Внимание, «Земля!» — № 9
Второй студенческий — № 4
Как мы проводили конкурсы? — № 1
КОНДРАТЬЕВА К. А. Первая победа — № 2
Нарисуйте... платок — № 1
Призы по конкурсу «Огонь» — № 3
Студенческий конкурс «На пороге будущего» — № 6

НАШИ ИНТЕРВЬЮ

О рынке. О дизайне. О потребителях — № 11
Экспертиза: новые условия — новые формы — № 6
Эргономика и дизайн. Время тревог и надежд — № 5

ДИЗАЙН ЗА РУБЕЖОМ

БУРДЕН Г. П. Сколько лет «новому»? — № 7
Если бы я был руководителем «General Motors» — № 2
КИРИЛЕНКО И. В., БЕЗРУКОВА М. И. Скандинавское стекло вчера и сегодня — № 3
КОРОЛЕВА Т. А., ПОСОХОВА Э. Н., СЫЧЕВАЯ В. А. Дизайн Испании — № 9
ФРИК Р. Проблемы компьютеризации дизайн-проектирования — № 2

АРХИГРАД

ЛЕМЕСШЕВ С. К. Отечественная архитектура: черты кризиса — № 7
ЛЕМЕСШЕВ С. К. Перестройка есть деконструкция? — № 12
ФЕСЕНКО Д. Е. Борьба тенденций в западной архитектуре — № 7
ФЕСЕНКО Д. Е. 80-е. Первые итоги — № 12

МИР ГРАФИКИ

Встреча в ЦТЭ — № 8
ГЕЛЬМАН А. Г. НА XIII Биеннале плаката — № 12
КРИЧЕВСКИЙ М. Е. Вычеркивать или подчеркивать? — № 6

ИЗ ИСТОРИИ

ВАСИЛЬЕВ А. А. Пирамида Хеопса: реконструкция проекта — № 6
ВАСИЛЬЕВ А. А. Ключи от пирамиды Хеопса — № 11

БИБЛИОГРАФИЯ

БУРМИСТРОВА Т. П. Что такое «Design Issues»? — № 12
КАРХУ А. А. Рационализм в дизайне мебели — № 9
Новые издания ВНИИТЭ — №№ 2, 4, 6, 8
«Приключения американского дизайнера» — № 1
ПУЗАНОВ В. И. Пластмасса — материал дизайнерский — № 3
ПУЗАНОВ В. И. Лицом к лицу с модерном — № 10

**ДОРОГИЕ ЧИТАТЕЛИ!
ПОЗДРАВЛЯЕМ ВАС
С НОВЫМ 1991 ГОДОМ!
ВМЕСТЕ С ВАМИ ХОТЕЛИ БЫ
ВЕРИТЬ, ЧТО НАСТУПАЕТ
ГОД ДОБРЫХ ПЕРЕМЕН
И СЧАСТЛИВЫХ СВЕРШЕНИЙ!**

Однако мы должны поделиться с вами первым новогодним огорчительным известием: «Союзпечать» отказалась распространять «ТЭ» в розницу. В 1991 году наш журнал становится только подписным.

80 коп.

Индекс 70979