

техническая эстетика
6/1982



ИЗДАТЕЛЬСТВО
МАШИНОСТРОЕНИЯ
Москва

Ежемесячный
информационный бюллетень
Всесоюзного научно-исследовательского
института технической эстетики
Государственного комитета СССР
по науке и технике

Издается с 1964 года
6 (222)

техническая эстетика

6/1982

Главный редактор
СОЛОВЬЕВ Ю. Б.

Члены редакционной коллегии

АНТОНОВ О. К.
академик АН СССР,

АШИК В. В.
доктор технических наук,

БЫКОВ В. Н.,

ГУЩЕВА Т. М.,

ДЕМОСФЕНОВА Г. Л.
канд. искусствоведения,

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

МИНЕРВИН Г. Б.
доктор искусствоведения,

МУНИПОВ В. М.
канд. психологических наук,

ОРЛОВ Я. Л.
канд. экономических наук,

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

ХАН-МАГОМЕДОВ С. О.
доктор искусствоведения,

ЧЕРНЕВИЧ Е. В.
канд. искусствоведения,

ЧЕРНИЕВСКИЙ В. Я.
(главный художник),

ШУБА Н. А.
(ответственный секретарь)

Ответственные за направления

АРОНОВ В. Р.
канд. философских наук,

ДИЖУР А. Л.,

КУЗЬМИЧЕВ Л. А.,

ПЕЧКОВА Т. А.,

ПУЗАНОВ В. И.
канд. искусствоведения,

СЕМЕНОВ Ю. К.,

СОЛДАТОВ В. М.,

ЧАЙНОВА Л. Д.
канд. психологических наук,

ФЕДОРОВ М. В.
канд. архитектуры

Редакция

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

Художественный редактор
ДЕНИСЕНКО Л. В.

Технический редактор
ЗЕЛЬМАНОВИЧ Б. М.

Корректор
ЖЕБЕЛЕВА Н. М.

Художник-фотограф
КОСТЫЧЕВ В. П.
им. Н. А. Некрасова
electro.nekrasovka.ru

В номере:

«Круглый стол»

1 Возможности фотографии
ЛАВРЕНТЬЕВ А. Н.
Родченко в фотографии

7 ЧЕРНЕВИЧ Е. В.
Комментарий к теме

12 Представляем участников

Проблемы, исследования

23 РУБИН А. А.
Производственная ситуация и проблема
внедрения проектов в дизайнерском
ключе

Выставки, конференции, совещания

25 К 20-летию ВНИИТЭ
На семинаре
«Художественные проблемы
предметно-пространственной среды»

Библиография

26 МОЛОКОВА З. Э.
Пособие по эстетизации производствен-
ной среды

Проекты, изделия

27 ЛЕСНОВ В. Г.
Формообразование современных быто-
вых швейных машин (обзор зарубежной
продукции)

Эргономика

30 РЯБЦЕВ Б. И.
Устройство для измерения эргономиче-
ских показателей рабочего места

Зарубежная информация

31 Набор ручных слесарно-рычажных ин-
струментов (ГДР)
Новые стереофонические магнитолы
Настольный слайд-проектор (Мексика)
Художественно-конструкторское реше-
ние бензоколонок (Италия)
Новинки техники

На 1-й стр. обложки:
плакат художника В. Я. ЧЕРНИЕВСКОГО
«Возможности фотографии» (см. мате-
риалы «круглого стола», с. 1—22)

Адрес: 129223, Москва, ВДНХ,
ВНИИТЭ, редакция бюллетеня
«Техническая эстетика»,
тел. 181-99-19
© Всесоюзный
научно-исследовательский институт
технической эстетики, 1982.

В номере использованы иллюстрации из журна-
лов «Design», «Science et Vie», «Designscape»
и др.

Сдано в набор 5/IV-82 г. Подп. к печ. 28/IV-82 г.
Т-07775. Формат 62×94¹/₈ д. л.
4,0 печ. л., 5,78 уч.-изд. л.
Тираж 25 200. Заказ 144
Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
Москва, Мало-Московская, 21.

Редакция «Технической эстетики» в ноябре прошлого года провела встречу «за круглым столом» на тему «Возможности фотографии. Теоретические и творческие проблемы современной фотографии, фотографика, фотодизайна и фотоарта. Задачи и методика преподавания фотографии в художественных и дизайнерских вузах».

На встречу были приглашены специалисты разного профиля, связанные в своем творчестве с фотографией практически, теоретически или педагогически. Замысел состоял в том, чтобы увидеть рядом работы фотографов, фотодизайнеров и художников, обращающих свой взгляд на фотографию и использующих ее в своих художественных поисках; дать возможность сравнить творческие задачи, актуальные для представителей разных областей искусства и дизайна; соотнести их с теми соображениями, которые выскажут критики, теоретики, педагоги.

Для дизайна, являющегося частью визуальной среды и создающего свои образы параллельно и в связи со всем образным миром культуры, несомненно, важно осмыслить проблематику современной фотографии.

И наконец, у редакции «Технической эстетики» был еще один интерес к теме «круглого стола» — связанный с проблемами дизайнерского образования, которым бюллетень всегда придает особое значение. О том, как преподается фотография в художественных и дизайнерских вузах, известно

только самим педагогам, занятым этим делом. Обмен информацией и опытом ни в каких формах не ведется, и поэтому пока что нельзя с уверенностью говорить о том, какое место должен занять этот предмет в общей программе подготовки будущих дизайнеров.

Встреча «за круглым столом» проходила в Центре технической эстетики. Она продолжалась три дня, и каждый день менялась экспозиция работ участников. В общей сложности в трех разных экспозициях приняли участие 23 художника, многие из которых показали здесь самые последние работы.

С рассказом о своем практическом опыте выступили фотографы Г. Бинде, А. Слюсарев и Л. Стипникс, затронувшие ряд больных мест своей профессии. П. Тооминг познакомил участников с деятельностью эстонских фотографов по популяризации фотографического творчества. Теоретическим проблемам фотографии было посвящено выступление А. Раппапорта. Тема взаимосвязи современного искусства и фотографии прозвучала в сообщениях искусствоведов Л. Бажанова, М. Соколова и Е. Черневич.

«Круглый стол» был организован к 90-летию со дня рождения Александра Родченко и посвящен его памяти. Участники встречи познакомились с выставкой работ художника из архива его семьи и с большим интересом восприняли доклад А. Лаврентьева о творческом пути Родченко как фотографа.

ЛАВРЕНТЬЕВ А. Н., ВНИИТЭ

РОДЧЕНКО В ФОТОГРАФИИ



Портрет А. Родченко, 1924.
Фото В. Степановой

В конце 20-х и в 30-х годах Александр Михайлович Родченко посвятил много времени занятиям фотографией. Когда он приводил свой фотоархив в порядок, у него родилась мысль собрать воедино работы, опубликованные в журналах «Советское кино», «Советское фото», «ЛЕФ», «Даешь», чтобы показать свой вклад в историю фотоискусства. Он наклеил вырезки из этих изданий на одинаковые листы плотной серой бумаги. В результате получилась своеобразная автобиография по фото. В этой неизданной книге заключена мысль об особой красоте индустриального мира, которую нужно показать людям. Здесь Родченко сосредоточил свои этапные работы в области фотографии, свои «открытия». Он мог объективно оценивать новаторство в собственном творчестве и в творчестве других, так как внимательно следил за каждым

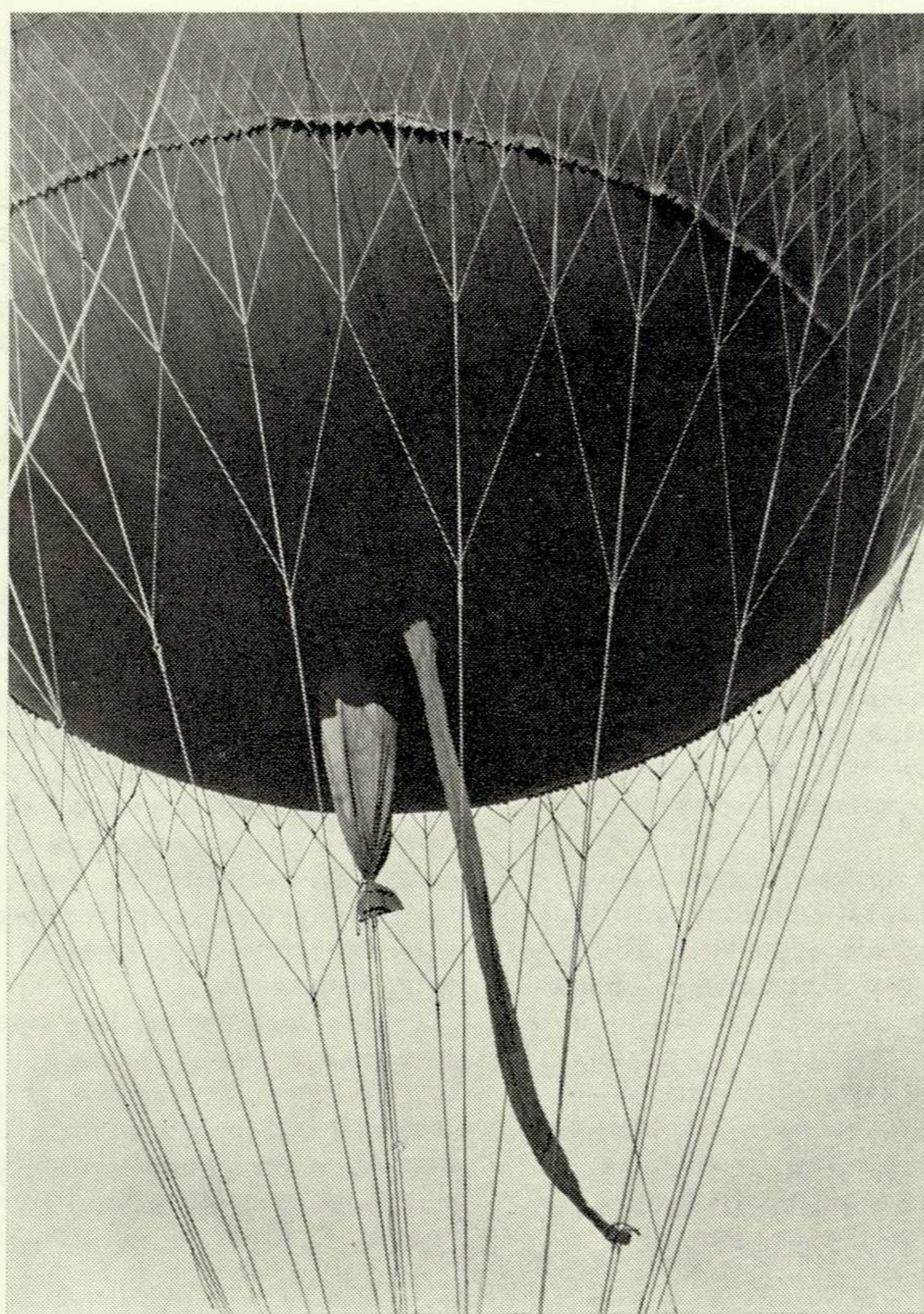
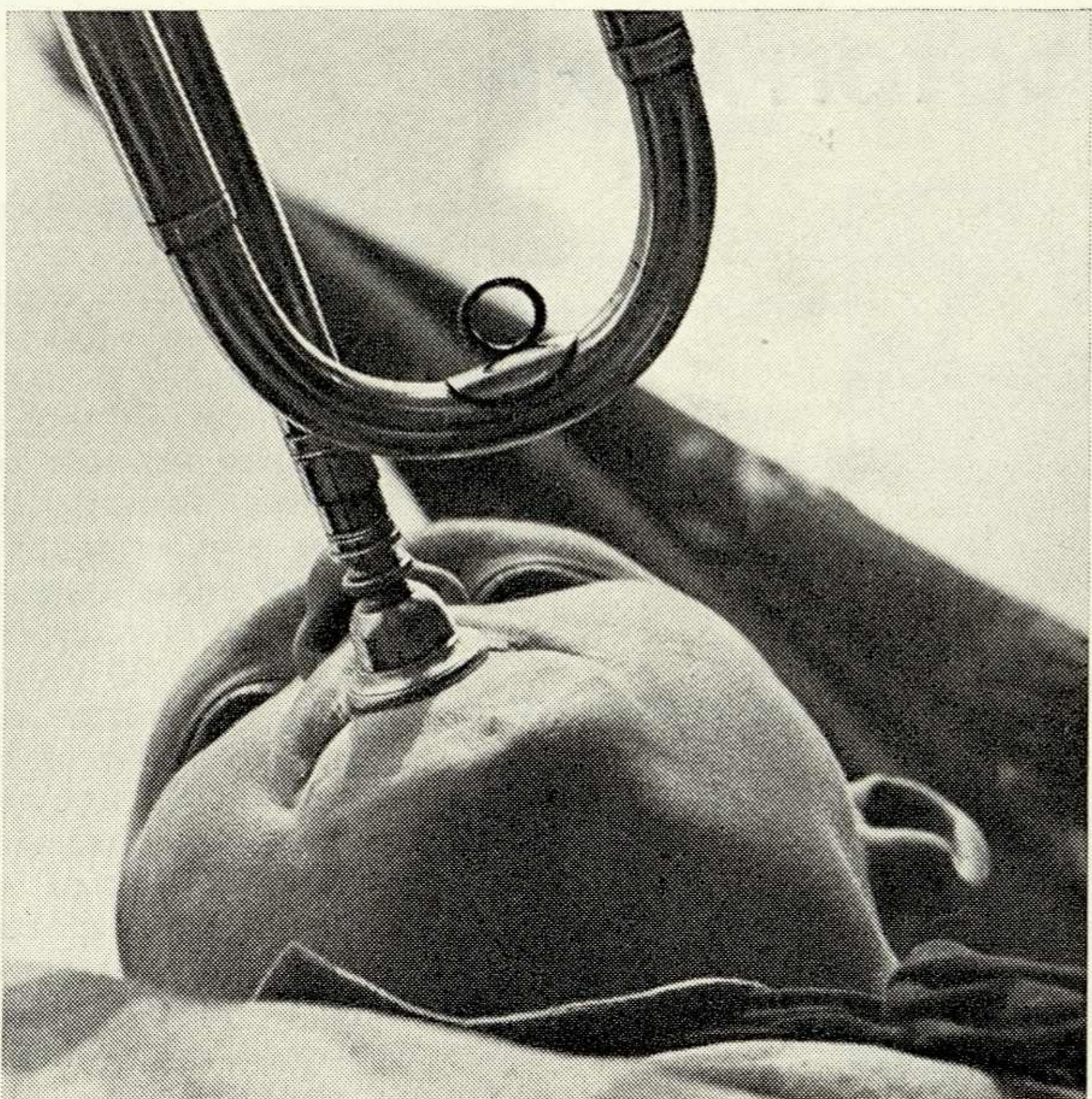
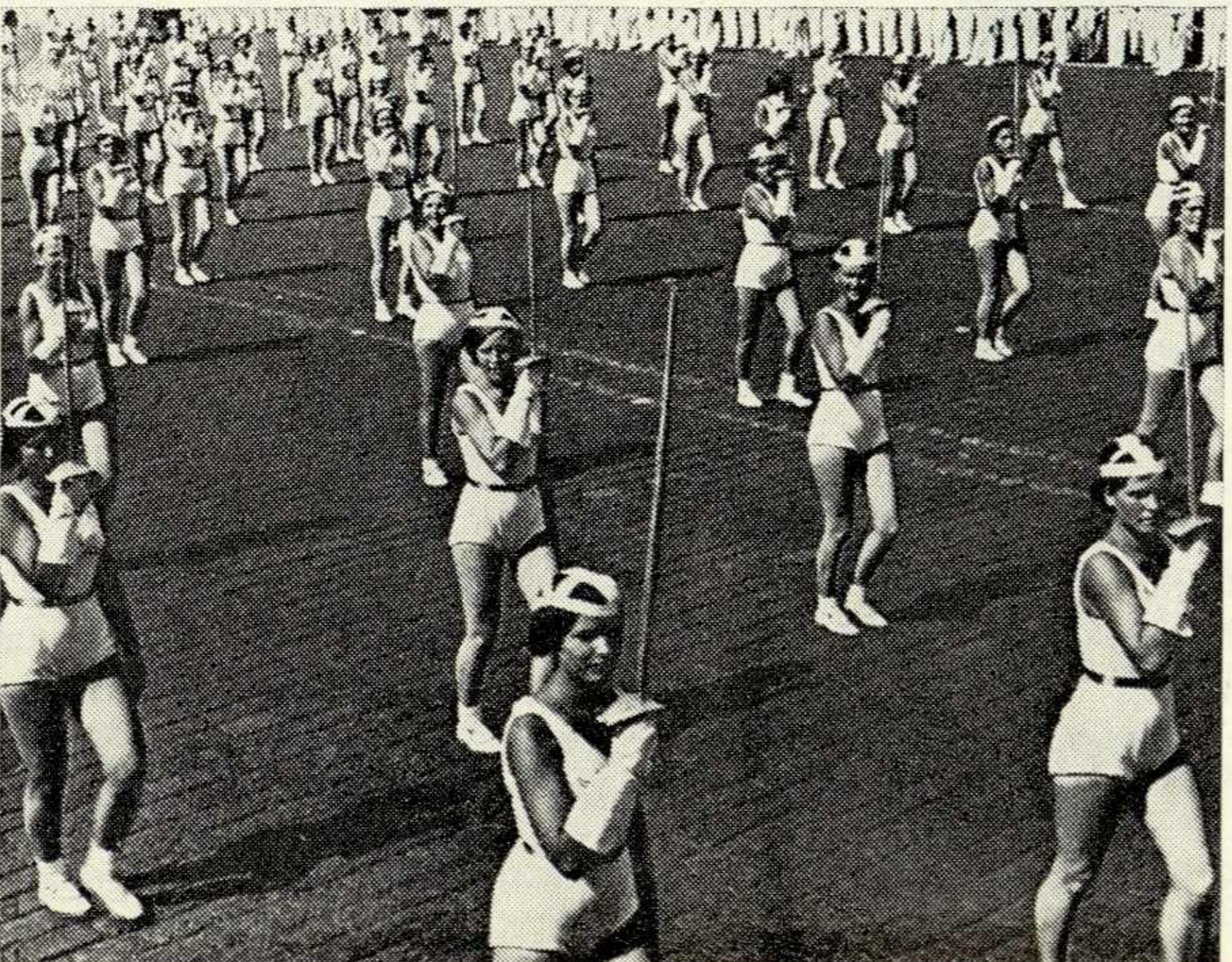
новым шагом в современной ему зарубежной фотографии.

В 1925—1926 годах в фотобиблиотеке Родченко появляются новые издания: фотокнига архитектора Эриха Мендельсона о Нью-Йорке¹ и книга художника Мохоя-Надя «Живопись, фотография, фильм»². Здесь Родченко черпает материалы для рубрики «Фото и кино», которую он ведет в 1926—1927 годах в журнале «Советское кино». Здесь же, на фотографиях, он видит подтверждение своей высказанной еще в 1921 году мысли о том, что «нам (художникам.— А. Л.) надо осознать современную индустриальную действительность».

Мендельсон и Мохой-Надь при съемке архитектуры и инженерных сооружений часто пользовались ракурсными точками зрения. Подобный способ представления объектов на фотографии интересует Родченко как прием фотографов, которые по своей основной профессии являются архитекторами, дизайнерами, полиграфистами, то есть людьми, занятыми формированием новой предметно-пространственной среды. Ракурс и связанное с ним резкое сокращение масштаба предметов в глубину используются для передачи новой эстетики индустриального мира.

В 1923 году Родченко одним из первых в СССР активно вводит фотомонтаж в плакат, рекламу, книжные обложки и иллюстрации. Фотомонтаж для него стал поводом для занятий фотографией. На протяжении всего последующего творческого пути художника мы неоднократно встречаем жанр прикладной фотографии. В этом — непосредственное использование фотографии для нужд производства, в данном случае полиграфического.

...Подняв воротник, стоит человек в темных очках... На полу — раскинув руки, женщина, рядом — гигантский нож... Проницательный сыщик указывает на преступника... Что это? Фрагменты из детективного фильма, спектакля? Нет. Это — фотографии. Так снимал в 1924 году себя, свою супругу — художницу Варвару Степанову, своего друга — кинорежиссера Виталия Жемчужного художник и фотограф Александр Родченко. Многие из этих фотографий были использованы в итоговых фотомонтажах, ко-

«Пионер-трубач»,
1930«Колонна
фехтовальщиц
на спортпараде»,
1936

торые регулярно появлялись на обложках книги «Месс-менд» Мариэтты Шагинян. Композиция, позы фигур и съемка против света в первых прикладных photographиях Родченко во многом заимствованы из кино, а нарочитая драматичность постановок подчеркивает напряженность детектива. Это были одни из первых фоторабот Родченко.

В современной прикладной фотографии можно выделить два принципиально различных метода работы: съемка объекта в естественных условиях и съемка в условиях ателье, когда атмосфера и обстановка создаются художником-фотографом. В первом случае прикладная фотография смыкается с репортажной и требует такой же быстроты реакции и находчивости. Технические натюрморты в фоторепортаже о заводе АМО в 1929 году сняты Родченко с такой остротой ощущения, что ни одного кадра не сделано напрасно. Уместно вспомнить здесь призыв Родченко, с которым он обращался к слушателям курсов Союзфото в 30-х годах, — «Думай до съемки, во время съемки и после съемки»³.

Сегодня техника фотоаппаратуры позволяет фотографу научного или технического журнала «идти с аппаратом к объекту»⁴, о чем мечтал Родченко. Документальность прикладной фотографии он считал ее основным достоинством. Совершенно иная задача у постановочной фотографии. В этом случае образ как бы проектируется фотографом. Когда Родченко расставлял предметы обстановки в павильоне, изображавшем комнату для фильма «Журналистка», он считал своей главной задачей убедительный показ условностей в мире кино: «Нужно сделать так, чтобы все было будто бы настоящее, а в действительности все — условно»⁵.

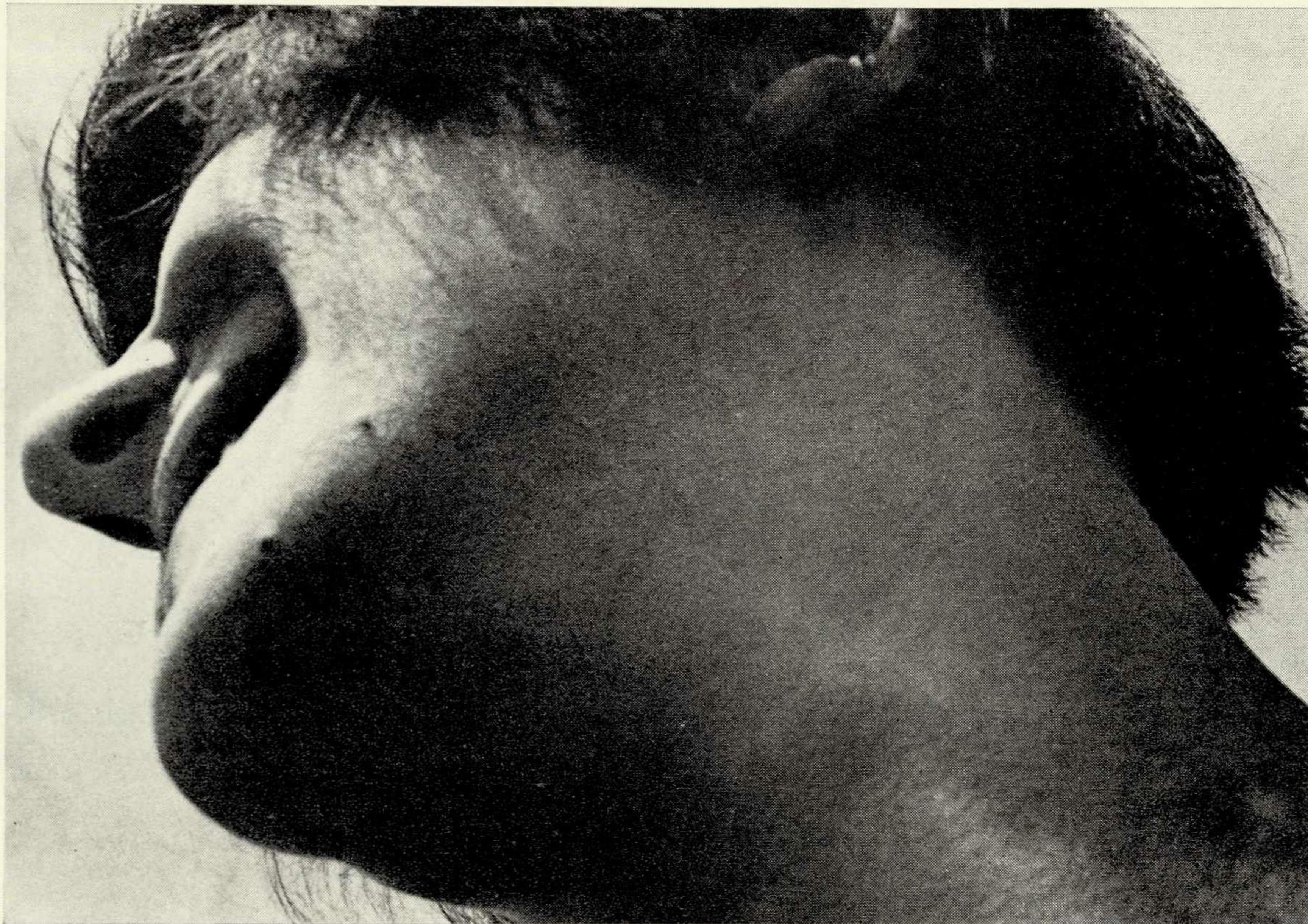
Примером тесного вхождения фотографии в литературный контекст может служить плакат Родченко для Ленгиза, выполненный в 1925 году. В этом плакате, известном под названием «Книги», профиль (Лили Брик) повернут неожиданно слева направо, а не справа налево, как в классическом портрете, где композиция обычно больше нагружена справа. Портрет был специально отобран для такой динамической композиции, когда буквы становятся как бы материализацией человеческой речи.

Подчеркнуто статично и строго снята рука с верстаткой для обложки журнала «Журналист» в 1929 году. На обратной стороне обложки — иная композиция, в которую вошли инструменты журналиста: аппарат «Лейка», ручка и блокнот. «Объектив фотоаппарата — зрачок культурного человека в социалистическом обществе»⁶. Для композиции, описанной выше, эти слова Родченко могут служить эпиграфом. Натюрморт составлен из предметов, которыми художник пользовался всю жизнь. Прототипом этой постановки несомненно послужили фото с его рабочего стола, сделанные в 1926 году. Они были названы «Стол в беспорядке». В этих работах Родченко использовал специфическое расположение инструментов на рабочем столе, которое, наверное, так же индивидуально, как черты лица или манера поведения.

В истории фотографии многие известные мастера 20-х годов были либо дизайнерами, либо графиками, либо стремились к синтезу этих видов деятельности в рамках фотоискусства. Родченко — один из них. Для него фотография — это как бы одно из воплощений общей дизайнерской концепции творчества художника.

Родченко как фотограф не участвовал на парижской выставке декоративного искусства в 1925 году. Он считал себя еще начинающим фотографом и выставил только фотомонтажные иллюстрации к поэме В. Маяковского «Про это». Такой способ иллюстрирования как нельзя лучше подходил к стилю поэзии Маяковского. Стихи Маяковского — это движение метафор. Фотомонтажи Родченко — это тоже своего рода зрительные метафоры. Он соединяет в одном изображении разномасштабные предметы быта, архитектуру, портреты Владимира Маяковского и Лили Брик, сделанные специально для монтажа мастером фотопортрета А. П. Штеренбергом.

Работа над фотомонтажами к первому изданию книги В. Маяковского «Про это» помогла Родченко сделать лучшие портреты поэта в 1924 году. В том



же году он делает еще несколько работ, поражающих своей классической простотой; среди них «Мать» и портрет живописца Александра Шевченко, сделанный с помощью двойной экспозиции.

Родченко не много фотографировал в Париже в 1925 году. В основном это фото архитектуры и оборудования «Рабочего клуба», построенного по его чертежам для советского раздела выставки. Однако парижские фотографии Родченко интересны тем, что в них он впервые активно пользуется ракурсной точкой съемки. Родченко снимает так не только «Рабочий клуб», но и советский павильон архитектуры, спроектированный К. Мельниковым. Для посетителей выставки чистые и ясные формы советского павильона были резко контрастны облику тяжелых, сложно украшенных построек других стран. Архитектурное решение нашего павильона было выполнено в духе новой эстетики — эстетики чистых геометрических форм.

Привычное фасадное восприятие архитектуры не давало исчерпывающего представления о конструктивистских зданиях. Нужно было постепенно вводить новую культуру видения архитектуры. В решении этой задачи не последняя роль принадлежит Родченко. В конце 30-х годов он написал заявку на фильм «Современное строительство Москвы». Фильм видовой, документальный. Снимать его планировал сам Родченко. Он представлял себе задачи своей операторской работы следующим образом: «Съемку необходимо производить, подчеркивая грандиозность и современность сооружений, внося архитектурно-строительный пафос, перебивая эти кадры новым бытом, таким, как зоопарк, въезд в новый дом, спортивные состязания, детские площадки и т. п.

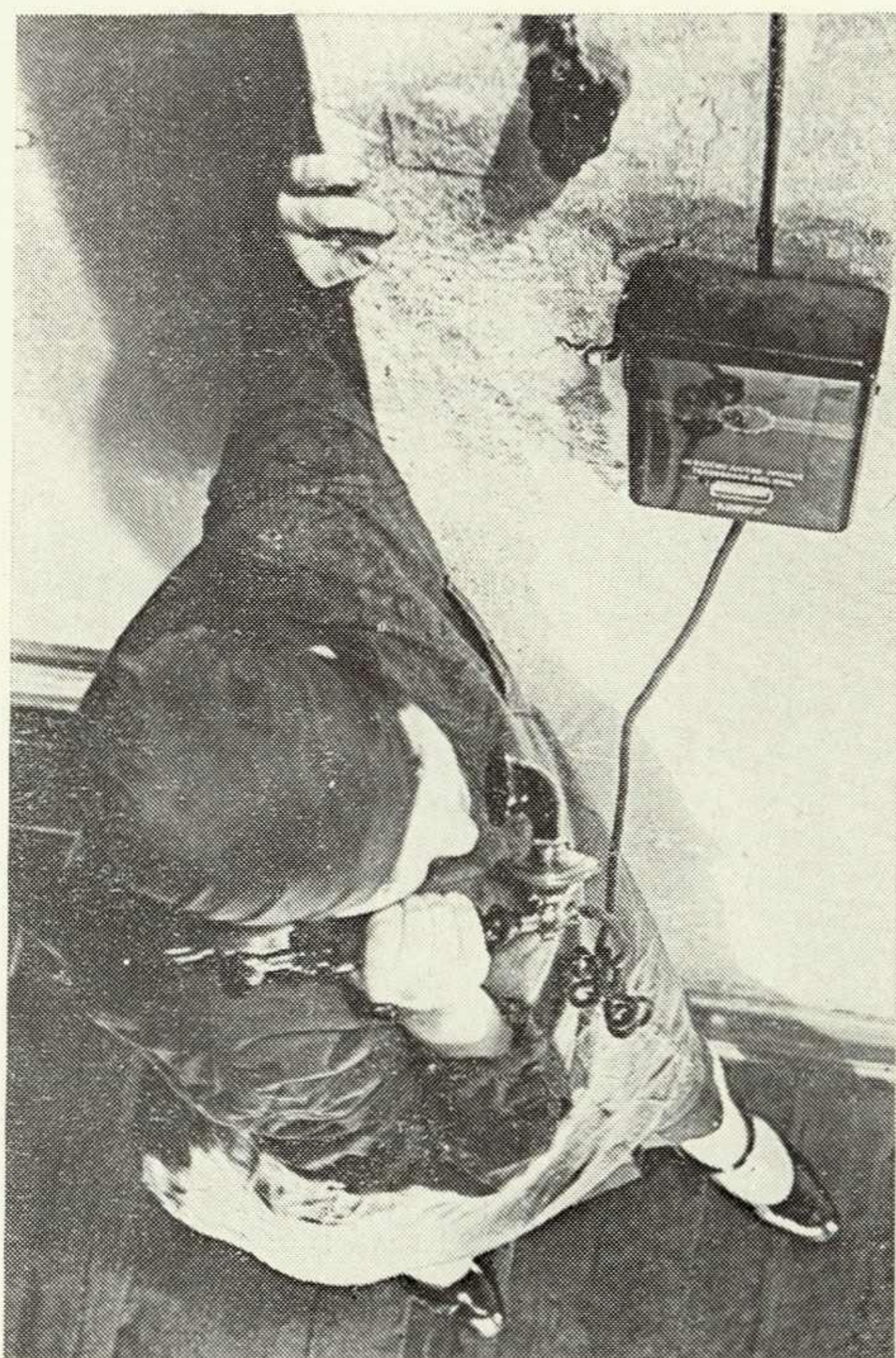
Все неподвижные архитектурно-фасадные объекты должны динамически разворачиваться перед зрителем»⁷.

Осенью 1925 года малогабаритной по тем временам камерой «Ика», привезенной из Франции, Родченко снимает серию фотографий своего дома в Москве на Мясницкой. Поэт Николай Асеев, живший в том же доме, писал о фотографиях Родченко: «Вот дом, снятый снизу, с угла. Он сужается, сжимается в неожиданной перспективе. Вот дом, падающий, валяющийся, рушащийся всей тяжестью своих стен. Вот он, стремительно падающий вниз всеми девятью своими балконами, постепенно

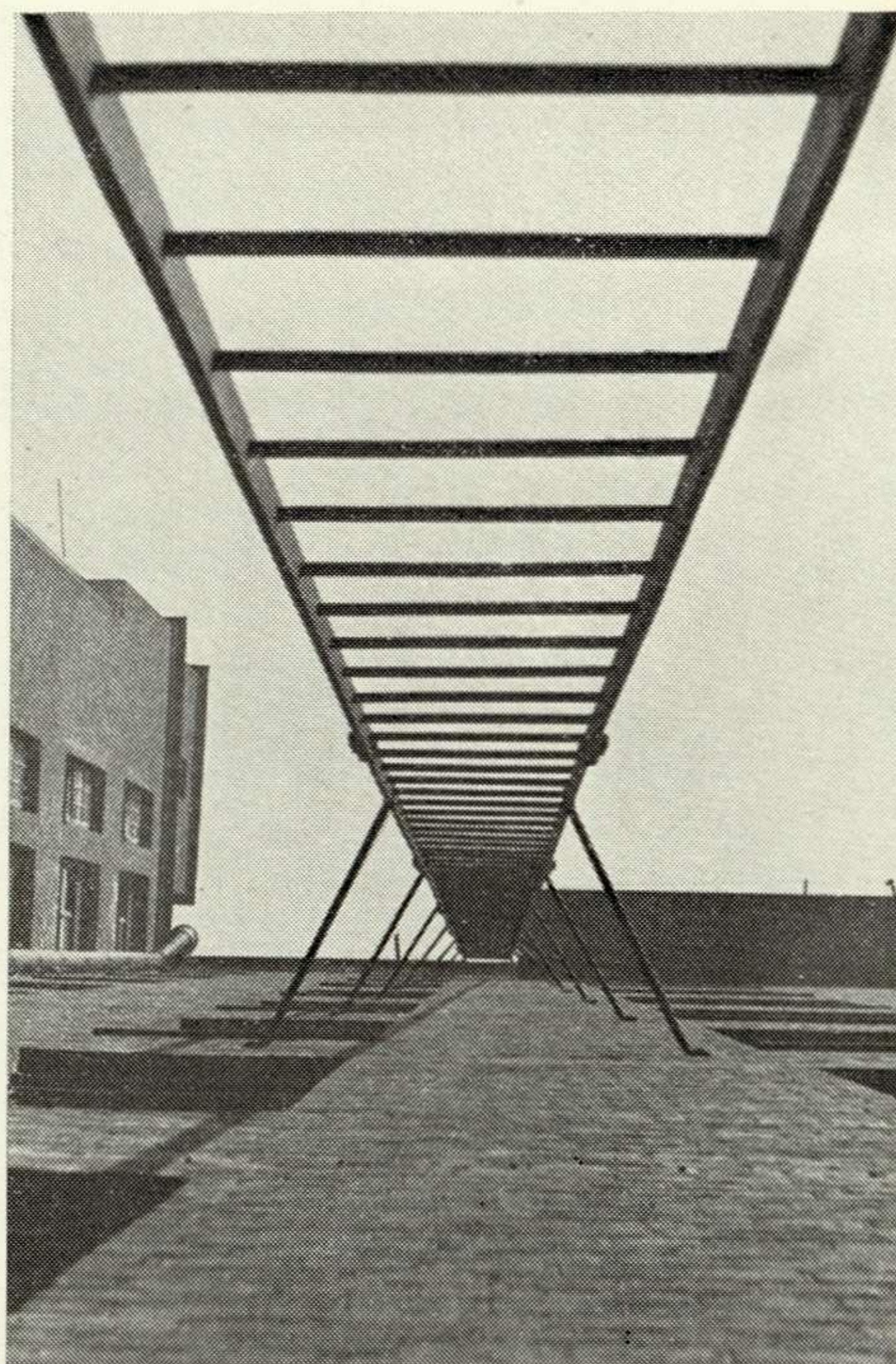
уменьшающимися, снятыми сверху. Это новая форма видения, новая — не бывшая до ныне в распоряжении человека возможность ощущать предметы в их точном ракурсе, совершенно видоизменяющем все представления о пропорциях и соотношениях. Это поправка к зрительному восприятию, притупившемуся и притертому в обычном обзоре предметов в упор, с постоянного их обычного места»⁸.

То, что Родченко делает не один снимок, а всегда серию фотографий, говорит о существенной отличительной черте его творчества. В его работах мы сталкиваемся с авторской установкой, сближающей отдельные кадры и как бы программирующей некую художественную задачу, которая принципиально может быть решена только серией работ. Необычайно трудно поэтому выбрать для показа какую-либо одну фотографию, например, из серии снимков «Дом на Мясницкой»: каждая из них существует лишь как фрагмент целостного произведения. Видя разрозненные, не датированные отпечатки, мы можем безошибочно собрать вместе кадры, сделанные с похожих объектов в одинаковых условиях освещенности. Тем самым мы как бы восстанавливаем сюжет и последовательность съемки, прочитывая фотосценарий, который, возможно, и не был написан заранее, но обязательно был задуман как авторская концепция. Например, в серии фотографий «Стекло» 1928 года Родченко заинтересовался идеей постановки натюрмортов из стеклянных предметов и фотографирования их на просвет. В этих работах зафиксированы различные способы восприятия повседневных бытовых вещей. Кувшин с водой и раскрытая книга: буквы деформируются, преломляясь в воде, как в линзе, обыкновенный кувшин становится «магическим кристаллом», способным поэтически преобразовать действительность.

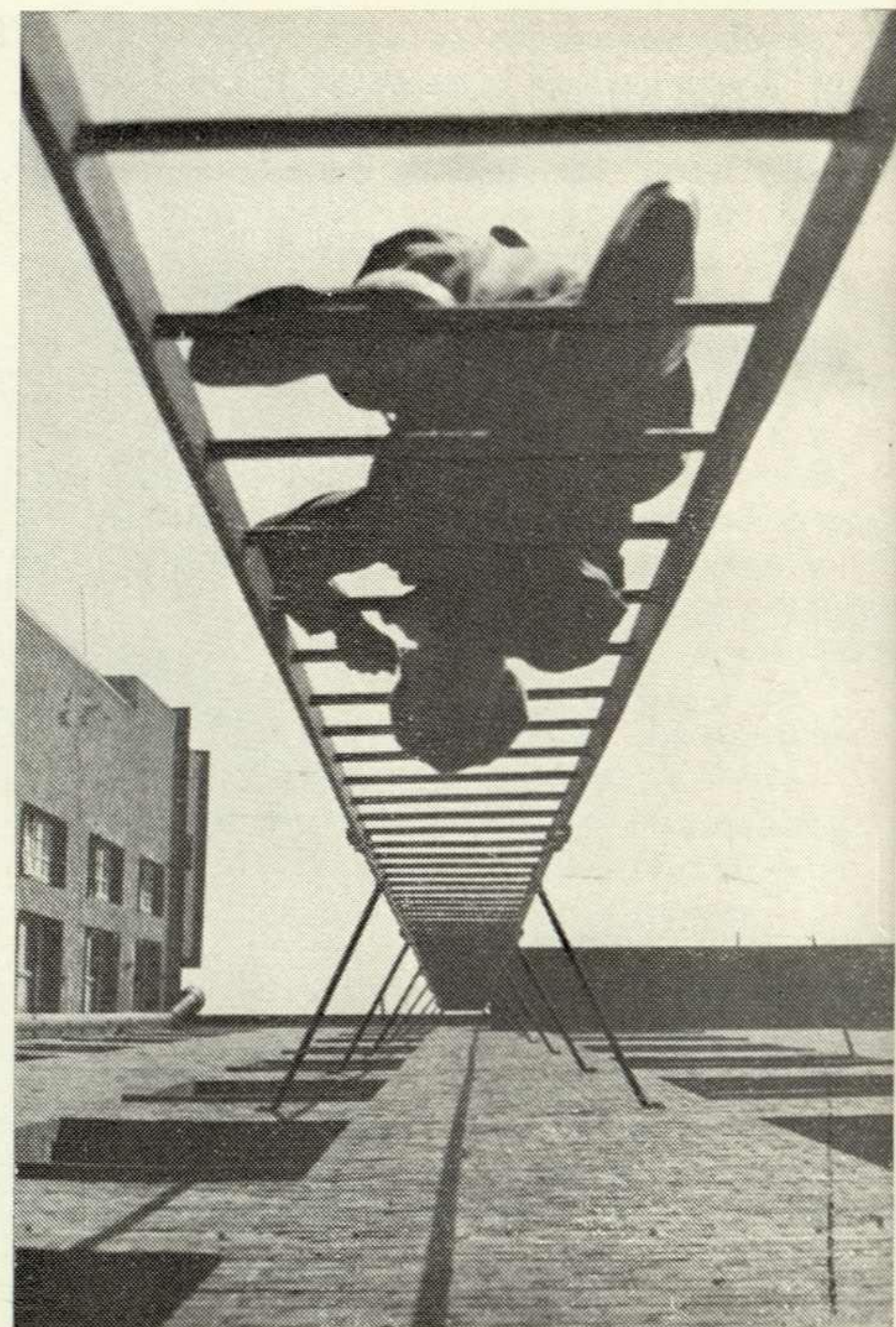
На фотографиях Родченко стекло удивительно разнообразно: тоновое и графичное, гладкое и фактурное, прозрачное и непрозрачное. Аппарат в руках художника фиксирует стадии последовательного приближения наших глаз к объекту съемки. Сначала — обычный масштаб изображения, к которому мы привыкли в живописи и фотографии, когда объект показан меньше натуральной величины. Но вот фрагмент начинает увеличиваться — материал становится драгоценным и играет мно-



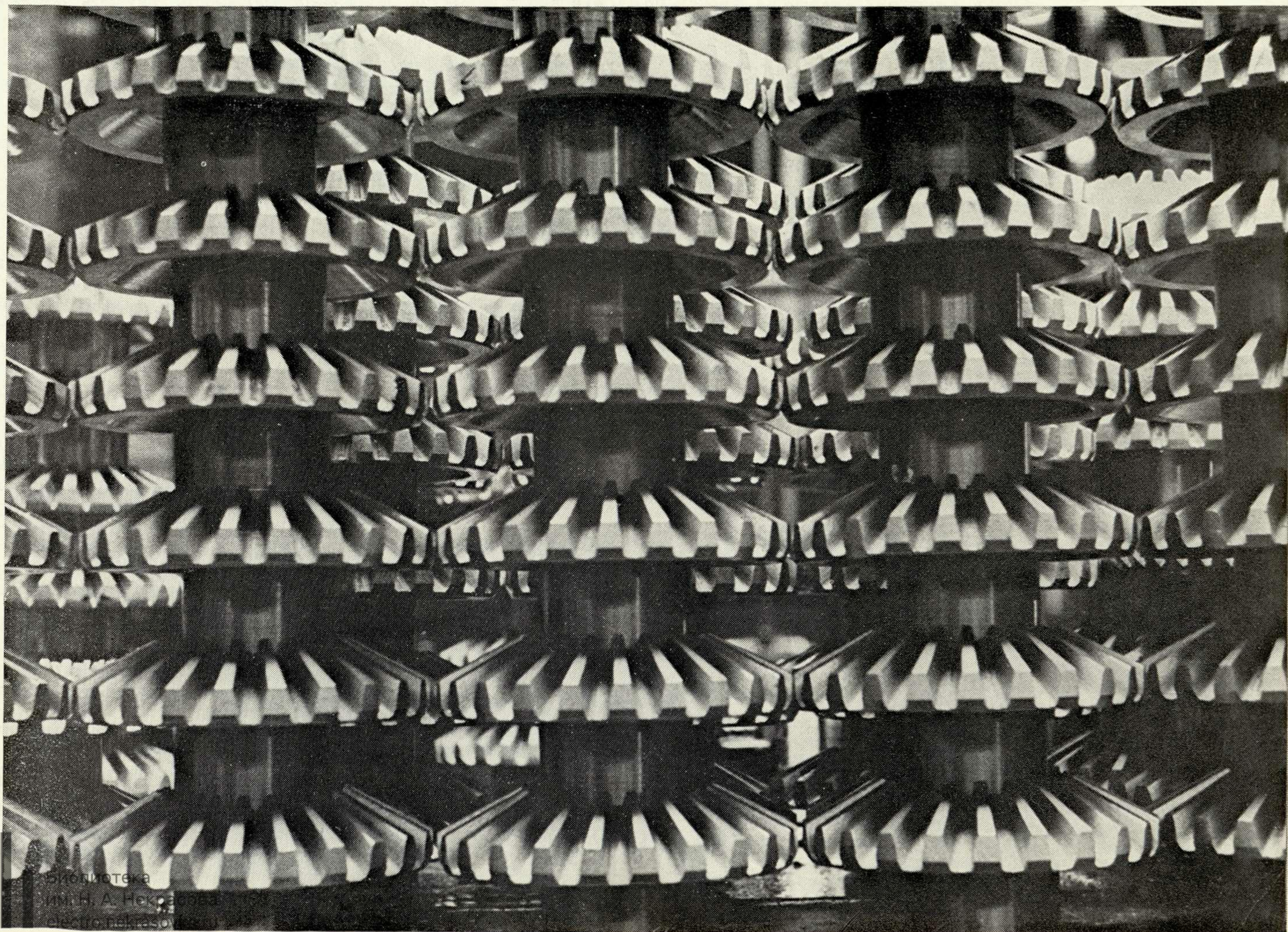
«У телефона»,
1928.
Снято для фотоочерка
о работе газеты «Гудок»



«Лестница».
Из серии фотографий
«Дом на Мясницкой»,
1925



«Шестерни».
Фрагмент фоторепортажа
о заводе АМО,
1929



жеством световых бликов. Наконец Родченко заглядывает как бы в глубь стекла, он показывает увеличенную во много раз структуру материала. В рамках этой же серии был проделан еще один опыт, когда предметы из стекла были поставлены на стеклянный негатив 9×12 и засвечены. Получилась как бы негативная фотограмма. «Такого рода опыты,— писал Родченко,— дают возможность изменять привычное видение окружающих нас обыкновенных предметов» [см. примеч. 6].

Родченко опубликовал фрагменты из серии «Стекло» в журнале «Новый Лэф» (1928, № 3). Он ввел эти неожиданные образы в обиход привычного визуального мышления. Подобный взгляд вошел в культуру фотографии и теперь считается одним из естественных при фотографировании прозрачных предметов, вполне передающим их свойства и ощущение от них.

Серия фотографий, фиксируя стадии движения, как бы останавливает течение времени. В 1926 году Родченко и Степанова иллюстрировали детскую книгу стихов Сергея Третьякова «Самозвери». Из унифицированных картонных деталей были сделаны собирающиеся фигурки, которые могли бы появиться отдельно от книги, как детская игра. Однако у Родченко и Степановой серия фото с постановок превратилась как бы в фотомультипликационные иллюстрации. Опять в творчестве Родченко фотография становится полем синтеза искусств: литературы, дизайна и своеобразного «театра».

Фотографии Брянского вокзала и павильонов Совкино связаны с двумя работами Родченко в кинематографе, где он выступал в качестве художника-постановщика. Это фильм «Москва в Октябре» режиссера Б. Барнета и фильм «Журналистка» режиссера Л. Кулешова. Творческим результатом работы Родченко над фильмом «Москва в Октябре» явилась серия городских пейзажей. В поиске точек для натурной киносъемки на улицах Москвы он как фотограф заново открыл для себя город. Он фотографирует бесконечную глубину пространственных планов Москвы-реки и нетронутые переменами уголки города, которые могли бы послужить фоном для показа событий вооруженного восстания в Москве в октябре 1917 года. Но как личность, он не безучастен к окружающей его жизни. Родченко расширяет свою задачу художника-постановщика, начиная фотографировать сцены городской жизни и нозую технику, появляющуюся на улицах. Для Родченко техника — символ социальных перемен в жизни общества. Брянский вокзал, как одно из проявлений индустриального мира, вдохновил Родченко на создание своеобразного фоторассказа об этом сооружении. Мы видим интерьеры со стоящими поездами. Точка зрения — сверху. Мы видим кадры, заполненные причудливым и, как нам кажется сначала, хаотическим сплетением металла. Более внимательный взгляд замечает многократно повторяющийся элемент конструкции, постепенно сокращающийся в бесконечной глубине перспективы. Точка зрения — снизу вверх. Наконец, мы видим оператора и режиссера фильма «Москва в Октябре» на крыше привокзального здания, снимающих очередной дубль, и понимаем, что Родченко сделал эти кадры, пока шла киносъемка.

«Лейка» куплена в конце 1928 года. Начиная с этого времени Родченко — в постоянном поиске новых сюжетов на улицах города. Хронологически это совпадает с периодом первых пятилеток. Даже простой перечень названий негативов выстраивает линию творческих интересов художника. Названия даются так, как они написаны рукой Родченко на конвертах.

«1928 год. Телефонная станция. Завод «Красный Пролетарий». Трубы в Петровском парке. Рупора и флаги. Уличная реклама. Бахметьевский автобусный парк архитектора К. Мельникова».

«1929 год. Электрозавод. Завод «АМО». Радиоцентр. Опытный передатчик. Раменское, детский дом. Бензоколонка. Антенны на крышах. Витрины. Стекольный завод. Шуховская башня...»

«1932 год. Планетарий. Автобус. Часовой завод. Мосэнерго. Киоск. Метро, первые работы. Новые дома на Сухаревке. Шаболовка. Общественное питание. Новый телеграф. Шарикоподшипник.

Публичная библиотека. Первопечатник Иван Федоров. Мясницкие ворота, движение».

Список можно было бы продолжать и дальше, и он был бы своеобразным литературным произведением, потому что даже в названиях конвертов с негативами фотограф дает свое отношение к объектам съемки.

Появление в городе нозых в стилистическом отношении вещей, таких, как киоски и реклама, обложки книг и журналов, гаражи и клубы, интересует Родченко как художника-конструктора, который в конце 20-х годов выпускает первую в СССР группу дипломированных дизайнеров. Он стремится зафиксировать это внедрение новизны художественного стиля, нозизны архитектуры, новизны техники в старую городскую ткань. В 30-е годы он старается привить это умение увидеть новое молодому поколению фоторепортеров. «Что мы должны снимать?» — спрашивал Родченко и тут же отвечал: «Есть вещи образцовые: как заливают улицу асфальтом, или кладут булыжник, но есть непролазная грязь и совершенно невозможная дорога. Ввиду того, что нам некогда созерцать и то, и другое, и третье, то мы должны снимать или самое худшее, или самое лучшее, но никоим образом не среднее, потому что оно никуда не ведет, а вот что заливают асфальтом, это нужно снимать, так как это показывает, за что нужно бороться» [см. примеч. 3].

Говоря «новая архитектура», «новый быт», «новая техника», мы должны представлять себе, по отношению к чему существует на фотографиях эта «новизна». Из многочисленных жизненных ситуаций Родченко выбирает «старое» и «новое», мы видим это даже в названиях: «Новый Могэс» и «Старая Москва». Городские сюжеты, такие, как уличная торговля, кустари, витрина частного фотографа, почти не изменившаяся с дореволюционных времен, витрина нэпмана,— все эти фрагменты Родченко фиксирует как уходящее в прошлое, как ту предметную среду, с которой он борется как художник-конструктор. Нужно увидеть эти полюса на беспощадно-документальных фотографиях Родченко, чтобы не только понять значение его деятельности как художника, но и представить себе его как гражданина.

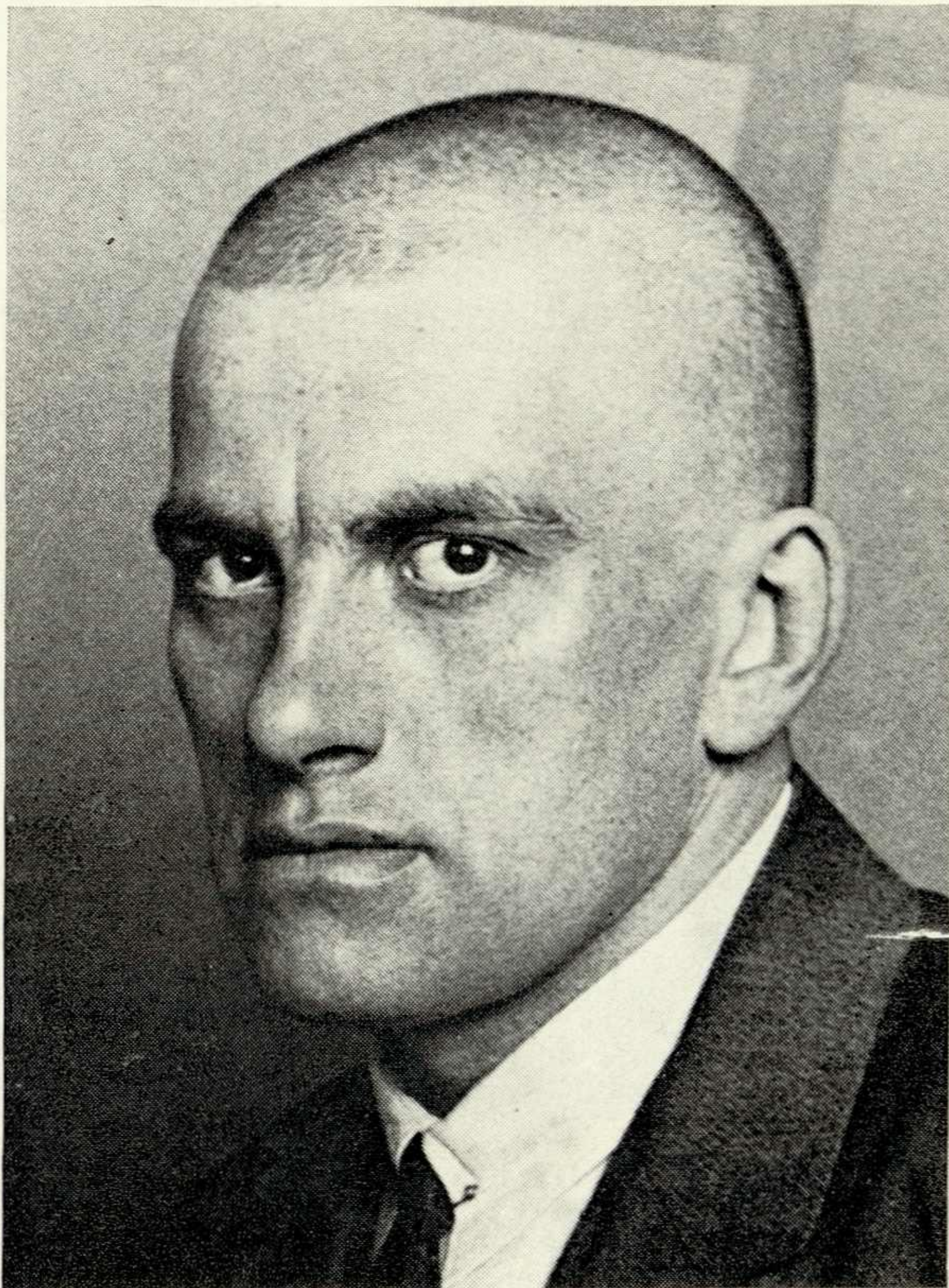
Родченко фиксирует не только внешне зримые изменения в предметном мире города — от огромной Шуховской башни до мелких деталей автомобиля. Родченко фотографирует и реальную жизнь новых в социальном отношении построек, таких, как студенческие общежития, парки культуры, фабрики-кухни и т. д. Фотография становится средством исследования жизни. В это время он использует ракурсные точки для съемки уличных демонстраций и крупный план в портретах своих современников. В эти годы у Родченко появляется динамичный кадр как отражение строящейся и динамичной жизни, наклоняется линия горизонта — прием неслыханный для старой фотографии.

В 1932—1938 годах любимые темы фотографий Родченко — спорт и цирк. Даже живопись и графика этих лет посвящены цирковым сюжетам. На фотографиях, эскизах, полотнах — кони, акробаты, борцы и, непременно, клоуны. Клоун — это всегда тонкий актер, он — центр манежа. Один из немногих своих автопортретов Родченко написал именно в это время и изобразил себя с клоунским гримом на лице. Цирк в живописи Родченко — это варьирование бесконечных цветовых оттенков для передачи одного из главных богатств циркового зрелища — света. В фотографиях, посвященных цирку, тот же эффект достигается грациями всего двух цветов: черного и белого. Свет прожектора выхватывает только отдельные фигуры артистов, а фон — как ночное небо, где звезды — мерцание лиц зрителей.

В спортивных и цирковых темах Родченко привлекала раскрепощенность человека, его умение владеть своим телом, а также быстрая смена ритмов циркового зрелища или жестко-геометрический порядок в спорте.

Ритм проявляется на фотографиях Родченко как способ организации пространства. Ритм не только в сочетании множества фигур спортсменов, синхронно выполняющих программу упражнений, но и ритм в движениях человеческого тела. Серия «Рит-

Портрет поэта
В. Маяковского,
1924



Портрет живописца
А. Шевченко,
1924.



Портрет писателя
С. Третьякова,
1927

мическая гимнастика» снята почти с одной единственной точки. Рядом с Родченко разворачивались упражнения, и он фиксировал стадии, удивленный неожиданной красотой сочетания крупного первого и мельчайшего заднего плана, переходящего в тонкую сеть.

Почему не стареют фотографии Родченко?

Наверное, потому, что он умел видеть современную ему действительность во всем ее многообразии и фиксировал эту действительность с присутствующим ему стремлением к новизне. На его фото-

графиях мы всегда видим не только мастерство художника и сугубо личный отбор существенных деталей жизни, но и отношение общества к тому или иному явлению.

В конце 30-х годов Родченко пишет свою автобиографию. Называется она «Черное и белое» и написана как сказка для взрослых. Индустриальный мир становится для нас выразительным и живым благодаря поэтическому видению художника. «Черное и белое» — это маленькая повесть о творческом воображении, о том, как оно необходимо художнику. Одно из главных действующих лиц повести — черная с никелем «Лейка», которой Родченко снимал более 30 лет.

Он любил глубокий черный цвет в фотографии, живописи, графике. Но не потому, что был пессимистом. Черный цвет для него — это поэтическая метафора непознанного, неоткрытого... Родченко был и остается дизайнером и исследователем в фотографии.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. MENDELSONH E. Amerika. — Berlin: Rudolf Mosse Buchverlag, 1926.
2. MOHOLY-NAGY L. Malerie, Photographie, Film. — München: Albert Langen Verlag, 1925; МОГОЛИ-НАГИ Л. Живопись или фотография. — М.: Акц. изд. о-во «Огонек», 1929.
3. РОДЧЕНКО А. М. Фрагменты лекций о фотографии. Рукопись. (Собрание В. А. Родченко).
4. РОДЧЕНКО А. М. Пути современной фотографии. — Новый Леф, 1928, № 9.
5. РОДЧЕНКО А. М. Художник и «материальная среда» в игровом фильме: [Беседа с художником А. М. Родченко]. — Советское кино, 1927, № 5—6.
6. РОДЧЕНКО А. М. К фото в этом номере. — Новый Леф, 1928, № 3.
7. РОДЧЕНКО А. М. Заявка на фильм «Современное строительство Москвы». Рукопись. (Собрание В. А. Родченко).
8. АСЕЕВ Н. Н. С девятого этажа. О новом взгляде на мир. — Вечерняя Москва, 1928, 11 августа, № 182.

Дизайн очень широко работает с фотографией или пользуется ее услугами. Прежде всего это относится, конечно, к дизайну графическому, где на фотографии основаны многие проектные решения. Однако эта сторона деятельности еще не стала у нас предметом профессионального обсуждения. В чем специфика работы дизайнера с фотографией и есть ли она вообще, — эти вопросы не только не исследуются, но фактически еще и не поставлены. При этом полнятся ряды фотографов, участвующих в создании материала для самого разного рода изданий, все чаще фотография появляется на обложке журнала, в рекламном проспекте, в плакате, становится основным элементом оформления выставки. День ото дня массив фотоизображений растет, и в первую очередь — за счет тиражируемых публикаций, то есть так или иначе попадая в поле деятельности дизайнера-графика. Между тем взгляд на фотографию с точки зрения именно этой профессии нигде не выражен, никем не выявлен, никем не отстаивается и ничему не противопоставляется. Практика развивается автономно, стихийно, а потому ей более свойственны черты самодеятельности, чем профессиональной деятельности.

Конечно же, каждый автор, фотографию создающий, или заказчик, ее оценивающий, располагают своими, определенными представлениями о том, что хорошо и что плохо. Но из одного этого еще не следует, что эти представления профессиональ-



но обоснованы. Очевидность и привычность фотографического изображения могут легко вселить в каждого убеждение в компетентности своей оценки. Однако выявить, например, художественное различие между произведениями фотографии — задача не менее сложная, чем во всех других изобразительных системах. Здесь своя специфика, свои ценности и критерии, но именно доступность фотографии и ее массовое распространение скрывают дистанцию между одной фотографией и другой, между работами профессиональными и непрофессиональными, заурядными и новаторскими. Иллюзия реальности фотографии столь сильна, что чаще всего полностью подчиняет себе смотрящего, и он воспринимает фотографию тождественной тому, что на ней изображено.

Универсальность фотографической техники рождает обманчивый и собирательный образ фотографа «вообще», без всякого различия того, что снимается, как и с какой целью. Раз человек снимает и снимает хорошо, или, как говорят, профессионально, значит ему можно поручить съемку, указав на ее объект. Задумавшись все же над вопросами, что значит хорошо и что значит профессионально.

С большой степенью достоверности можно утверждать, что господствует единое мнение на этот счет, причем как у людей, причастных к фотографии, так и у не причастных к ней. «Хорошо» означает высокое техническое качество работы, а «профессионально» подразумевает, что «хорошо». В представлении о фотографии эти два понятия,

как правило, отождествляются. Показательно, что все начинающие фотографы рост своего мастерства связывают с приобретением недостающей техники и материалов, что все опытные фотографы обсуждают между собой только характеристики объективов, размер зерна на отпечатке и тому подобное, что трудно припомнить случай, когда точно проявленный диапозитив (выполненный, конечно, на заданную тему) был бы отклонен по каким-то иным причинам или чтобы календарь с шикарными напечатанными фотографиями был бы выброшен в мусорную корзину. Безупречность техники исполнения открывает фотографии зеленую улицу. Однако снимают миллионы, а в истории фотографии остаются только десятки имен, и даже мастера ради одного кадра снимают не одну пленку. В среде фотографических изображений совершается такой же строгий отбор, как и во всех других художественных средах, и так же удается дойти до самой сути только тогда, когда техническая сторона труда растворяется в произведении и перестает быть видна, или точнее, перестает поглощать все внимание.

Все это, вроде бы, вещи простые, но не значит, что легко усваиваемые. Из-за участия техники в процессе получения изображения по отношению к фотографии в течение уже более полутора столетий продолжает сохраняться почва для заблуждений. Если за деревьями можно не увидеть леса, то столь же непросто, глядя на фотографию, отвлечься от мысли, что ее «сделал» фотоаппарат. Причем в самом буквальном смысле: фотоизображение получилось таким, а не каким-то другим, благодаря тому, что так устроена фотографическая техника и так она в данном случае сработала. А следовательно, качество фотографии зависит от умения обращаться с техникой и от степени ее совершенства.

Изображение на фотографии возникает, действительно, совершенно иным путем, чем изображение на холсте или бумаге, созданное рукой человека. Возникает, во-первых, в один миг и, во-вторых, сразу все целиком, а не постепенно, деталь за деталью. Техническое открытие фотографии как способа получения «моментального» изображения содержало в себе появление у изображения уникальной способности, которой, в принципе, обладают все фотографии без исключения. Фотография всегда есть остановленный и зафиксированный миг жизни. Фотография — это память человечества, хранящая факты в визуальных «текстах». И как память любая фотография уже обладает ценностью, размеры которой определяются значимостью запечатленного мгновения. Как память о сказанном ценится своей дословностью, так и память об увиденном — своей точностью. Поэтому вполне закономерно, что фотографическая техника непрерывно развивается, добываясь впечатления полной иллюзии реальности (а вслед за нею появляются и развиваются кино и телевидение с еще большими возможностями в этом смысле), и что само по себе качество изображения ценится очень высоко.

Все это так и есть, но это еще не все, на что способно фотографическое изображение. Помимо того, что оно фотографическое и в этом смысле техническое, оно еще и изображение как таковое и с этой точки зрения может быть поставлено в ряд с изображениями любого рода. Фотография, как и все они, может обладать или не обладать настроением и мыслью, быть надуманной и естественной, выразительной и вялой, композиционно организованной и разбросанной, камерной и публицистической. Все эти и многие другие качества и характеристики изображения обретаются в творческом процессе и подвластны только человеку. Любая изобразительная техника, в том числе и фотографическая, не подсказывает решений и не определяет результата. Способность создания выразительной фотографии возникает из универсальной художественной способности человека и не является специфичной для человека снимающего. Фотография, при всем своеобразии ее визуального языка, как и другие виды изобразительного искусства, обращена к универсальной творческой способности человека.

Всякий творческий акт связан с ситуацией выбо-

ра — выбора одного решения из множества возможных. Работа живописца начинается с бесконечности чистого холста и палитры красок. В работе фотографа есть своя бесконечность — непрерывный поток и пространство жизни. Остановить свой взгляд здесь и сейчас есть акт свободного творческого выбора. Между банальным и гениальным кадрами один шаг и одна сотая секунды. Владеть пространством и движением жизни с такой точностью, очезидно, и составляет ту новую черту художественного видения, которая развивается с приходом фотографии.

Возвращаясь к вопросу «что такое хорошая фотография», следует, по крайней мере, сделать однозначный вывод о том, что фотография подлежит оценке не только с точки зрения технического качества, но и с точки зрения эстетических критериев, и подчеркнуть, что одно лишь техническое мастерство еще не свидетельство высокого уровня произведения в целом.

И, наконец, ответ на вопрос «что такое профессиональная фотография» находится в зависимости от требований той конкретной профессиональной деятельности, внутри которой работает фотограф. Иными словами, и журналистика, и наука, и искусство, и дизайн — области, где активно используется фотография, — ставят перед нею свои собственные задачи и располагают соответствующими требованиями к получаемому результату. Создать произведение, органичное для определенной сферы творчества, удастся только тому, кто владеет ее внутренними законами.

Если обратиться к графическому дизайну, то очевидно, что решение произведения средствами фотографии сопряжено с тем же самым кругом проблем, что и при использовании графических средств, и как дизайн-графика проявляет свою специфику и отличается от станковой графики, так и фотодизайн развивается по-своему и расходится с фотографией «станковой», неприкладной.

Дизайнер-график работает с фотографией не так, как работает фотограф. Дизайнер, автор проектной идеи, воплощает ее в конкретной фотографии, имея полное представление о том контексте, в котором она окажется. Он ищет сюжет, выбирает характер съемки и меру условности фотоизображения, предусматривает определенное цветовое решение, учитывает формат будущей вещи — одним словом, «управляет» фотоизображением до тех пор, пока не достигнет желаемого результата. Фотография, задумываемая фотодизайнером, создается исходя из общего замысла проекта: что и как снимать, как проявлять, печатать, кадрировать — решение всех этих вопросов на каждом шагу соотносится с проектной идеей, выдвинутой им. А это значит, что в каждый момент работы фотография связана со всеми прочими составляющими решения. Какой, где и каким шрифтом будет написан текст, какое смысловое отношение возникнет между словом и изображением, как следует учесть предполагаемые условия восприятия и особенности предполагаемого зрителя — подобными проблемами как бы со всех сторон окружена задумываемая фотография, и, в принципе, все они должны в ней так или иначе отразиться. Не случайно, что настоящие приобретения в области фотодизайна возникают в тех случаях, когда автор проекта, дизайнер-график, берет фотографию в свои руки.

Как показывает мировая художественная практика, техника произведения сама по себе еще не означает его причастности к определенному виду искусства. В последние одно-два десятилетия художники всех видов искусства проявляют особый интерес к использованию новых или нетрадиционных для данного вида техник и материалов: в сценографии используется фотография и кинопроекция, плакатисты работают маслом, в живописи появляются элементы типографики и т. д. Принципиальная переориентация происходит по отношению к технике фотографии, которая стала использоваться в художественном языке всех изобразительных искусств. И графическое и живописное произведения могут возникнуть, в частности, и на фотографической основе. В экспозиции современного искусства рядом с техникой «холст, масло» могут

сосуществовать и шелкография и слайд-фильм. Такие перемены не только озадачивают зрителей и усложняют работу дизайнеров выставок, но и ставят новые проблемы перед критиками и теоретиками искусства. Приходится менять точку зрения на разделение и границы между отдельными видами искусства. Произведение, выполненное на холсте и по размерам напоминающее картину, но напечатанное шелкографическим способом и с фотографического негатива, а по сюжету близкое к плакату, не может быть отнесено ни к живописи, ни к графике, ни к фотографии, ни к плакату, хотя и проявляет в себе черты всех их. Такая внешняя неопределенность и, может быть, непривычность не мешают только одному — стать ему произведением искусства.

Проникновение фотографии в самую плоть произведения искусства обозначает новый этап в истории взаимоотношения искусства и фотографии. Своим собственным творчеством художники сделали несостоятельным вековавшее в их сознании отлучение фотографии от искусства и, по существу, близкое к нему разделение фотографии на художественную и всю прочую (нехудожественную). Именно фотография, хотя и относится к числу, что называется, технических искусств, смогла в большой степени сместить акценты в общей проблематике искусства с вопросов изобразительной техники на вопросы содержания и существа изображенного.

* * *

Задумывая организовать встречу на тему, охватывающую явление фотографии в целом и впервые поставленную так широко, мы намеренно не предложили обсуждать какую-либо определенную проблему и, таким образом, проводить «круглый стол» в традиционном жанре дискуссии вокруг вопроса, занимающего всех участников. Выдвинуть такую проблему до встречи, априори, представлялось делом слишком умозрительным. Для начала важно было увидеть саму художественную реальность, которая сегодня создается, и познакомиться с последними экспериментами художников, взводящих фотографию в свое творчество, тем более, что они еще не получили критической оценки и не заняли определенного места в структуре существующих выставок.

Собственно фотографические выставки, устраиваемые, кстати, несравненно реже выставок любого другого вида изобразительного искусства, предъявляют фотографию в давно сложившихся границах устойчивых жанров и совершенно исключают из своего внимания новые формы приложения фотографии. В свою очередь, художественные выставки, всегда противостоявшие любому проникновению «фотографичности» в искусство, тоже не замечают наступивших во взаимоотношении живописи и фотографии перемен.

На «круглом столе» предстояло испытать сам замысел: искусственно ли объединение профессионалов, работающих в разных сферах, или такого рода встреча обоюдоинтересна? Не возникнут ли на этом перекрестке поводы для новых размышлений, стимулы для новой работы? Только при таком обзоре всех сфер, причастных к фотографии, представляется возможность охватить фотографию как целое, как слой визуальной культуры. А это значит — и какова она как средство изобразительности, и как фотография используется в графическом дизайне и на наших глазах обособляется в самостоятельную область творчества — фотодизайн, и как в наше время откликаются на фотографическую реальность живописцы и графики, работая ли с ней как с инструментом или рефлексивно, отражая ее мир в своем творчестве, и каково сегодня то изобразительное искусство, которое осознает свое существование в мире теле-фотоизображений.

Большая часть участников выступила на «круглом столе» своими работами, и в их окружении проходила встреча. Экспозиции складывались на ходу, заполняя подряд все свободное пространство и не претендуя на завершенность. Демонстрация работ проходила в условиях экспромта, возникла своеобразная и легкая атмосфера мобильности и неспроектированности всего происходящего.

Заведомо нельзя было предвидеть, какую реак-



У экспозиции работ А. Родченко



Доклад А. Лаврентьева. Демонстрируются работы А. Родченко



Выступает Г. Бинде



Л. Стипниекс и Г. Бинде у выставки работ М. Стибора (ЧССР)



цию вызовет и у самих авторов и у зрителей прием совмещения произведений разных художественных направлений, жанров и изобразительной техники. По традиционным выставочным принципам многие из произведений не должны были бы оказаться рядом. Но таков был замысел «круглого стола», и специфика экспозиции определялась поставленной темой. Все работы были связаны между собой только одним — причастностью к фотографии, но причастностью самого разного рода и разной степени.

Работы Г. Бинде, Б. Михайлова, Г. Пинхасова, А. Слюсарева, Л. Тугалева представляли фотографию в чистом виде.

Б. Михайлов и Л. Стипниекс показали слайд-программы, то есть выступили тоже в области фотографического творчества, но в его все более популярной разновидности.

П. Тооминг показал два своих фильма и один фильм А. Добровольского — фильмы о фотографии и фильмы на материале фотографий.

Т. Соо познакомил с учебными проектами, выполненными средствами фотографии студентами Государственного художественного института Эст. ССР, а В. Терентьев — с работами, являющимися методическим материалом для курса фотографии, который он ведет в Белорусском государственном театрально-художественном институте.

Э. Булатов, О. Васильев, И. Кабаков, И. Капыстьянский, И. Макаревич, Н. Мешков, А. Тегин экспонировали живопись, а С. Гета, Э. Гороховский, Н. Пунин, А. Семенов — графику, по своим художественным образам и приемам перекликающиеся с фотографией.

В отличие от произведений только что названных художников, которые хотя и имеют внутреннюю связь с фотографией, но технологически ее не содержат, работы И. Березовского, Ф. Инфантэ и И. Чуйкова выполнены с использованием фототехники. Произведения Ф. Инфантэ овеществлены в форме слайд-проекции, а произведения И. Березовского и И. Чуйкова сделаны в смешанной технике, включающей и фотографию.

Мы увидели достаточно широкий спектр фотографии, демонстрирующий ее возможности в различных областях творчества. Авторы не выступали со специальным комментарием своих творческих задач и проблем. Публичное обсуждение этих работ также не входило в планы «круглого стола». Как и предполагалось, сам по себе показ практических результатов деятельности художников являлся составной частью встречи, визуальной параллелью к выступлениям участников, говорящих и пишущих о фотографии, — теоретиков и критиков.

«Круглый стол» лишь свел вместе ряд фактов художественной и теоретической мысли, имеющих отношение к выдвинутой теме. Принципиально важно сделать следующие шаги и перейти к анализу произведений, чтобы они получили отражение в искусствоведческой критике и чтобы активизировались взаимоотношения художника и критика.

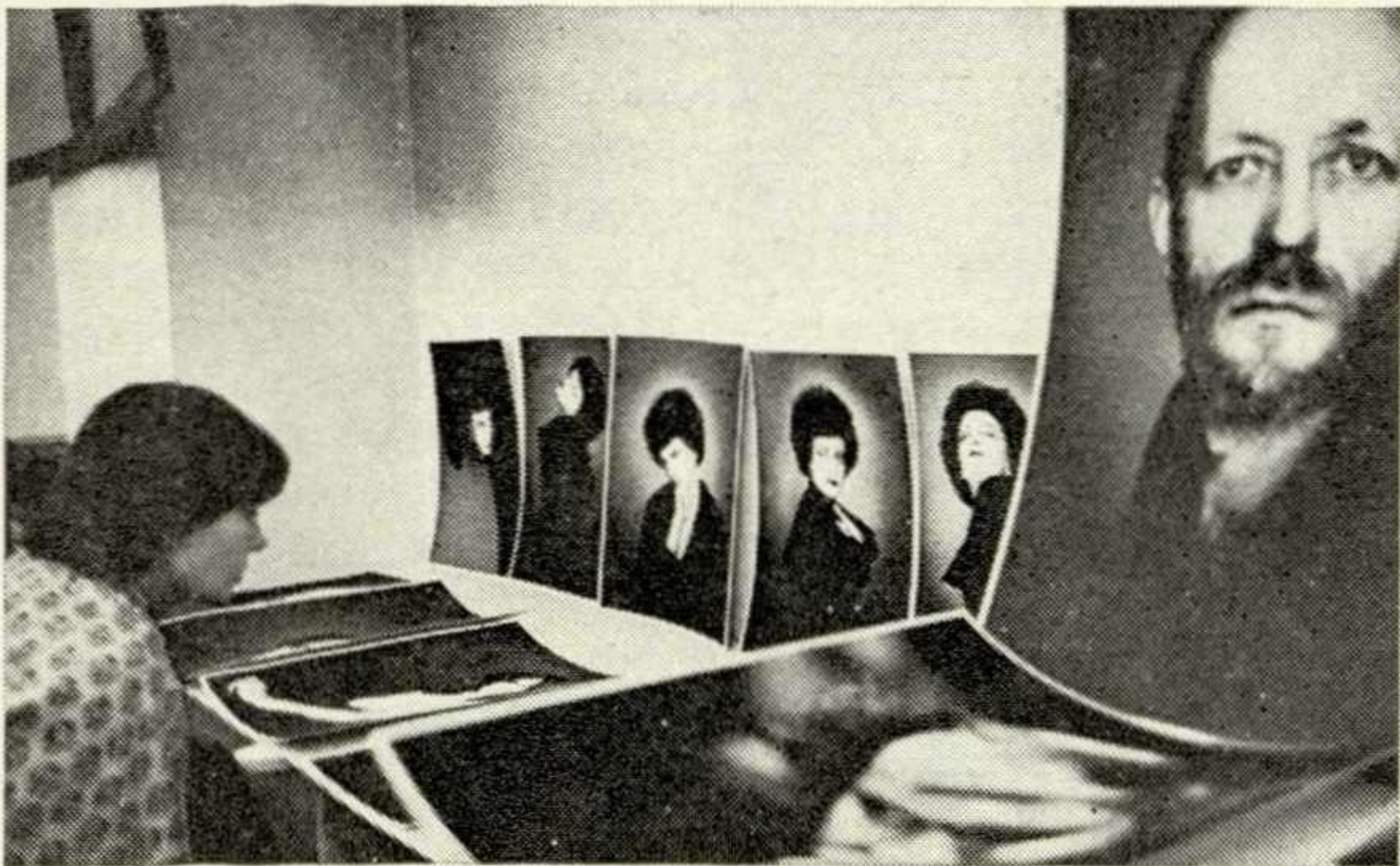
Художественная практика не может нормально развиваться, если отклик на нее приходит с большим опозданием. Наш «круглый стол» с его проблематикой уже опоздал примерно лет на десять, и мы должны отдавать себе в этом отчет. Уже с начала 70-х годов заметны приметы поворота художников к фотографии, фиксируемые на всех международных художественных выставках. Особенно широкое использование получила фотография в станковой графике. Фотографические журналы всего мира основное внимание уделяют публикации секвенций — фотографических серий. Распространяется увлечение слайд-программами — и в виде самостоятельных произведений, и для прикладных целей выставочного дизайна. Творчество фотографа, специализирующегося в области графического дизайна, получает на Западе статус самостоятельной профессии — фотодизайна.

Все это для профессионалов не является открытием. И тем не менее ничтожно малое отражение этих фактов в отечественной литературе создает видимость их отсутствия. В то время как западное искусствоведение сейчас подводит итоги прошедшего десятилетия и определяет растущий интерес к фотографии как важнейшую черту

Незапланированная работа. Снимают Ю. Курбатов, И. Березовский и В. Черниевский



Перерыв



Экспозиция Л. Тугалева



Экспозиция — на стенах, на столах, на экранах, на стендах, «по кругу»



Б. Михайлов (Харьков) показывает библиотеке несколько слайд-программ и четыре серии фотографий

художественной культуры этого периода в целом, в нашей художественной практике обнаруживаются только первые признаки серьезного отношения к роли фотографии в искусстве и дизайне.

«Круглый стол», организованный бюллетенем «Техническая эстетика», дает возможность сделать некоторые выводы и определить основные проблемы, связанные с использованием фотографии в различных областях творчества.

Художественная жизнь, представшая на «круглом столе», говорит о том, что между фотографиями и художниками по-прежнему сохраняется дистанция. Даже искусство, инспирированное фотографией, по-прежнему выдвигает свои художественные задачи, к фотографии не относящиеся. А фотография по-прежнему оберегает свои собственные ценности и живет своими интересами. Еще нагляднее выявилось бы различие в подходе к фотографии, если сопоставить работы фотографов с тем, что снимают художники. Фотографы, как правило, не бывают удовлетворены фотоработами художников, а художники, в свою очередь, безучастны к творчеству фотографов.

Можно ли провести объективное сравнение их работ, или, как говорится, каждому виднее? Вопрос непростой. Не случайно же, например, что фотографии художников экспонируются на Западе в галереях современного искусства, а не попадают на фотографические выставки. Даже внутри собственно фотографии обнаруживаются источники разных систем видения и достигаются результаты, расходящиеся по своим ценностям.

В экспозиции нашего «круглого стола» больше поводов для размышления оставила та ее часть, которая содержала работы художников и графиков. Нельзя отвлечься хотя бы от самого факта новизны изобразительной системы, демонстративно отсылающей к фотографии. Совершающийся в художественном сознании процесс ориентации на «фотографическое» требует искусствоведческого осмысления. Поскольку этот процесс сопровождается резкими изменениями в изобразительной технике, сейчас особенно важно проводить конкретный анализ произведений, выделяя те из них, где новая техника служит расширению содержательного горизонта искусства. В период формирования новых выразительных средств обычно велика вероятность распространения произведений, в которых художественные задачи сводятся к техническим и поиск ограничивается внешними приемами.

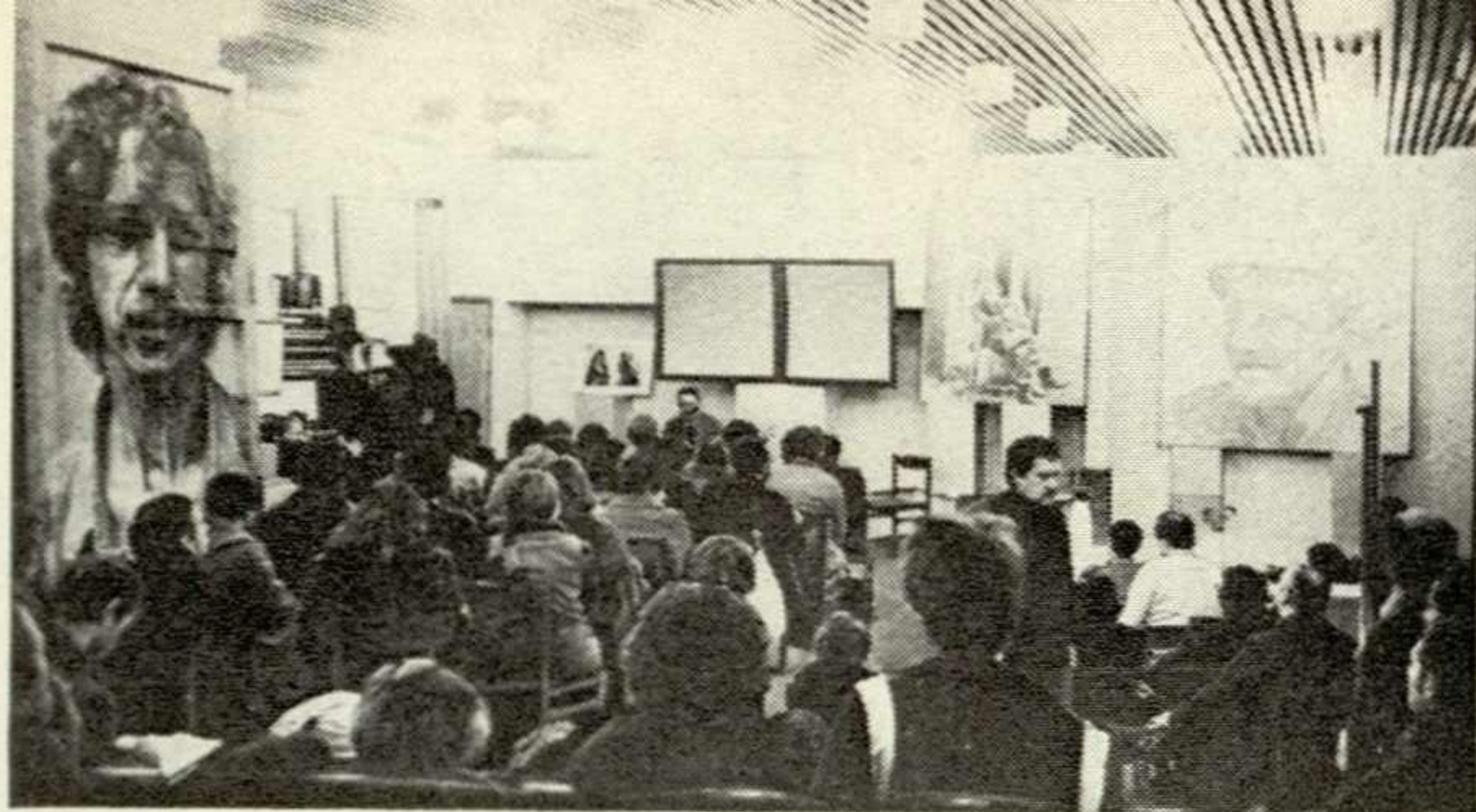
Кроме того, важно знать, кто из художников впервые открыл в искусстве новый путь или тропинку, а кто уже пользуется готовыми маршрутами. Слишком велика разница в творческих затратах на первичное и вторичное в искусстве, чтобы на это не обращать внимания.

Произведения, ориентированные на фотографию, подлежат сравнительному анализу в контексте не только региональной, но и мировой культуры. Реакция искусствоведов на увиденное протекает пока замедленно. В выступлениях на «круглом столе» чаще звучали названия направлений, имена художников и высказывания критиков западного искусства, и никем не был проделан сравнительный анализ отечественной и зарубежной художественной практики.

Мы затронули лишь некоторые вопросы, которые ставит перед искусствоведением творчество художников определенного направления. На их фоне творчество фотографов предстало как более стабильный по отношению к своим ценностям процесс. Фотография (по крайней мере та, что мы увидели) остается нейтральной к фотографическому взгляду художников и продолжает развиваться в своих прежних границах. Единственно новой творческой задачей, увлекающей сейчас всех фотографов, является создание фотографических серий. Серийность стала полем эксперимента, фотографы ищут ее формы и принципы, наполняют ее новым содержанием.

Выступившие на встрече фотографы, все до единого, выразили беспокойство по поводу того, что фотография очень мало публикуется. Отсутствие достаточной информации о ней серьезно тормозит развитие профессии. Фотографы, не ведая

Идет заседание



Организаторы,
участники, гости:

В. Стигнеев
и Ж. Федосеева

Ф. Инфантэ
и Н. Горюнова

Л. Бажанов,
С. Хельме,
А. Кескюла



В. Терентьев готовит
свою экспозицию



о том, повторяют друг друга, снова и снова изобретают велосипед, работают вхолостую. Еще меньше публикаций о фотографии. Специалистов в области теории и истории фотографии можно пересчитать по пальцам. Единственное выступление, касавшееся теоретических проблем фотографии, — выступление А. Раппапорта на тему «Специфика «фотографической эстетики» вызвало естественный интерес участников встречи.

Для большинства присутствовавших просмотр трех короткометражных фильмов производства студии «Таллинфильм» стал открытием редкого и малоизвестного опыта работы кинематографа с фотографией. Причем эти фильмы дали представление сразу о всех направлениях связи с фотографией, осуществляющейся в кино. Фильм может целиком строиться на фотоматериале (как, например, фильм А. Добровольского «Таллинская мозаика», содержащий только работы группы таллинских фотографов «Стодом») или использовать его частично, перемежая кино- и фотосюжеты (как в двух других фильмах, снятых П. Тоомингом). На примере работы таллинских режиссеров мы увидели, сколь разнообразны художественные возможности киноязыка при съемке фотографии. Помимо обращения к фотографии как к изобразительному материалу кинематографисты делают фильмы, посвященные фотографии: так, фильм П. Тооминга «Мгновения» посвящен истории эстонской фотографии, а его же фильм «Фоторондо» — популяризации фотографического творчества.

Показательно, что, при всей заинтересованности организаторов представить на встрече область фотодизайна, осуществить это не удалось. Сколь-нибудь заметных следов его существования не обнаруживается, если не считать нескольких примеров, которые можно найти среди тысяч изданий, если этим основательно заняться. Не лишне уточнить, что вывод об отсутствии у нас фотодизайна не означает, конечно, его физического отсутствия (на каждом шагу мы встречаемся с его объектами), но подразумевает негативную оценку общего уровня решений с точки зрения критериев дизайнерской профессии.

Внутри графического дизайна, о постепенном становлении которого в нашей стране можно говорить с определенностью, не получила пока развития та область проектирования, которая связана с использованием художественных средств фотографии. Специфика и проблематика дизайнерского мышления менее всего распространилась на эту область.

Начавшееся в последние годы преподавание предмета «фотографика» в художественных и дизайнерских вузах — единственное основание ждать хотя бы в новом поколении появления профессиональных фотодизайнеров. На «круглом столе» присутствовали преподаватели художественных институтов Минска, Москвы, Риги и Таллина. По студенческим работам, которые они показали, можно судить о том, что методика преподавания фотографии во всех институтах различна и зависит от индивидуальных взглядов и опыта каждого из педагогов. Состоялось лишь первое знакомство с работой педагогов в области фотодизайна. Необходима следующая встреча, в более узком кругу, специально посвященная обсуждению и внимательному анализу специфики обучения фотодизайну.

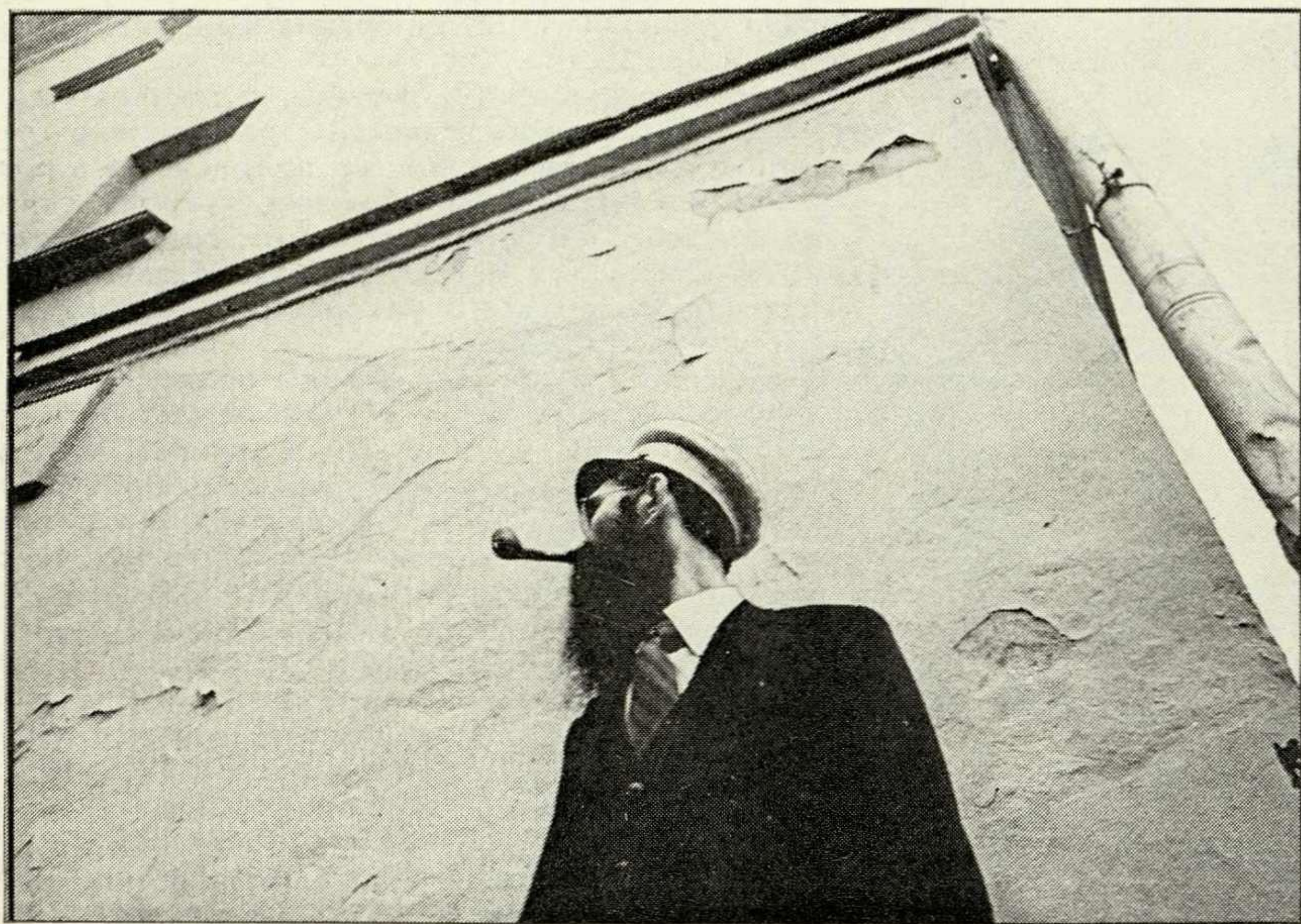
«Возможности фотографии», как была определена тема нашей встречи, это прежде всего возможности тех, кто имеет с ней дело. Возможности Александра Родченко в области фотографии известны сейчас всему миру. Его творчество — уже история, но все, что он сделал, он делал в настоящем времени. «Круглый стол» позволил представить картину (естественно, неполную) нашей настоящей жизни. Картина такова, каковы мы сами. И если в ней оказалось много незаконченных мест, то выводы остаются сделать тем, кто участвовал в ее создании.

ТООМИНГ П., кинооператор, г. Таллин

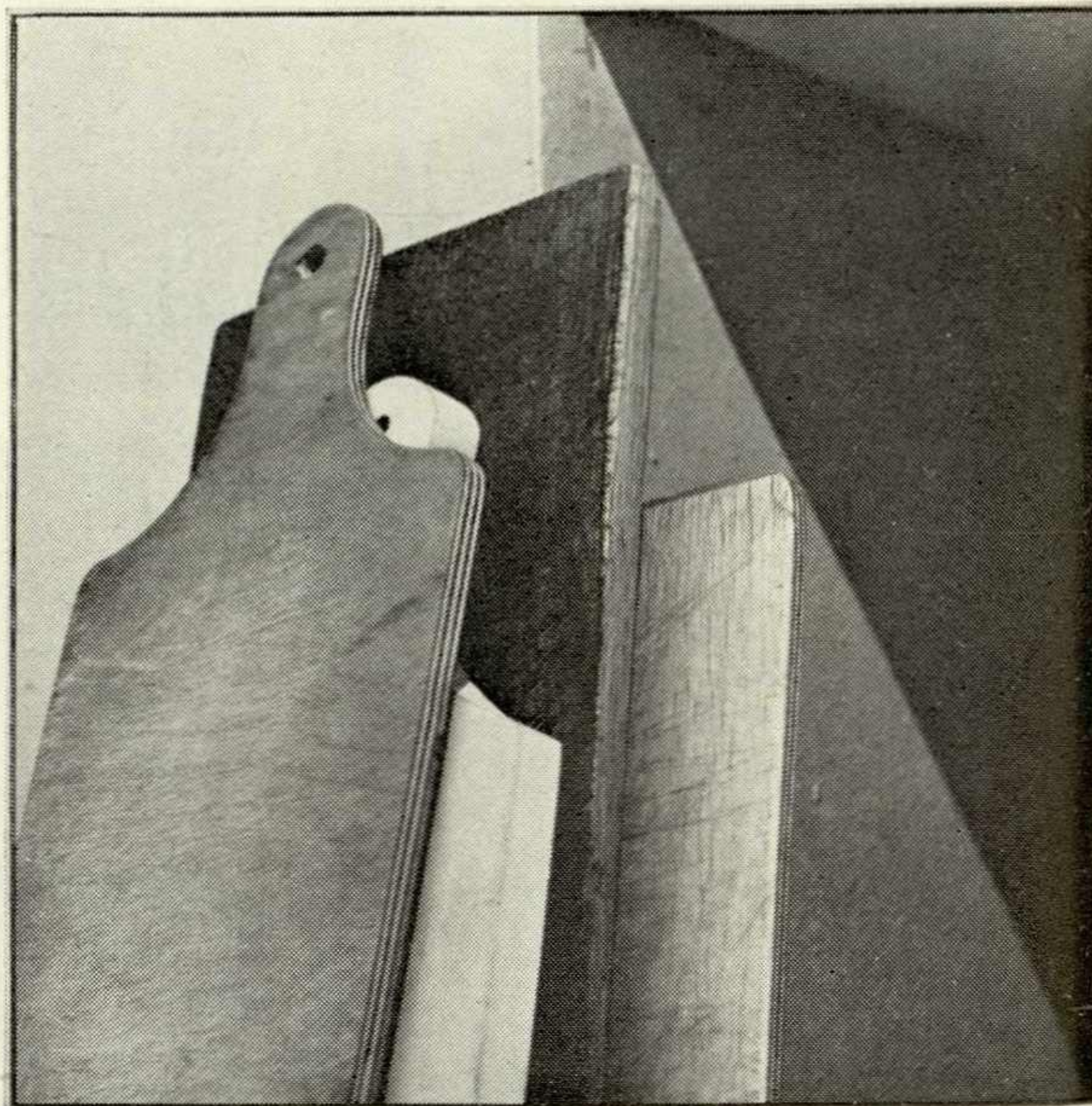
...Работы фотомастеров редко публикуются, их мало знают. Поэтому несколько лет назад через телевидение, газеты и кино мы начали активную пропаганду фотографии в Эстонии. Для популяризации фотографии мы регулярно выезжаем с коллекцией фотографий в разные уголки Эстонии, в течение часа организуем выставку, развешивая фотографии на рыбацких сетях, приглашаем местных жителей, показываем им фотографии, рассказываем о них. В коллекцию входит около 500 работ как наших, так и зарубежных фотомастеров. Одновременно мы ведем поиск старых фотографий и объясняем необходимость их сохранения. Об одной из таких выставок под открытым небом на одной из деревенских улиц снят фильм «Фоторондо», который значительно расширил аудиторию любителей фотографии. С 1977 года действует «Пресс-фотоклуб», задачей которого является содействие развитию, в первую очередь, фотографии в прессе. «Пресс-фотоклуб» имеет постоянные выпуски на страницах газеты «Молодежь Эстонии», где



особое внимание уделяется публикации работ молодых эстонских фотографов. Клуб дважды устраивал конкурсы литературных произведений о фотографии, которые способствовали открытию новых авторов, пишущих о фотографии. В газете «Сирп и вазар» есть рубрика «Фотоальбом», где публиковалась серия статей об истории эстонской фотографии, а сейчас публикуются материалы по истории мировой фотографии. В одной из старинных башен Таллина постоянно действует фотогалерея, где в последнее время прошло несколько тематических и аудиовизуальных выставок. В городе Вильянди устраиваются ежемесячные «фотодни» — встречи фотографов, обмен информацией, выставки фотокниг. Регулярно издается «Информационный бюллетень» с различного рода информацией о фотографии, который рассылается во все фотоклубы и кружки. Сейчас идет подготовка к открытию в Таллине музея фотографии. Надо учиться видеть фотографию, писать о ней и знать ее историю. Поэтому мы занимаемся ее популяризацией.



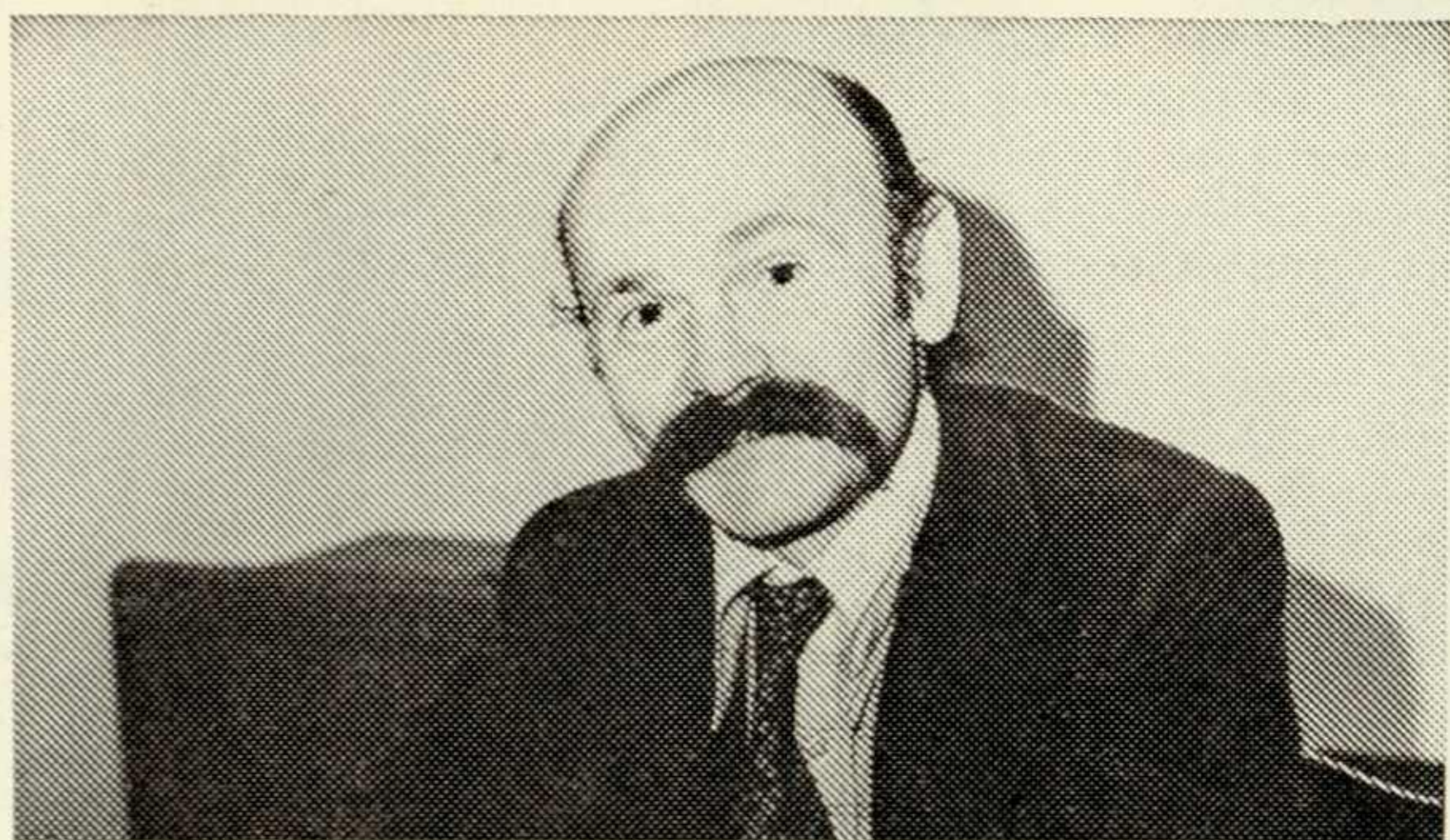
Г. Пинхасов



ПИНХАСОВ Г., фотограф, Москва



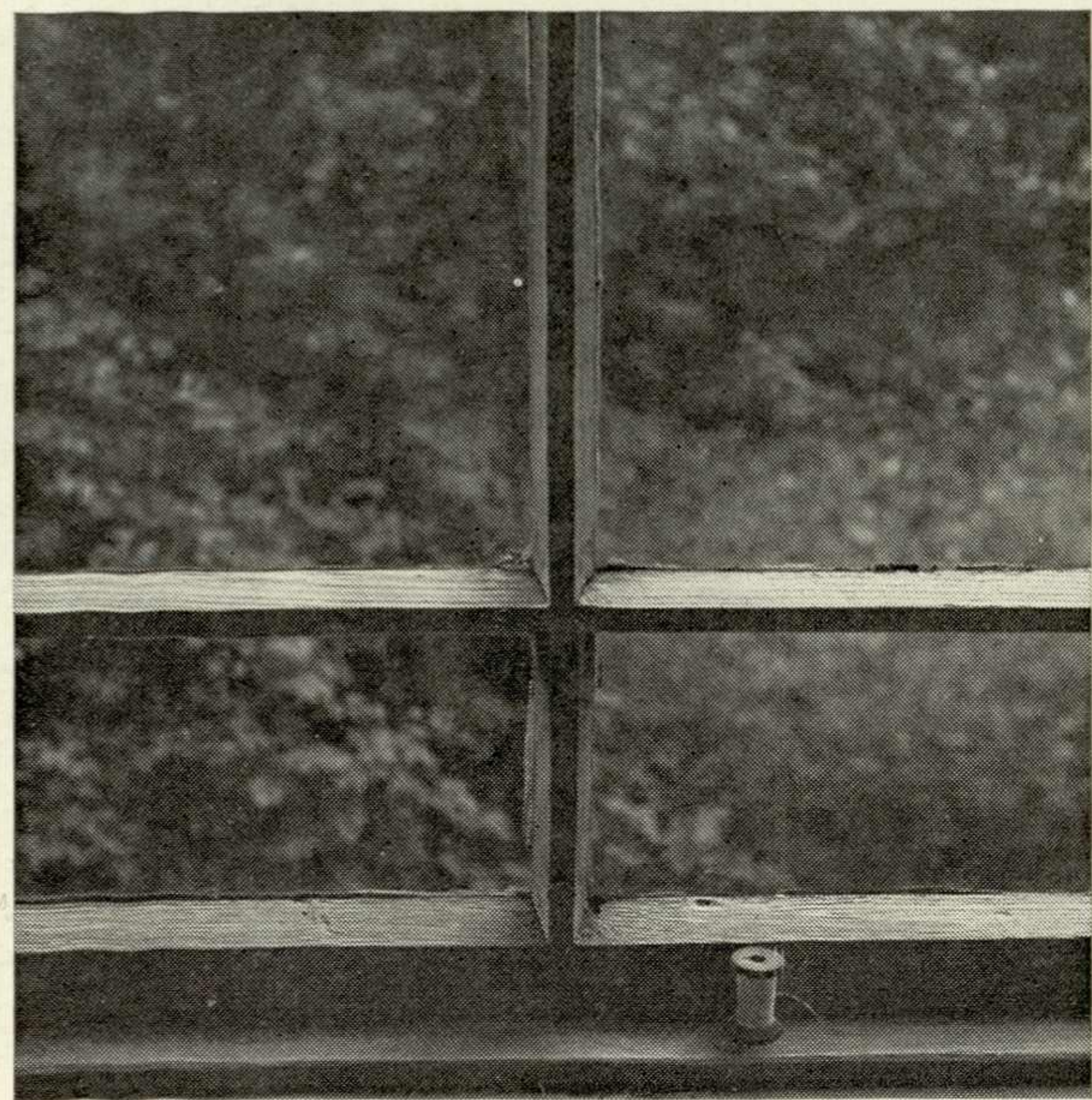
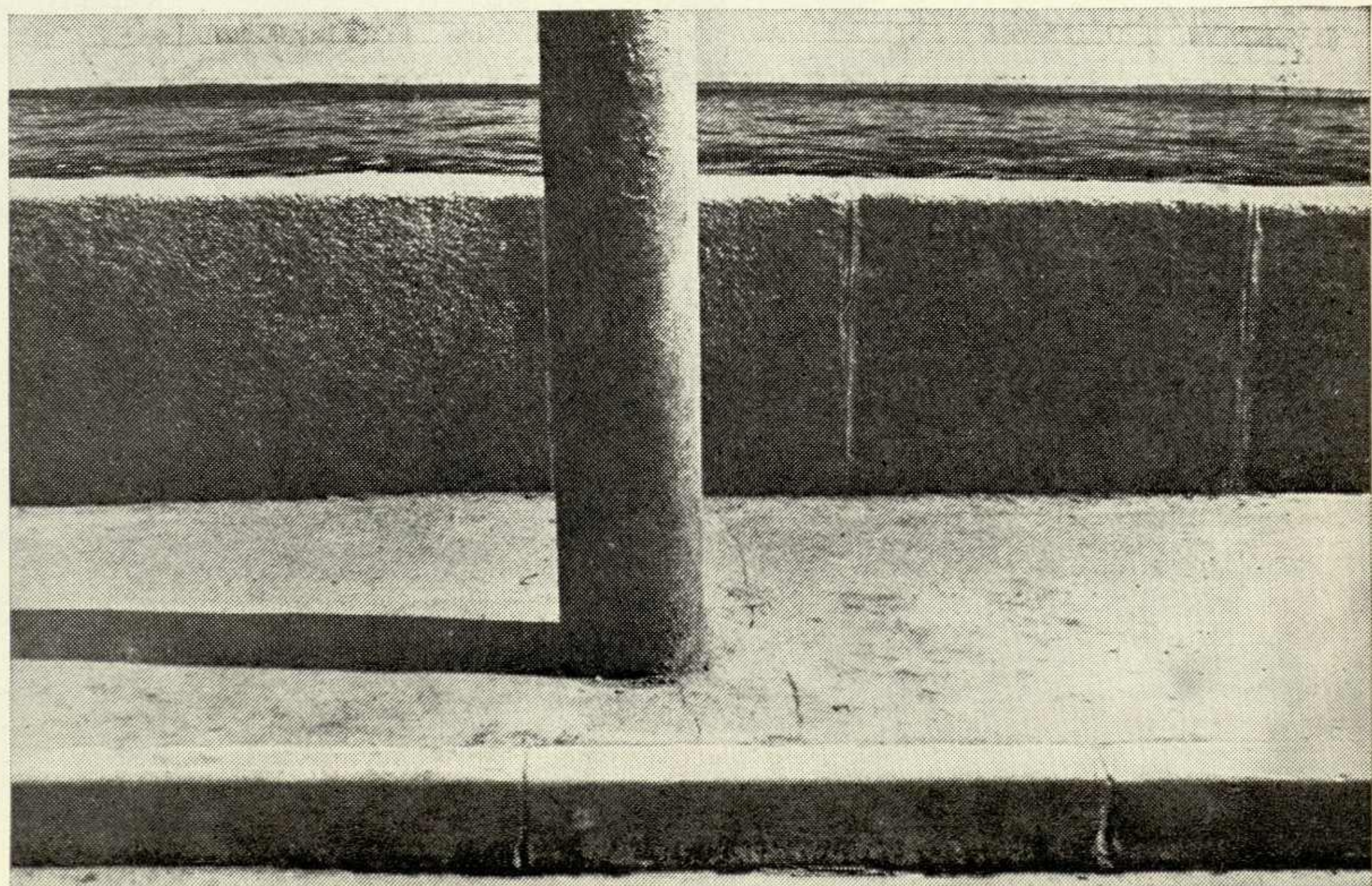
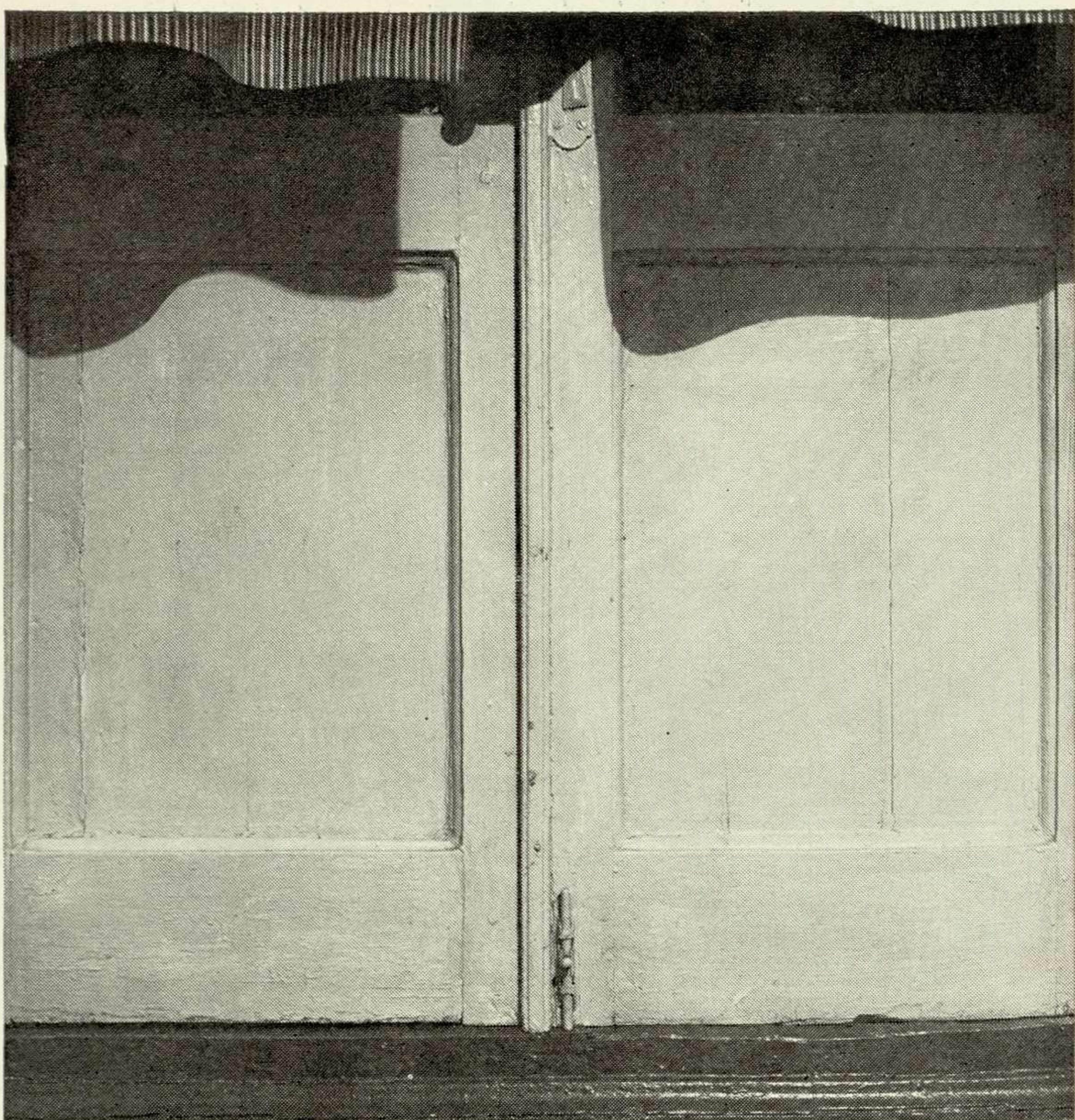
...О моем ощущении процесса съемки. Это заблуждение, что достаточно просто «щелкнуть». Съемка — это взгляд, это позиция, это автор. Кадр ограничен четырьмя сторонами матового стекла. Это — поле. Поле, на котором не только происходят события, но и формируются линии, пятна. Перемещение камеры меняет напряжение поля. Ощущение этого напряжения внутри кадра и позволяет определить момент спуска затвора. В этот момент достигается эстетическое соответствие увиденного изображения и внутреннего представления. Пересекаются две сферы — реальность и представление о ней. Художник же, в отличие от фотографа, создает исключительно свое представление о мире, основанное на индивидуальном эстетическом опыте.



СЛЮСАРЕВ А., фотограф, Москва

...Фотография нуждается в искусствоведении. Необходимо фиксировать ее историю, исследовать влияние на фотографию различных художественных течений, взаимовлияние авторов друг на друга. Свидетельств развития фотографии у нас практически нет, поскольку публикаций ничтожно мало. Один журнал «Советское фото» не может удовлетворить потребность в информации и в полной мере отразить реальную фотографическую практику. Никому, кроме самих фотографов, не известны даже самые простые вещи: что было, например, в фотографии в начале или в конце 60-х годов, кто и что сделал впервые, как развивалось творчество того или иного мастера и т. д. Например, мы прекрасно знаем чехословацкого фотомастера Судека только потому, что в продаже была монография о нем. О существовании же других фотографов, может быть, не менее интересных, мы вообще ничего не знаем. Неудивительно поэтому, что многие из нас нередко изобретают велосипед.

В фотографии трудно заметить влияние живописи и кино: фотография стремится идти своим путем. В кино и живописи, напротив, легко увидеть влия-



ние именно фотографии. В то же время в современном фотографическом искусстве, на мой взгляд, отсутствует то, что можно назвать дизайном. Фотодизайном, наверное, занимаются дизайнеры, но их работы фотографически решены слабо. Художники, занимающиеся оформлением фотокниг, не хотят серьезно работать с фотографией, относятся к ней неуважительно. У нас выпущено несколько книг о Москве с фотографиями Н. Рахманова — ни одной хорошей, хотя слайды сами по себе прекрасные. Необходимо сотрудничество и взаимопонимание дизайнера и фотографа. Необходимы серьезные мероприятия в области фотоискусства, необходимы публикации, иначе попросту не будет отражено то, что на самом деле уже реально существует.

...Мои последние увлечения связаны с театром. Интересные задачи пришлось решать вместе с актерами и режиссером в работе над оформлением спектакля «Колибри» в Академическом театре драмы Латв. ССР им. А. Упита, для которого я сделал ряд фотомонтажей, проецировавшихся на большой экран. Сейчас работаю над фотографиями, которые будут использованы в оформлении еще одного спектакля в этом же театре.

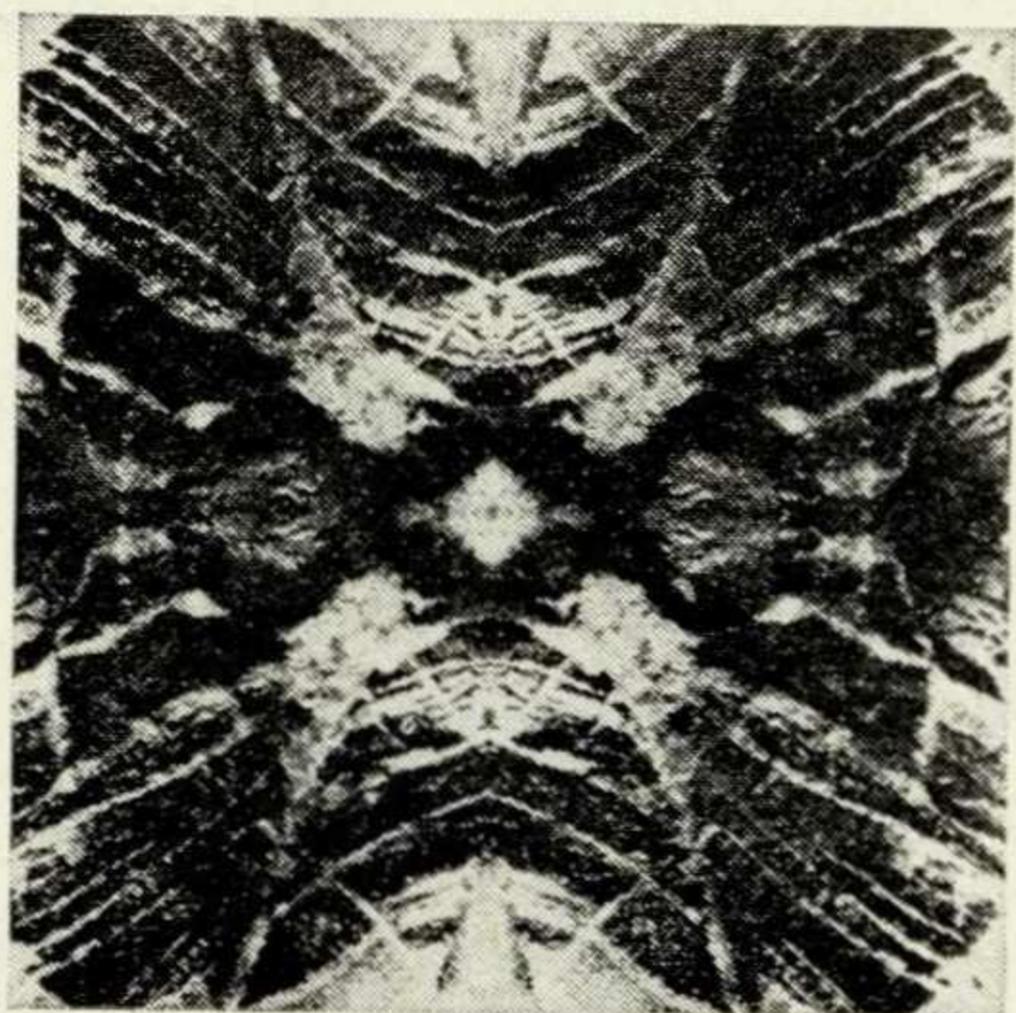
Есть и обратное влияние: театрализируются мои фотоработы. Цикл фотографий, названный «малый фототеатр», демонстрировался как своего рода спектакль — со специальным освещением и музы-

кальным сопровождением. Подготовкой ко всем моим фотографическим циклам я считаю слайд-программу, посвященную латышской природе, для которой я готовил материал в течение нескольких лет, снимая мир природных форм — камни, листья, растения, изучая их элементы, цвет, фактуру. Эта слайд-программа демонстрировалась в сопровождении музыкального аккомпанемента, определившего последовательность изображения внутри программы.

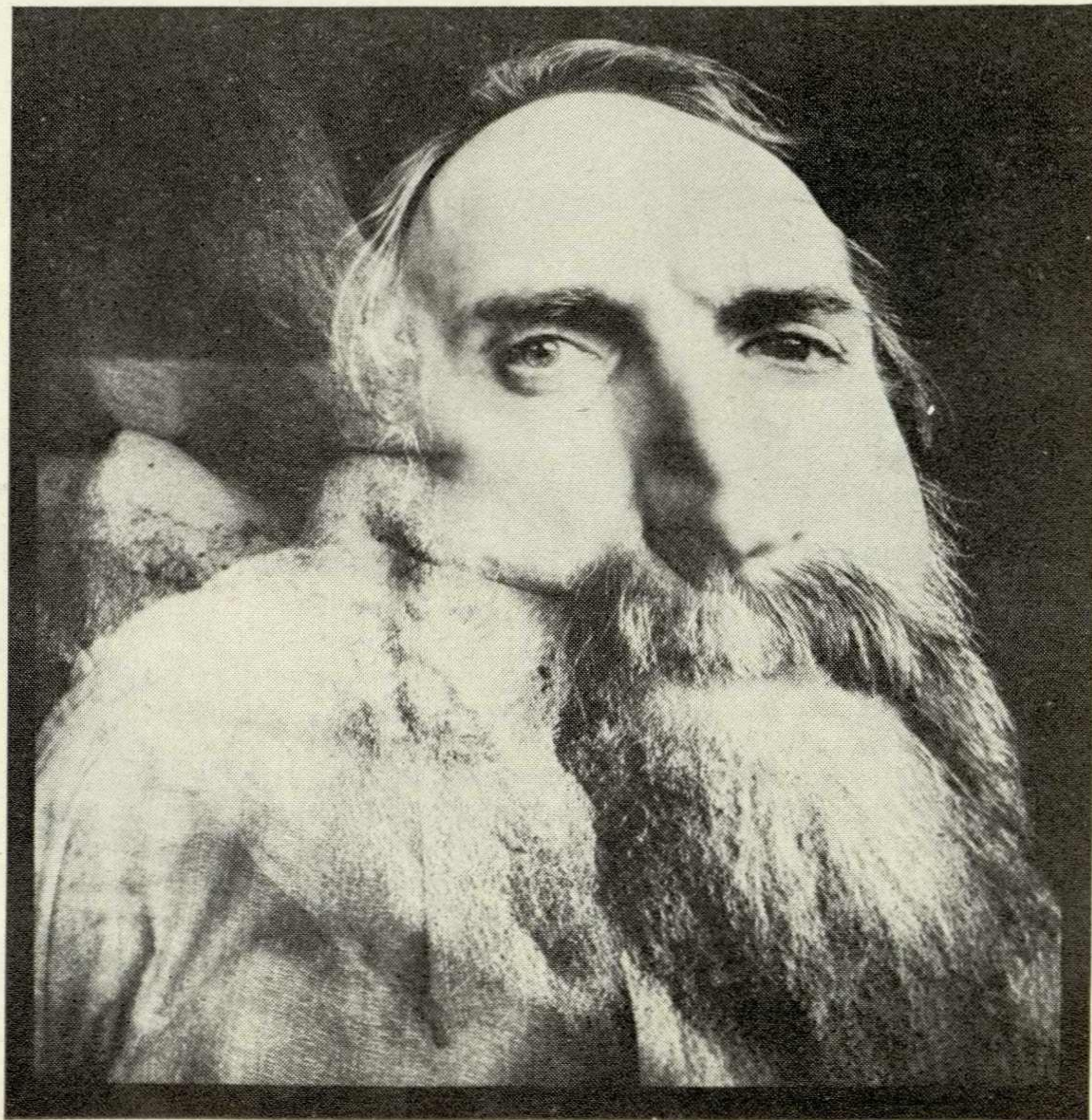
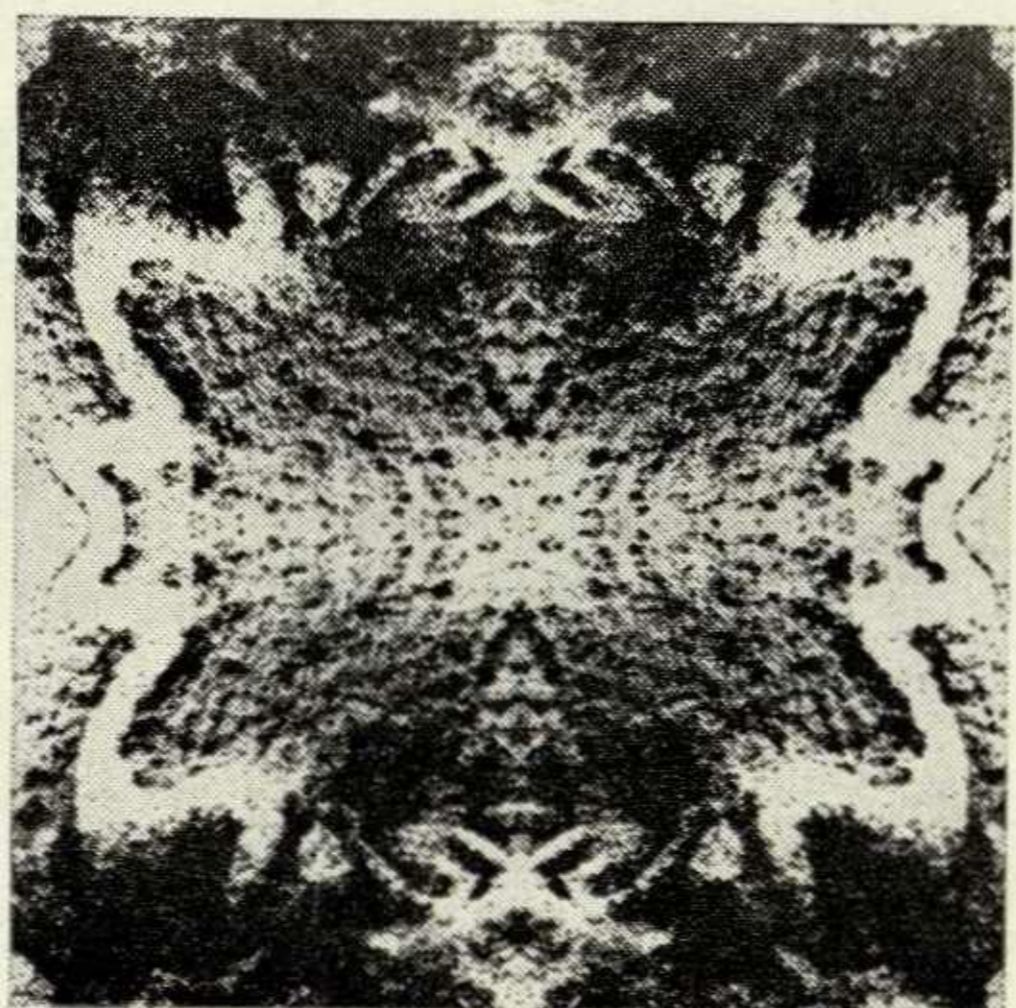
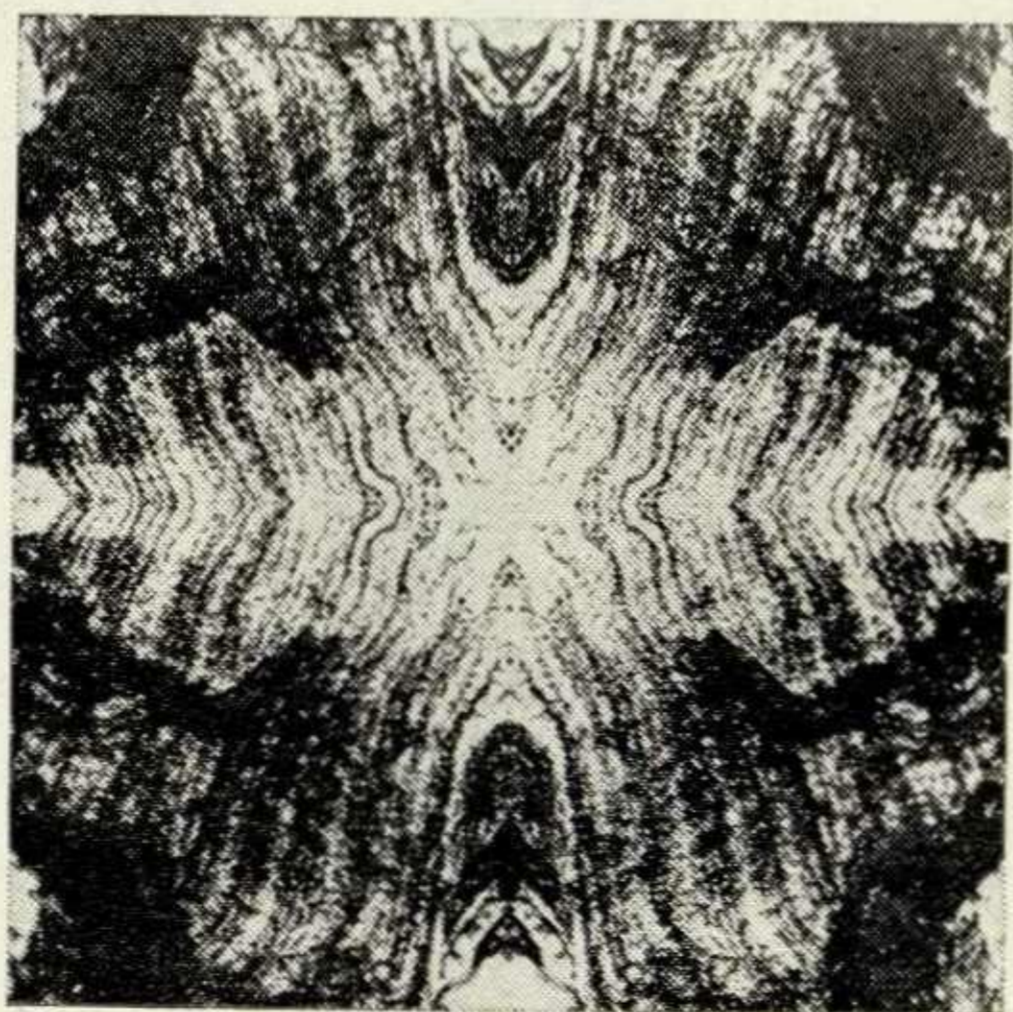
Меня интересует также тема орнамента, калейдоскопа форм. Ей посвящена серия черно-белых фотографий «Акменсимметрия», где я использовал прием двойной зеркальной симметрии. Элементами орнамента этой серии стали природные формы — фотофрагменты поверхности камней.

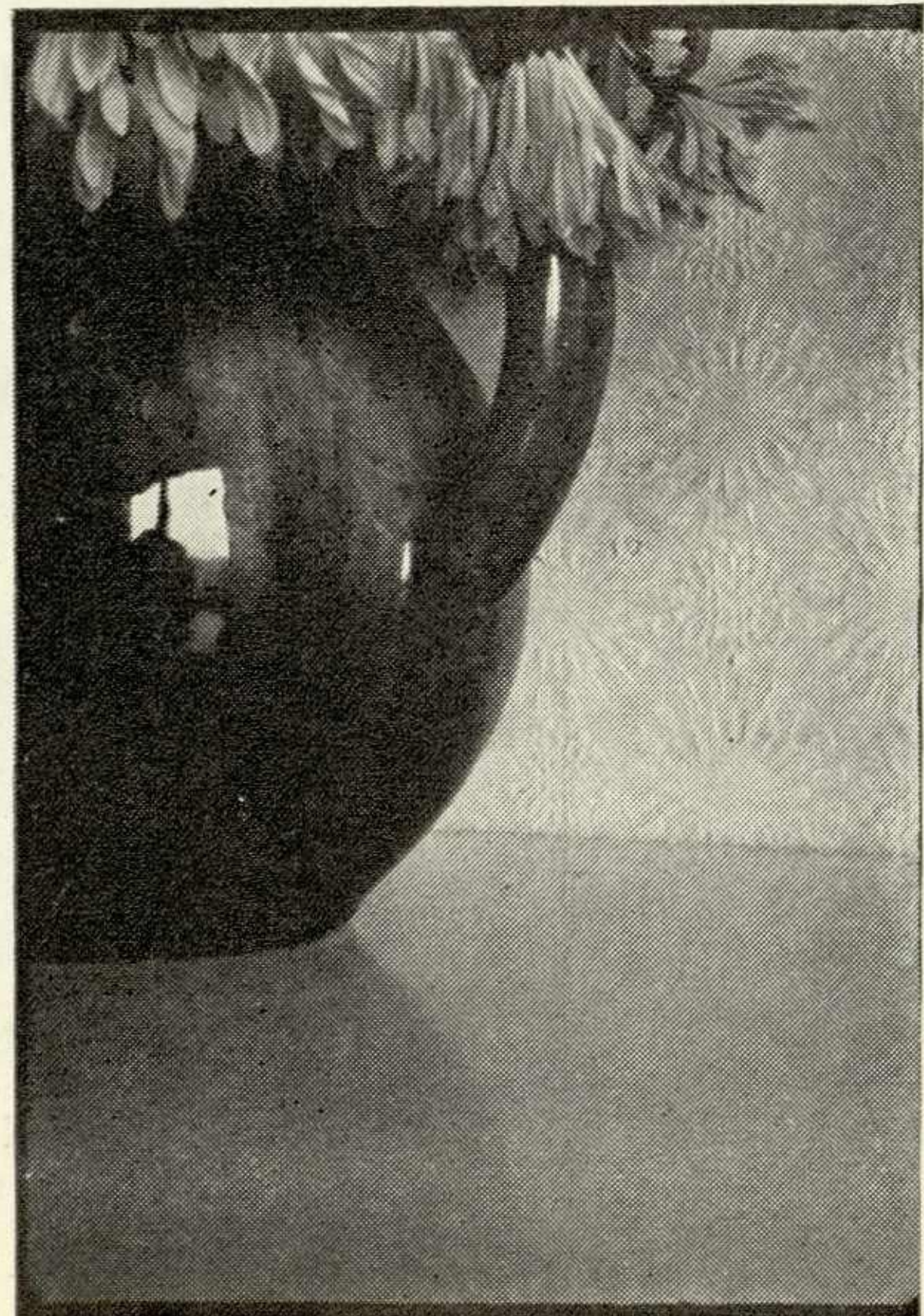
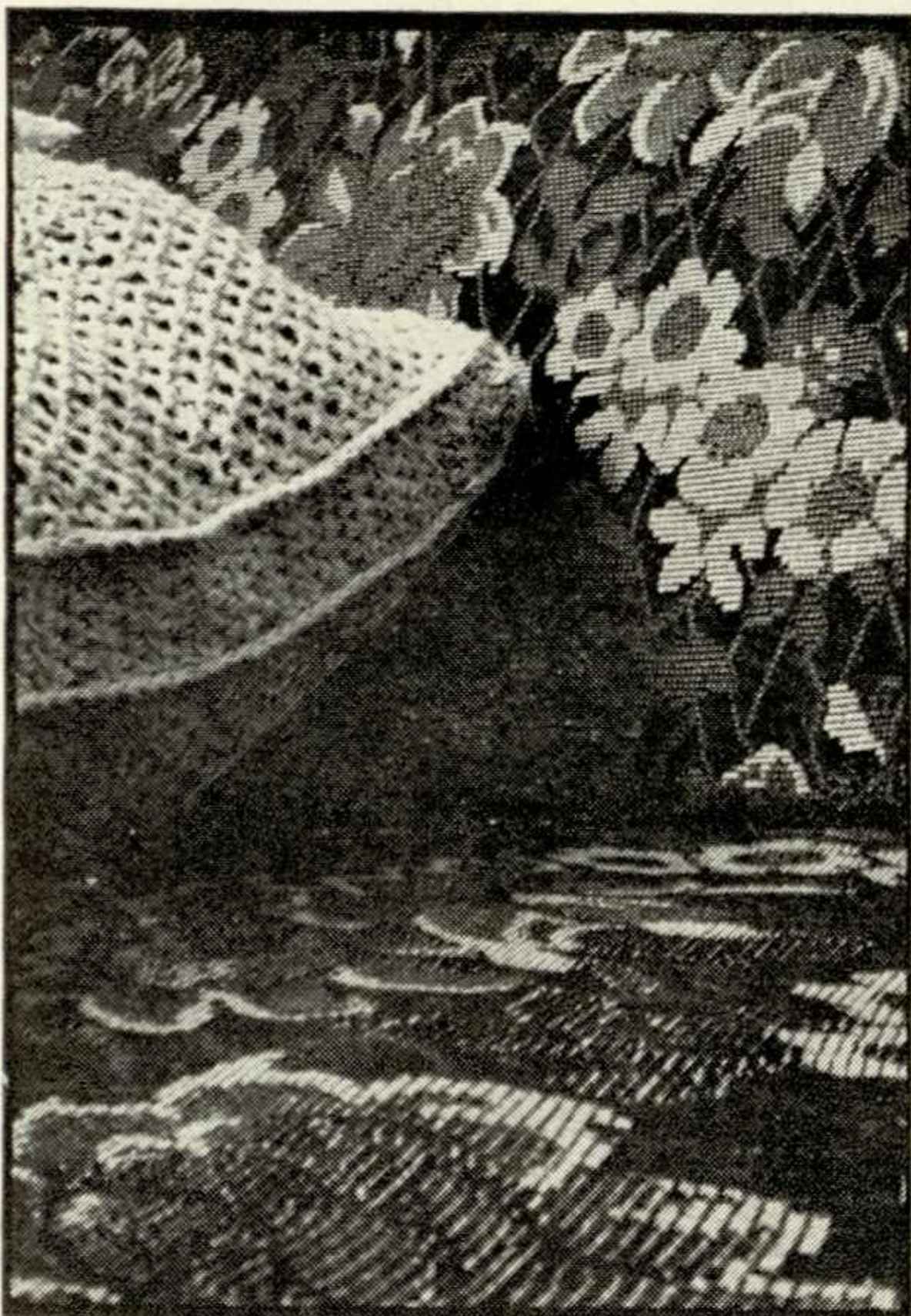
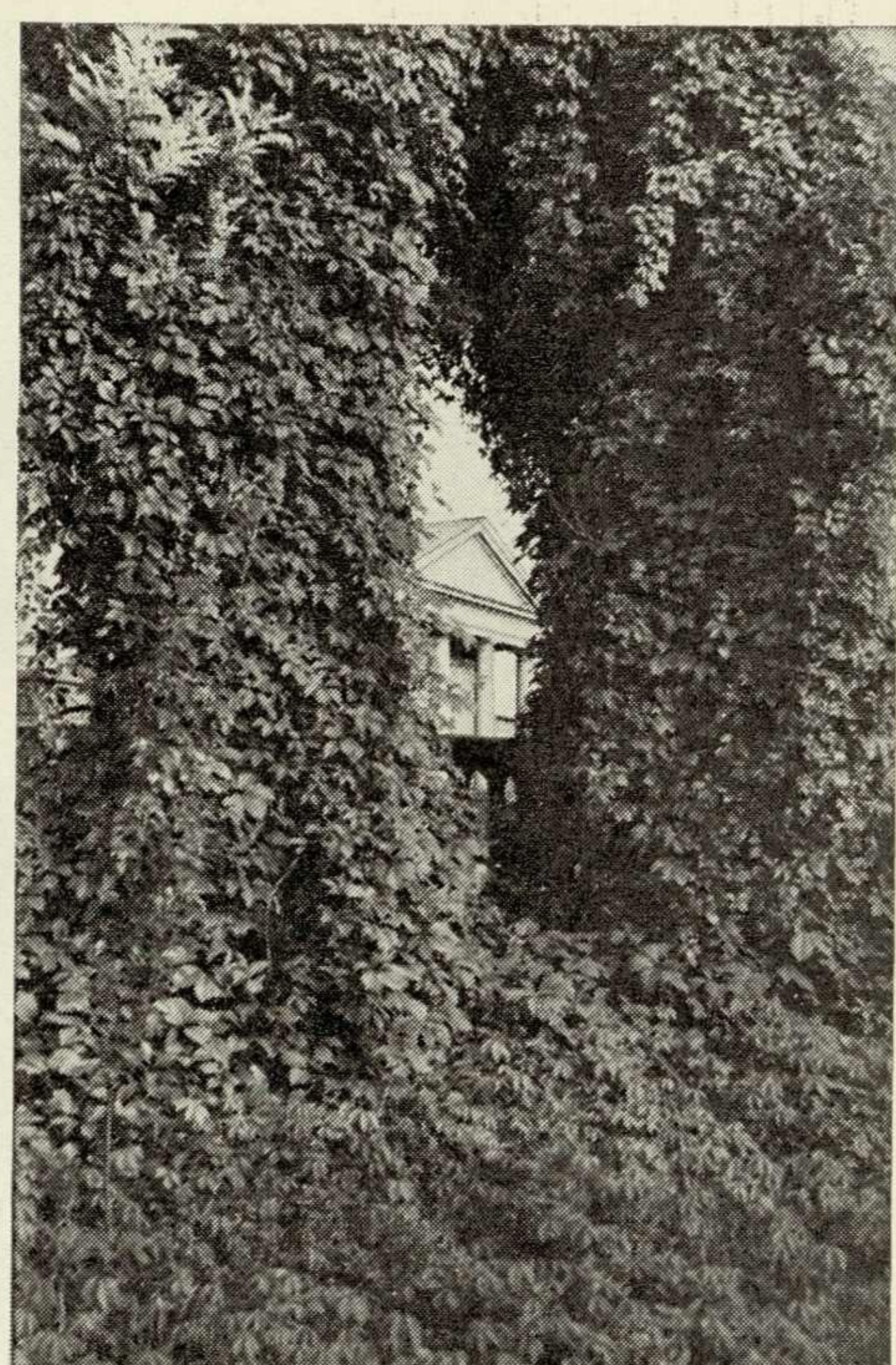


Л. Стипниекс.
Из цикла
«Акменсимметрия»,
1976



Л. Стипниекс.
Фрагменты
сценографии
к спектаклю
«Колибри»
Академического
театра драмы
Латв. ССР
им. А. Упита,
1980





Е. Будовская.
Из серии «Парк»,
1980

В. Куприянов.
Два фрагмента
из серии «Жилище»,
1981

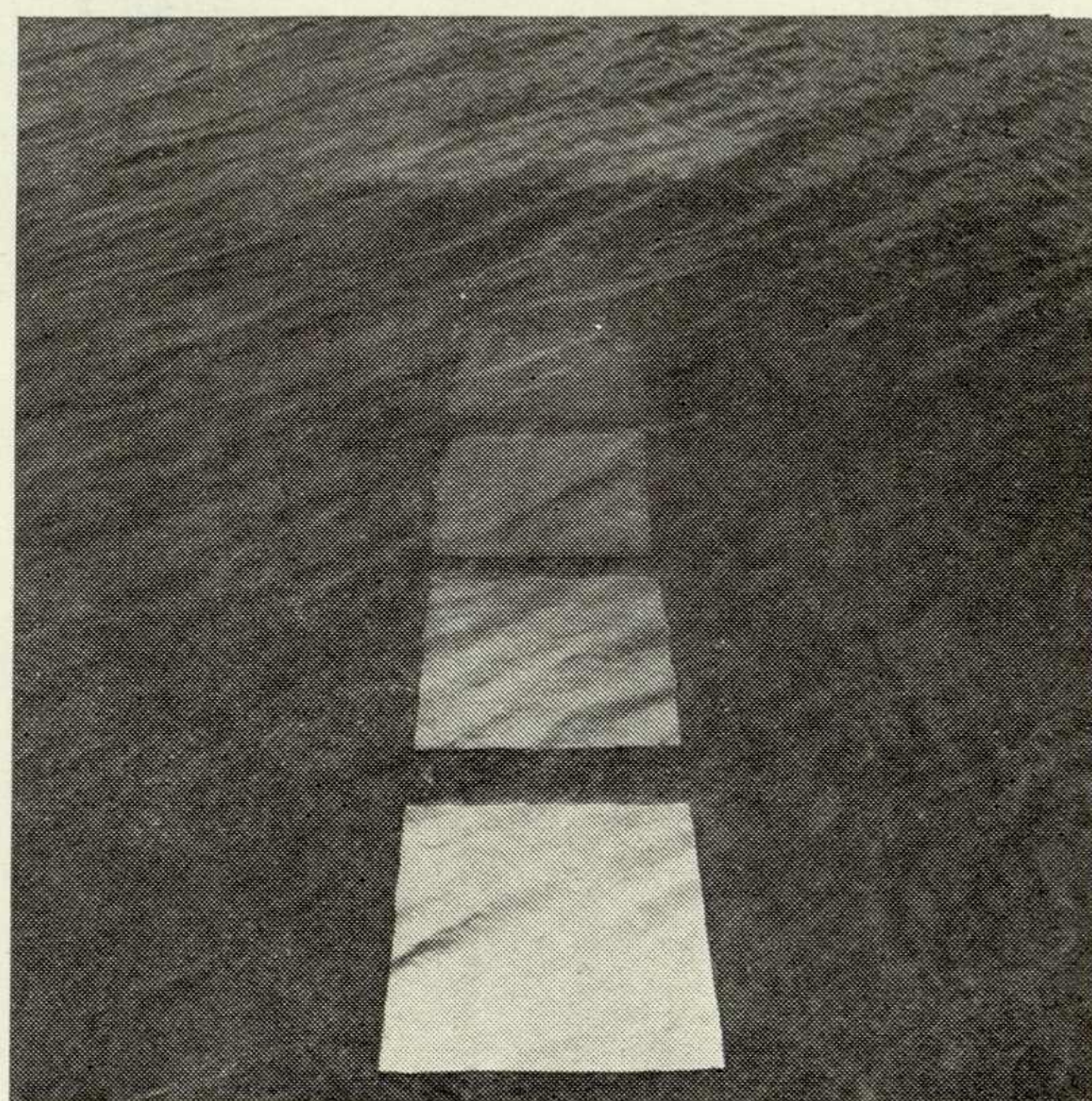
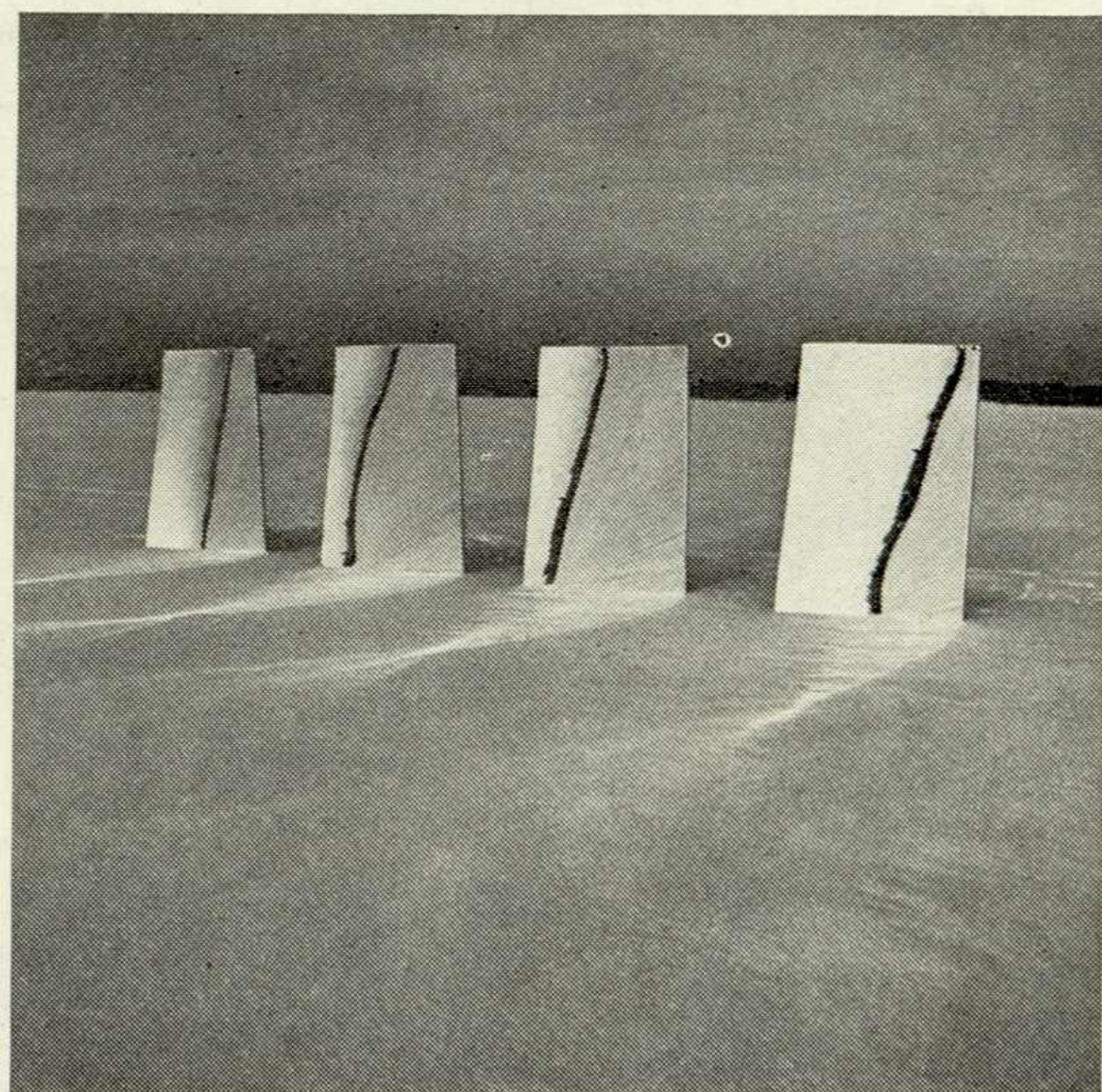
СОКОЛОВ М., искусствовед, Москва

...В современной западной культуре происходит радикальное изменение роли фотографии как техники и фотообраза в целом. Беспрецедентно возрастает число специальных изданий, посвященных различным аспектам фотообраза, в том числе такого рода периодики нового типа, как французский журнал «Zoom», где роль текста по сравнению с визуальным рядом минимальна. Искусство последних лет экспонируется по новому принципу (например, в Центре им. Жоржа Помпиду): фотомонтаж, живопись, концептуальная фотография и другие разновидности изобразительного искусства выставляются вместе, в одном зале, перемежаясь и перекликаясь. В связи с ростом роли фотографии проявляется большой интерес к творчеству художников, не вошедших в историю фотографии, а занимавшихся фотографией как побочным делом и ранее в этом жанре не экспонировавшихся. На целом ряде индивидуальных выставок известные представители абстракционизма (Вольс, Гартунг), поп-арта (Раушенберг) выступают в роли фотографов-любителей. Для концептуализма последних лет фотографии, сочетающиеся с текстом по типу стенгазет, стали средством структурирования образа, бесконечно затянутого рассказа о последовательно сменяющихся этапах его становления «из ничего». Все явления такого рода, в совокупности с гиперреализмом в живописи, следует рассматривать как знаменательный симптом «ностальгии по фигуративности», охватившей поздний авангардизм. Фотография — реальная или имитированная — послужила здесь средством установления утраченного контакта с историко-социальной действительностью. Однако, за отдельными исключениями (например, некоторые композиции французского гиперреалиста Ж. Монори), тяготение к фотообразу не изменило природы авангардизма, подменяющего глубинное эстетическое постижение природы мотивами «информационного шума», пародирующего или просто повторяющего приемы западных средств массовой информации.



ИНФАНТЕ Ф., художник, Москва

...Фотография — свидетель событий, и человек эксплуатирует фотоаппарат с его способностью запечатлеть память о пережитом событии. Важнейшее качество фотографии — способность жить во времени в качестве схваченного момента. Поэтому я считаю фотографию наиболее рациональным средством для фиксирования той игровой ситуации, которую я, как художник, провоцирую. Именно фотоаппарат с большим успехом позволяет уловить ту живую ситуацию, которая всегда возникает в природе, куда я помещаю некий искусственный объект. Течение реальной жизни изобилует непредвиденными ситуациями, которые включаются в игру и видоизменяют то, что было первоначально задумано. Конечный результат моей акции — черно-белая фотография или слайд. Я отдаю предпочтение слайду, поскольку технология проекции создает подобие той воздушной среды, освещенной солнечным светом, где совершается акция. Фотография как бы заменяет творца, художник становится анонимен. Однако объектив фиксирует ту ситуацию, которую задаю я, причем совершенно сознательно и руководствуясь идеей, которая мне кажется значительной.



Ф. Инфантэ.
«Очаги
искривленного
пространства»,
1980

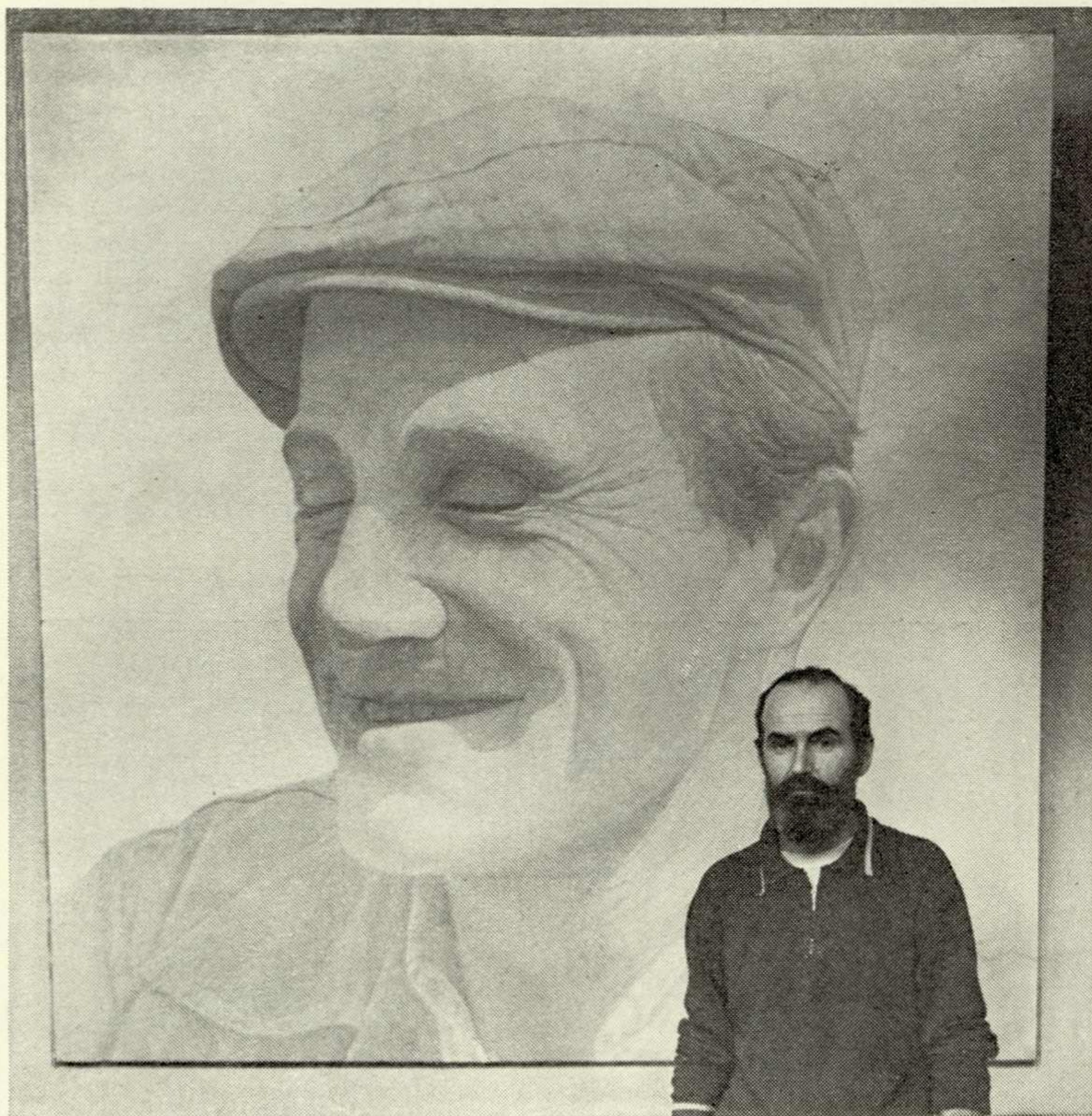
Ф. Инфантэ.
«Очаги
искривленного
пространства»,
1979

«Странствия
квадрата»,
1977

...Полтора столетия существования фотографии оставили значительный след в истории изобразительного искусства. Достаточно известны многочисленные и многообразные случаи взаимодействия, взаимовлияния фотографии и живописи, главным образом европейского и американского регионов. Однако развитие изобразительного искусства последних 10—15 лет заставило его исследователей не ограничиваться рассмотрением хотя и многочисленных, но отдельных случаев взаимодействия фотографии и живописи, а обратиться к осмыслению определенной тенденции в современной художественной практике, тенденции, выразившейся в активном обращении к специ-

Э. Булатов.
«Всеволод Некрасов»,
1980.
Холст, масло,
цв. карандаш.
200×200

О. Васильев.
«Осенний портрет»,
1981
Холст, масло.
180×140



ческой черте фотографии — к ее документальности.

Возникновение и широкое манифестирование «нового реализма», гиперреализма, фотореализма, прецизионизма, а также синхронность проявления этой тенденции в различных регионах вызвали предположение о продолжительной целенаправленной эволюции визуального сознания, ведущей к актуализации онтологического подхода в художественном осмыслении мира.

По-видимому, здесь сказались моменты различного характера. Среди них — момент ассимиляции художественным сознанием нового визуального опыта, предоставляемого фотографией. Необходимо учитывать также момент актуализации проблемы языка в искусстве. Фотография в этом плане предоставила обширное поле для умозрительного манипулирования понятиями «знак», «денотация» и т. п. Следует принимать во внимание и определенную девальвацию художественных амбиций самого Высокого искусства, заметную в современной культуре.

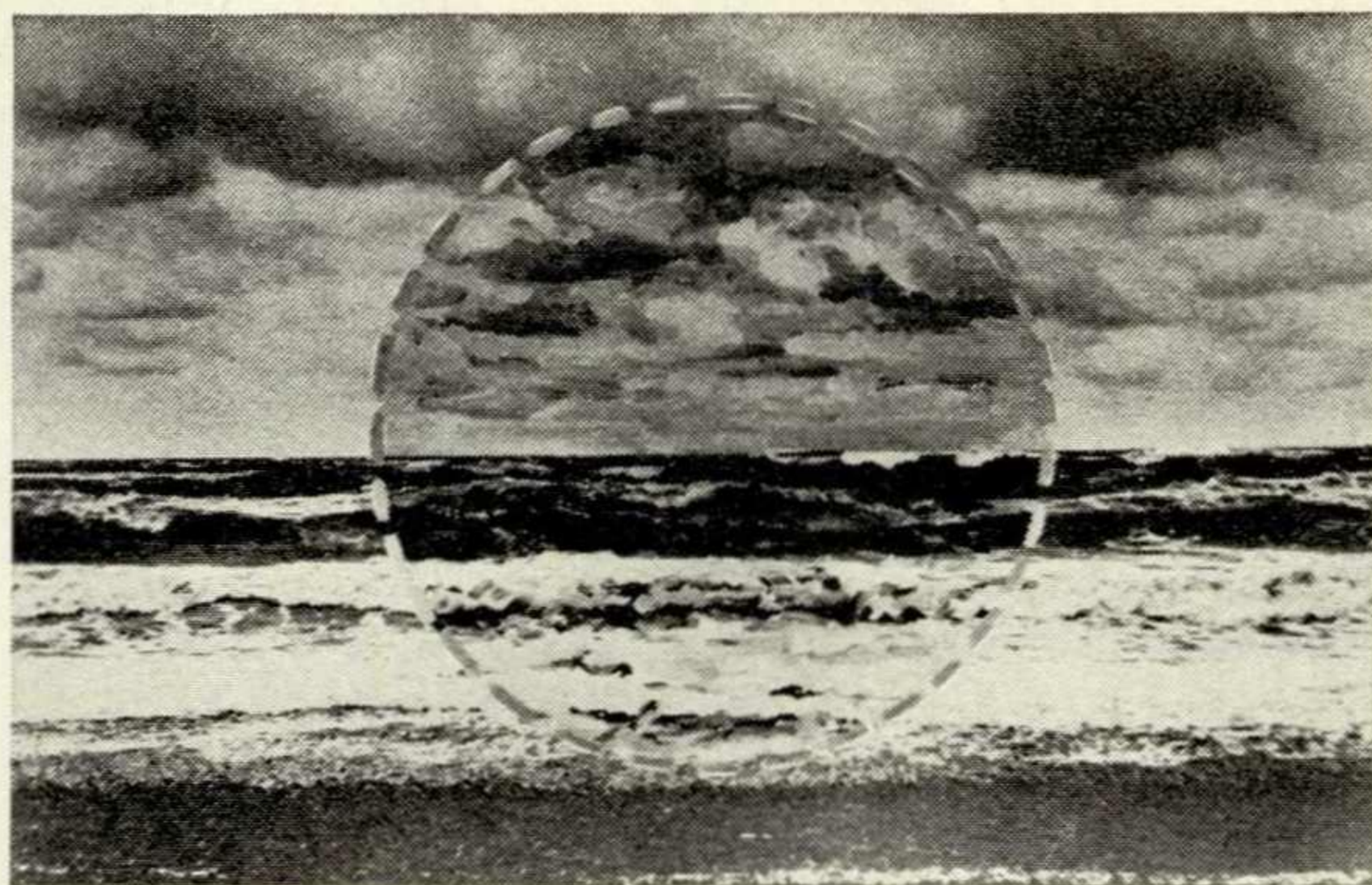
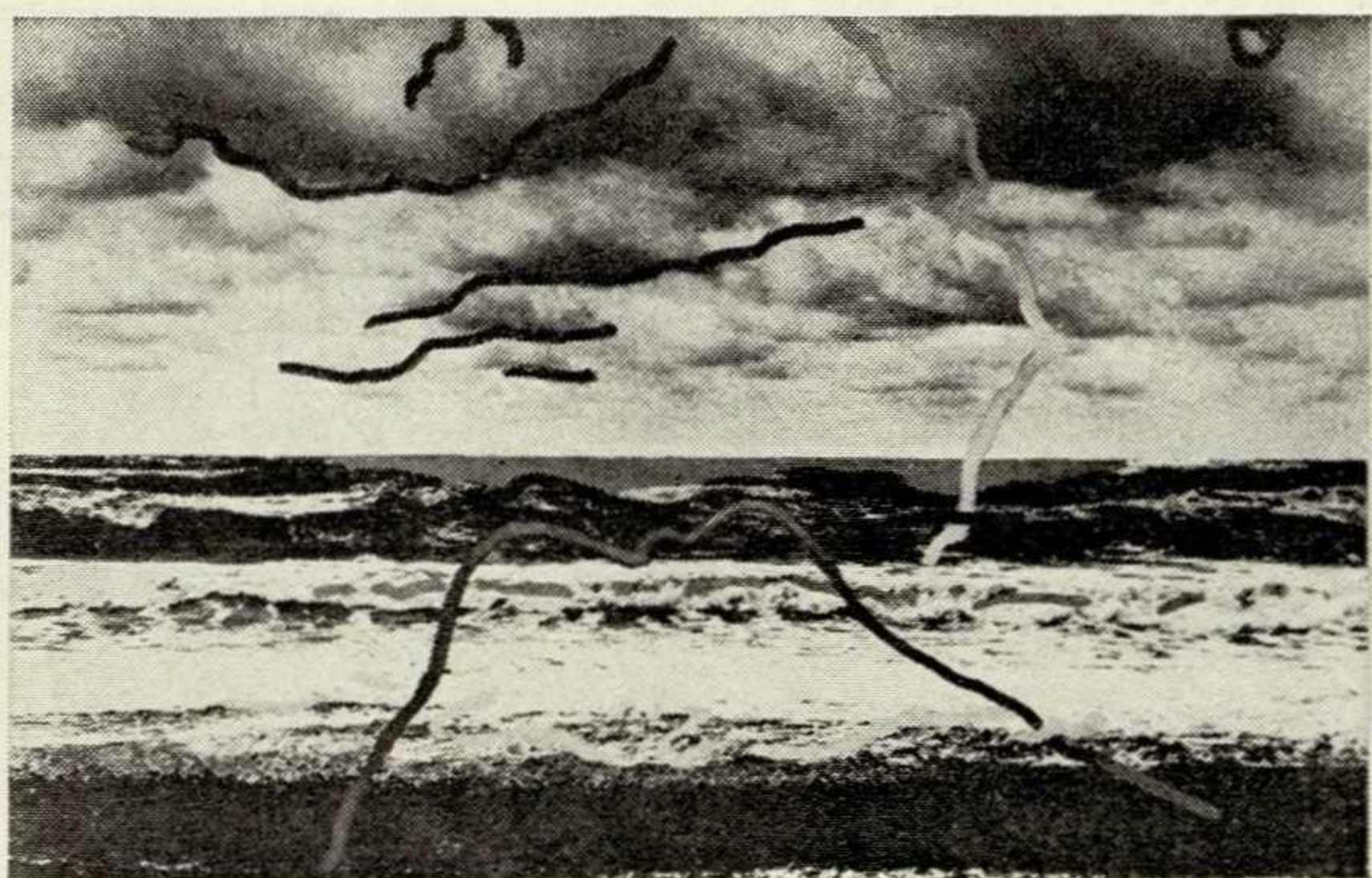
Рассмотрение ситуации взаимовлияния фотографии и изобразительного искусства позволяет отметить весьма характерный и в определенной степени парадоксальный факт. В то время как живопись, графика и даже скульптура стремятся освоить денотативную (в принципе) природу фотографии, фотография стремится как бы уйти от денотации, и, используя отброшенный изобразительным искусством опыт, максимально эстетизирует свою продукцию, обращается к риторике. (Подобный вывод легко было сделать, исходя, например, из анализа экспозиции, сопровождающей нынешнюю встречу «за круглым столом».) Отмеченная разнонаправленность устремлений фотографии и изобразительного искусства в общем также может рассматриваться как их сближение: они как бы идут навстречу, хотя и разными путями.

И еще одно замечание. При отмеченном процессе ассимиляции изобразительное искусство, будучи «умудренным старцем», делает более ценные приобретения, носящие характер художественных концепций, оставляя молодой фотографии уже отработанные им формы и приемы.

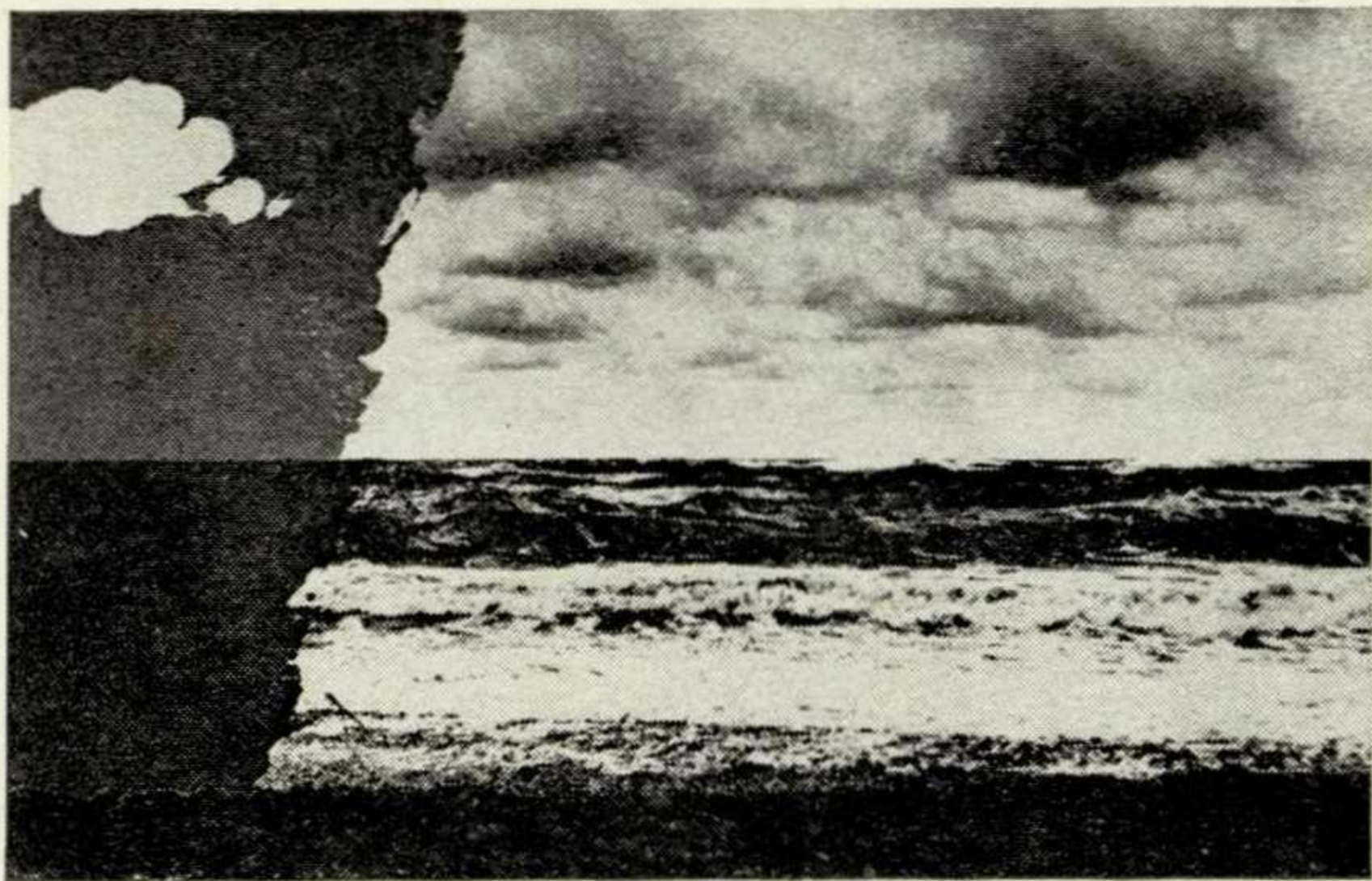
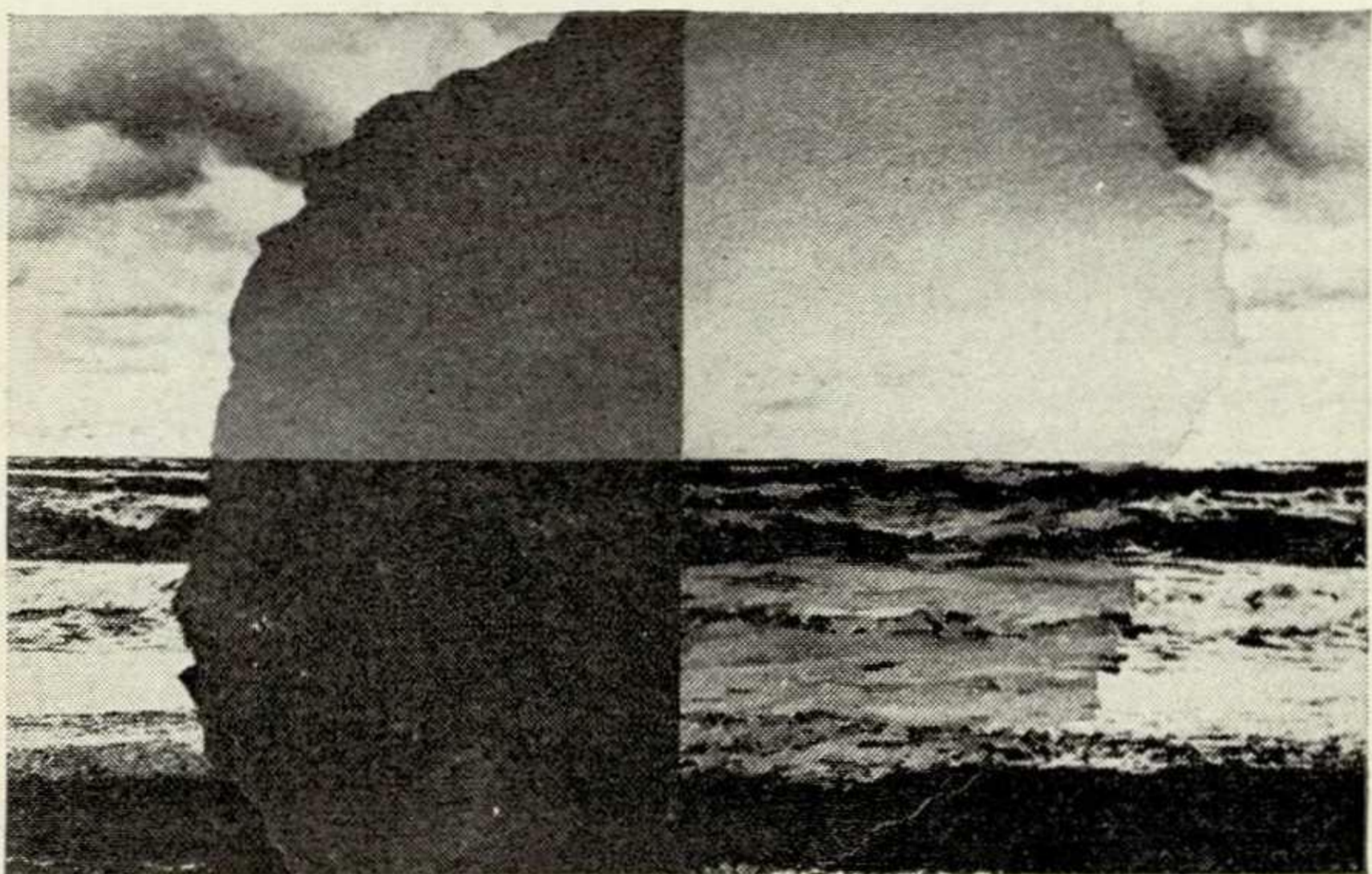


РАППАПОРТ А., архитектор, Москва

...Говоря об эстетической специфике фотографии, я имею в виду «фотографичность» как особое эстетическое качество, подобное «графичности», «живописности» или «пластичности». Это качество, безусловно, связано с техникой и материалом, но никак не может быть сведено к ним. Родившись



И. Чуйков.
Из серии
«Варианты»
[№ 2, 10, 7, 6],
1978—1979. Оргалит,
фото, эмаль. 87×125



И. Березовский.
«Красные помидоры»,
1981.
Смешанная техника.
50×70

И. Березовский.
«Батарея»,
1980.
Смешанная техника.
50×70



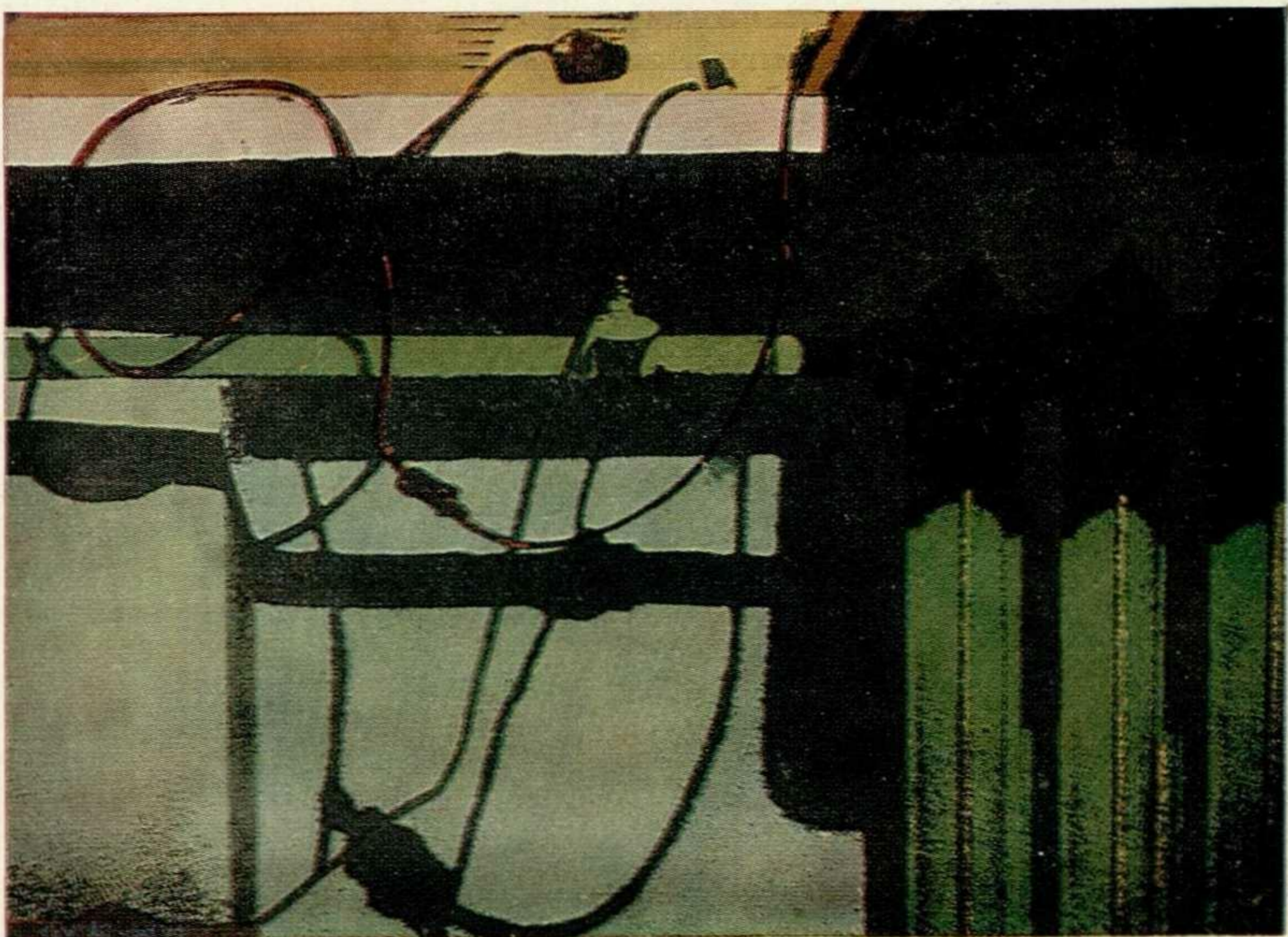
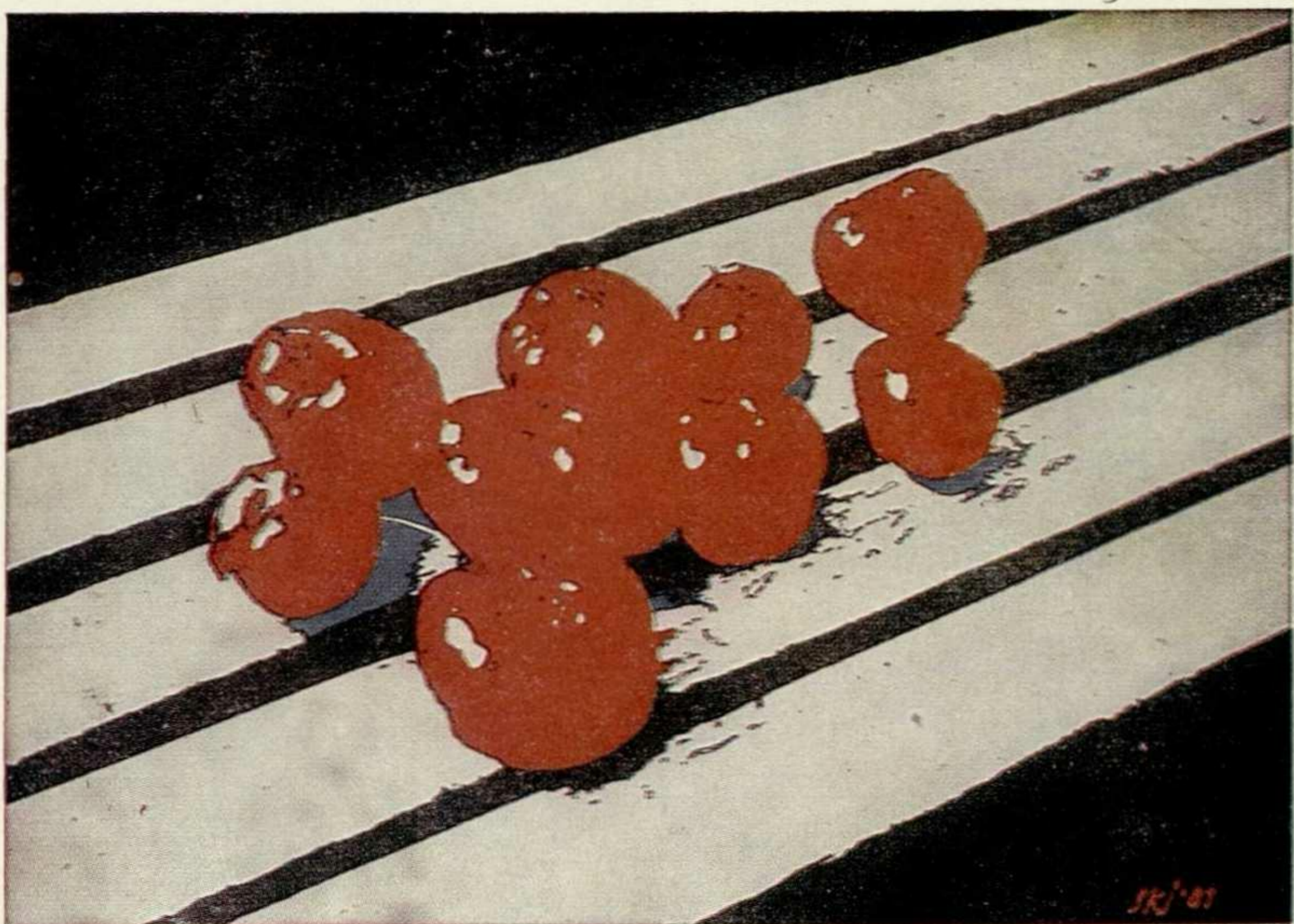
И. ЧУЙКОВ

из определенных технических обстоятельств, оно приобретает самостоятельный эстетический и художественный смысл и может распространяться на другие виды и отрасли художественной деятельности. Именно поэтому существует «живописная графика», или «графичная живопись».

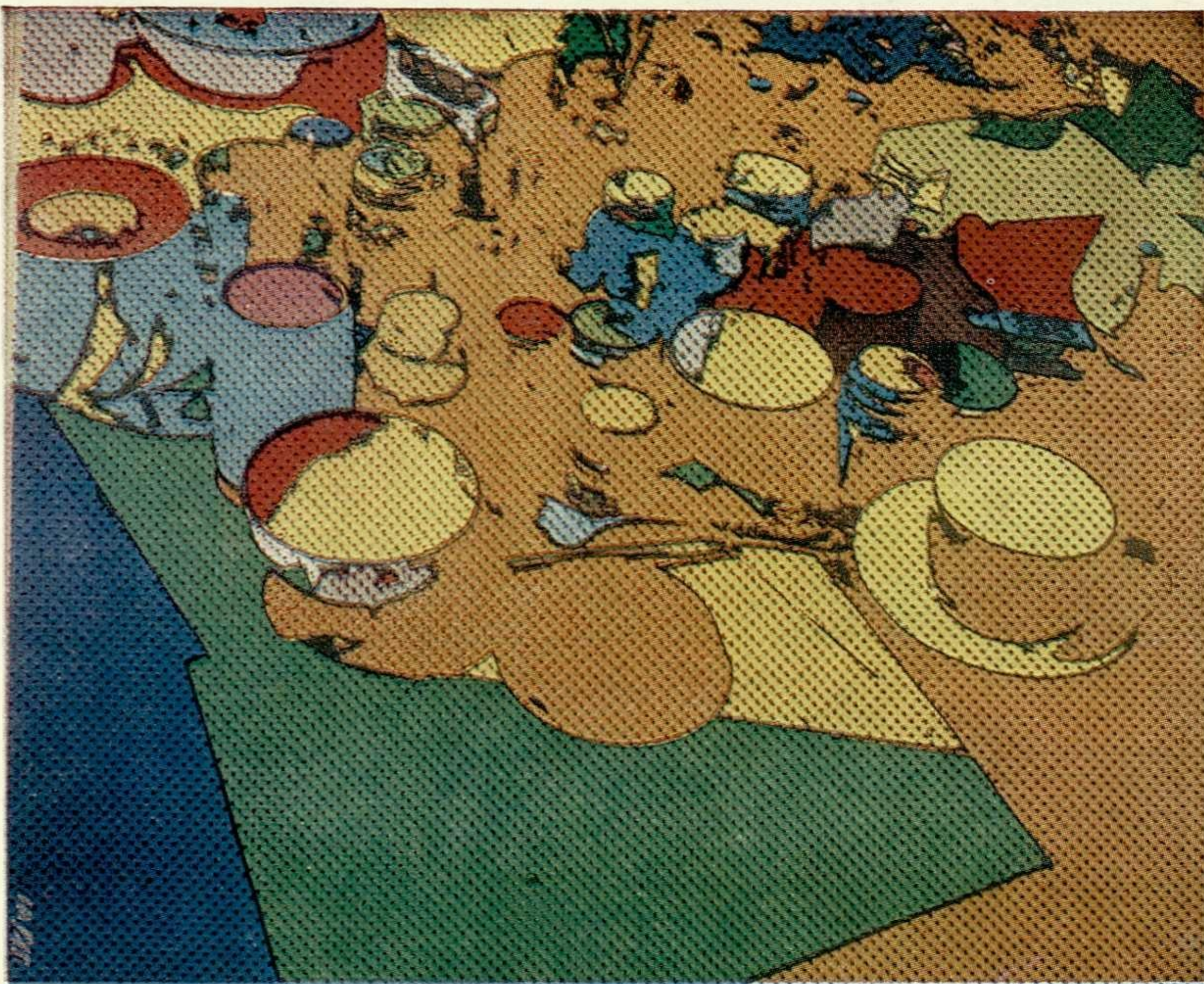
Точно так же и специфика «эстетического материала» фотографии способна стать стилеобразующим принципом в других искусствах, что, собственно говоря, и происходит сегодня, когда появляется «фотографичная» живопись. Вот почему интересно попытаться рассмотреть, в чем же заключены те эстетические особенности фотографии, которые могут «оторваться» от самого фотоматериала и распространиться в искусстве как стилеобразующий принцип нашей эпохи.

Обычно специфику фотографии видят в точности создаваемых ею изображений, в наивысшей мере сходства изображения и объекта. Однако фотографии одинаково свойственны изображения в сильных ракурсах, неожиданных ситуациях или с применением необычной оптики, где мера «сходства» с объектом намного меньше, чем в живописи.

В качестве более фундаментального принципа фотоэстетики, опирающейся на самую технику фотографии, я выдвигаю принцип автоматизма, то есть принцип построения изображения, совершающегося помимо конструктивных усилий человека, спонтанно. В фотографии мир отражает или запечатлевает сам себя, как бы независимо от человеческого замысла. Автоматизм фотографии

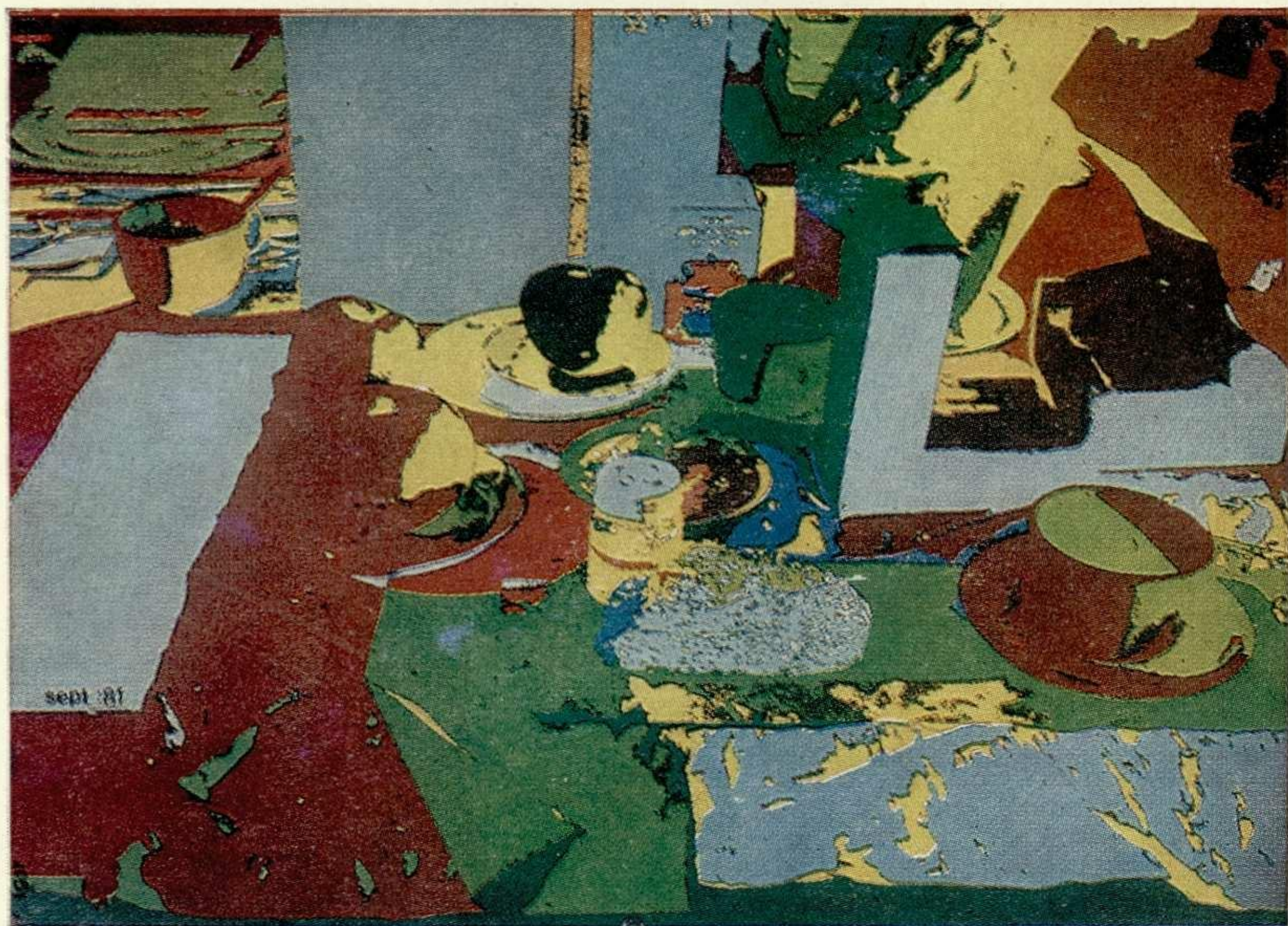


И. Березовский.
Натюрморт.
1981.
Смешанная
техника. 66×80



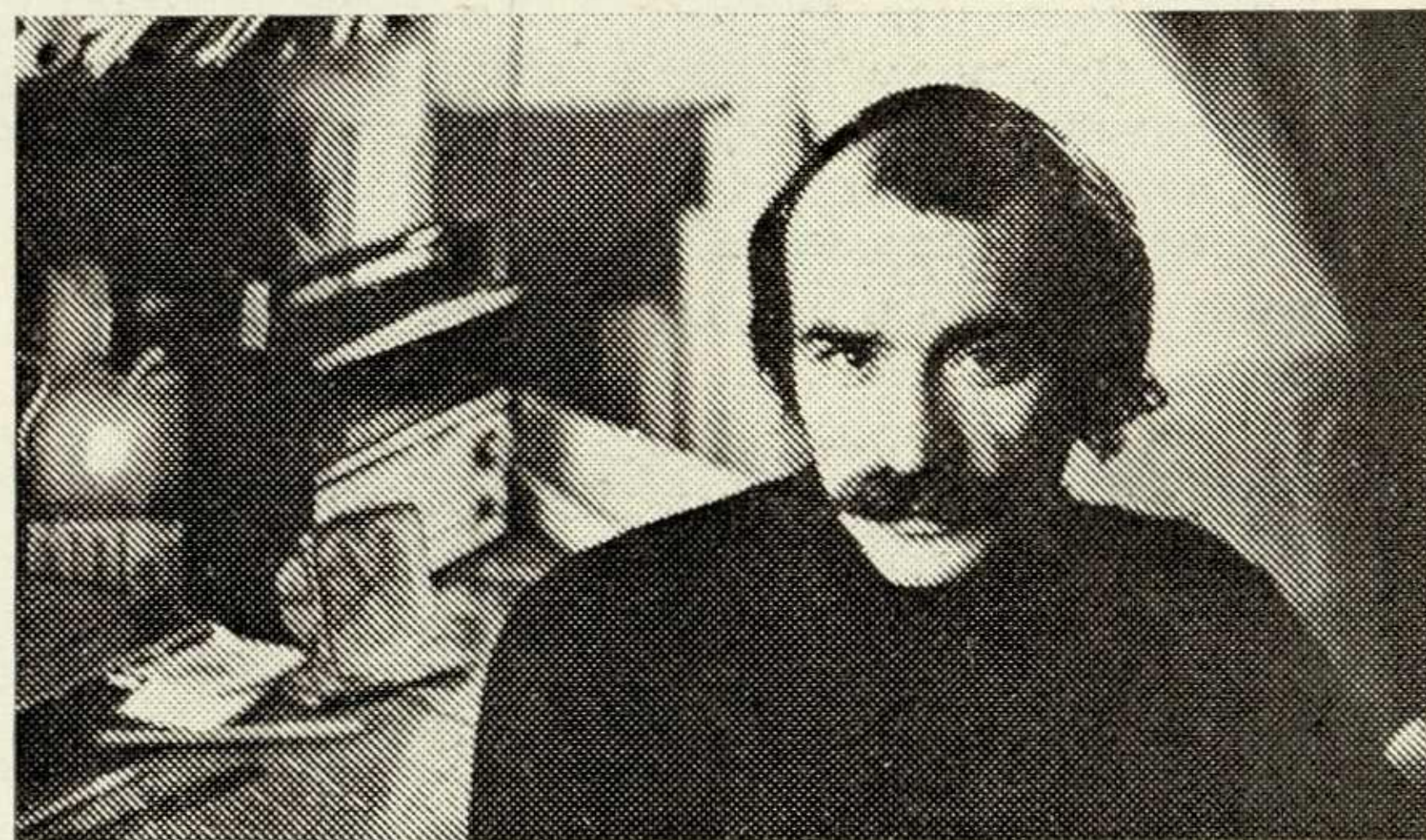
И. Березовский.
Натюрморт.
1980.
Смешанная
техника. 64×77

И. Березовский.
«Зеленые помидоры»,
1979.
Смешанная техника.
55×80



имеет два вида: оптический и химический.

Оптический автоматизм состоит в том, что поток световых лучей, несущих на пленку или экран информацию о мире, организован самой природой: человек не вмешивается в этот процесс. Из этого вытекают три важнейших для эстетики свойства фотоизображений: избыточность, случайность и предметная «сплошность». Избыточность состоит в том, что всякая фотография запечатлевает все, что попадает в ее оптическое поле, включая совершенно незначимые подробности, обычно не замечаемые человеком. Отсюда и случайность попавших в кадр подробностей. Но поскольку все, что ни попадает на фотографию, фиксируется с совершенно равной тщательностью, то все точки фотоизображения и в смысловом и в предметном отношении как бы выравниваются, создавая поле



И. БЕРЕЗОВСКИЙ

«сплошной предметности».

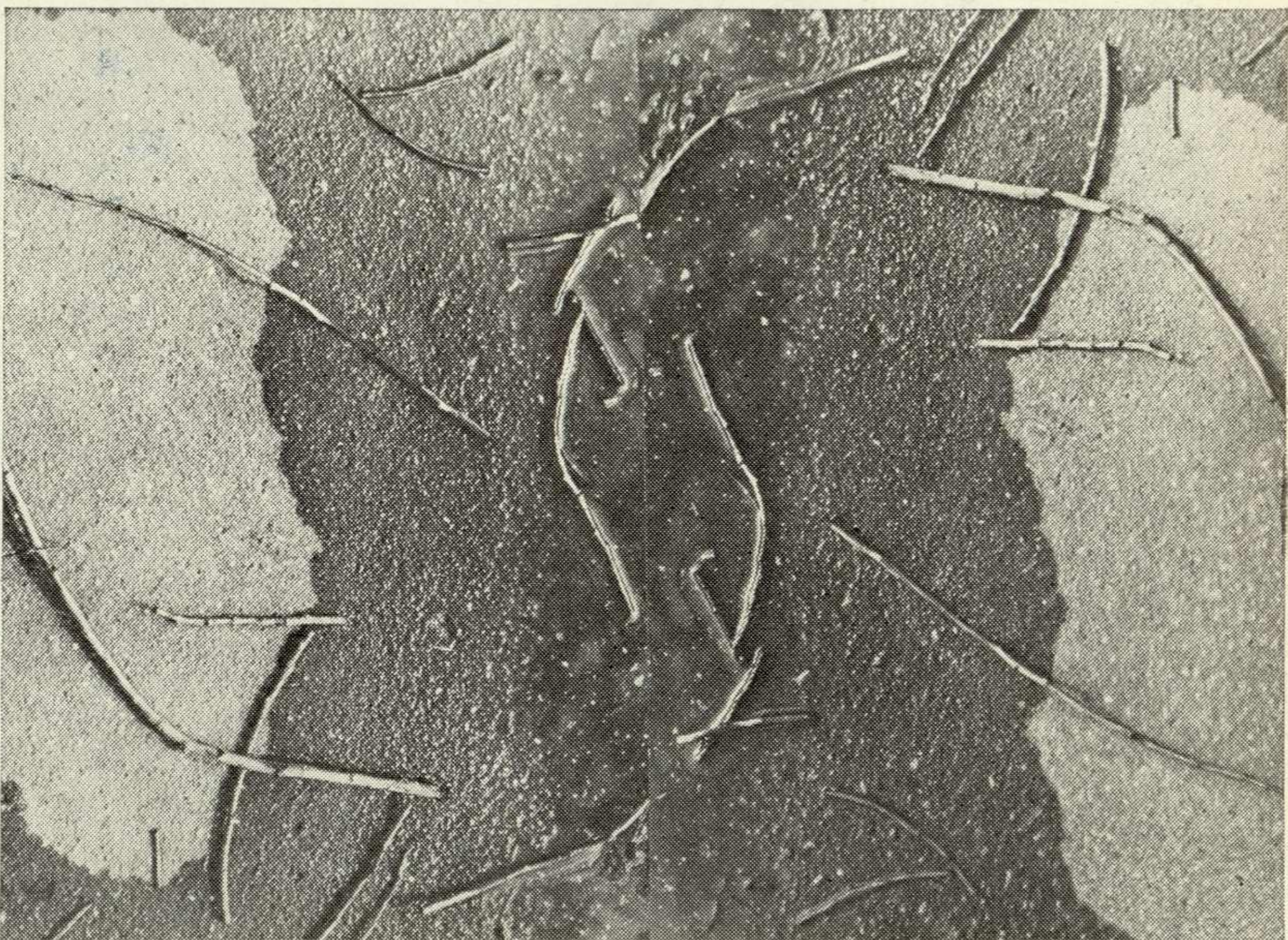
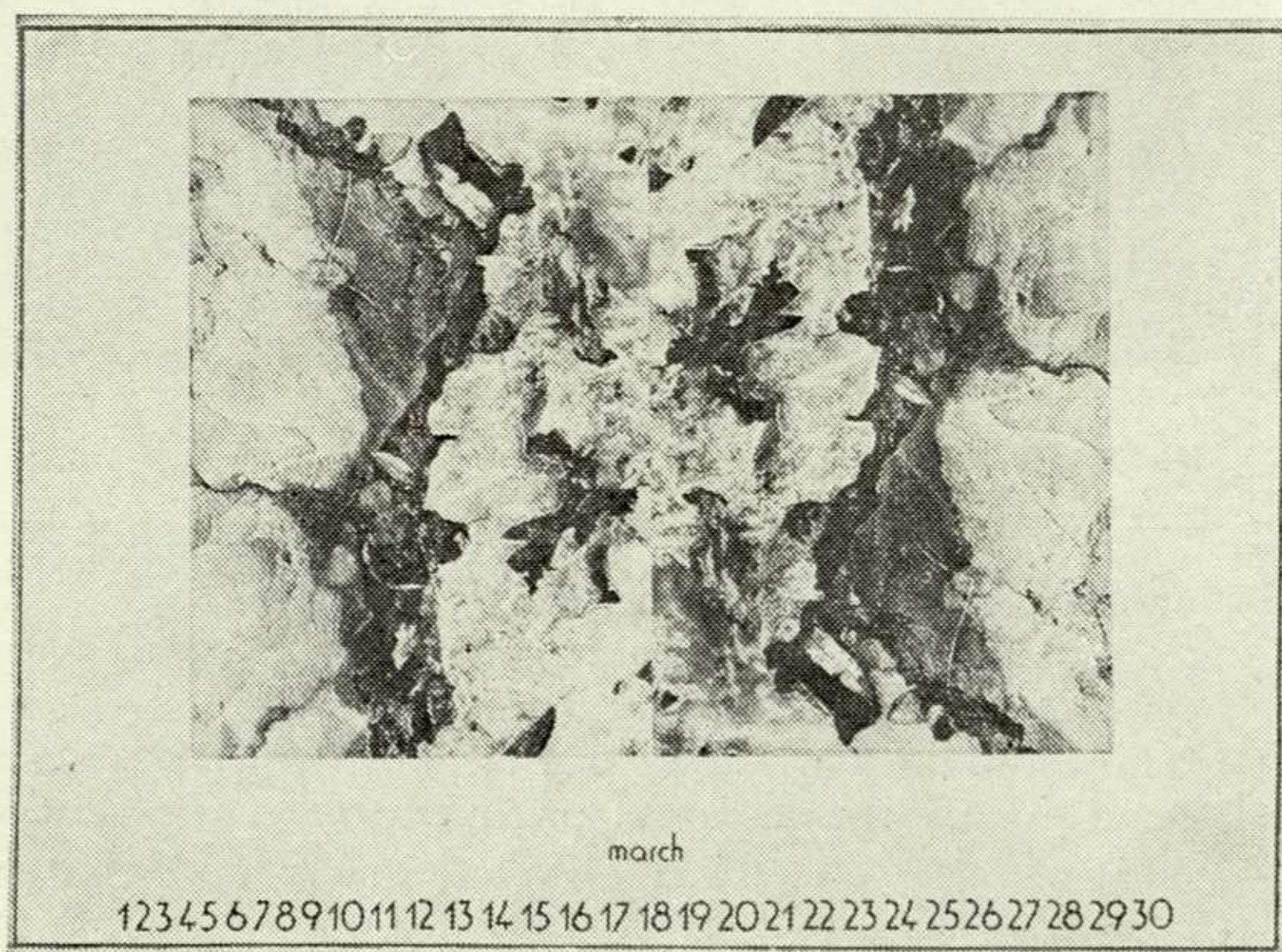
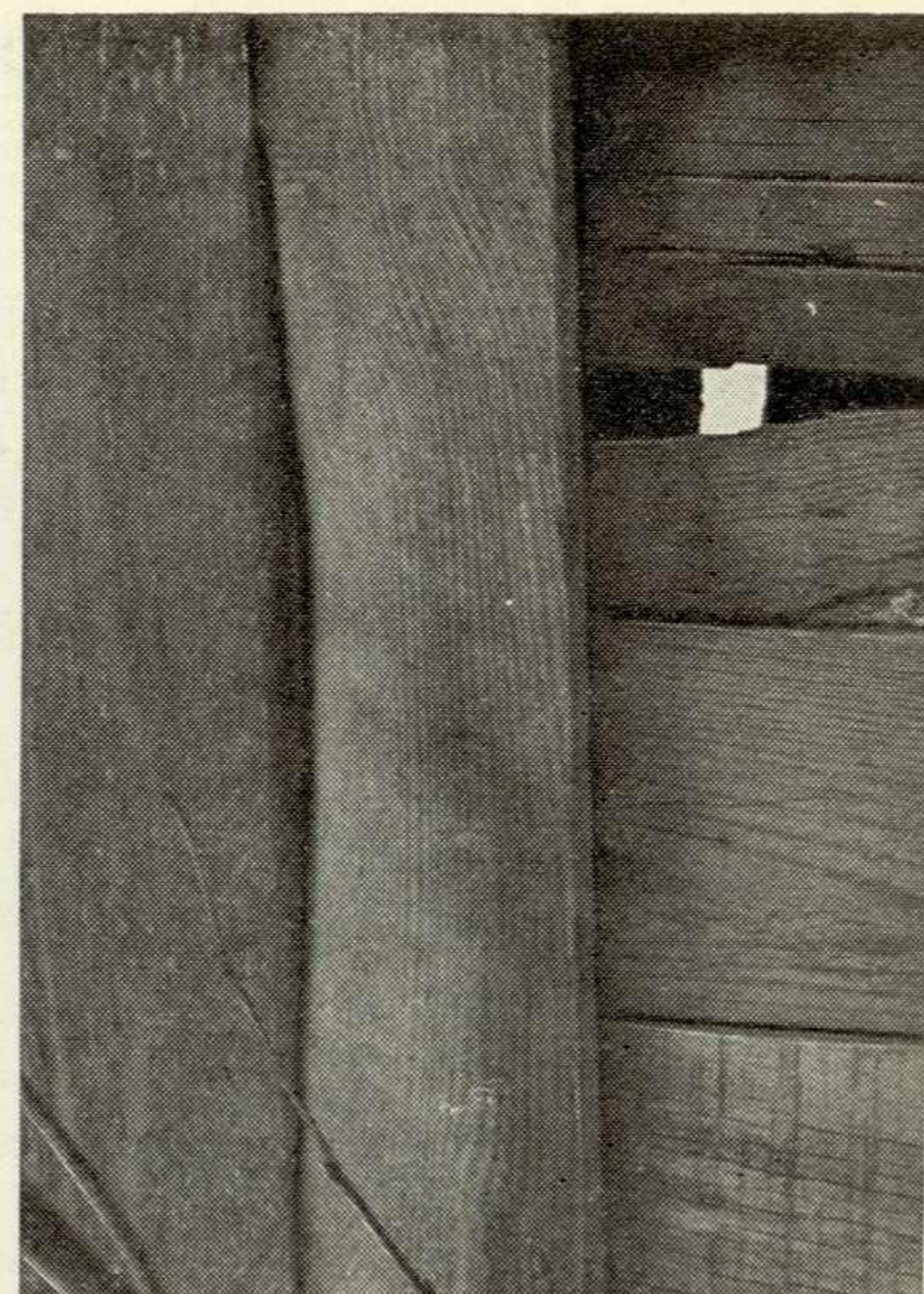
Здесь очень важно то, что фотография неизбирательна, что ее «объективность» совершенно равнодушна к самому объекту и его строению. Вторичным следствием оптического автоматизма оказывается то, что фотография не членится на конструктивные части, в ней нет частей, есть только «частности», а следовательно, в ней нет того, что отличает всякое строительное и изобразительное искусство, возникающее конструктивно, — в ней нет масштабности.

Химический автоматизм, то есть не зависящее от человеческого вмешательства превращение веществ фотоэмульсии, позволяет уподобить фотоискусство всем тем исстари существовавшим ремеслам, в которых с помощью химико-термических процессов получались фактуры, иным способом не воспроизводимые: обжиг, морение, амальгамирование, чернение и т. п. «Фактурность» фотографии в наши дни подтверждается и тем, что фотоизображения используют для имитации этих, некогда ремесленным способом получавшихся материальных фактур. Однако фотография пошла дальше, используя в качестве фактуры практически любые изобразительные сюжеты. Так, в наши дни появляются ткани с фотоизображением пейзажей, произведений искусства и даже человеческих лиц. Мир, изображенный на фотографии, постепенно становится некоей «фактурой мира», его фактурной поверхностью. И эта особенность имеет огромное эстетическое значение, так как она исподволь формирует новое видение мира, новую обыденную оптику человечества.

Художественное освоение этих свойств фотографии — весьма не простая задача. Современная фотография пытается порой заимствовать у живописи и графики их конструктивно-технические приемы, но сама живопись очень остро чувствует уникальность фотоэстетики и заимствует ее смысловые черты. Это естественный процесс, но все же фотографы не должны забывать о смысле «фотографичности», как в эстетическом, так и в других, идейных, горизонтах ее бытия.

...На факультете художественно-технического оформления печатной продукции Московского полиграфического института учатся будущие художники-графики, которым предстоит работать в области оформления печатной продукции. Художественное творчество, связанное с полиграфией, имеет много точек соприкосновения с фотографией. Поэтому в программу обучения входит курс фотографии — ему отведено 2 часа в неделю в течение 5 семестров. В зависимости от индивидуального отношения студента к этому предмету и от степени его начальной подготовки возможны несколько уровней «погружения» студента в фотографию.

В редких случаях студент-художник овладевает фотографией настолько серьезно и глубоко, что она становится его инструментом и художественным средством и перед ним открывается путь художника-фотографа. Престиж фотографии в художественном вузе несравненно ниже, чем «родных» предметов — живописи и рисунка, и пока что внимание и время, которые ей уделяются в



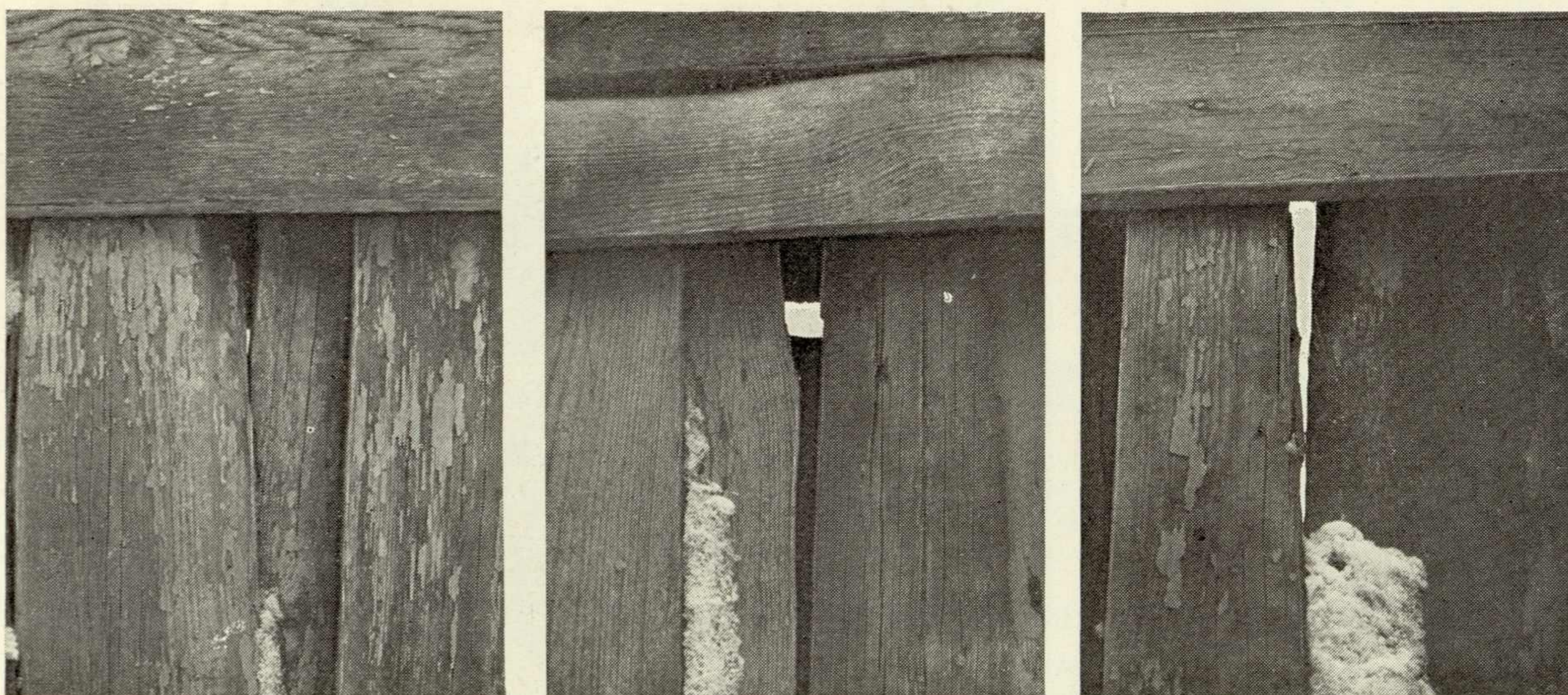
учебной программе, не рассчитаны на подготовку универсального специалиста, владеющего и графическими и фотографическими средствами. Студенты, относящиеся к фотографии естественно, без предубеждения и с интересом, составляют все еще исключение.

Многие студенты рассматривают фотографию как техническое средство, необходимое в их профессии. В этом случае они приобретают ряд технических навыков, которые могут пригодиться при создании полиграфического оригинала, например осваивают пересъемку исходного материала с целью получения отпечатка требуемого размера или контактную печать со шрифтового негатива для последующей работы над шрифтовой композицией и т. п.

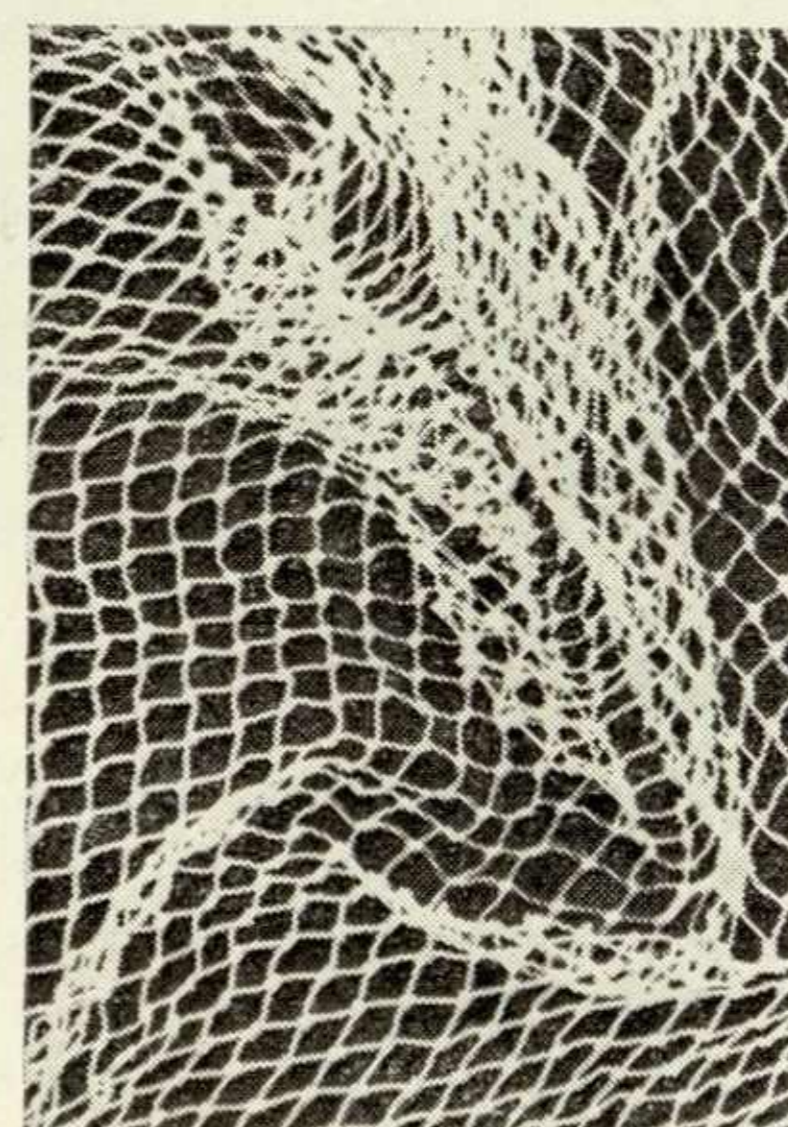
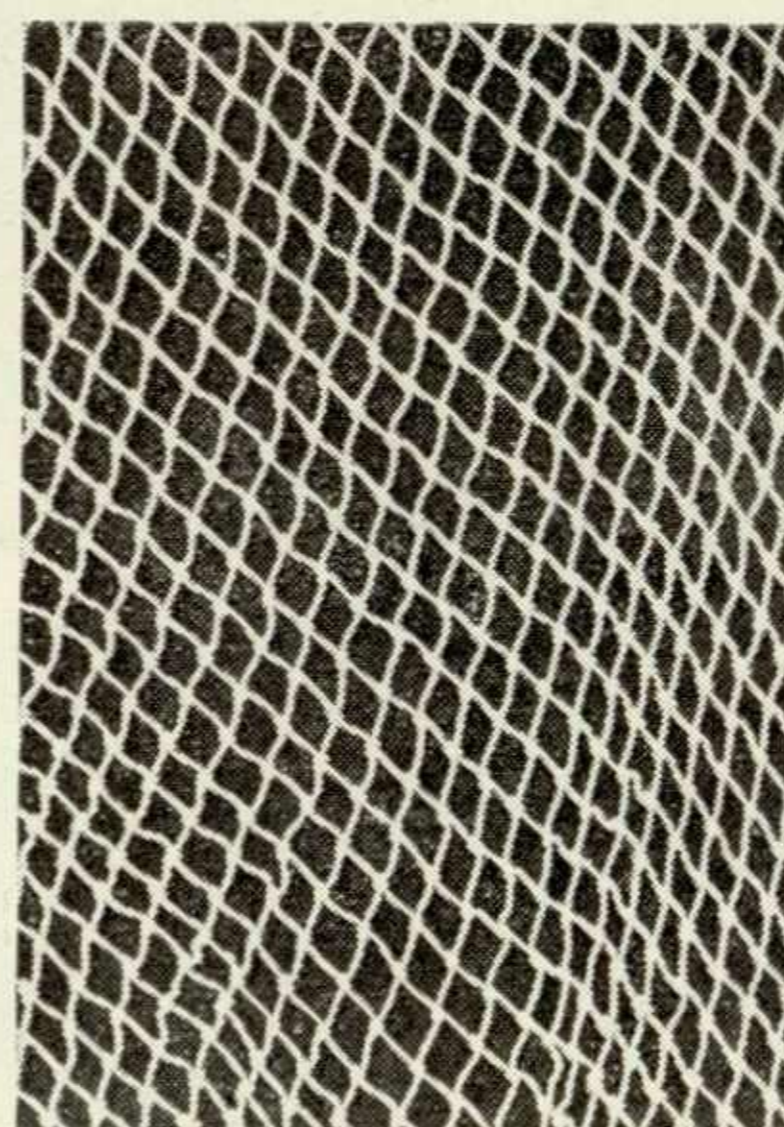
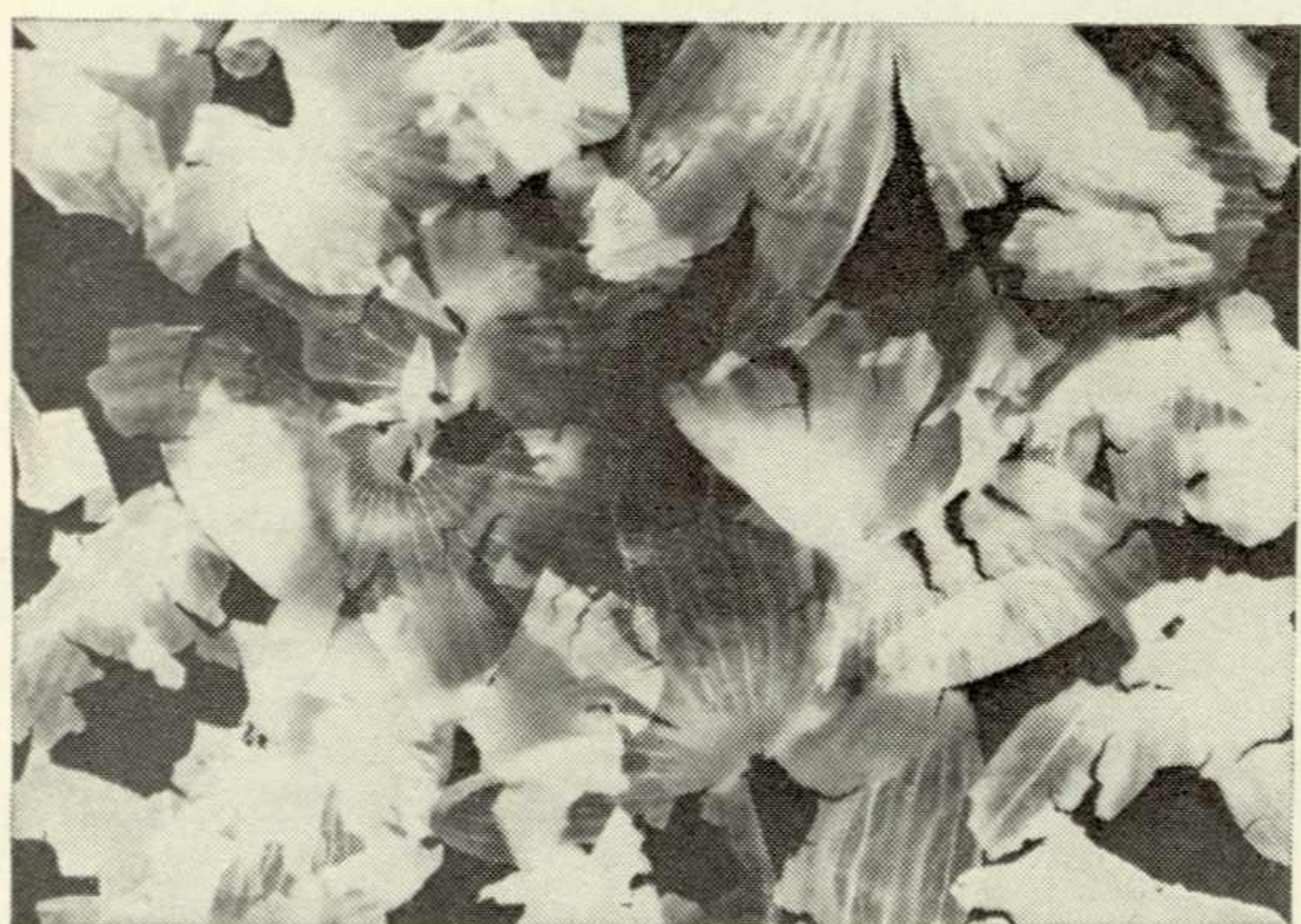
Если же студенты остаются индифферентными к любого рода практической работе с фотографией, то и в этом случае посещение занятий может принести свои плоды, поскольку студенты исподволь приобщаются к восприятию мало известной им системы изобразительности, учатся анализировать фотографию, знакомятся с современными проблемами фотодизайна. Даже и умозрительное обучение необходимо: расширение кругозора тоже относится к числу педагогических задач.

На этом развороте представлено несколько студенческих работ. Три из них являются вариантами первого задания и сделаны в технике фотографии. Студенты выполняли следующие задания: композиция из природных форм, абстрактная композиция (в обоих случаях композиции должны быть уравновешенные и состоять из однотипных элементов); затем упражнения на темы «порядок — беспорядок», «сплоченность — разобщенность». Другое обязательное задание — серийное решение. В приведенном примере серию образуют фотографии, использованные в оформлении настенного календаря. Курс обучения завершается проектом конкретного издания.

Учебное задание
«Настенный
календарь».
А. Хоренов,
3 курс

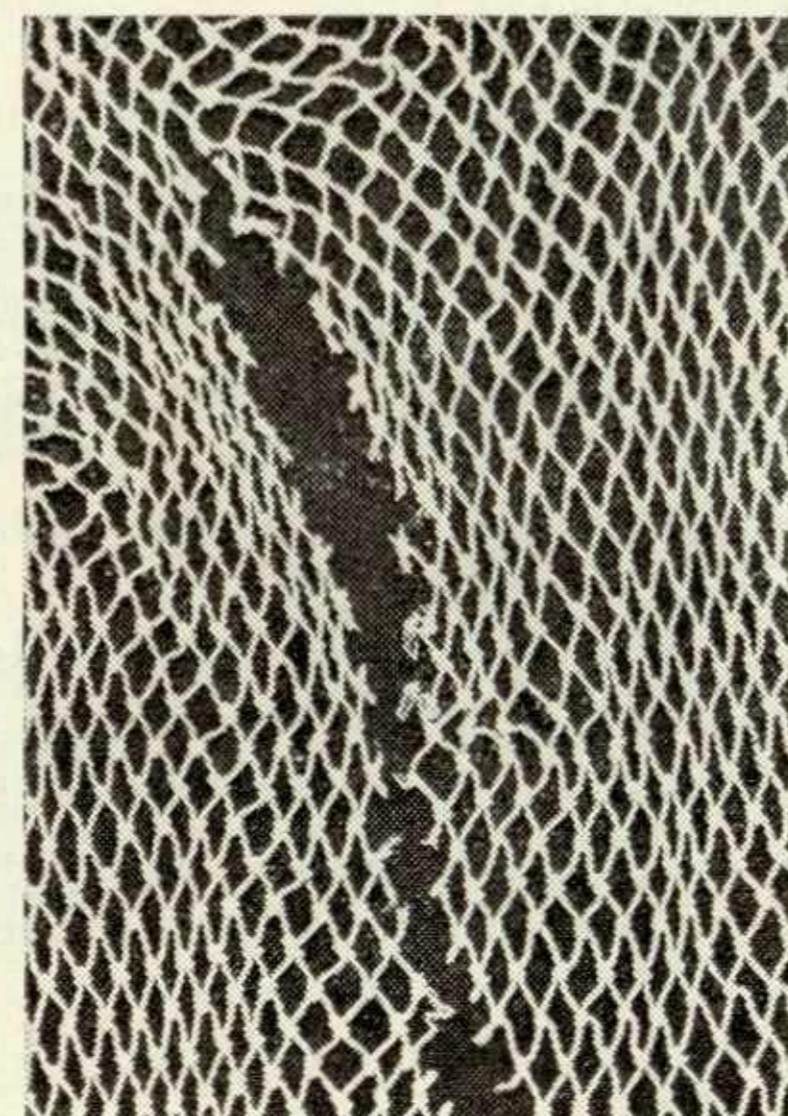
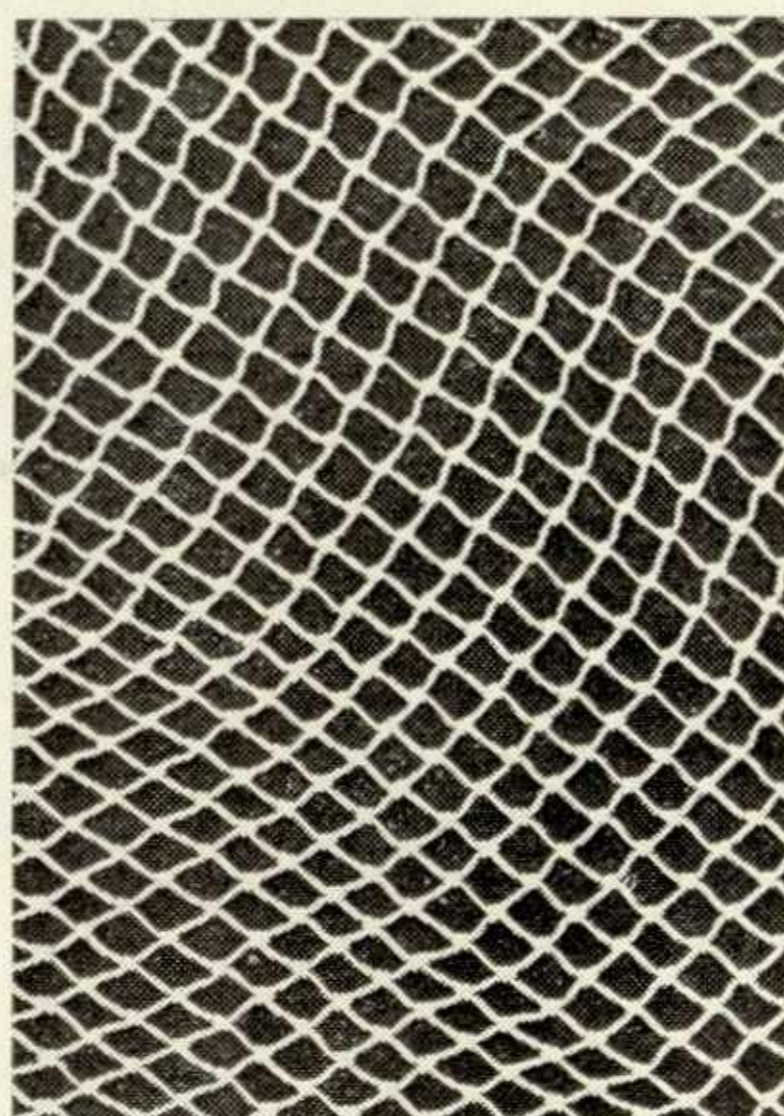
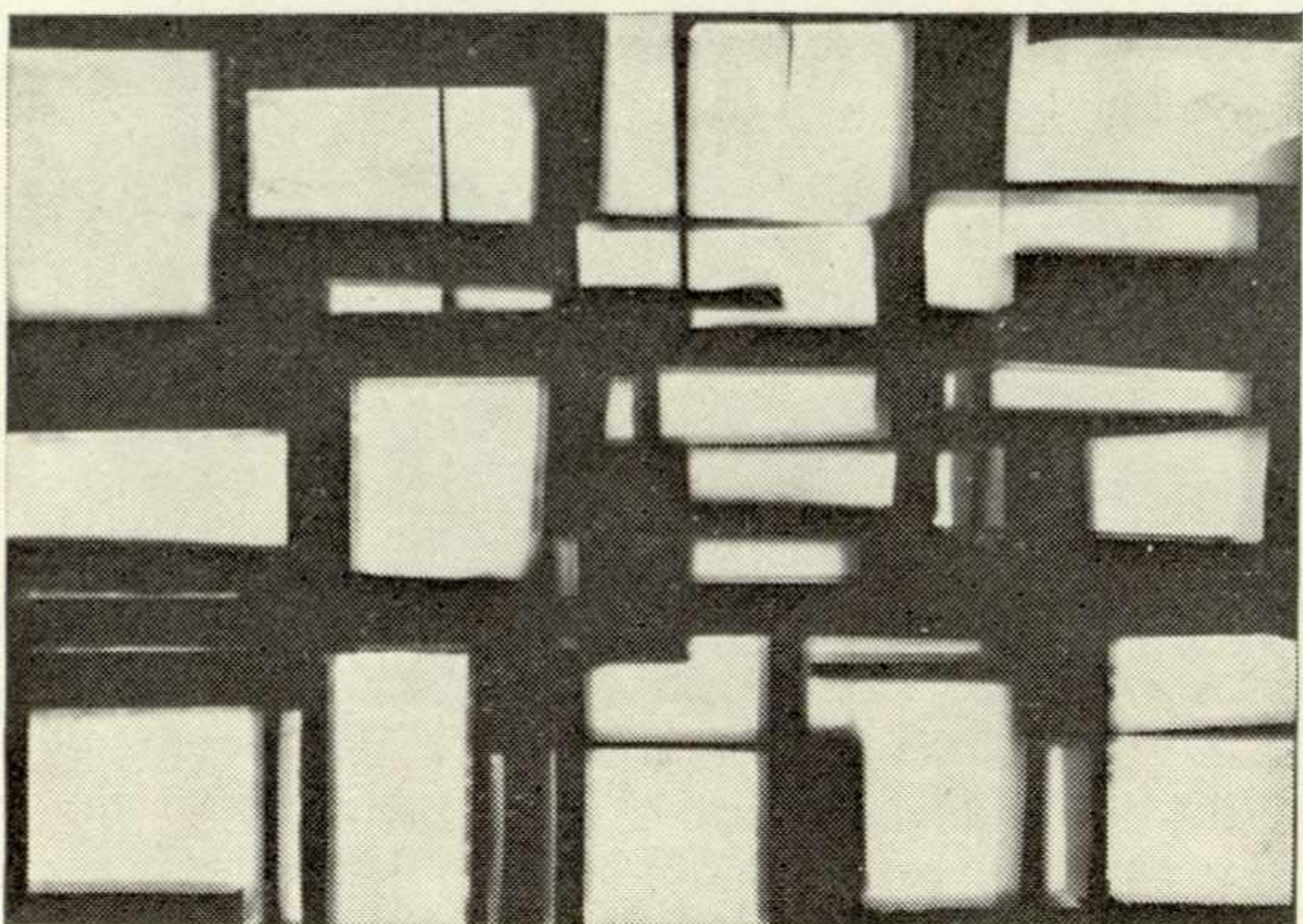


Учебное задание
«5 кадров».
В. Власов, 4 курс



Композиция в технике
фотограммы.
О. Акулина, 2 курс;
И. Лехмус, 2 курс

Учебные упражнения
«порядок —
беспорядок»,
«сплоченность —
разобщенность».
С. Казиева, 2 курс



СОО Т., дизайнер-график, г. Таллин

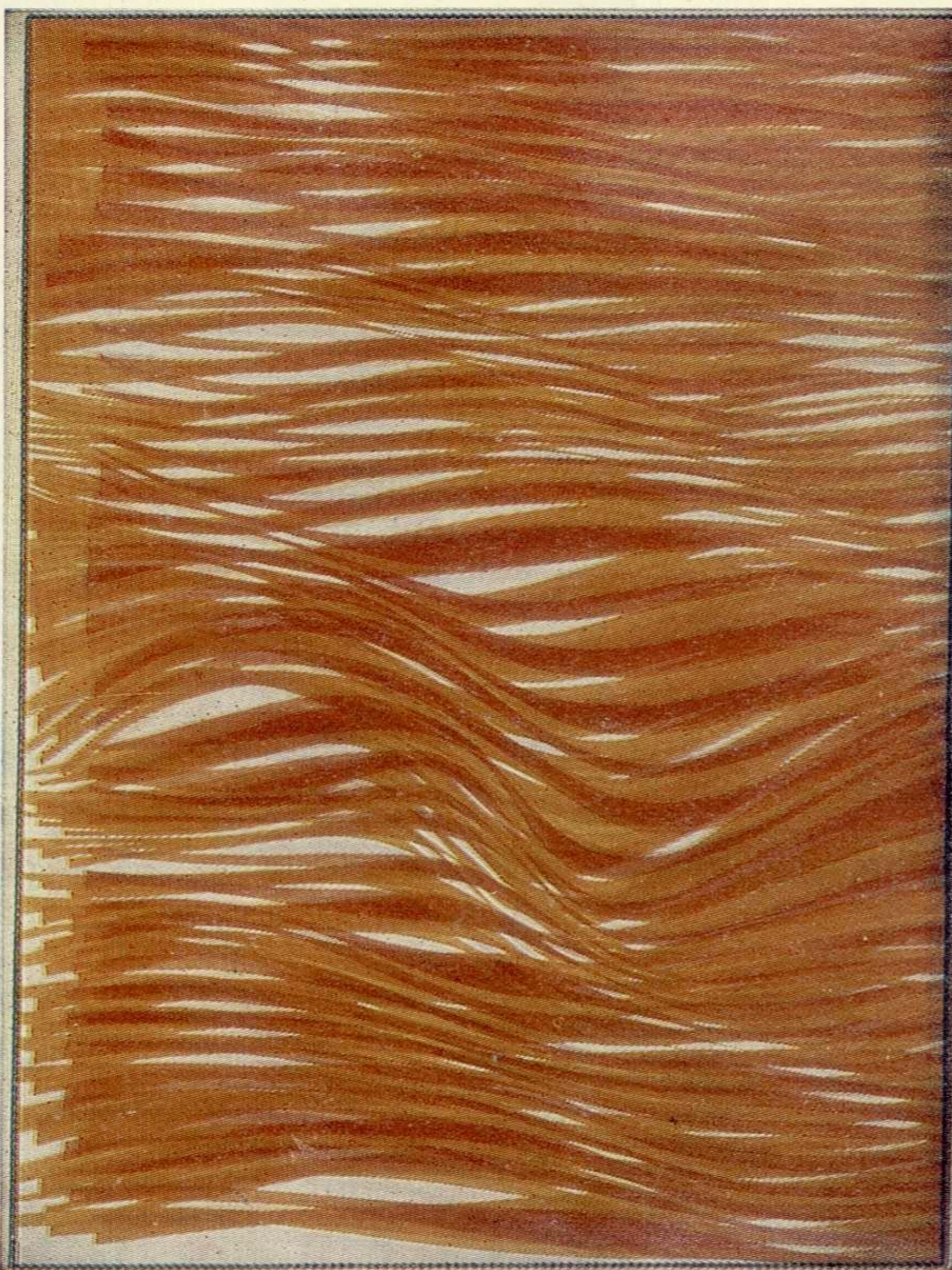
...Современная фотография стремится отразить сложность и противоречивость окружающей человека действительности. Поэтому графический дизайн часто пользуется изображениями внешне не очень-то эстетичных моделей, которые, например в контексте того или иного плаката, могут оказать сильное воздействие. Все мы начинали со своего рода фотографической «азбуки», поэтому мы считаем, что каждый студент должен пройти через этап осмысления самой природы, познать уже выработанные фотографией художественные приемы.

Мы преподаем студентам Государственного художественного института Эстонской ССР рисование с использованием выразительных возможностей фотографии. На четвертом курсе студенты рисуют в основном натюрморты и животных. На пятом курсе мы учим их работать с живой природой, изображали сложные положения и ракурсы человеческого тела. При этом мы ориентируем студентов не столько на художественную переработку

материала, сколько на выявление эстетической информации в самой «копируемой» природе.

Большое внимание уделяется освоению выразительных возможностей света и ритма. При работе с портретом студенты выполняют дополнительные задания на фотографирование увеличенных фрагментов. Затем эти фрагменты копируются в рисунок, причем требуется достичь как можно большего сходства с оригиналом.

Мы очень большое значение придаем упражнениям по композиции и рисунку. Я думаю, что только человек, чувствующий композицию в рисунке, может оказаться сильным и в фотокомпозиции. Рисунок, на мой взгляд, — начало и основа всех профессий, связанных с фотографией и фотодизайном.



Учебное задание.
Макрофотограмма.
В. Маев, руководитель
В. Терентьев

Первое задание
по фотосъемке
на тему «Фактура».
И. Колий, руководитель
В. Терентьев

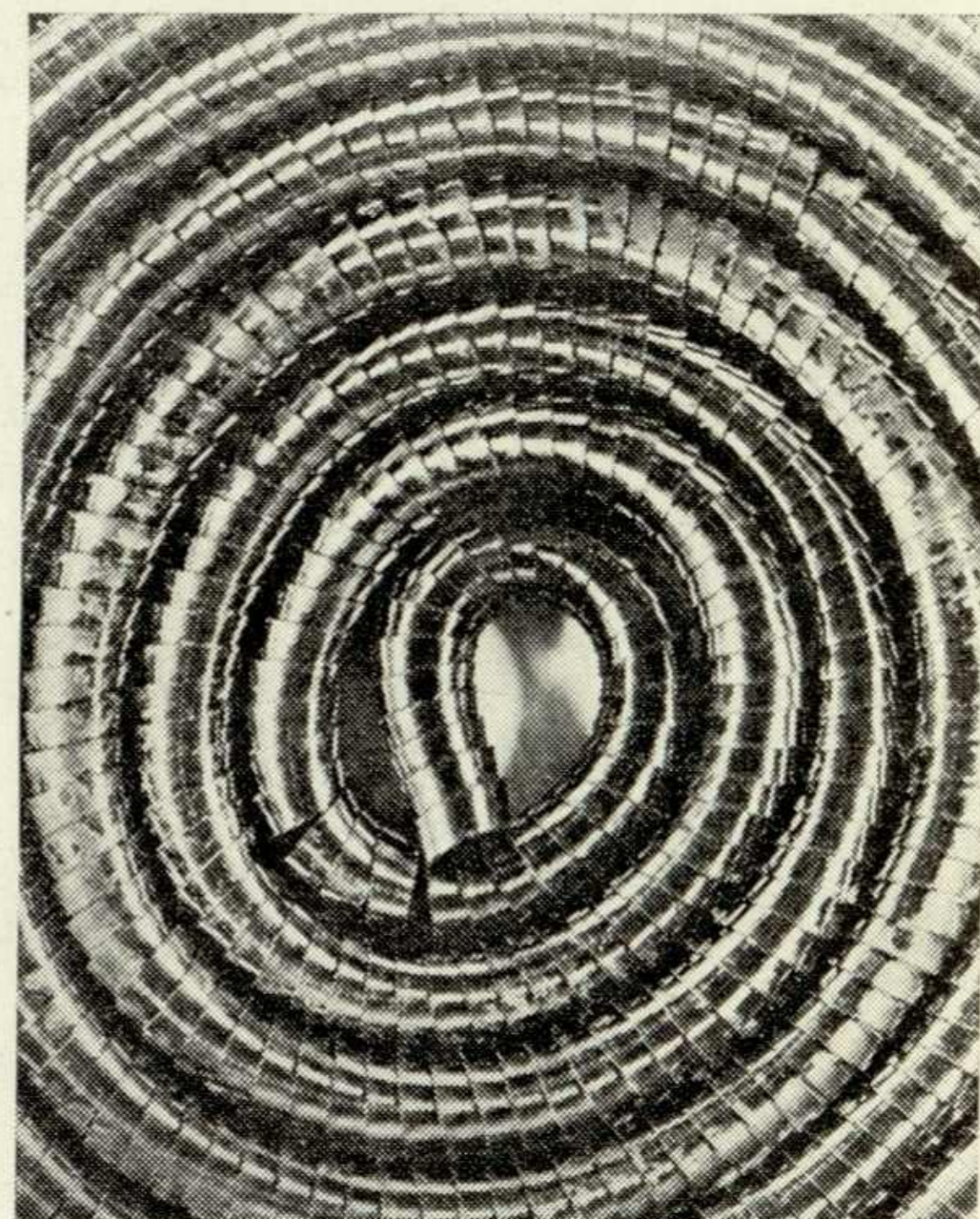
ТЕРЕНТЬЕВ В., преподаватель, г. Минск

...Курс фотографии в Белорусском государственном театрально-художественном институте преподается уже в течение пяти лет на трех кафедрах: прикладной графики, станковой графики и дизайна. Данный курс призван показать студентам возможности фотографии в решении прикладных задач.

Практические задания разрабатываются для каждой группы индивидуально, с учетом специфики ее ориентации и степени подготовленности. Выполняя эти задания, студенты одновременно решают две задачи — техническую и творческую. Творческая направленность способствует и лучшему усвоению технических навыков. Здесь студенты используют также знания, полученные ранее при изучении других дисциплин: проектирования, цветоведения, основ композиции.

В первом семестре преподается история фотографии, изучаются ее взаимоотношения с другими искусствами. Но основное внимание уделяется, конечно, технической стороне дела: изучаются основы фотонабора, выполняются упражнения со шрифтом и т. п.

Второй семестр целиком посвящен бескамерной фотографии, возможности которой в прикладных областях фотоискусства поистине неисчерпаемы. Отдельно изучаются принципы предметной, цветной, растровой и маскфотограммы. Затем осваиваются более сложные смешанные техники.



Третий семестр посвящен фотографической съемке. Изучаются вопросы теории, техники обработки материала. Большое внимание уделяется работе со светом и передаче фактуры. Зачетные работы предполагают выполнение конкретных заданий, таких, как фотопортрет, рекламный натюрморт, лист календаря и т. п.

На этих страницах удалось представить лишь небольшую часть работ, показанных во время встречи «за круглым столом». Редакция «Технической эстетики» выражает благодарность всем ее участникам, а также особую признательность семье А. М. Родченко за предоставленную возможность увидеть редкие материалы из архива художника. Предлагаем читателям продолжить разговор на тему «Возможности фотографии и ее роль в современной культуре» и принять участие в обсуждении насущных проблем профессии фотодизайнера, высказать на страницах бюллетеня свою точку зрения и поделиться своим опытом.

ВНИМАНИЕ! ФОТОКОНКУРС!

Приглашаем дизайнеров, фотографов, художников, студентов принять участие в конкурсе фотографии, объявляемом бюллетенем «Техническая эстетика».

Тема конкурса — «Предметный мир». Фотографии должны быть посвящены «второй природе» — миру вещей, миру дизайна. Работы могут быть любого размера и выполнены в любой фотографической технике. Первая премия — 150 руб., вторая — 100 руб., третья — 50 руб.

Конкурс проводится до 1 марта 1983 года. Лучшие работы будут опубликованы в журнале. В Центре технической эстетики будет организована выставка фотографий, присланных на конкурс. Ждем Ваших работ и желаем удачи!

ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ СИТУАЦИЯ И ПРОБЛЕМА ВНЕДРЕНИЯ ПРОЕКТОВ В ДИЗАЙНЕРСКОМ КЛЮЧЕ

ДРАМА ВНЕДРЕНИЯ И НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Еще нередко переживания, в которых производство — главный виновник неудачного внедрения художественно-конструкторского проекта. Тогда реальная промышленная база видится дизайнеру досадной инстанцией на пути реализации замысла, предстает как чуждая ему машина, которой приносятся в жертву наиболее дорогие и тонкие детали проекта. Реакция дизайнера зависит от темперамента. Одни, наиболее деликатные, возлагают надежды на изнурительную тактику компромисса, на учет технологических ограничений и природы материала. Другие, менее гибкие и более воинственно настроенные, берут на себя миссию технологического перевооружения производства. А ведь речь идет не о впечатляющем проекте-утопии, не о проекте-фантазии, в основу которых сознательно вкладывают идею невнедряемости в современную ситуацию. Скорее всего, мы наблюдаем последствия определенного отношения к внедрению — когда оно полагается конечным этапом художественного конструирования. Но существует и иная норма художественного конструирования: художественное открытие (одухотворение) промышленной технологии первично, а проектная идея вещи вторична, производна. Откуда же берутся тогда невнедряемые проекты, откуда взялась та дизайнерская идея, которую так трудно воплотить в жизнь? В общем виде ответ как будто прост: они нежизненны, неправдивы, нереалистичны, то есть не являются по существу дизайнерскими проектами и идеями.

Сегодня вещь все чаще задается дизайнеру в виде сложного составного объекта. Например, в Ленинградском филиале ВНИИТЭ разрабатываются такие темы, как «вторичные ресурсы», «геологоразведка», «пожарная сигнализация», «спорт», «кухня», «электрооборудование с точки зрения детей» и пр. Кроме того, вместе с новым, более сложным объектом в распоряжение службы художественного конструирования поступают и новые производственно-технологические возможности, более широкие, чем отдельная заводская технология, — от производственного объединения до целой промышленной отрасли. Освобожденный от узких рамок заводской технологии, дизайнер получает возможность технологического выбора. И вместе с тем важно уяснить, что расширяющаяся производственно-технологическая база, соответственно, несет на себе все в большей степени типические черты социально-культурной действительности. А действительность нуждается в отражении и сопротивляется внедрению.

В этих условиях надежды на внедрение как на стадию (и на тактику) протаскивания готового проекта через уже налаженный технологический процесс теряют жизненный смысл. Зато стоит

усилить звучание иного мотива, давно пробивающего себе дорогу, а именно: внедрение проекта — это качество самого дизайнерского замысла, а всякое технологическое явление — составная часть той или иной производственной ситуации.

ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ СИТУАЦИЯ

Производственная ситуация, по определению Г. Г. Муравьева, выступает «как сочетание организационных технологических характеристик производства и технологических ограничений производства»¹. И технологические процессы, и технологические формы зависят от конкретной производственной ситуации, которая, в свою очередь, определяется условиями производства и внешними народнохозяйственными факторами.

Отсюда ясно, что внедрение в дизайнерском ключе относится отнюдь не к технологическим факторам, а к социально-культурной ситуации производства и что влияние технологии на дизайнерский замысел не столь прямолинейно. Технология — лишь выражение конкретной производственной ситуации изготовления продукции, а потому органично входит в замысел, вытекающий из осмысления производственной ситуации.

Таким образом, проблему внедрения как проблему понимания и осмысления производственной ситуации надо решать там, где она реально существует, то есть в сфере дизайнерского замысла, как дизайнерскую проблему, а не как неожиданный разрыв между готовым проектом и производством. И здесь происходит закономерная трансформация: осмысленная дизайнером производственная ситуация становится источником проектной идеи. Сфера реализации, в которую внедряются, становится составной частью дизайнерского замысла, соавтором дизайнера.

Но тогда возникает вопрос: что может быть общего между производственной ситуацией и проектно-художественным замыслом вещи? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к структуре самого дизайнерского замысла.

ДВУПЛАНОВАЯ СТРУКТУРА ДИЗАЙНЕРСКОГО ЗАМЫСЛА

Придерживаясь контекста данной статьи, можно сказать, что дизайнерский замысел — это особый способ организации исходных данных, направленный на преодоление узкой целесообразности, утилитарности данной производственной ситуации, на соотнесение ее со всем богатством человеческих отношений к предметному миру, а в итоге — на выявление существенных, социально-культурных отношений производ-

ственной ситуации и потребительской культуры. В литературе по технической эстетике не раз отмечалось, что мир проектных идей, концепций, замыслов, то есть мир дизайнерского воображения, никогда не совпадает полностью с миром повседневных явлений и событий в социально-культурной среде вещи, но всегда преобразуется, видоизменяется и в этом смысле является **условным**. Характеристиками действительно интересной проектной идеи, как показывает практика художественного конструирования, являются оригинальность, неожиданность и даже парадоксальность: дом-«машина», комната «в чемодане», кресло-«рука», ширма-«контейнер», приборная панель — «лунный пейзаж» и т. д. В советской эстетике эта условность исследована достаточно глубоко как важнейший принцип и средство художественного моделирования. Условность оправдана практической проектной необходимостью наиболее полно и выпукло выразить то качество потребления, жизнедеятельности, которое обеспечивает проектируемая вещь.

Художественное моделирование конкретной производственной ситуации как дизайнерский метод ее осмысления, обобщения и типизации является источником проектной идеи. Соответственно, фундаментальным качеством дизайнерского замысла является двуплановость его структуры: план реального социального функционирования вещи (в данном случае — производственная ситуация) и воображаемый план художественного моделирования. Все свои проблемы, в том числе и проблему внедрения, дизайнер решает в плане художественного моделирования. Здесь разыгрывается его, дизайнерская, драма. Изобретатель, ученый осуществляют внедрение в реальном техническом плане после рождения изобретения или научного открытия. Дизайнерское внедрение — наоборот, эстетически контролируемое, образное внедрение, а потому оно наиболее реалистичное, точное, бескомпромиссное. В определенном, нравственном, смысле художественное конструирование и есть внедрение в жизнь. Не проект внедряется, а внедрение проектируется. Внедрение — это смысл и суть самого процесса художественного конструирования, и ничего другого в этом процессе нет. Если идея, заложенная в проекте, черпается из действительности и отражает ее, то проект обладает жизненным смыслом, имеет моральное (а не техническое) соответствие с конкретной производственной ситуацией. Только из противоречивости, конфликтности этой ситуации выводит дизайнер возможности ее мысленного и реального преобразования — то, что мы называем **трансформационным потенциалом производственной ситуации**. Это — существенное, социально-культурное отношение конкретной производственной ситуации к данной потребительской куль-

¹ МУРАВЬЕВ Г. Г. Технологические работы в процессе художественного конструирования. — В кн.: Методика художественного конструирования/ВНИИТЭ. — М., 1978.

туре, выявляемое в результате художественного моделирования.

Ключевой процедурой художественного моделирования является перевод исходных данных из реальной производственной ситуации в сферу воображаемой модели и их последующее сопоставление. Выявляемый в результате художественного моделирования трансформационный, то есть скрытый, неявный, потенциал производственной ситуации мы отличаем от ее явного, непосредственного технического потенциала. Тогда, отвечая на поставленный выше вопрос, можно сказать, что трансформационный потенциал и есть то общее, что объединяет конкретную производственную ситуацию и дизайнерский замысел вещи. В то же время между этим замыслом и налаженной промышленной технологией закономерно существование определенной дистанции, несовпадения. Но из этого отнюдь не следует, что дизайнерский замысел будет искажен при техническом внедрении, ибо упомянутая дистанция отражает и выявляет главную, существенную особенность технологических возможностей производства. В этом случае неизбежный технологический перенос осуществляется органично — как выражение данной производственной ситуации.

Отношение между дизайнерским замыслом вещи и промышленной технологией примерно такое же, как между художественной идеей писателя и национальным языком. Ведь нелепо говорить о каком-то этапе творчества писателя, на котором художественная мысль внедряется в язык. Вне языка эта мысль просто не существует. Но столь же несправедливо утверждать, что из конкретного языка выводится художественная мысль произведения. И хотя в области искусства делаются не менее значимые открытия, чем в науке и технике, у художника нет проблемы внедрения, но есть проблема понимания.

ВНЕДРЕНИЕ В ДИЗАЙНЕРСКОМ КЛЮЧЕ

Итак, дизайнерская проблема внедрения существует и решается не в реально-технологическом плане, а в плане художественного моделирования производственной ситуации. Поэтому помимо безупречного знания технологической действительности от дизайнера требуется работа творческого воображения, которое окончательно формирует конкретную производственную ситуацию в **социально значимый тип**. Игнорирование этой дистанции между средой социально-культурного функционирования вещи и средой художественного моделирования, которая свойственна дизайнерскому замыслу, ведет к несвойственной дизайну тактике технического внедрения. Увеличение этой дистанции до размеров пропасти, равно как и слияние двух планов, означает несовместимость художественного и технологического миров, а соответ-

венно, и гибель замысла.

Можно указать на две типичные ситуации, когда дизайнера, как главное действующее лицо, пытаются перетащить на «сцену», где действуют не менее почтенные, чем он, «персонажи», но иной, не дизайнерской, драмы.

При формальном отношении к делу проектная идея берется откуда угодно, но только не из осмысляемой производственной ситуации. Часто бывает, что на выставке, в каталоге или в журнале какая-то вещь понравилась нам больше других. Если в основу проектного замысла положен понравившийся образец, то дистанция между воображаемым художественным планом и технологической реальностью заведомо удлинится, несовместимость двух миров возрастает. Вообще склонность использовать в замысле готовые идеи, готовое содержание, готовые средства приводит, как правило, к результатам такого рода.

Другая крайность, приводящая уже к слиянию художественного и технологического планов замысла, — своего рода натурализм в дизайне, не видящий разницы между реальностью и ее моделью. Некоторые дизайнеры, отвергая тактику внедрения и учета технологических факторов, идут по пути отождествления художественных и технологических средств проектирования. Типичным для такого отношения к технологии является известный призыв выводить проектный замысел вещи прямо из технологии. А поскольку из конкретной технологии ничего подобного вывести нельзя (нет у нее своих собственных жизненных целей), то замысел зачастую строится на излюбленной, на «симпатичной» технологии. Тем самым в замысел опять-таки включается готовое содержание. Факты технологии копируются без художественного обобщения ее существенных сторон, без трансформации явлений технологии в нечто социально значимое. Таким образом, крайности формализма и натурализма сходятся. В обоих случаях проект оказывается инородным, чуждым данной производственной ситуации, не отражает ее социально-культурного драматизма.

Сознавая конструктивные следствия своих действий, особенно при решении комплексных проблем, дизайнер должен понять неповторимость производственной ситуации, прежде чем предлагать ее кардинальное преобразование. «Только сознательно принимая реальные ограничения, дизайнер, возможно, сумеет разработать способ их устранения, чего он не смог бы сделать, если бы отверг их с самого начала»². Эстетическая активность дизайнера в этом случае заключается не в личной предубежденности, а в отражении активности производственной ситуации и потребителя как соавторов проекта. Бу-

дучи рассмотренной под углом зрения определенной человеческой потребности, производственная ситуация обретает, с точки зрения дизайнера, социально-культурную значимость. **Сознательный** диалог дизайнера с промышленностью — не прямой, а через художественно-образное моделирование.

Диалог с производственной ситуацией нельзя мотивировать недоверием к ее подвижности. Диалог этот не имеет целью и консервацию привычных технологических моделей производства. Это нормальное для современных условий стремление разделить с производственной ситуацией, как и с потребителем, ответственность за проектное решение, указав одновременно пути возможного развития, сохранив необходимую степень свободы решения, без которой дизайнер перестает быть дизайнером.

Это, возможно, позволит производству пойти на уступки, не теряя своего лица. И если, в конечном счете, дизайн-проект или дизайн-программа дают производителю представление о том, что они **поняты**, то внедрение замыслов обеспечено.

Поэтому бывает полезно принять производственную ситуацию такой, как она есть, — как естественно трансформирующийся организм, вроде естественного языка. Ведь в ней — живые корни предметного оснащения нашей жизни. И здесь все большую роль приобретают частные специфические черты производственной ситуации: субкультурные, региональные, возрастные, этнические и пр. Зорко следя за социально-культурными противоречиями развивающейся производственной ситуации, дизайнер скоро заметит, что за этим самодвижением скрывается богатый арсенал проектных идей. Общая задача дизайнера всегда одна и та же: переформировать естественную трансформацию технологического производства в социально и культурно значимую. Этот последний результат моделирования мы и назвали трансформационным потенциалом производственной ситуации. Опираясь на него, дизайнер получает реальные шансы задумывать предметное окружение и омоложенным, и духовно окрашенным, и выразительным. Жизненность любой дизайн-программы видится в ее реакции на кризисные производственные ситуации. Художественное конструирование — необходимый компонент технологических перемен. И пусть столкновение дизайнера с реальной производственной ситуацией предвещает не гибель замысла, а его рождение.

Получено редакцией 02.03.82

² НЕЛЬСОН Дж. Проблемы дизайна. — М.: Искусство, 1971.

К 20-летию ВНИИТЭ

В апреле 1982 года ВНИИТЭ отметил свое двадцатилетие. В связи с этим событием состоялось открытое заседание Ученого совета Института, проводилась Всесоюзная конференция «Дизайн на службе эффективности и качества», а также специализированная выставка с тем же названием.

Заседание Ученого совета открылось выступлением Заместителя Председателя Госкомитета СССР по науке и технике В. В. Сычева. Он отметил успешную деятельность ВНИИТЭ как научно-методического и организационного центра дизайна и эргономики в нашей стране, подчеркнул важность достижений советских художников-конструкторов и их вклада в решение экономических и социальных задач, ставящихся Коммунистической партией и правительством. Затем с докладом, посвященным двадцатилетию службы дизайна в СССР, ее достижениям, проблемам и задачам, выступил директор ВНИИТЭ Ю. Б. Соловьев.

В заседании Ученого совета приняли участие руководители министерств и ведомств, специалисты промышленности, преподаватели высших учебных заведений, деятели науки и культуры. Поздравить Институт с двадцатилетием приехали представители из различных городов страны: Ленинграда, Киева, Минска, Омска, Новосибирска, Вильнюса, Риги, Тбилиси, Баку — отовсюду, где ведутся художественно-конструкторские разработки, где внедряются проекты дизайнеров системы ВНИИТЭ.

Два дня работала Всесоюзная конференция «Дизайн на службе эффективности и качества», в которой помимо сотрудников ВНИИТЭ также приняли участие иногородние гости — специалисты плановых органов, научно-исследовательских и проектных институтов, промышленных предприятий.

С интересом был выслушан доклад начальника Научно-технического управления Минприбора Н. И. Гореликова, который рассказал об опыте десятилетнего сотрудничества организаций и предприятий министерства с ВНИИТЭ, направленного на повышение качества и конкурентоспособности продукции приборостроительной промышленности и совершенствование управления производством. Замечательным результатом этого сотрудничества, сказал Н. И. Гореликов, стала разработка дизайн-программы «Союзэлектроприбор», которая в настоящее время внедряется в производство. Использование методов дизайна и эргономики способствовало значительному расширению экспортных возможностей Минприбора: некоторые предприятия ВО «Союзэлектроприбор» за последние два-три года увеличили экспорт своей продукции более чем в два раза. Учитывая этот положительный опыт, следуя цели активизировать внедрение дизайнерских разработок, отметил Н. И. Гореликов, необходимо приступить к разработке общеотрасле-

вой концепции, которая должна явиться основой подотраслевых дизайн-программ по созданию высококачественных и конкурсных приборов и средств автоматизации и формированию фирменного стиля отрасли.

О тесных творческих контактах с ВНИИТЭ и его филиалами, об использовании научно-методического опыта работы специалистов системы ВНИИТЭ, а также о собственных проблемах и задачах говорили руководители различных организаций и художественно-конструкторских подразделений: Л. А. Кунин (Москва), В. Н. Быков (СХКБлегмаш), В. К. Федоров (МСХКБ «Эстел»), В. Ф. Рунге, (ЦКБ Красногорского механического завода), Л. В. Каменский (ВПКТИМ), И. А. Зайцев (АЗЛК) З. Н. Крылова (ВИСХОМ), Г. П. Степанов (ЛВХПУ).

Заместитель директора ВНИИТЭ В. М. Мунипов посвятил свое выступление основным результатам и перспективам научно-технического сотрудничества стран — членов СЭВ по проблемам эргономики и технической эстетики.

Об основных направлениях и перспективах развития деятельности рассказали руководители филиалов ВНИИТЭ: С. А. Гарибян (Ленинградский филиал), Б. Е. Усов (Белорусский), В. И. Стрельченко (Киевский), Т. И. Рытников (Уральский). Два доклада (Л. А. Кузьмичева и Д. А. Азрикана) освещали роль дизайн-программ в развитии советского дизайна и принципы художественного конструирования комплексных объектов. Руководители отделов и секторов ВНИИТЭ: С. О. Хан-Магомедов, Ю. К. Семенов, Л. Д. Чайнова, Т. А. Печкова, Е. В. Асс — рассказали о накопленном опыте, об эффективности ведущихся разработок.

Успешной работе Ученого совета и Всесоюзной конференции способствовала сопровождавшая их небольшая, но содержательная выставка «Дизайн на службе эффективности и качества». Экспозиция выставки¹ была организована не совсем обычно: акцентом стала не демонстрация экспонатов, а освещение сущности дизайна как профессии, его эффективного функционирования в сфере промышленности, его этапов и перспектив развития.

НА СЕМИНАРЕ «ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПРЕДМЕТНО- ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ»

В марте на проблемном семинаре при отделе теории и истории художественного конструирования ВНИИТЭ было обсуждено три доклада.

4 марта. «Проблема художественной формы в дизайне», В. Ф. Сидоренко, ВНИИТЭ.

Докладчик изложил свои представления о специфике художественной формы в дизайне. В литературе по дизайну термин «художественная форма» употребляется как синоним положительного эстетического качества, результат применения средств художественного формообразования или композиции и как обозначение аспекта, стороны объекта, у которого есть и другие стороны или аспекты (конструкция, функция и т. д.). И в первом и во втором случае художественная форма мыслится как объективное качество предмета, воспринимаемое посредством зрения.

На этом была построена стратегия дизайна: система объективированной оценки эстетического качества, методика объективированного формообразования («расчет» формы), организация проектирования по принципу параллелизма технического и художественного аспектов. Эта модель пережила кризис и была скорректирована: в нее был введен субъект, чувственно воспринимающий и оценивающий художественность вещи. Произошел крен в противоположную сторону — все стало субъективным.

Между тем в эстетике и теории существует иное и более глубокое понимание художественной формы — как той идеализированной плоскости или среды замысла, концепции, в которую перемещается предмет художественным воображением. Художественная форма — это не оболочка, не внешний вид вещи, а сама духовная среда замысла, внутри которой осознается предмет и эстетически переживается это пребывание предмета в идеальной духовной среде. Когда предмет из реальности переносится воображением в идеальную среду замысла, то он как бы попадает из темноты на свет, он освещается лучом художественной формы. Но художественная форма — это способ видения сущности предмета, а не атрибут его.

Из такого понимания художественной формы развиваются следующие тезисы:

1. Предметом художественного осмысления в дизайне является социальный мир в его всесторонности, а не внешний вид вещи;

2. Социальный мир нужно брать как замысел о его совершенстве (то есть в идеальной условной плоскости художественной формы);

3. Замысел нужно рассматривать не как субъективный произвол, а как смысловое содержание культуры, спрессованное в проектно-художественной форме (образе).

11 марта. «Пропедевтическая дисципли-

¹ Авторы экспозиции Д. А. АЗРИКАН, В. П. ЯЦЕНКО, А. В. ОВЧАРОВ.

ПОСОБИЕ ПО ЭСТЕТИЗАЦИИ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ СРЕДЫ

лина «Пространство» в структуре автономного отделения ВХУТЕМАСа — ВХУТЕИНа», С. О. Хан-Магомедов, ВНИИТЭ.

Это второй доклад, посвященный пропедевтической дисциплине «Пространство». В первом был рассмотрен первоначальный этап формирования этой дисциплины в структуре Обмаса (начало 20-х годов).

Были проанализированы основные этапы дальнейшего становления дисциплины, ее взаимоотношения со смежными дисциплинами. На большом иллюстративном материале показаны программы отвлеченных заданий.

Материалы доклада будут использованы в статье, продолжающей эту тему на страницах нашего бюллетеня (см. № 7/82).

25 марта. «О предмете средового дизайна», В. М. Солдатов, ВНИИТЭ.

Докладчик поставил проблему специфики дизайна среды как разновидности техноэстетической деятельности. На примерах из практики был проанализирован ряд концепций: эстетизации производственной среды, архитектурного проектирования промышленных интерьеров, художественного конструирования комплексов технологического оборудования, художественного и интегрального проектирования среды, организационного проектирования цехов и участков, социального планирования развития трудовых коллективов и общего повышения культуры производства.

Исходя из достоинств и недостатков указанных концепций, докладчик выдвинул новую, «театроподобную» концепцию эстетической организации производственной среды и попытался раскрыть ее структуру как совокупности многих видов эстетической деятельности. В частности, дизайн среды был определен им как художественно-образное и функционально-эстетическое проектирование среды малых зон, соответствующих «психологическому» пространству общения. По мнению докладчика, дизайн среды, с одной стороны, предшествует архитектурно-строительному проектированию зданий и индустриальному дизайну вещей, с другой стороны, обслуживает повседневные запросы людей в переформировании их ближнего окружения.

Руководство по проектированию интерьеров производственных и вспомогательных зданий и помещений промышленных предприятий.— М.: Стройиздат, 1981.

Специалистами ЦНИИ промышленных зданий и сооружений при участии проектировщиков Промстройпроекта и ВНИИТЭ разработано инструктивное и нормативное пособие, которое содержит рекомендации по планировочно-пространственной организации и проектированию цветоцветовой среды интерьеров промышленных зданий, материалы по решению средств визуальной информации и озеленению этих интерьеров. Пособие может быть использовано при проектировании интерьеров как вновь строящихся, так и капитально реконструируемых производственных и вспомогательных зданий и помещений промышленных предприятий.

Руководство состоит из 6 разделов, посвященных основным направлениям совершенствования интерьера, в приложении приводятся примеры организации производственной среды в различных отраслях промышленности.

В процессе проектирования интерьеров промышленных зданий особое внимание обращается на необходимость учета разнообразных факторов среды: от особенностей технологического процесса, характера и режима труда до санитарно-гигиенических условий и т. д. Однако сами факторы не систематизированы в группы, составляющие компоненты производственной среды.

Большой раздел Руководства посвящен вопросу планировочной и пространственной организации интерьера. Правильное членение внутреннего пространства, рациональная расстановка оборудования, зонирование цеха позволяют не только лучше организовать технологический процесс, но и достичь определенного эстетического эффекта. Например, важно выделять и по возможности группировать участки с однородной средой, вредные производства и т. д. В зависимости от конкретных условий применяются различные перегородки-экраны, декоративные решетки, элементы озеленения, широко используется цвет.

В главе «Светоцветовая среда в интерьерах» указывается, какие факторы необходимо учитывать при разработке этого раздела проекта. Особо подчеркивается, что цвета отделочных материалов должны выбираться с учетом их фактуры и рисунка, которые могут корректировать в визуальном восприятии неблагоприятные факторы производственной среды.

Указывается на возможность выбора поверхности с характерной фактурой или рисунком в зависимости от дистанции восприятия. Причем характеристики

цвета, фактуры и рисунка поверхностей материалов могут легко фиксироваться в проектной документации при помощи особых обозначений.

Главы Руководства, посвященные элементам визуальной информации и озеленению интерьеров, касаются дополнительных мер, направленных на повышение эстетического уровня производственных помещений.

В последнем разделе Руководства помещена методика разработки проекта интерьера, в которой определяется последовательность и содержание этапов выполнения работ при проектировании. В самостоятельные этапы выделены комплексное обследование особенностей объекта и анализ данных обследования, однако их методика не приведена.

Значительную часть Руководства занимают приложения. Материалы, помещенные в них, могут оказать большую помощь проектировщикам в выборе художественно-конструкторских решений. Правда, нельзя не заметить, что качество некоторых иллюстраций оставляет желать лучшего.

В приложении приводятся также примерный состав и правила оформления проектной документации по решению интерьеров производственных и вспомогательных зданий и помещений промышленных предприятий, раскрывается особенность и специфика представления проектной документации в виде технического проекта и рабочих чертежей.

Можно отметить и существенные недостатки пособия: осталась нераскрытой методика натурного обследования, отсутствует анализ данных, не приведены данные о нормах трудовых затрат на разработку интерьеров производственных и вспомогательных помещений, кроме того, нет списка литературы, освещающей современный опыт освоения этой деятельности.

В целом же «Руководство по проектированию интерьеров производственных и вспомогательных зданий и помещений промышленных предприятий» помогает решать вопросы, связанные с организацией среды производственных помещений. Оно должно найти широкое применение и быть подспорьем в практической деятельности при разработке проектов новых и реконструируемых промышленных объектов.

МОЛОКОВА З. Э.,
канд. технических наук,
ВНИИТЭ

ФОРМООБРАЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ БЫТОВЫХ ШВЕЙНЫХ МАШИН (обзор зарубежной продукции)

Дизайн современных бытовых швейных машин характеризуется акцентированным вниманием к их форме, что отражает повышение роли культурного аспекта потребления изделий. Условием успеха новых моделей на рынке является не только их высокая функциональность и эргономичность, но и их пластика, эстетическая выразительность, способность привлечь внимание потребителей.

Несмотря на большое число выпускаемых моделей, форме швейных машин присуща относительная стабильность и значительная степень общности. Это связано с тем, что принцип осуществления технологической операции (челночный стежок), характер основного рабочего приема (проведение материала через проем незамкнутого контура) и определяемая ими конструктивная схема изделия практически не изменились со времен первых моделей Зингера. Однако отмечаемая стабильность формы швейных машин касается только их общего абриса, компоновка же главных формообразующих элементов инвариантна для всех существующих моделей. В целом развитие внешнего вида швейной машины происходит в русле современных тенденций формообразования: оно обуславливается ее функционально-эксплуатационным развитием, использованием новых материалов и технологий, внедрением электронных устройств, стилевыми тенденциями.

Рассматривая особенности формы современных швейных машин, целесообразно остановиться на основных составляющих элементах изделия. Особое место в этом смысле занимают столы стационарных моделей машин: с одной стороны, это часть технически сложного электроприбора, а с другой — элемент жилого мебельного интерьера. Стол является промежуточным звеном между объектами, которые задают различные требования к его конструкции и форме. Это получает отражение и в предлагаемых фирмами модификациях столов. Одни решения отталкиваются от идеи самой швейной машины (прибора) и принципов дизайнерского проектирования рабочего места. Здесь предусматриваются емкости для полуфабрикатов, отделение для утюга, встроенное зеркало, выдвижные плоскости и другие приспособления, повышающие удобство работы. Другие решения идут от трактовки машины как мебели, включая тенденции ее стилизации. В этих случаях трансформируемый стол легко превращается в привычный глазу элемент, органично вписывающийся в интерьер: тумбочку, туалетный столик, бар и т. д. Швейная машина в этом случае полностью замаскирована. Такие решения оправданы для машин, приобретаемых в расчете на эпизодическое использование.

В соответствии с тенденцией экономии жилого пространства увеличивается удельный вес производства портативных швейных машин. Организация рабочего

места в таких моделях во многом определяется конструктивным решением футляра. В ряде моделей футляр делается быстросъемным (фирма Juki, Япония) или совсем отсутствует и заменяется откидными крышками, образующими при шитье дополнительные рабочие поверхности (фирма Elna, Швейцария). В корпусе футляра устанавливаются ячейки для размещения принадлежностей. В модели «Bernina Nova» (фирма Bernina, Швейцария) футляр после снятия с машины превращается в своеобразную витрину, позволяющую быстро выбрать нужное приспособление или инструмент. Расширение функций футляра превращает его в непосредственную часть машины и обуславливает повышенное внимание к нему дизайнеров. Мягкие футляры вытесняются футлярами корпусного типа из ударопрочных пластмасс.

Большое значение для формы швейной машины имеют детали, образующие ее рабочую зону: игла и игловодитель, прижимная лапка, рейка транспортера, игольная пластина. Благодаря функционально-конструктивной связи названная совокупность деталей воспринимается как единый элемент композиции. В рабочей зоне реализуется непосредственно процесс шитья, здесь сосредотачивается основное внимание оператора. Этот смысловой центр машины существенно обуславливает и ее эстетическую значимость. Даже при самой интересной пластике корпуса и выразительной графике взгляд неизменно тяготеет к месту, где вершится тайна ремесла. Длительное время этот основной функциональный узел машины считался чисто техническим элементом и в дизайнерских проектах обозначался условно, в современных же моделях машины он получает всестороннюю и тщательную проработку.

Лучшие решения рабочей зоны машины характеризуются рациональностью объемно-пространственной структуры, тектонической адекватностью; чистота отношения «конструкция — форма» приобретает здесь стилевое звучание. Выполненный из стали прецизионный узел выглядит своеобразным кристаллом технической формы. Прижимная лапка, покрытая тефлоном или выполненная из прозрачной пластмассы (фирма Bernina), кодирование отдельных элементов цветом (фирма Pfaff, ФРГ), наклонное расположение иглы (фирма Singer, США) не только улучшают потребительские параметры рассматриваемого узла, но и придают индивидуальный облик машине, подчеркивают ее современность. Приближение к зоне шитья некоторых органов управления (включения, обратной подачи), тщательная проработка пластического обрамления зоны обогащают ее визуально, повышают общую логичность решений. Прием контраста открытой, острой конструкции рабочего узла и спокойной оболочковой формы корпуса машины позволяет усилить эстетическую выразительность

изделия.

Корпус швейной машины связывает воедино все ее элементы и организует целостную композицию. Для большинства моделей корпус — это главный носитель эстетического образа изделия, в нем реализуется то или иное стилевое решение машины. Большинство моделей швейных машин укладывается в рамки так называемого рационального стиля. Его общими характеристиками являются: экономность выразительных средств, минимум декоративной нагрузки, высокая эргономичность формы, ее технологическая обусловленность. Такие признаки определяют модели машин, разработанных Дж. Понти, Г. Дрейфусом, Э. Нойесом и другими известными дизайнерами. Высокий уровень профессионализма авторов обуславливает жизненность их художественно-конструкторских решений. Некоторые из их моделей уже длительное время являются эталонами и составляют основу формы машин, значительно усовершенствованных сегодня по функционально-техническим параметрам. Новая модель «Synchrontron-1229» фирмы Pfaff создана на базе модели 1222, разработанной этим дизайнерским бюро в 1970 году. Современная электронная модель 750 фирмы Brother (Япония) сохраняет форму, спроектированную шесть лет назад и получившую Знак качества за высокий дизайнерский уровень. Форма модели 2002, выпускаемой фирмой Victoria (Италия), разработана М. Цанузо в 1977 году.

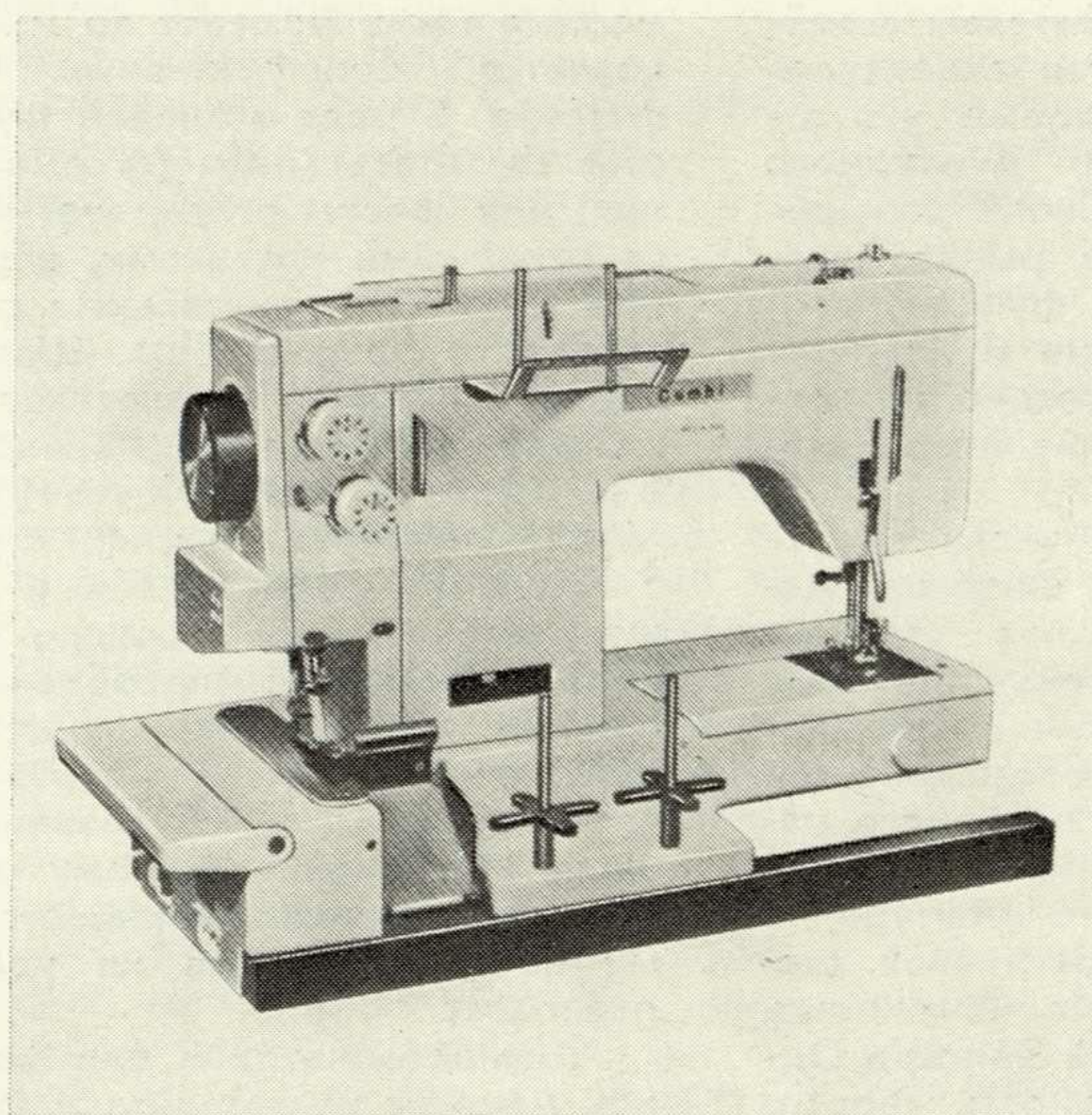
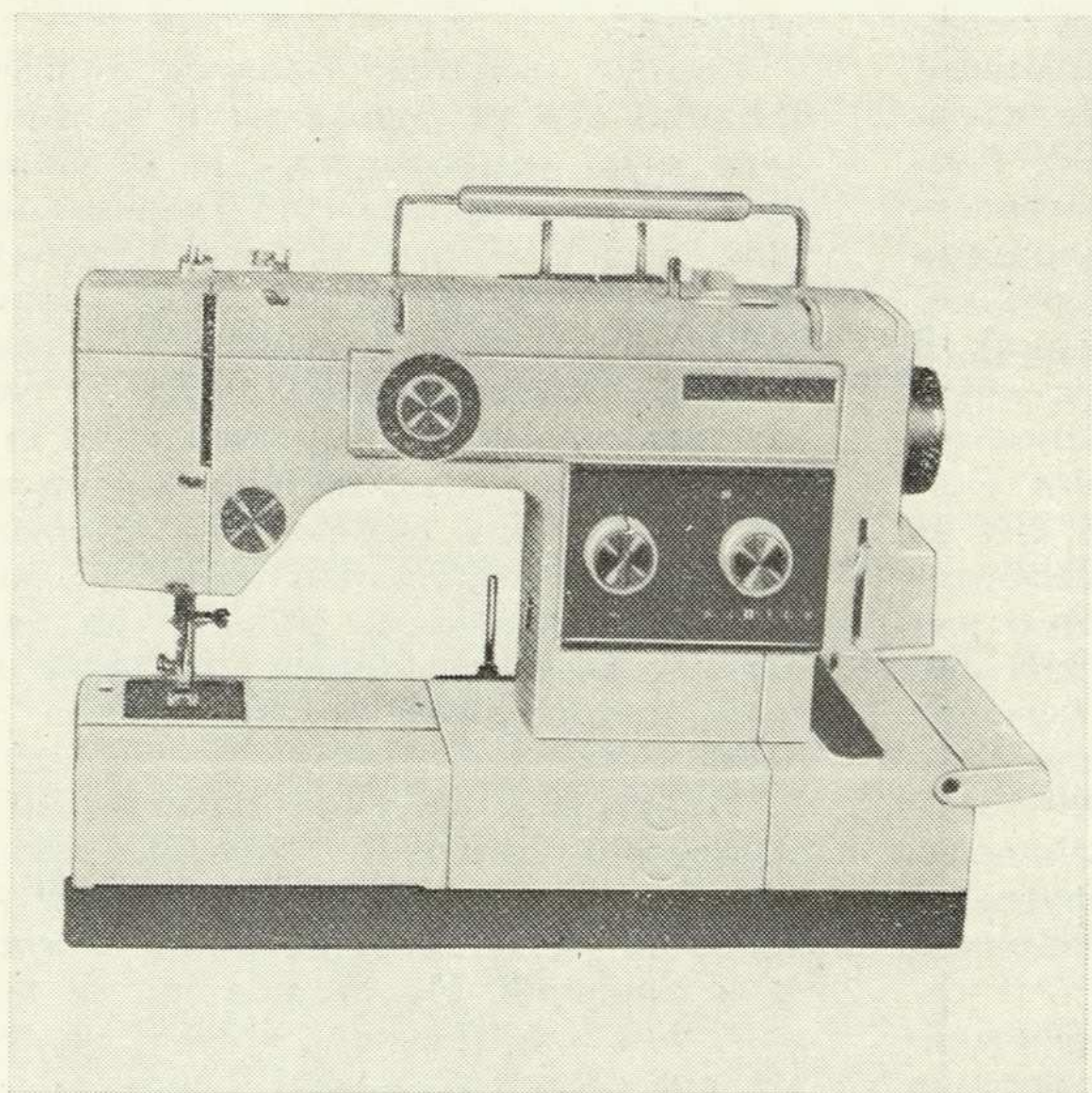
Относительно небольшое количество моделей швейных машин характеризуется подчеркнуто индивидуальным решением формы, не противоречащим, однако, эргономическим принципам формообразования. Рассмотрим некоторые из них. Показательна в этом отношении модель «Lydia-3» фирмы Necchi (Италия). Богатая скульптурная пластика машины характеризуется органичными переходами образующих. Острота формы здесь заключается прежде всего в мастерски нарисованном внутреннем контуре, доминирующем в композиции. Наружный контур более нейтрален. Дополнительным эмоциональным штрихом модели является легко прослеживаемая связь с бутылочной формой исторических швейных машин. «Lydia-3» демонстрируется в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Модель выпускается в настоящее время под товарными знаками нескольких фирм и характеризуется как «форма, которая хорошо продается» [2].

К интересным дизайнерским решениям относится модель HZZ фирмы Juki. Акцентированная геометрическая стилизация корпуса, безукоризненное пластическое и колористическое единство элементов и целого делают форму машины запоминающейся. Характерную форму имеет модель «Futura-2001» фирмы Singer. Сочетание плоских поверхностей, расположенных под различными углами и сопряженных радиусами и

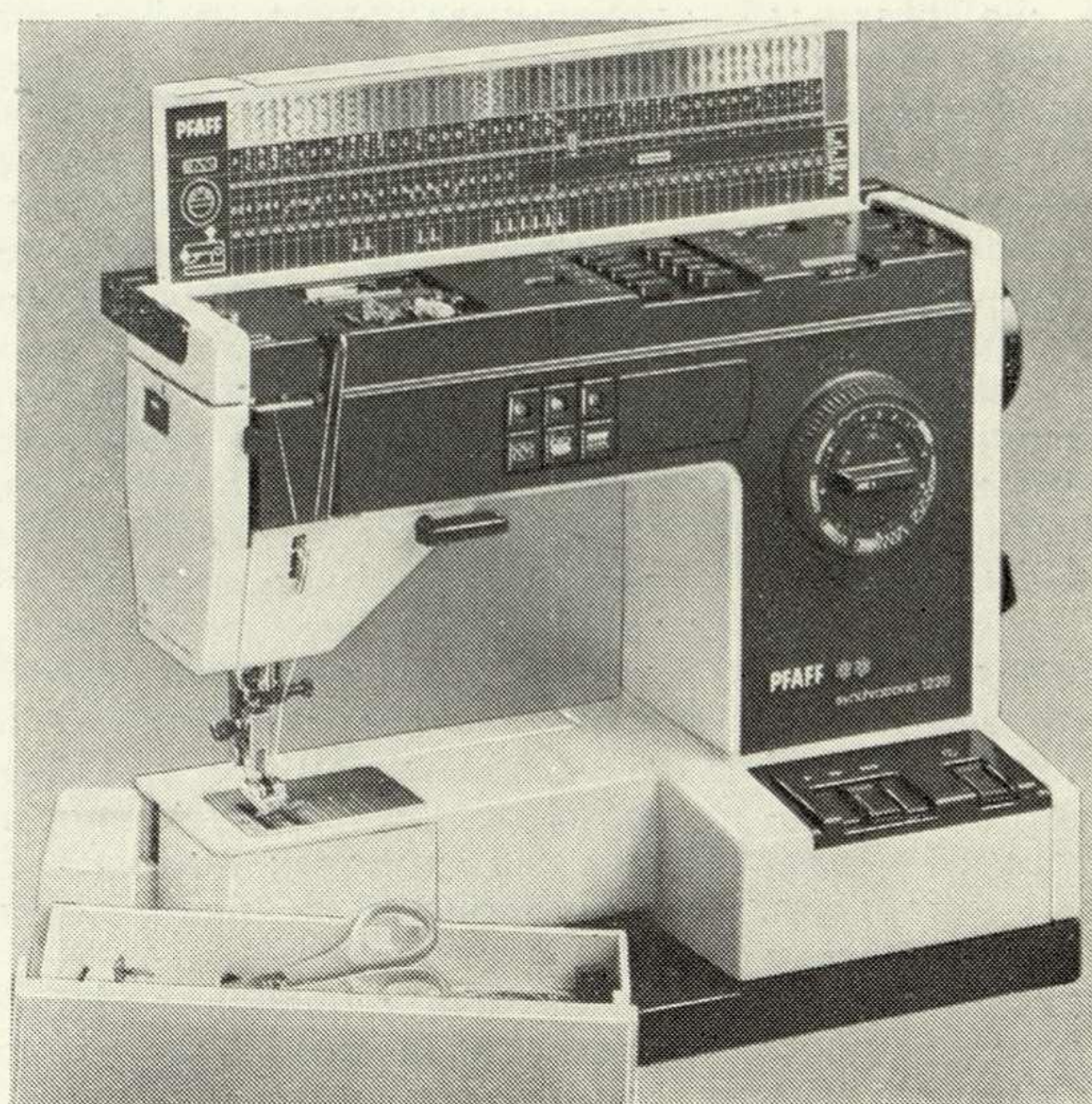
лекальными кривыми, выглядит несколько помпезным. Ориентированная на определенную потребительскую группу, модель напоминает время расцвета автомобильного стайлинга. Форма модели «Bernina 930» убедительно говорит о широких функциональных возможностях, удобстве, надежности и современности машины. Однако «индустриальная» стилистая проработка придает машине сугубо служебный, аскетичный харак-

пользуемые графические символы стали привычными и узнаваемыми. Пластик органов управления хорошо информирует об оптимальности требуемых усилий и тактильном комфорте. В современных моделях эти элементы характеризуются разнообразием: и по виду ручек управления (поворотные, кнопочные, рычажного типа), и по их компоновке (горизонтальная, вертикальная, комбинированная), и по размерам, кон-

той эстетического образа машины (фирмы Singer, США; Riccar, Япония; Husgvarna, Швеция). Интересно отметить, что объемно-пространственная структура швейной машины устояла и под натиском электроники. Небольшие размеры электронных устройств позволили без труда размещать их в традиционном корпусе машины. Достаточно хорошо это видно при сравнении моделей 4500 и 4500 E фирмы Toyota (Япония).



1а, б. Модель «Combi-624» фирмы Tanome (Япония). Этот единственный в своем роде комбайн объединил универсальную швейную машину и машину для краевой обметки

1а
б

2. Бытовая швейная машина «оверлок» фирмы Frister and Rossmann (Великобритания). Функциональная специализация машины обуславливает компоновочную схему, отличную от традиционной

3. Модель «Synchrotronic 1229» фирмы Pfaff (ФРГ) с компьютерной установкой рабочей программы. Характеризуется широкими функциональными возможностями и высоким уровнем автоматизации

2
3

тер. Изделию явно не хватает «теплоты» бытового прибора.

Активный элемент внешнего вида составляют основные органы управления бытовых швейных машин, расположенные, как правило, на лицевой панели. Лучшие варианты решений представляют синтез тщательной эргономической и композиционной проработки. При этом учитывается степень важности элементов для осуществления рабочего процесса, их функциональная однородность и специфичность, частота и логика использования. Наибольшую значимость при работе на швейной машине представляет установка длины и ширины строчки, затем — включение и выключение, регулирование скорости, реверсивная подача материала, регулирование натяжения нити. Последовательность операций легко читается в лучших зарубежных швейных машинах. Ис-

фигурации, пластическим и цветовым решениям. Однако в одной модели, как правило, используются ручки не более чем двух видов.

Органы управления швейной машины являются также и главным визуальным элементом, отражающим ее функциональное развитие. В машинах с механическим обеспечением рабочих программ это означает появление на корпусе дополнительных средств управления и индикации. В электронных моделях, количество которых заметно возрастает, формируется электронный пульт управления, включающий сенсорные кнопки, многоцветные сигнальные лампочки, высвечивающиеся индикаторы, графические символы. Это качественно новый элемент формы и специфический объект дизайнерской и эргономической проработки. В ряде моделей электронный пульт становится доминан-

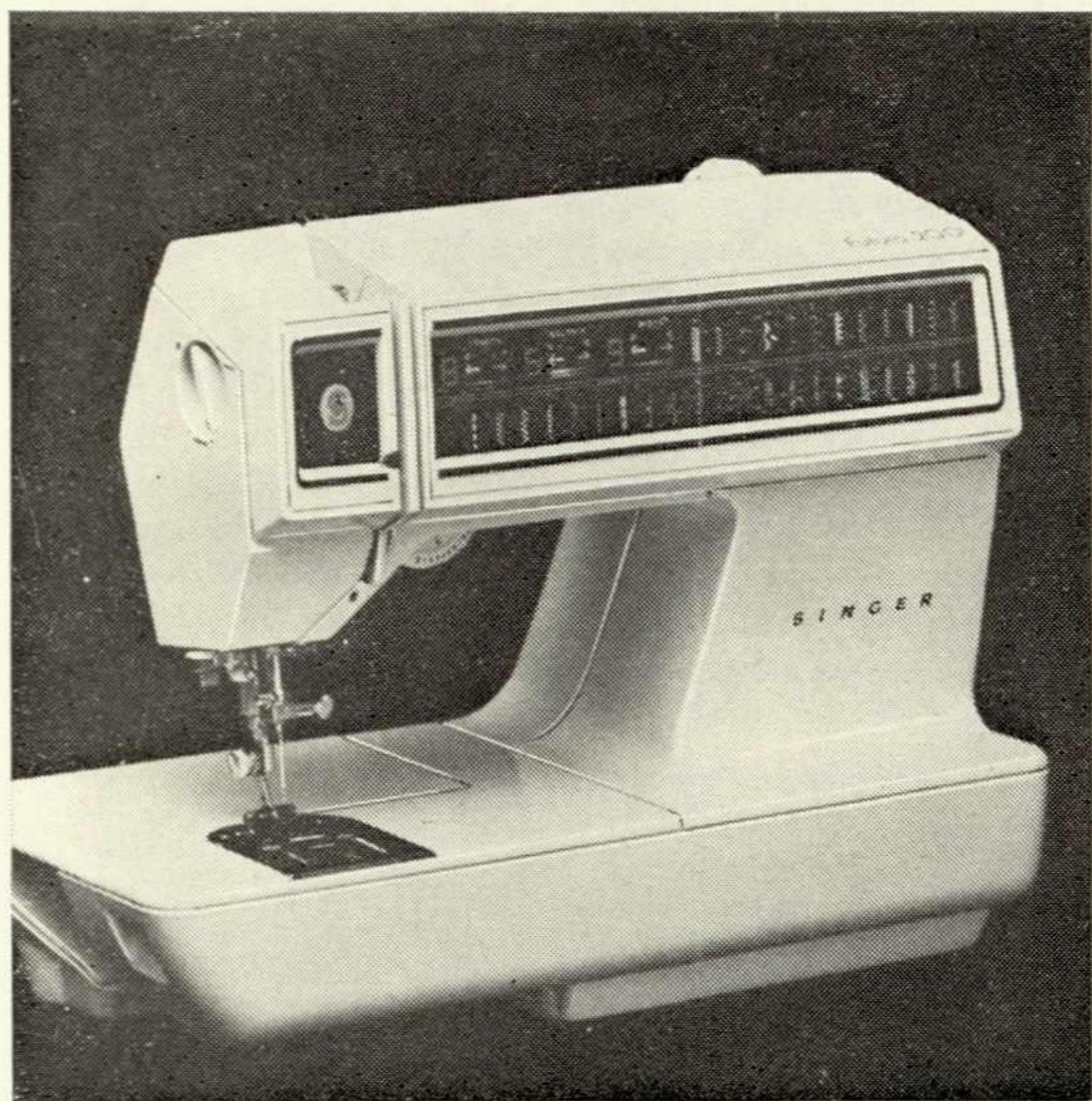
На изменение формы машин может влиять также рационализация отдельных узлов и механизмов. Некоторые усовершенствования, например переход к горизонтально расположенному челноку, применение не требующих смазки подшипников, использование рычажного принципа крепления лапки, никак не сказались на внешнем виде изделия, но в других случаях форма заметно трансформируется. В последние годы резко возросло количество моделей с рукавной платформой как более удобной при обработке трубчатых элементов одежды. Рукавная платформа превращается в стереотипный и значительный композиционный элемент. Заметно усилилось при этом функционально-техническое содержание образа изделия. Управление электроприводом во многих современных машинах осуществляется через кнопочное устройство, однако

потребители часто предпочитают модели с традиционным ножным управлением. Использование пневматического принципа существенно изменило форму педали машины. Новая круглая педаль соответствует бытовому назначению изделия и составляет оригинальный элемент машин фирмы Elna. Установка иглы под углом к рабочей поверхности с небольшим выдвиганием вперед также не только расширила зону шитья и

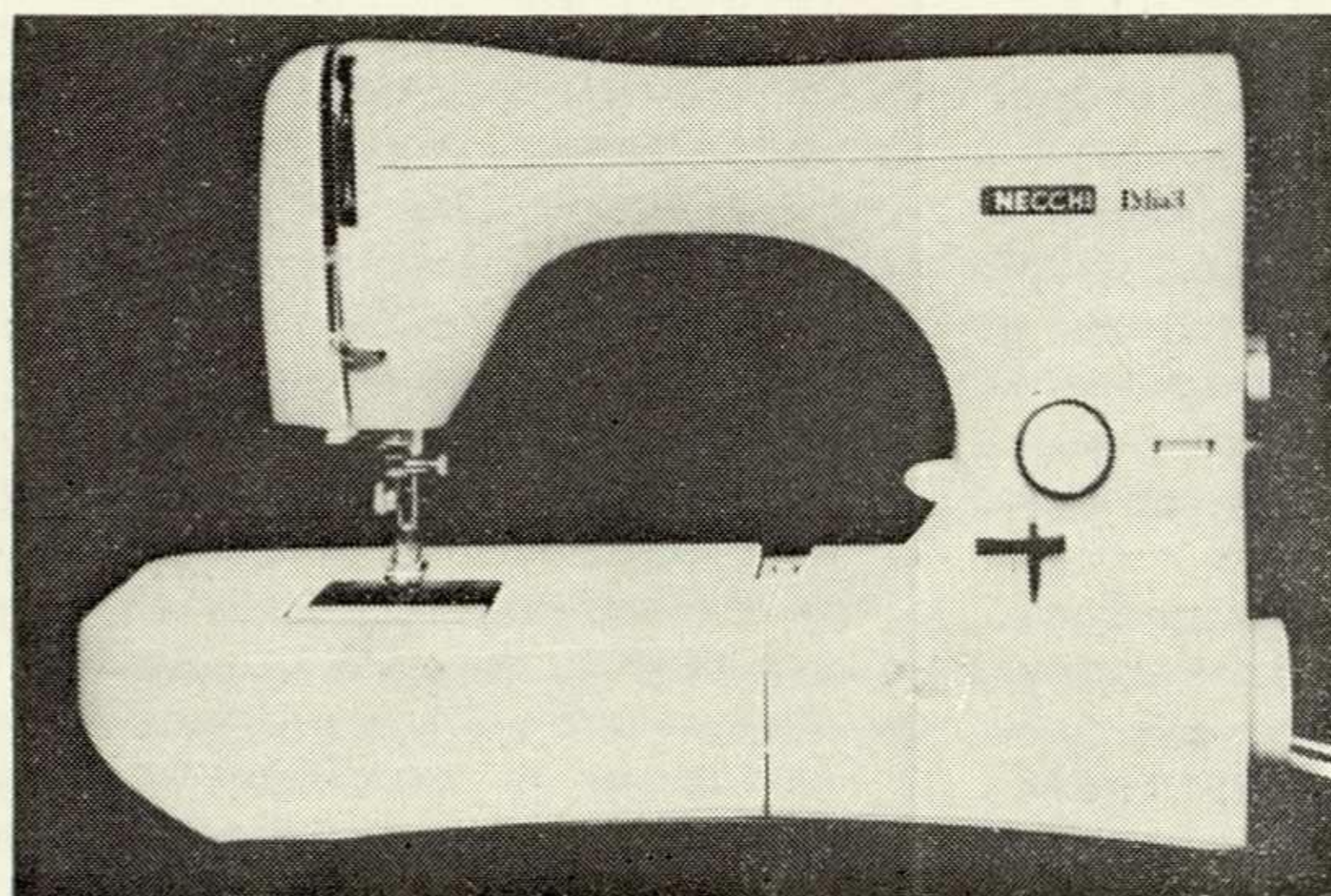
компоновочной и корпусной базе. Модификации машин различаются по диапазону функциональных возможностей и уровню комфортности в соответствии с принципом: а; а+б; а+б+с. Визуальное различие моделей в этом случае ограничивается количеством ручек управления. Практически одна форма представляет серию машин, а то и всю программу фирмы. Форма превращается в своеобразный фирменный символ. Особое

ной чертой современного формообразования остается стремление к локализации композиционно-пластических решений, обеспечению целостности и визуального единства формы швейных машин, включая самые сложные модели (одним из первых шагов в этом направлении был переход к встроенному варианту электродвигателя).

При этом используются различные средства, как художественные, так и



4



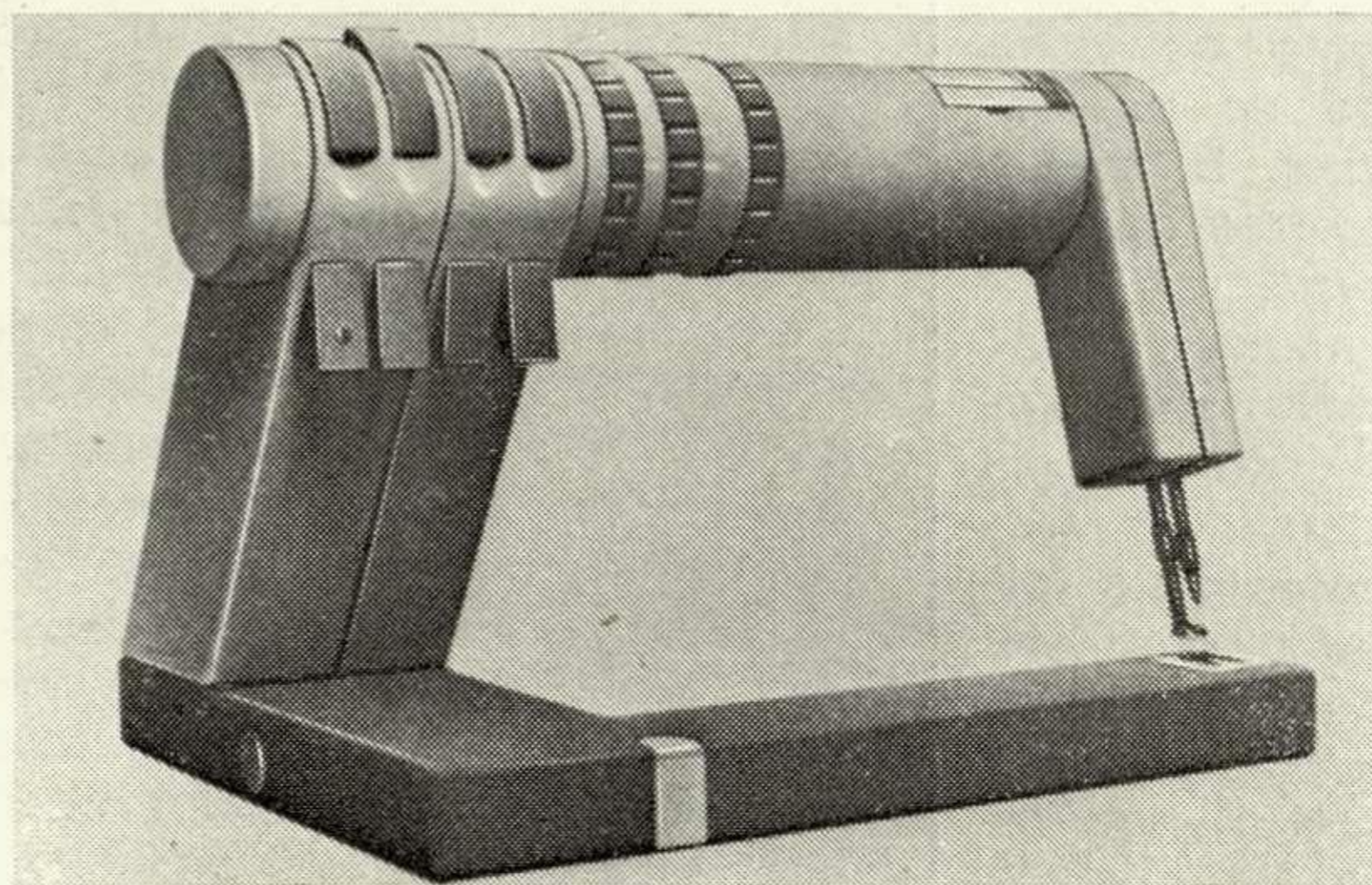
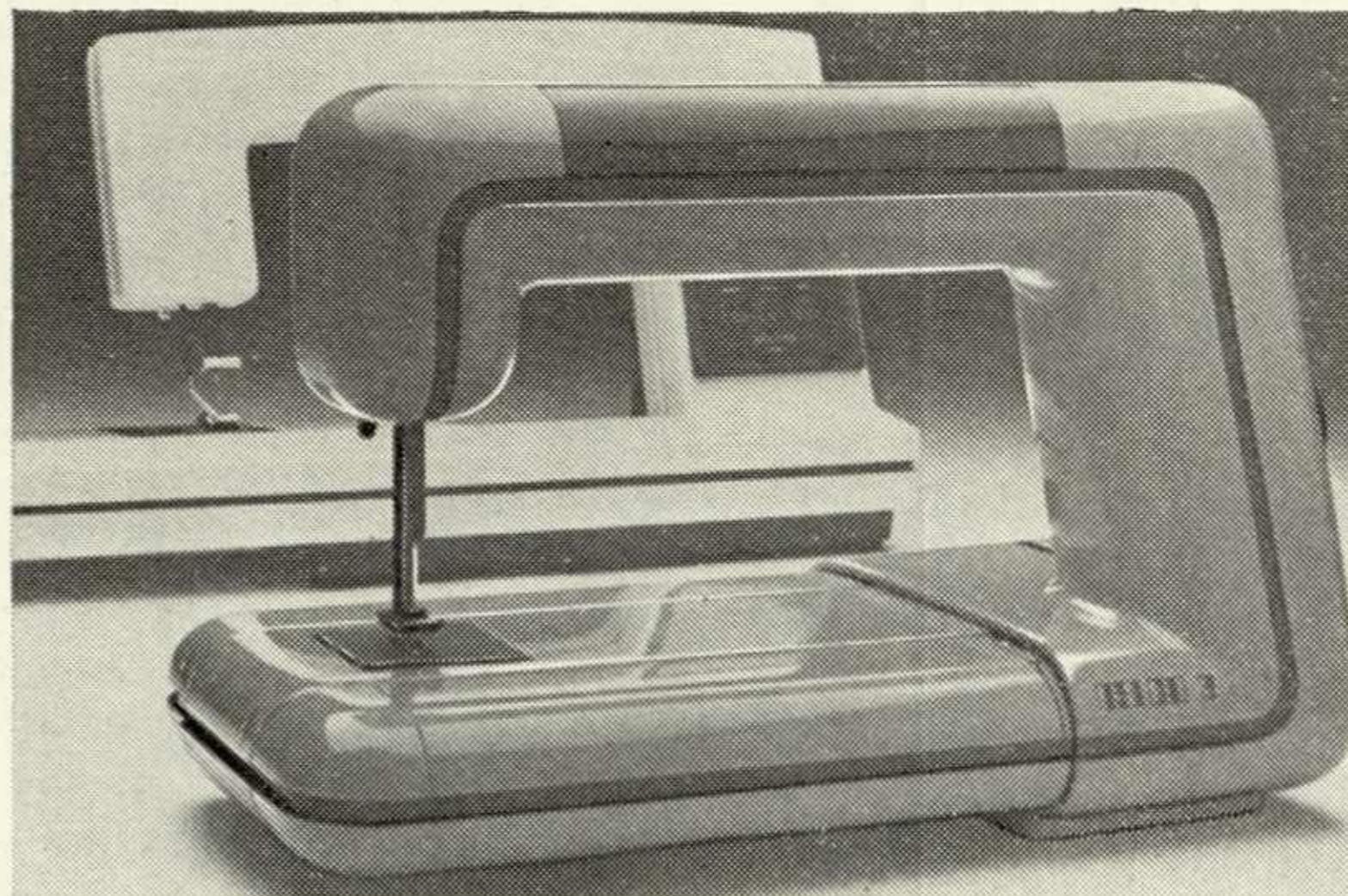
4. Модель «Futura Electronic 2001» фирмы Singer (США) с компьютерной системой управления. Электронный пульт составляет важнейший элемент формы машины

5. Модель 930 фирмы Bernina (Швейцария). Машина выполнена в так называемом индустриальном стиле

6. Модель «Lydia-3» фирмы Necchi (Италия). Легко прослеживается связь модели с бутылочной формой «исторических» швейных машин

7. Швейная машина из пластмассы. Проект студентов Калифорнийского художественного центра

8. Швейная машина из пластмассы с правосторонним расположением рукава. Разработка молодых дизайнеров ФРГ

6
7
8

5

улучшила ее обзорность, но и повлияла на компоновку машины.

С использованием современных материалов и технологических процессов заметно расширились возможности пластических и цветовых вариантов швейных машин. В частности, переход к изготовлению корпусов из легких сплавов обусловил пластическое разнообразие машин, не говоря уже о том, что форма пластмассовой машины стала сильно отличаться от металлической. Однако смена моделей и форм швейных машин остается дорогим и трудоемким делом. Осваивая выпуск новых машин, фирмы стремятся обеспечить максимальную приемственность технологии, сохранить высокий уровень унификации узлов и деталей. При этом используются два пути формообразования. Первый направляется в разработке нескольких моделей машин на одной

значении приобретает ее стабильность, устойчивость, способность олицетворять надежность и качество, вызывать доверие потребителя, повышать авторитет фирмы.

Второй путь освоения выпуска новых машин заключается в разработке нескольких моделей машин на одной конструктивно-технической базе, но при дифференцированных корпусах. В корпусе сохраняются только координаты основных отверстий для приводного вала и других механизмов, геометрия же его может существенно изменяться. Этот путь обеспечивает динамичность формы, ее отзывчивость к тенденциям стилеобразования, здесь больше возможностей получить оригинальные решения. Ведущие фирмы обычно сочетают два названных пути развития ассортимента швейных машин. Хотелось бы отметить, что характер-

конструктивные. Среди них: унификация органов управления и индикации; применение сдвоенных поворотных ручек; локализация пульта управления машиной; исключение накладных шильдов, декора и т. д.; перенос некоторых механизмов внутрь корпуса; повышенное внимание к пластическому единству формы; выбор монохромных цветовых решений.

Многие выпускаемые швейные машины не только профессионально проектируются, но и мастерски выполняются на конвейере. Лучшие модели как бы демонстрируют всемогущество современной техники и технологии. Дизайнерские идеи реализуются легко, без напряжения, с большим запасом технологических сил. Это придает изделиям особое изящество и в то же время наделяет их свойством надежности. Названный эффект достигается, в частно-

УСТРОЙСТВО ДЛЯ ИЗМЕРЕНИЯ ЭРГОНОМИЧЕСКИХ ПОКАЗАТЕЛЕЙ РАБОЧЕГО МЕСТА

сти, благодаря тщательному учету дизайнерами производственного фактора.

Особый интерес представляют с этой точки зрения два проекта швейных машин, выполненные молодыми дизайнерами в США и ФРГ. Это машины из пластмасс, и решения их существенно различаются по художественному колориту. Вариант американских дизайнеров удачно сочетает рациональные и чисто эстетические принципы формообразования. Форма пластмассового корпуса технологична. Одновременно она дает пример освоения пластических свойств материала в конкретном изделии. Форма соответствует назначению изделия. Но она легко допускает и созерцательное отношение к прибору, который характеризуется элегантно лаконичностью и одновременно скульптурной мягкостью и теплотой.

В решении дизайнеров из ФРГ доминирует рациональный подход к формообразованию. Это даже не просто эргономичная и деловитая форма. Она наполнена активным волевым началом и в этом смысле выполнена талантливо. Форма задает единственный вариант общения с изделием — сосредоточенную и весьма интенсивную работу. Такое решение будет импонировать определенному кругу потребителей. Однако у многих оно может вызывать психологическое неприятие.

В этих проектах нетрудно отметить общность взглядов авторов на эволюцию формы швейных машин. В обоих решениях максимально открытая объемно-пространственная структура, что обуславливает свободу манипуляций в рабочей зоне. Разработки отражают перемещение культурных симпатий потребителей в сторону стройных и изящных тектонических структур, основанных на новейших технических решениях и точном конструкторском расчете. Образное различие вариантов говорит о том, что значительным фактором в дизайне швейных машин остается разнообразие эстетических вкусов и предпочтений потребителей.

Итак, форма современных бытовых швейных машин представляет собой результат диалектически взаимодействующих направлений развития этого изделия. Одно из них — функционально-эксплуатационное и конструктивно-техническое совершенствование машины, обуславливающее общую эволюцию ее формы. Другое — совершенствование формы машины как объекта художественной проработки, обеспечивающее высокий уровень эстетической ценности изделия.

ЛИТЕРАТУРА

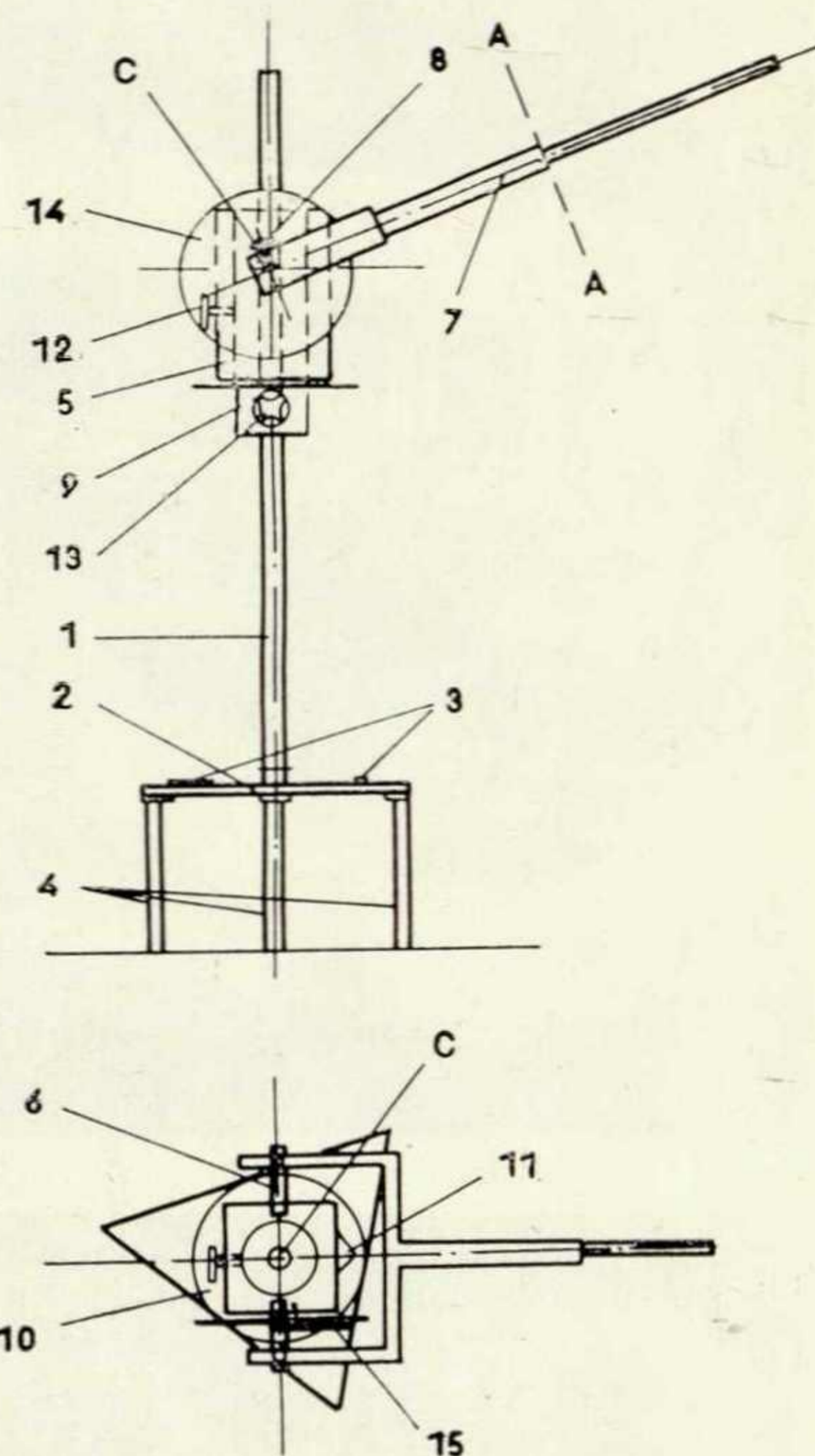
1. BARONI D. Yio Ponti.— Interni. La rivista dell'arredamento, 1980, N 29, p. 54—57, ill.
2. Renner der Saison. Nahmaschinen.— DNZ, 1981, N 3, S. 26, ill.
3. Futura Electronic 2001.— DNZ, 1981, № 5, S. 60—61, ill.
4. Cocolac ABS — Preis '79.— Moebel Interior Design, 1979, N 10, S. 82—83, ill.
5. Learning from the Los Angeles.— Design, 1981, N 386, p. 34—38, ill.

Для эргономической оценки рабочего места оператора — зоны зрительного наблюдения, зоны досягаемости моторного поля (по ГОСТ 21034—75, ГОСТ 12.2.032—78), зоны безопасности (по ГОСТ 12.2.019—76) и др. — необходимо измерение углов и расстояний в различных плоскостях из любой заданной точки измерительного поля. Для обеспечения необходимой точности измерения указанных параметров нами разработано устройство, содержащее: вертикальную штангу (1) с продольными направляющими и линейной шкалой; жестко связанное со штангой основание (2), стойки которого выполнены раздвижными для юстировки устройства по горизонтали по двум взаимно перпендикулярным уровням (3) и снабжены зажимными приспособлениями (4); каретку (5) с двумя запрессованными в нее пальцами (6), на которых закреплена поворачивающаяся вилка измерительной телескопической линейки (7) с линейной шкалой и зажимными приспособлениями (8). Каретка (5) шарнирно закреплена на втулке (9) с жестко связанной с ней шкалой (10) для отсчета углов поворота каретки в горизонтальной плоскости с помощью указателя (11), жестко связанного с кареткой (5). Для фиксации на втулке (9) каретка (5) снабжена стопорным приспособлением (12). Втулка (9) посажена на продольные направляющие штанги (1) и имеет стопорное приспособление (13). На каретке (5) жестко закреплена шкала (14) для отсчета углов поворота измерительной линейки (7) в вертикальных плоскостях с помощью указателя (15), жестко связанного с вилкой измерительной линейки (7). Точкой «С» обозначено пересечение осей угловых шкал (10, 14) и оси симметрии измерительной линейки (7).

Линейная шкала на штанге (1) позволяет измерять расстояние от точки «С» до пола. Для оценки рабочего места при выполнении работ стоя штанга может удлиняться вставкой.

Шкала на телескопической измерительной линейке (7) выполнена с «перемещающимся нулем» и линией отсчета по «А—А» так, что по ней можно непосредственно отсчитать расстояние от точки «С» до конца линейки. Для этой цели при вдвинутой подвижной части на шкале по линии отсчета «А—А» отцифровано фактическое расстояние от точки «С» до конца линейки, а отцифровка шкалы подвижной части выполнена от линии «А—А» в сторону точки «С».

Работу устройства покажем на примере оценки зоны размещения органов управления транспортного средства. Сиденье устанавливают в основное положение, а устройство — на пол так, чтобы его измерительная часть располагалась над сиденьем симметрично относительно проекции центра зоны досягаемости. Для этого измерительную линейку (7) опускают по штанге (1) до совмещения конца линейки, выдвинутой на расстояние 450 мм от точки «С», с центром рулевого колеса. Указатель (15)



устанавливают на деление 270° по шкале (14) и фиксируют положение линейки зажимным приспособлением (8). Каретку (5) со втулкой (9) на штанге (1) фиксируют стопорными приспособлениями (12 и 13) при положении указателя (11) на делении 180° по шкале (10).

После выполнения указанных установочных операций производят горизонтирование и юстировку устройства по уровню (3), регулируя длину стоек и перемещая устройство так, чтобы осевая линия вертикальной штанги (1) пересеклась с осью симметрии сиденья, а конец линейки (7) совмещался с центром рулевого колеса. Затем расстопоривают втулку (9), перемещают ее с кареткой (5) на уровень центра зоны досягаемости и фиксируют ее в этом положении стопорным приспособлением (13). Описанной подготовкой устройства к измерениям достигается совмещение точки «С» с центром радиусов зоны досягаемости, согласно ГОСТ 16527—70. Поворачивая линейку (7) в вертикальной плоскости, а каретку (5) — в горизонтальной, производят измерения деформаций и зоны безопасности при прочностных испытаниях кабин или замеры расстояний из центра зоны досягаемости до крайних положений рычагов управления при оценке параметров рабочего места. Углы отсчитывают на шкалах (10, 14), а расстояния — линейкой (7). При измерении зоны зрительного наблюдения точку «С» устанавливают на уровень горизонтальной линии взгляда.

Разработанное устройство изготовлено экспериментальным предприятием Кубанского НИИ по испытанию тракторов и сельхозмашин.

НАБОР РУЧНЫХ СЛЕСАРНО-РЫЧАЖНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (ГДР)

Form+Zweck, 1981, N 5, S. 42—43

Художественно-конструкторская разработка ассортиментного ряда ручного слесарно-рычажного инструмента типа щипцов-плоскогубцев, круглогубцев, кусачек, пассатижей, бокорезов выполнена по заказу народного комбината VEB Werkzeugkombinat в г. Шмалькальдене Высшим художественным училищем в Берлине. Новая разработка предусматривает усовершенствование конструкции, улучшение эргономических показателей и эстетических свойств изделий.

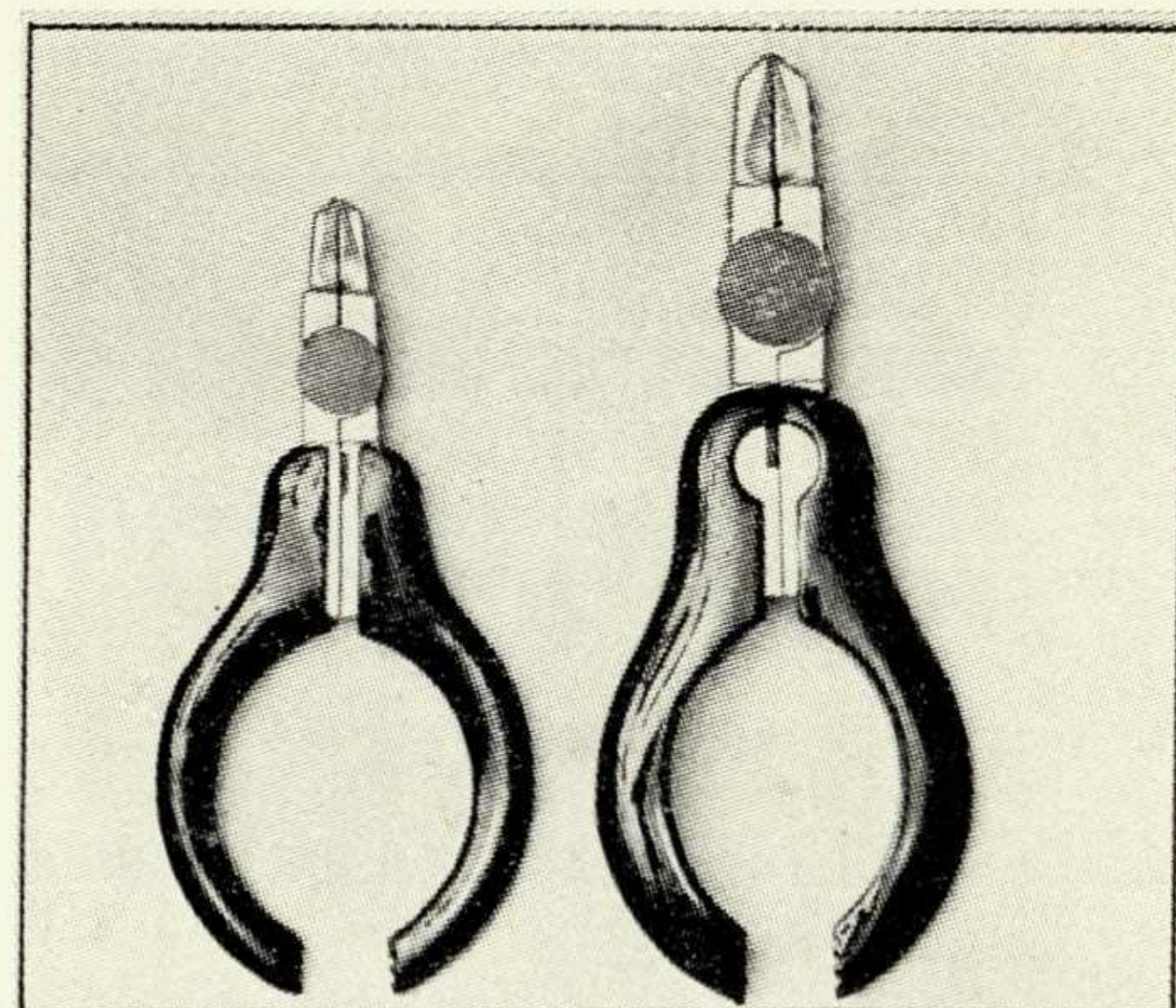
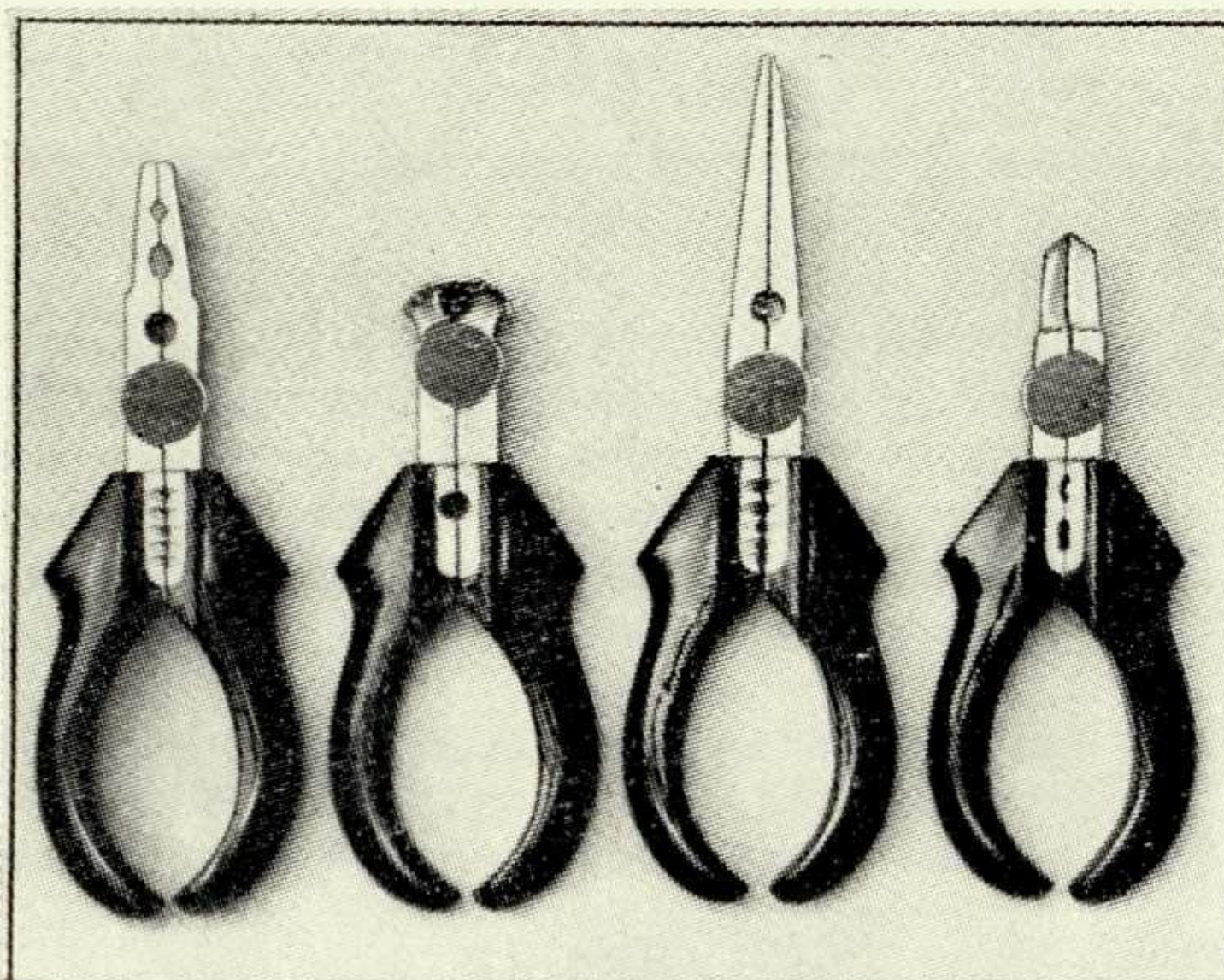
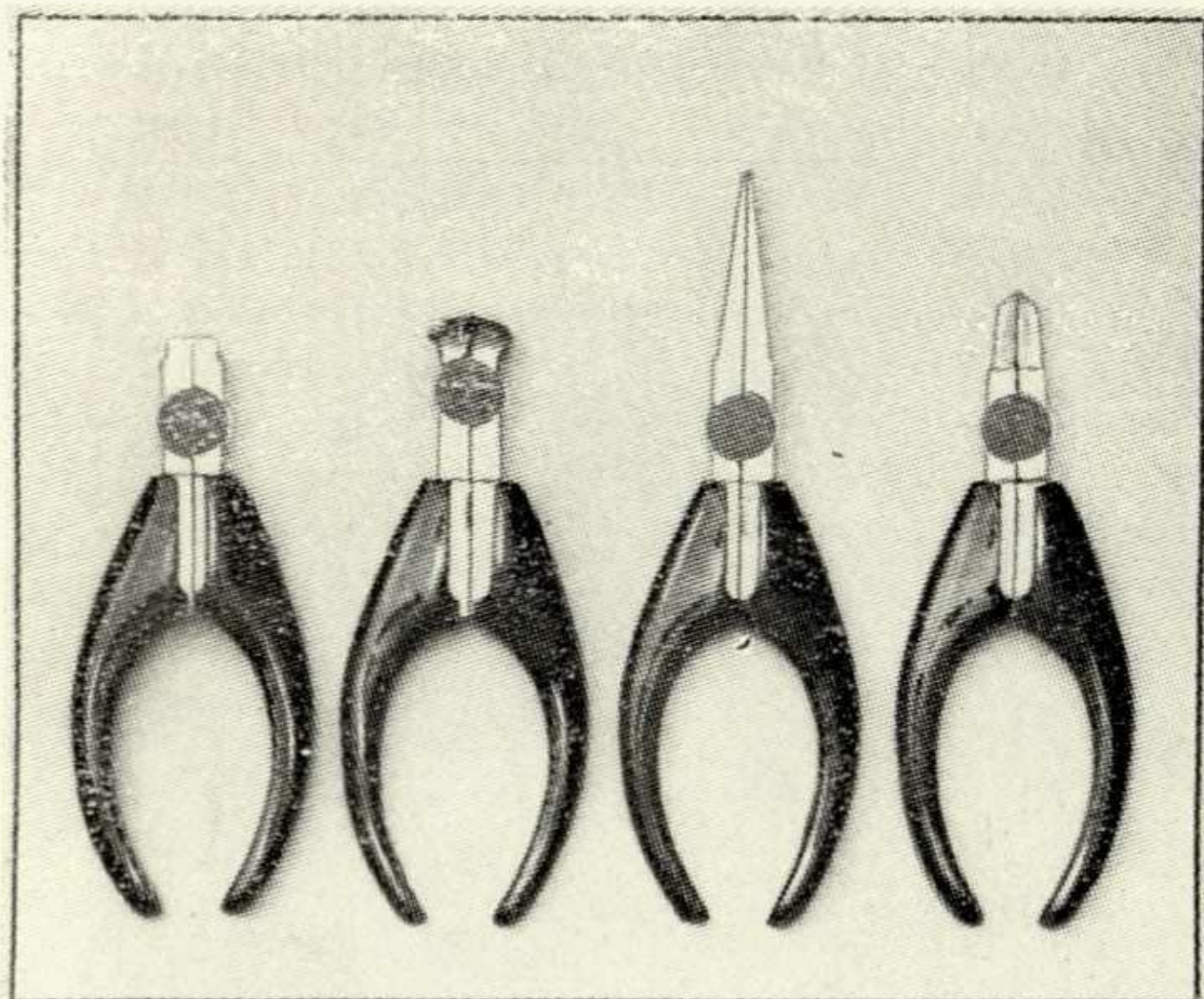
Применявшийся ранее в изделиях-прототипах принцип соединения двух половин — «щелевой», используемый

для изготовления мелких партий инструментов, обеспечивал высокие функциональные свойства, надежность и долговечность инструмента, но требовал сложного и трудоемкого процесса изготовления с большими затратами ручного труда. В слесарно-рычажных инструментах, предназначенных для серийного выпуска, использовался принцип «накладного» соединения обеих составляющих частей, скрепляемых в этом случае с помощью клепки, что существенно снижало уровень их функциональных свойств.

В новой разработке применена ось с

плоской головкой большого диаметра, что значительно упростило обработку. Таким образом удалось объединить преимущества обоих вариантов: производственно-технологические — «накладного» соединения и функциональные — «щелевого». Новая конструкция позволяет повысить производительность при работе с инструментом, снизить затрачиваемые при этом усилия, а также повысить эффективность производства инструмента, обеспечив экономию материалов, улучшить внешний вид инструментов.

КОРОЛЕВА Т. А., ВНИИТЭ



НОВЫЕ СТЕРЕОФОНИЧЕСКИЕ МАГНИТОЛЫ

JEI, 1981, vol. 20, N 10, p. 75, 93, 99, 113

Рядом зарубежных фирм выпускаются портативные магнитолы со съемными модульными блоками—двухдиапазонным радиоприемником и карманным кассетным магнитофоном, которые могут использоваться как в комплексе, так и в качестве автономных карманных приборов, работающих без основной акусти-

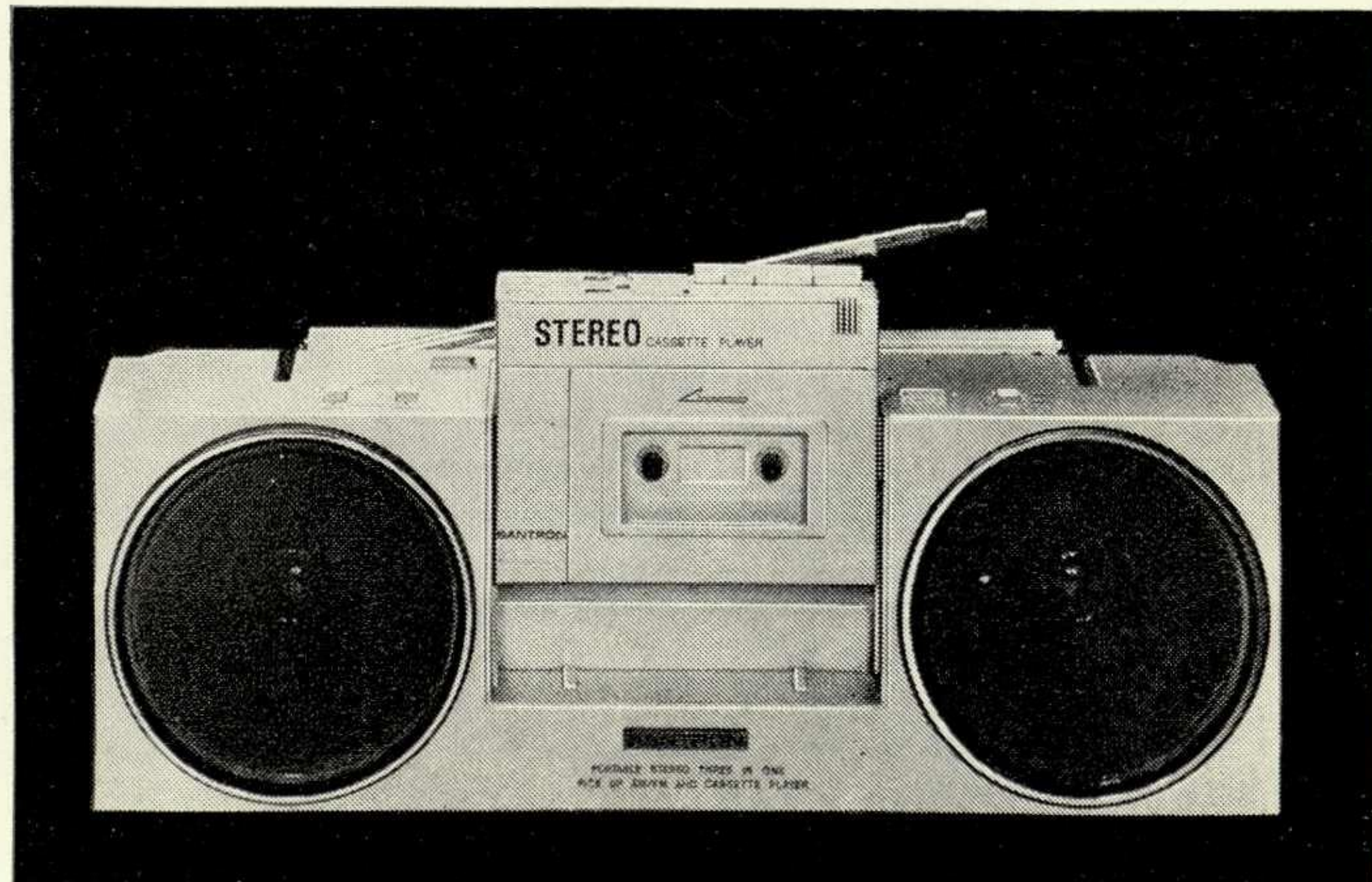
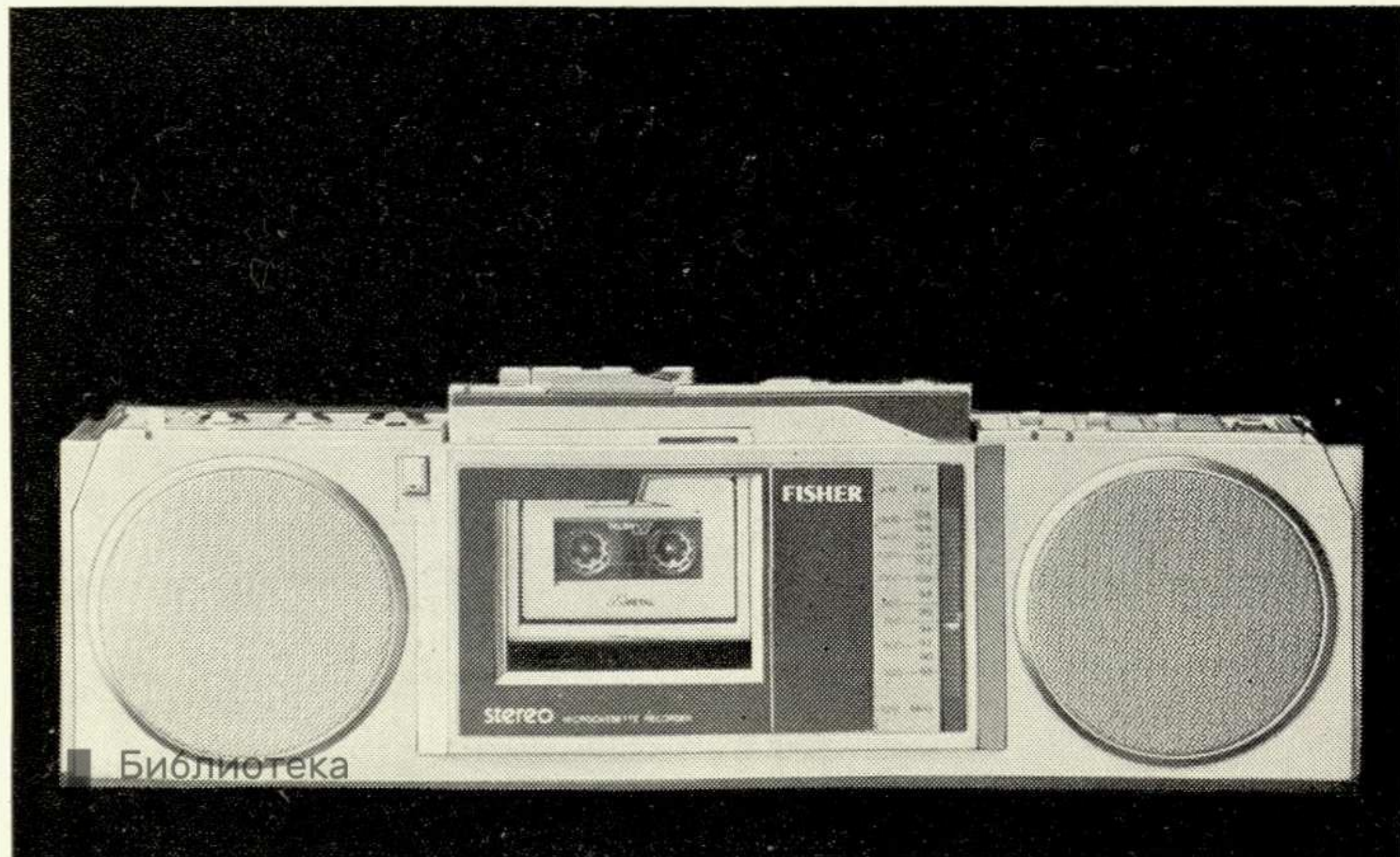
ческой системы—от микроусилителя.

Магнитолы, работающие на батарейном питании—от индикаторов на жидких кристаллах, имеют автоматические системы управления магнитофоном, в котором использованы металлизированные ленты с двумя скоростями протяжки. Они комплектуются двумя микрофонами, стереофоническими наушниками, головным телефоном приемника.

Модели разных фирм, имеющие в основе сходное дизайнерское решение, отличаются габаритными размерами и некоторыми техническими характеристиками.

1. Магнитола «Micro Kangaroo» (фирма Fisher, Япония). Габаритные размеры акустической системы 330×93×51 мм при диаметре динамиков 76 мм, магнитофона 133×63×25 мм

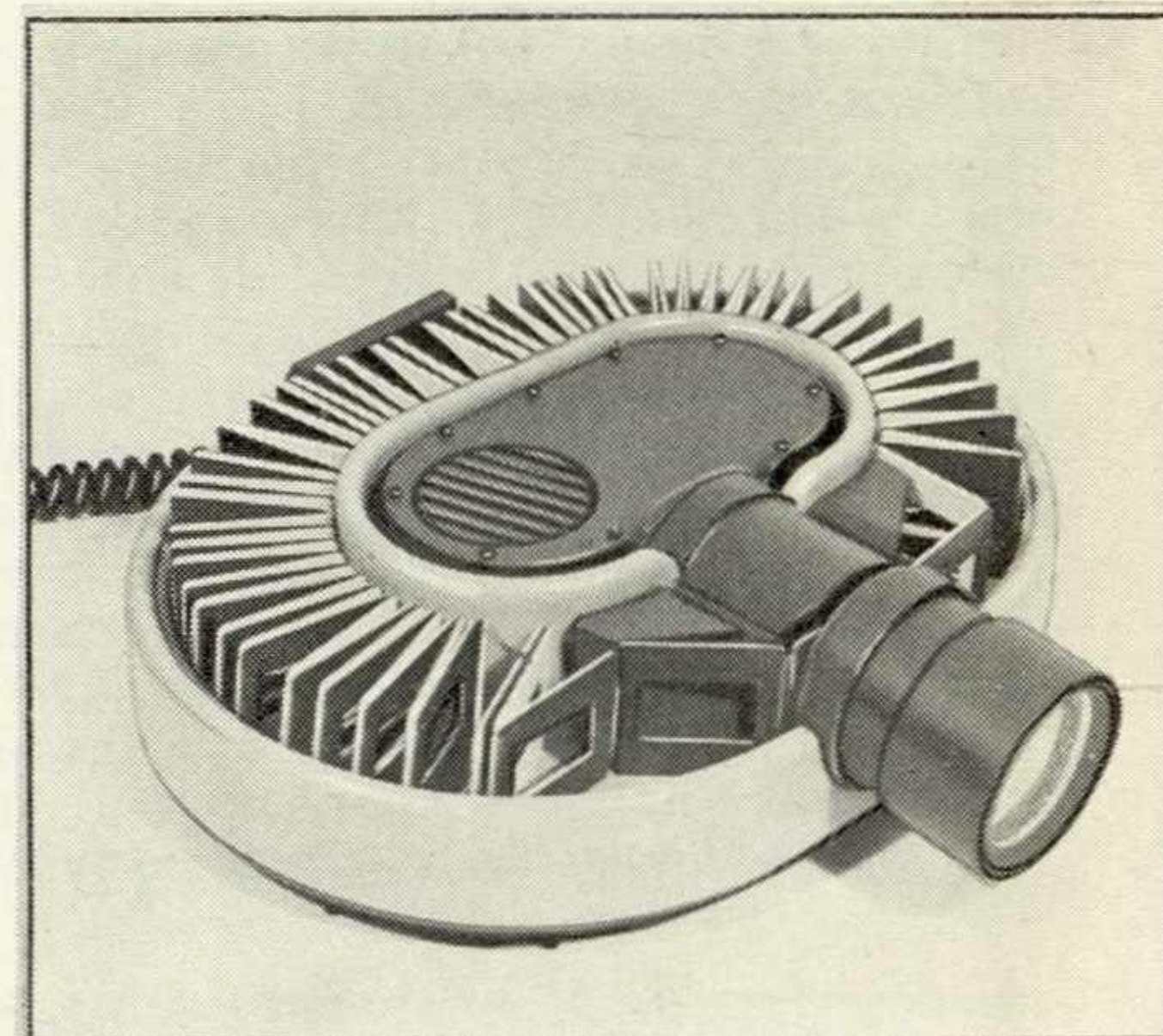
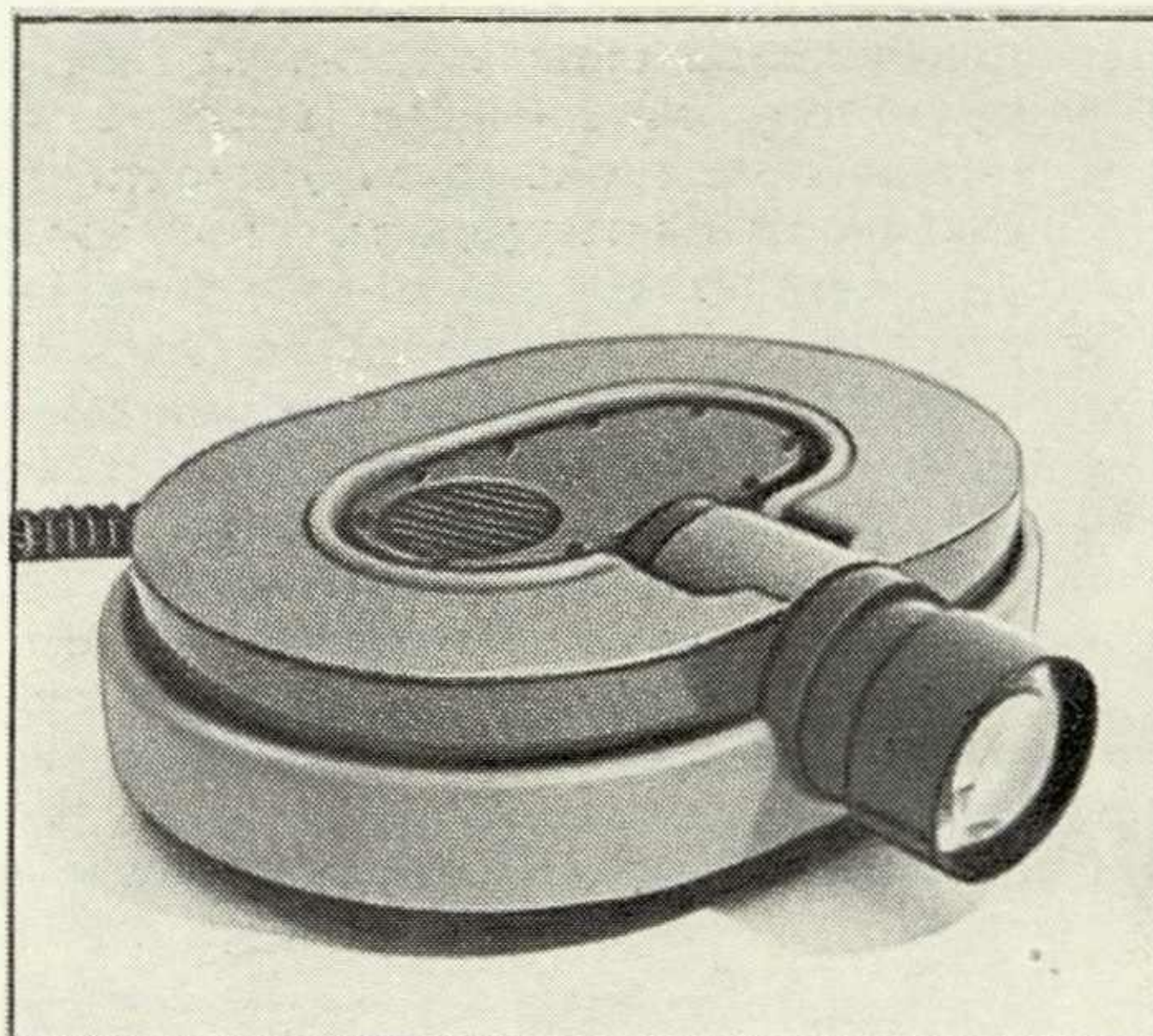
2. Магнитола RT-1270 (фирма Santron electronics, Тайвань). Габаритные размеры акустической системы 417×135×72 мм, блока радиоприемника 135×76×27 мм, блока магнитофона 135×97×33 мм



НАСТОЛЬНЫЙ СЛАЙД-ПРОЕКТОР (МЕКСИКА)

Design, 1981, IX, N 393, p. 29

Проектор для слайдов, скрепленных «гармошкой» в непрерывную ленту, разработал мексиканский дизайнер Ф. Хесс. Благодаря скреплению слайдов в непрерывную ленту их смена может осуществляться с любой желаемой скоростью (до 6 слайдов в секунду), что обеспечивает большую динамичность демонстрации слайдов и сокращает темные фазы между кадрами. Конструкция проектора обеспечивает также интенсивную циркуляцию воздуха и эффективный отвод тепла от тепловыделяющих узлов. Кольцевой воздушный промежуток, отделяющий тепловыделяющие узлы от цепи слайдов, открывает доступ холодного воздуха к слайдам со всех сторон. Нагретый воздух удаляется вентилятором.



ХУДОЖЕСТВЕННО- КОНСТРУКТОРСКОЕ РЕШЕНИЕ БЕНЗОКОЛОНОК (ИТАЛИЯ)

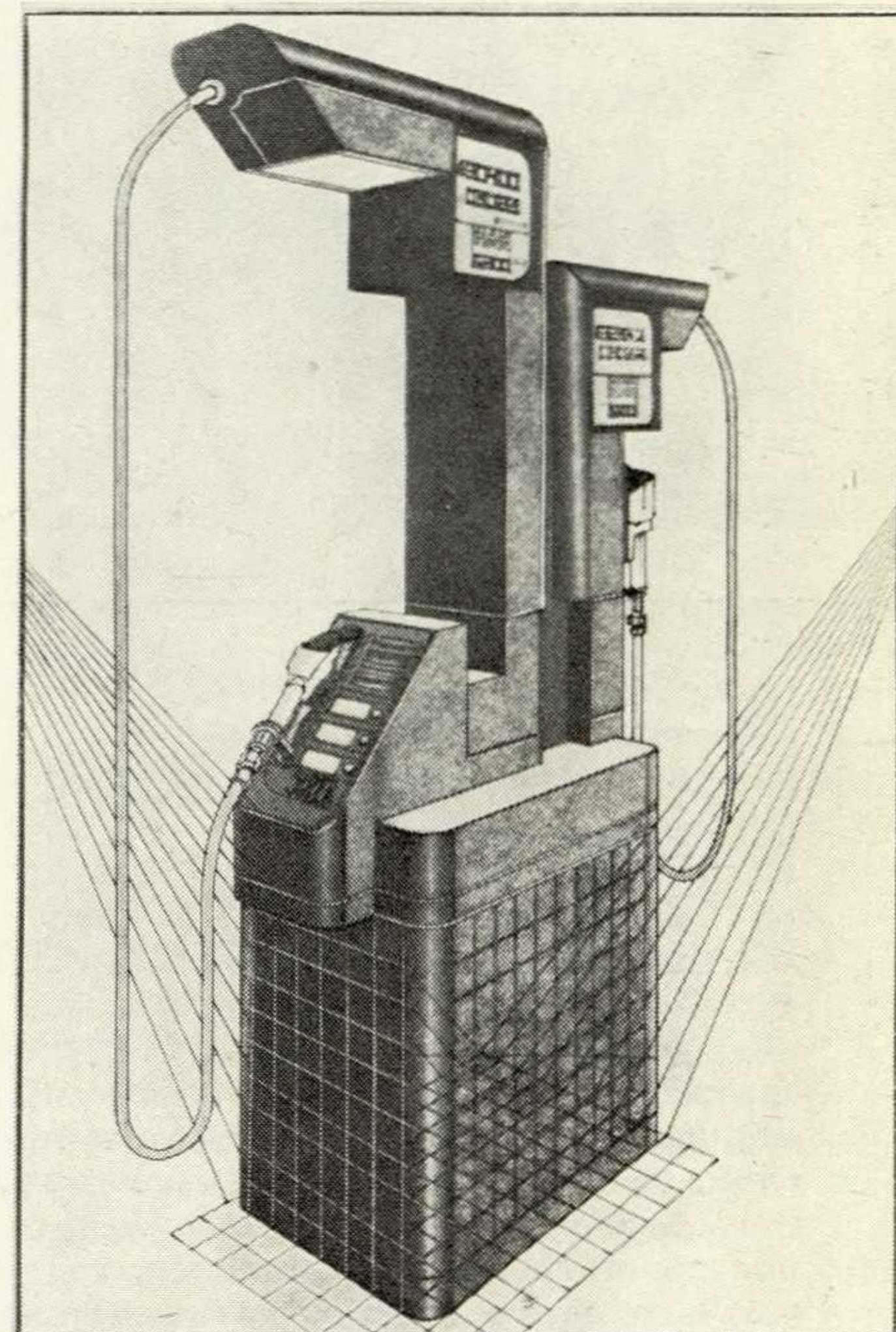
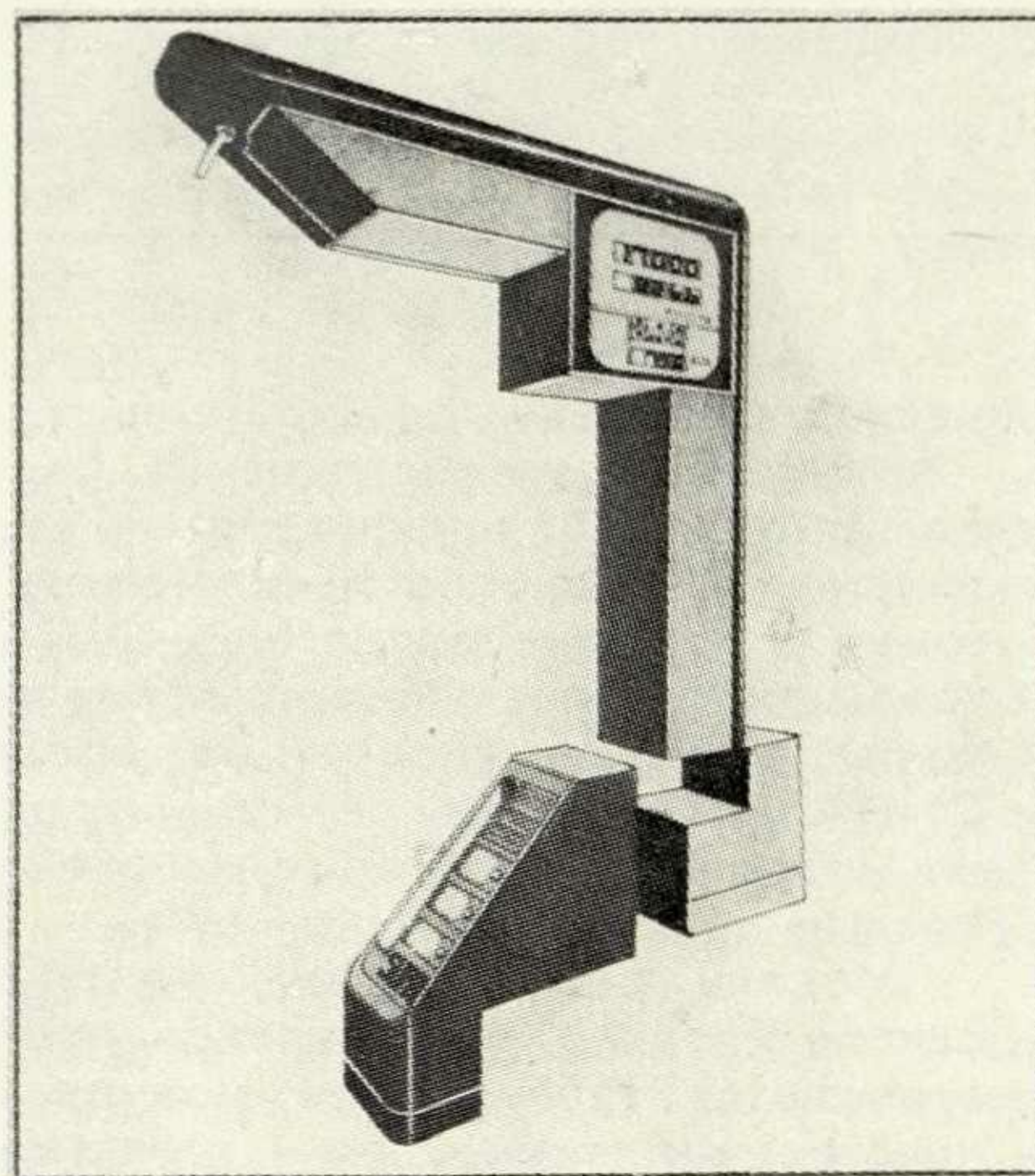
Domus, 1981, X, N 621, p. 50—51, ill.

Оригинальное оборудование для автозаправочных станций (АЗС) спроектировало Бюро градостроительства и архитектуры по заказу фирмы Esso. Художественно-конструкторский проект включает разработку бензоколонок, собираемых из модульных блоков, внутри которых размещены различные гидравлические, механические и электронные устройства, обеспечивающие отпуск бензина и других горюче-смазочных материалов. Модульный принцип конструкции обуславливает простоту монтажа бензоколонок и возможность применять оптимальные компоновочные решения в зависимости от характера и интенсивности транспортного движения, места расположения АЗС, типов отпускаемого горючего и т. д.

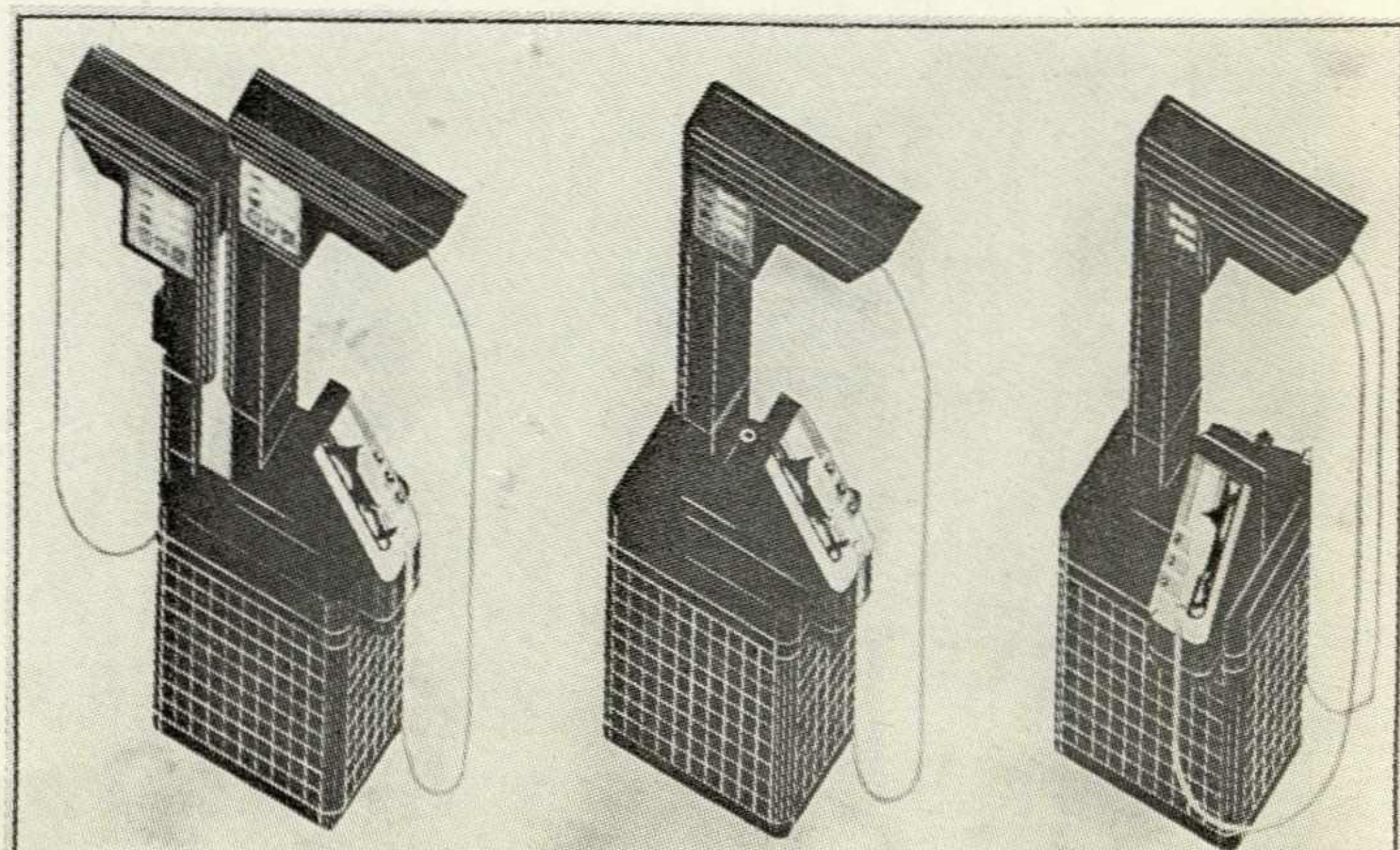
В ходе разработки дизайнерам удалось решить ряд специфических задач. В процессе производства и дальнейшей модернизации оборудования АЗС можно использовать уже выпускающиеся промышленностью гидравлические и механические устройства для бензоколонок (например, стандартный ручной бензозаправочный пистолет). Обеспечена максимальная вариабельность оборудования, позволяющая выбирать одну из трех компоновок в зависимости от того, производится ли отпуск горючего одного или двух видов одному или двум клиентам одновременно (при этом меняется расположение информационных табло со счетчиками). Все возможные компоновки могут использоваться как при полном комплексе технического обслуживания, так и при выполнении какой-либо одной операции. Для информации клиента используются стандартные дисплеи, которые располагаются на высоте.

Органы управления бензоколоной подверглись эргономической проработке, что должно обеспечить максимальную эффективность обслуживания. В качестве основного конструкционного материала использована пластмасса.

ЯЦЕНКО Е. П., ВНИИТЭ



1. Элементы бензоколонок: несущие стойки со встроенным дисплеем (вверху) и пультом управления. Внутри соединительного элемента размещена электропроводка
- 2, а, б. Внешний вид (а) и возможные варианты компоновки бензоколонок (б)



ГДР

В конце 1981 года состоялось очередное награждение «Государственной премией ГДР за заслуги в области дизайна». Премия присуждается ежегодно народным предприятиям различных отраслей промышленности, ведущим дизайнерам, преподавателям высших учебных заведений, а также редакциям дизайнерских журналов (за прошедший год награжден журнал «Form+Zweck»).

Berliner Zeitung, 1982, 6. Febr., S. 2

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

Специальная служба по оказанию консультативной помощи в использовании принципов эргономики при проектировании промышленной продукции создана Институтом эргономических проблем товаров широкого потребления. Служба сотрудничает с мелкими и средними промышленными предприятиями, которые не располагают собственными специалистами в области эргономики или не имеют возможности проводить эргономические исследования. Проблематика деятельности консультативного бюро включает вопросы обеспечения безопасности бытовых изделий, повышения их эксплуатационного комфорта, проектирования изделий и оборудования для инвалидов и т. д.

Applied Ergonomics, 1981, IX, vol. 12, N 3, p. 188

* * *

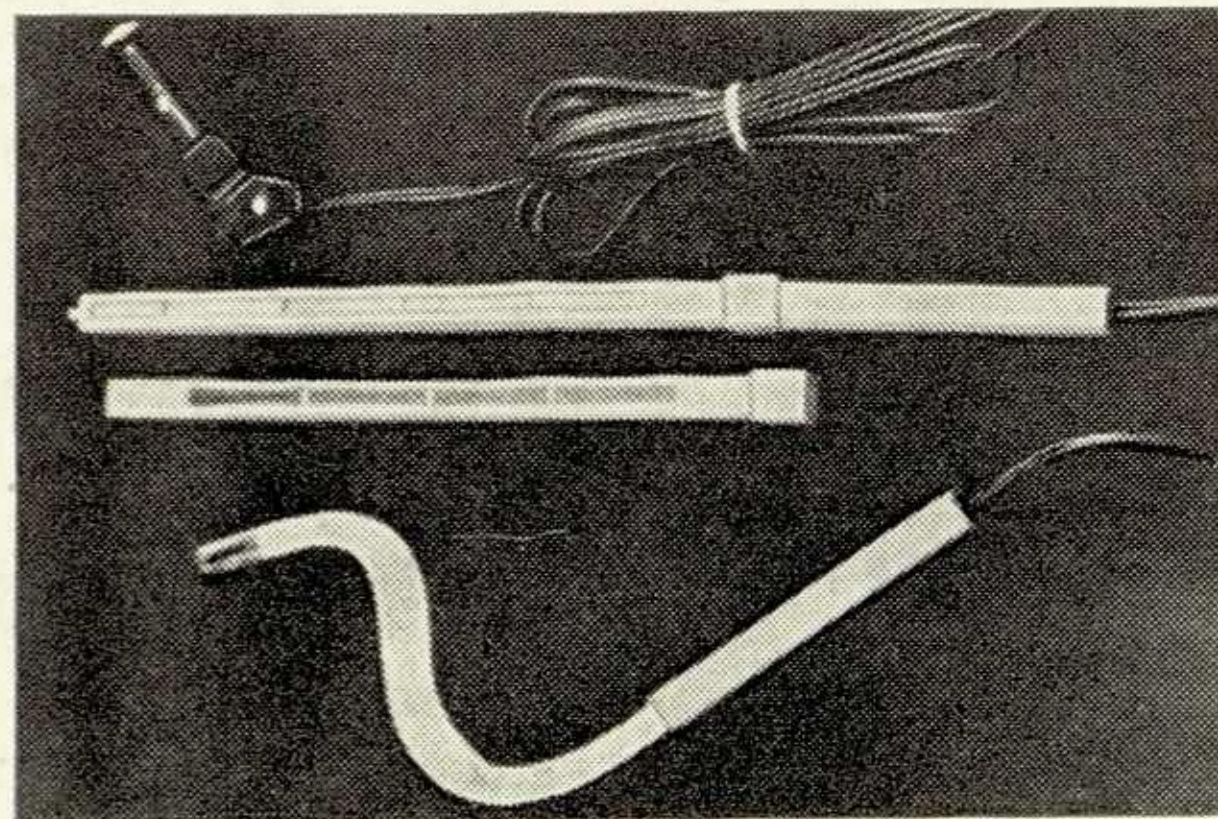
В 1981 году при лондонском Колледже художественного конструирования мебели для выпускников дизайнерских и медицинских учебных заведений открылись одногодичные курсы по подготовке специалистов в области дизайна для инвалидов. Цель курсов — объединение усилий специалистов различных профилей в создании предметной среды для инвалидов. Программа обучения включает основы анатомии и физиологии, художественное конструирование изделий и т. д.

Design, 1981, VIII, N 392, p. 3

НОВАЯ ЗЕЛАНДИЯ

В конце 1981 года новозеландским Советом по дизайну была организована конференция на тему «Задачи в области художественного конструирования промышленных изделий», на которой обсуждались проблемы развития дизайна и более широкого его внедрения в промышленность в связи с ростом экспорта продукции. Рассматривались также вопросы организации службы дизайна на мелких и средних промышленных предприятиях, связи дизайна с маркетингом, финансовые аспекты художественного конструирования изделий, предназначенных на экспорт. В конференции приняли участие специалисты в области дизайна, представители правительственных учреждений и различных фирм.

Designscape, 1981, N 140, p. 13—23;
Design, 1981, N 396, p. 7



Переносной светильник для автомобилей (фирма SA Jakbel, Франция) обладает рядом преимуществ по сравнению со стационарными. В корпус, представляющий собой герметичную пластмассовую прозрачную трубку с сечением 0,86×1,25 см, вмонтированы 4 лампочки, соединенные последовательно. Светильник принимает любую форму и таким образом может пройти в самые тесные места. На конце трубки имеется магнит, используемый для крепления ее к любым стальным предметам, а также для притягивания оброненных мелких деталей: болтов, гаек, малых инструментов и т. п. В выпрямленном виде и с надвинутым на него красным полупрозрачным пластмассовым чехлом светильник может быть использован как сигнальный аварийный жезл. Выпускается 2 модели: длиной 20 см, рассчитанный на напряжение 12 В и силу тока 1 А, со шнуром длиной 2,5 м, подключаемым к прикуривателю автомобиля, и длиной 39 см, рассчитанный на напряжение 24 В, силу тока 1 А, со шнуром 5 м.

Science et Vie, 1981, N 767, VIII, p. 145, foto

Гигантские самосвалы (фирмы Peenless и General Motors, США) имеют суммарные мощности соответственно 2240 кВт (3000 л. с.) и 2461 кВт (3320 л. с.), грузоподъемности 272 317 т. У первого задние 8 колес расположены попарно в два ряда и образуют 4-следовую колею. Все колеса имеют независимую подвеску. У второй модели двойные колеса задней тележки на поворотах отклоняются на 5°. Передача мощности на колесах у обеих машин электрическая.

Truck and Off-Highway, 1981, vol. 3, N 5

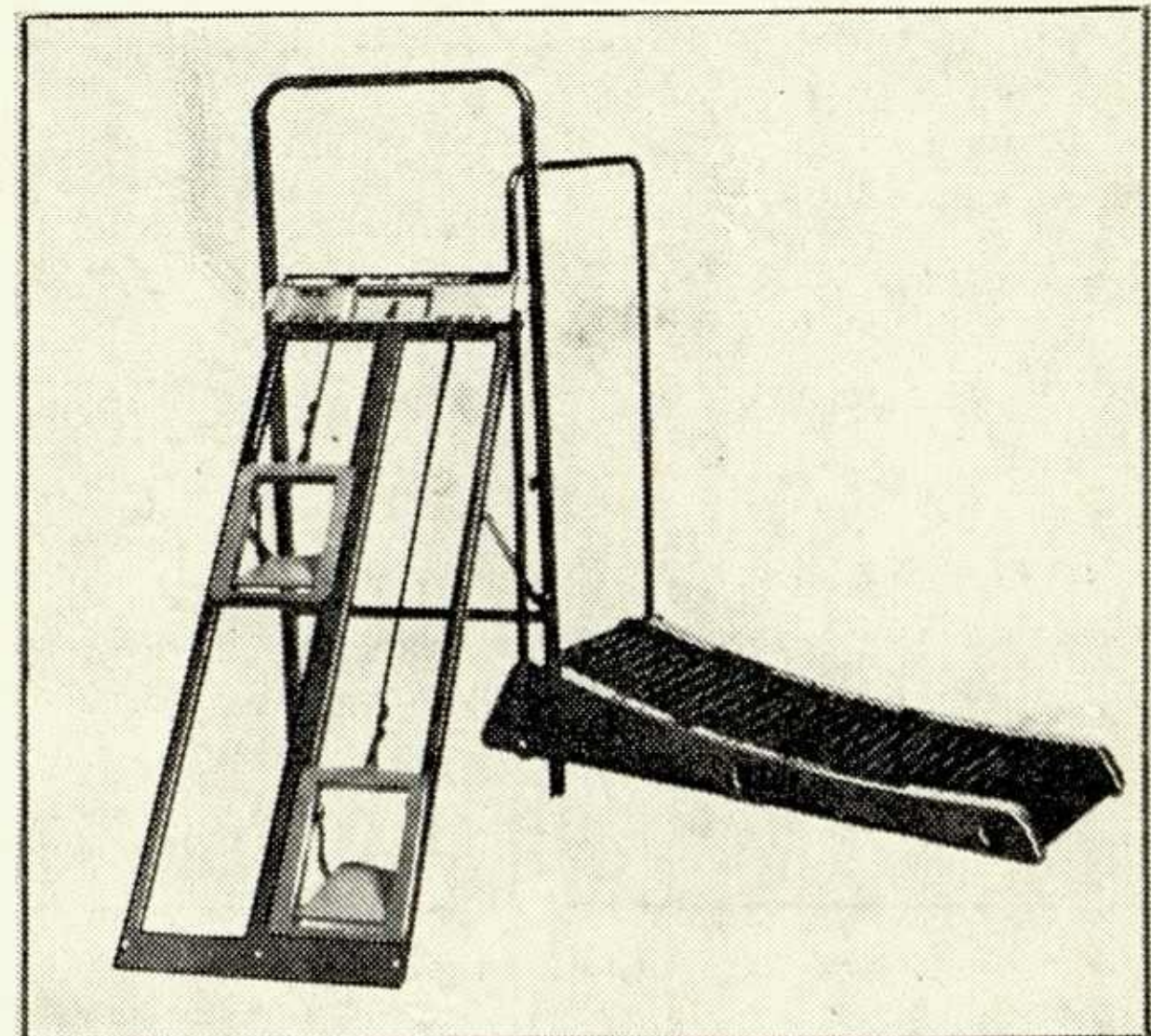
Малая цветная телекамера диаметром 25 мм, длиной 112 мм и массой 170 г (фирма Cizcon Corp., США) предназначена для съемки с микроскопа, контроля электронных схем или работы авиадвигателей дистанционного наблюдения в атомных установках и т. д.

Machine Design, 1981, vol. 53, N 18, p. 18, foto



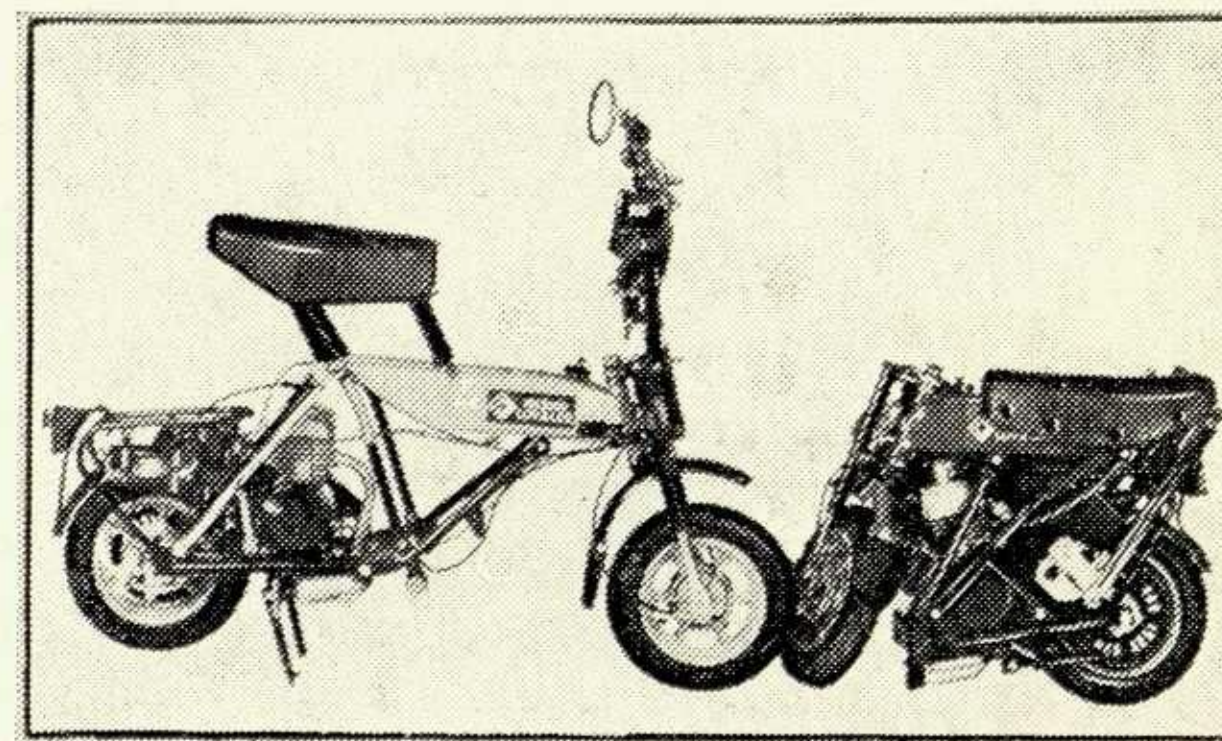
Фотоаппарат с магнитной кассетой, на которой помещается до 50 цветных снимков, разработан фирмой Sony (Япония). Снимки можно просматривать через телевизор или отпечатать на специальном видеопечатающем фотоаппарате.

Elektrohandel, 1981, N 11, S. 26, 1 foto;
Popular Science, 1981, vol. 219, N 6 (XII), p. 87, 89, 124, 5 foto



Тренажеры для самостоятельных физических упражнений, имитирующие греблю, подъем в гору и бег, выпустила фирма Black & Decker (США). В устройствах отсутствуют пружины, считающиеся небезопасными. Специальное внимание обращено на возможность компактного складывания устройств для хранения.

Design, 1981, N 396, p. 32, 3 foto



Складной мопед-мокик, приводимый в движение при помощи руки, без применения каких-либо инструментов (фирма Luv & L-ee, ФРГ), упаковывается в сложенном виде в мешок размерами 0,5×0,34×0,7 м.

Deutsche Mark, 1981, N 6, S. 9, 2 foto



Возможности фотографии («круглый стол»).— Техническая эстетика, 1982, № 6, с. 1—22, 60 ил.

Обзор материалов «круглого стола» ТЭ по проблемам фотографии, фотогафики, фотодизайна и преподаванию этих предметов в художественных вузах.

Possibilities of Photography (round-table discussion).— Tekhnicheskaya Estetika, 1982, N 6, p. 1—22, 60 ill.

УДК 62:001.66:7.05:7.024:77

Возможности фотографии («круглый стол»).— Техническая эстетика, 1982, № 6, с. 1—22, 60 ил.

Обзор материалов «круглого стола» ТЭ по проблемам фотографии, фотогафики, фотодизайна и преподаванию этих предметов в художественных вузах.

Анализ творчества А. М. Родченко — одного из выдающихся советских фотохудожников, памяти которого был посвящен «круглый стол». Проблема качества и профессионализма в фотографии; влияние ее на другие виды изобразительного искусства; специфика эстетической ценности фотоизображения; реальность существования фотографии в современной культуре; примеры из опыта преподавания фотодела в некоторых художественных вузах страны.

УДК 62.001.66:7.05.001.57

РУБИН А. А. Производственная ситуация и проблема внедрения проектов в дизайнерском ключе.— Техническая эстетика, 1982, № 6, с. 23—24.

Влияние производственной ситуации на работу дизайнера. Возможности реального производства как источник проектных идей. Работа дизайнера как «проектирование внедрения».

УДК 687.053.001.66:7.05:7.021:7.013(-87)

ЛЕСНОВ В. Г. Формообразование современных бытовых швейных машин.— Техническая эстетика, 1982, № 6, с. 27—30, 9 ил. Библиогр.: 5 назв.

Эволюция формы бытовых швейных машин за рубежом и современные тенденции их художественного конструирования. Общественность формы машин функционально-эксплуатационными, эргономическими требованиями и свойствами применяемых материалов.

Possibilities of Photography (round-table discussion).— Tekhnicheskaya Estetika, 1982, N 6, p. 1—22, 60 ill.

The review is given of the round-table papers on the problems of photography, photo-drawing, photo-design, as well as on the problems of teaching these disciplines at art schools.

The analysis of the creative work of A. M. Rodchenko, an outstanding Soviet photography artist was discussed by the round-table participants, the discussion being dedicated to his memory. The topics discussed were as follows: problems of quality and professionalism in photography; its influence on other imitative arts; specifics of the aesthetic value of the photo image; the reality of existing the photography-drawing in present-day culture; experience of teaching photography at some higher art schools of the country.

RUBIN A. A. The Designer's Point of View on the Situation in Production and the Problem of Implementing Projects.— Tekhnicheskaya Estetika, 1982, N 6, p. 23—24.

The influence of the situation in production on the designer's work is discussed. The possibilities of real production as a source of design ideas are described. The designer's work at the implementation of design is treated.

LESNOV V. G. Formbuilding of Modern Domestic Sewing Machines.— Tekhnicheskaya Estetika, 1982, N 6, p. 27—30, 9 ill. Bibliogr.: 5 items.

The evolution of the forms of domestic sewing machines in other countries as related to present day trends of industrial design is discussed. The dependance of the form on functional and performance characteristics, ergonomic requirements and the properties of the materials used.

ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА, 1982, № 6, с. 1—32