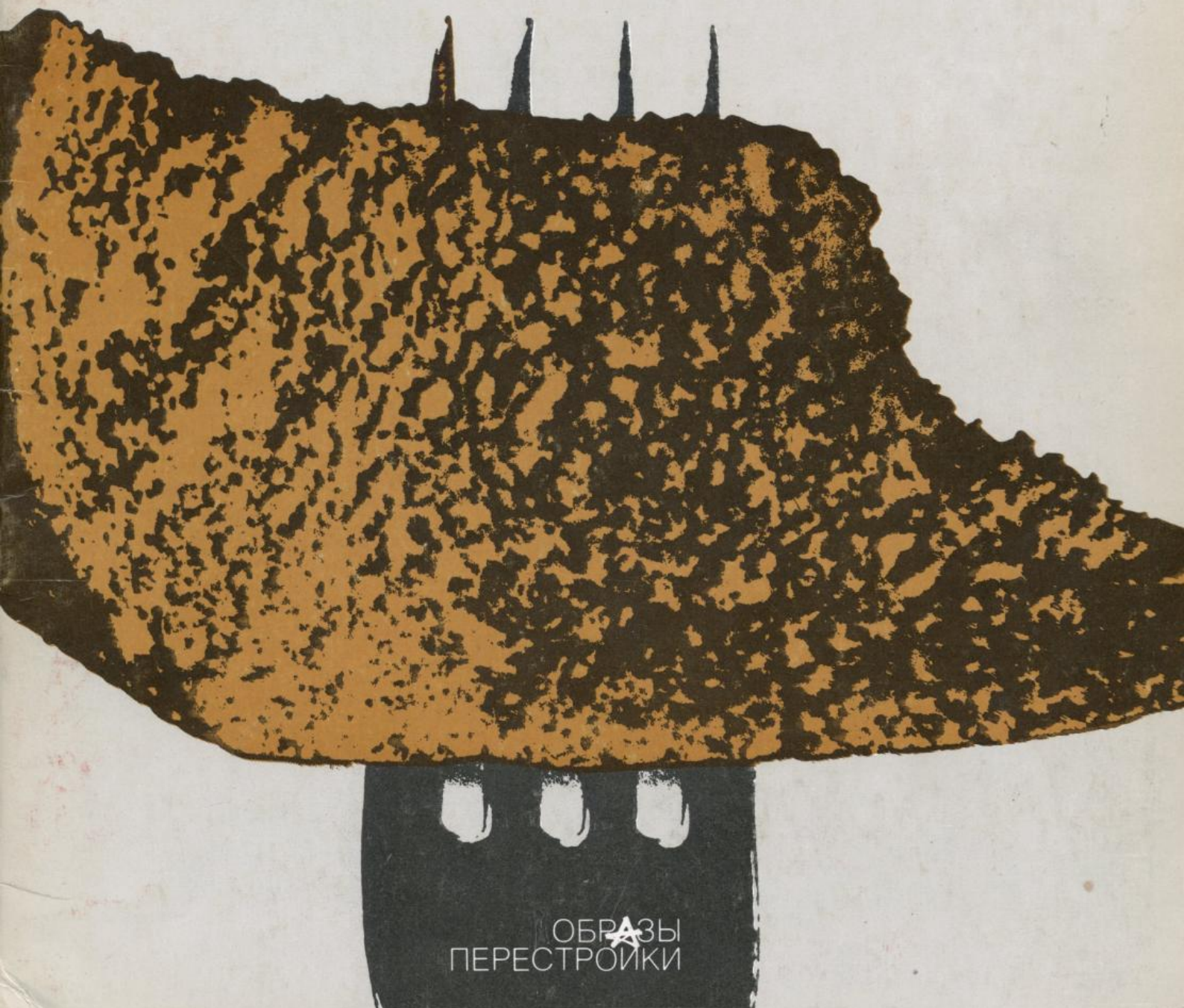


ISSN 0136-5363



№8(332)1991



ОБРАЗЫ  
ПЕРЕСТРОЙКИ



# техническая эстетика

## 8/1991

**Главный редактор**  
КУЗЬМИЧЕВ Л. А.

**Члены редакционной коллегии**

БЫКОВ В. Н.  
ЗИНЧЕНКО В. П.  
КВАСОВ А. С.  
МУНИПОВ В. М.  
РЯБУШИН А. В.  
СИЛЬВЕСТРОВА С. А.

(зам. главного редактора)

СТЕПАНОВ Г. П.  
ФЕДОРОВ В. К.  
ХАН-МАГОМЕДОВ С. О.  
ЧАЯНОВ Р. А.  
ЧЕРНЕВИЧ Е. В.  
ШАТАЛИН С. С.  
ШУБА Н. А.

(ответственный секретарь)

**Разделы ведут**

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

**Редакция**

Редактор  
ЛЫСЕНКО Л. В.  
Художественный редактор  
САПОЖНИКОВА М. Г.  
Технический редактор  
БРЫЗГУНОВА Г. М.  
Корректор  
ФАРРАХОВА Е. В.

**В номере:**

<b>ПРОБЛЕМЫ, ИССЛЕДОВАНИЯ</b>	<b>1</b>	ДУБОВ П. Л., ЭРЛИХ М. Г. Метафора и компьютер
<b>ПРОЕКТЫ, ИЗДЕЛИЯ</b>	<b>3</b>	КАПТЕЛИН Н. Б. Новый трехколесный
<b>ВЫСТАВКИ, КОНФЕРЕНЦИИ</b>	<b>6</b>	АЗРИКАН Д. А. Советские дизайнеры в галерее AXIS
<b>СОБСТВЕННОЕ МНЕНИЕ</b>	<b>11</b>	ГАЛКИН Ю. Н. Время дизайна придет
<b>НАШИ ПУБЛИКАЦИИ</b>	<b>13</b>	Павел ФЛОРЕНСКИЙ Иконостас
<b>ТЭ-БИС</b>	<b>15</b>	Банк информации и справок
<b>АРХИГРАД</b>	<b>21</b>	ЛЕМЕСШЕВ С. К. Новая загородная архитектура ФЕСЕНКО Д. Е. Деконструктивизм — феномен 80-х?
<b>ИСТОРИЯ ВЕЩИ</b>	<b>22</b>	ЯКУНИЧЕВ Н. Г. Ручной инструмент. Из прошлого в будущее
<b>ПОРТРЕТЫ</b>	<b>25</b>	Тагир Хайров
<b>РЕФЕРАТЫ</b>	<b>29</b>	Новый нефтепровод (США) Итоги конкурса фирмы Вгауп (Германия) Ручной калькулятор (США) Телефонные аппараты нового поколения (Великобритания) Новинки зарубежной техники

Обложка И. МАМОНТОВОЙ  
Макет М. Г. САПОЖНИКОВОЙ

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

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

В этом номере были использованы иллюстрации  
из журналов: Consumer Reports, Elettrodomestica,  
Domus, Test Achats Magazine и др.  
Сдано в набор 05.06.91. Подп. в печ. 30.06.91 г.  
Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>2</sub>.  
Бумага мелованная 120 г.  
Гарнитура журнально-рублиная.  
Печать высокая. Усл.-печ. л. 4,0.  
Усл. кр.-отт. 224,0. Уч.-изд. л. 5,9.  
Тираж 13 650 экз. Заказ 727. Цена 2 р. 50 к.  
Московская типография № 5  
Государственного  
комитета СССР по печати.  
129243 Москва, Мало-Московская, 21.

По вопросам полиграфического брака  
обращаться в адрес типографии.



# Метафора и компьютер

**Человеческому мышлению свойственна метафоричность.  
Машинные «мысли» построены на алгоритме.  
Но что же такое метафора?  
И как достичь полного понимания между человеком и компьютером?**

П. Л. ДУБОВ, математик, М. Г. ЭРЛИХ, дизайнер, ЛФ ВНИИЭ

Соизмеряя свое мгновенное существование с Вечностью, Богом, Мирозданием, человек всегда выбирал свою судьбу между Предопределением и Случаем. То, что по мере осмысления мироздания становилось для него главным — Доминантой культурной эпохи, — определяло тип культуры, выстраивало тысячи связей между ним и миром, помогало ему жить и действовать в реальном пространстве. Пройдя, подобно возрастам человека, от детства к зрелости через «магический», «мифологический», «религиозный», «алхимический» и «рационалистический» тип культур и вступая в мир компьютерной культуры, мы начинаем понимать, что память всего человечества и каждого индивида хранит в глубинах подсознания все прошлое. Станным образом двигая людей вперед, оно иногда выплескивается на поверхность, захватывая в своем немолчаливом потоке каждого человека. Строя проектно-компьютерную культуру, мы одновременно вступаем в мир, в котором наряду с проектно-логической существует иная — новая «магическая» культура. И здесь мы обнаруживаем вдруг чудовищ древних преданий, хтонических монстров, неожиданный и в самых разных местах выплывающих на поверхность. Чародеи, способные управлять ими словом-заклинанием, давно мертвы, а их воспреемники — ученые — знают малую толику заклинаний, ибо технократическое мышление утратило не только этическое начала, но и способность апеллировать к Богу. Идолами, предопределяющими поступки, стали Эффективность и Польза, заменившие технократам душу. Некогда приоткрывший ящик Пандоры опустел. Последней из него выпорхнула Надежда.

Существуют многочисленные и грозные свидетельства тому, что новый формирующийся информационный порядок делает изменения техносферы неуправляемыми. Подобно неслышимым человеческим ухом длинноволновым раскатам подземного грома, предвещающим землетрясение, сдвиги в развитии технологий, даже самые малозаметные пока, предвещают гигантские изменения эко- и ноосфер — в масштабах, которые многократно превышают способность homo sapiens к их восприятию, приспособлению и, следовательно, к выживанию. Речь здесь идет не о ядерной войне и загрязнении окружающей среды. Самая большая опасность — это изо-

бретения в области информатики, биохимии, генетики, химии, фармацевтики и даже внешне такой безобидной как косметика — изобретения, имеющие сегодня локальный характер, но глобальные и неконтролируемые последствия по своему влиянию на следующие поколения. Ибо очевидно, что момент изобретения и эффект его воздействия на общество и культуру оказываются разнесенными во времени. Сопоставим хотя бы результаты первых робких опытов изобретателей фото и кино, осуществленные в середине XIX века, и ту экранную культуру, которая их востребовала сегодня.

Одной из ядерных структур, концентрирующих сегодня потенциал для будущего взрыва, является информатика. Накопление информации в грандиозных транснациональных банках, массовая экспансия компьютера в науку, культуру, проектирование, производство и, главное, в образование способны повлиять на человеческое мышление и изменить сам характер прогресса, наращивая и без того существующую неустойчивость и повышая тем самым степень риска. Примечательно то, что социализм фактически стал, быть может, последней остановкой и попыткой консервативной части человечества вернуться в... спасительное чрево магии палеолита. Система, блокирующая нововведения и решающая демографические проблемы наиболее эффективными и дешевыми средствами, будучи вне конкуренции, способна существовать тысячи лет, напоподобие цивилизаций древнего Ганга или Нила. В то же время, концентрируя в себе подобно раковой опухоли все возможные пороки технократизма в самой их гипертрофированной форме, она одновременно аккумулировала гигантский потенциал сначала для экологического, а затем и демографического самоуничтожения. История показала, что социализм и коммунизм как глобальные биосоциальные реакции на беспрецедентно быстрые, а потому опасные изменения, могут только резко ускорить поворот в сторону пропасти, падение в которую в условиях Свободы все-таки возможно избежать.

Свобода каждой личности, как субъекта творчества, все больше движет сегодня историей. Перестройка, осознаваемая нами как чрезвычайно и сугубо российское явление, будучи мысленно помещенная в контекст новейшей истории, оказывается лишь одним из многих, хотя и важных, феноменов,

свидетельствующих о революционном общечеловеческом развитии.

Вспомним, что О. Тоффлер фиксировал наступление такого поворота до событий в нашей стране. Еще до 1985 года, осмысляя современную историю, он сводил в единое пространство столь разнообразные и внешне противоречивые явления, как рост национализма, обозначившийся во всем мире, перестройку экономического порядка как в масштабах мира, так и в отдельных странах, компьютерную революцию, резкую социокультурную дифференциацию, прогрессирующую в развитых странах, рост ценности семьи, появление «контр будущего», демассовизацию средств информации и многое другое, видя в центре всех изменений небывалую актуализацию творческого потенциала каждого народа, каждого человека, каждой личности. Слом технократических основ, спленивших людей, стал результатом выброса самосохраняющих сил культуры, будущее которой зависит от творческого свободного самовыражения Индивида, будь то нация или отдельный человек.

Свобода, однако, всегда связана с Предопределением. И противоречия между тем и другим вряд ли будут когда-нибудь разрешены. Свобода творить и изменять, изобретать и модифицировать вывела на авансцену новых людей — ученого, изобретателя, менеджера, промышленика — и с их помощью породила культ «изменений», «накоплений», «новаторства». Новый этап способен усилить это движение, но отказ от технократического мировосприятия, воспитываемого со школьной скамьи, не может стать мгновенным. Деятельное мышление отстает от изменений техносферы, реакции инерционной ноосферы не успевают за теми изменениями, которые она сама порождает. Коллективная безответственность за нововведения является следствием фатального отчуждения проектировщика и ученого от его детства.

Дизайн — одно из мощных проявлений самосохранения культуры, пытающихся снять конфликт между «человеком» и замаскированной под вещь машиной. Художественное метафорическое мышление — одна из опор, сдерживающих сегодня падающую стену. И значение его не столько в создании отдельной, пусть даже прекрасной вещи или концепции, сколько в метафорическом освоении мира.



Метафорическая образная модель целостного, пусть даже ограниченного концепцией мира, адекватна по значимости сегодня тем Вселенным, которые создавали культуры прошлого. Новое, переосмысляющее и возрождающее древнее, старое и приближенное к ним, берет на себя решение проблем Свободы и Предопределения. В этом своем значении оно противостоит принципиально неметафоричному миру информатики.

Дискретно-рваный, несводимый в единство «рассыпанный» мир цифр, сведений, навыков и языков, отчужденного опыта специалистов, заряженного в экспертные системы, убивает интуицию пользователей и, как порождение технократического мышления, противостоит исполненному живого чувства художественному метафорическому восприятию действительности. Но метафора как способ специфического образного моделирования мира в условиях компьютерной революции является одновременно и средством, позволяющим ввести поток новаций, рожденных машинным интеллектом, в русло традиционных культур. И не осмыслив культурно-исторические корни метафорического мироощущения, это весьма трудно сделать.

Всякое изобретение — это метафора, а великое изобретение — это великая метафора. Безымянный гений — творец повозки — был и самым великим магом, гением метафоры, связавшим катящийся по небу солнечный диск с идеей колеса, с идеей Предопределения и Цикличности мироздания.

Это первый древнейший предок проектной культуры, это — блаженство узнавания, радость метафорического и символического переосмысления действительности, ужас непредвиденного магического превращения. В «магической» культуре все едино — дыхание и душа, цвет и смысл, слово и дело, метафора и символ. Все связано цепью взаимных превращений и зависимостей, неумолимых, как «законы природы».

Всякая метафора порождает символы и идеи, воплощаемые в мифологической культуре. Страх потерять обретенное и подчинение Року вызывает к охранительной тенденции в культуре, освящает и символизирует технологии и порождает канон. Канон — это миф и символ, переведенный на язык технологии. В нем пока еще не разорвана связь между технологией и магией, но кольцо неотвратимой взаимосвязи слова и дела, выбора и расплаты за него размыкается и в образовавшуюся щель врывается Случай!

Случай коварен, игра с судьбой опасна и непредсказуема, поэтому нужна не только Надежда, но и расчет. Велик авторитет древних, но непостижим замысел Творца, выражающего свою волю в Божественной гармонии, свято стремление к познанию Его замысла. Так появляется Стиль — идея и ее сим-

волическое воплощение в форму.

Идею стремления к Господу и предстояние перед ним выражают стремительные формы готики, идею случая — капризные формы барокко. Канон умирает, стиль остается. Но... случай можно обмануть и, опираясь на разум, извлечь из него в будущем прибыль. Для этого замысел «Божественного Часовщика» надо рассчитать, используя знание о Вселенной, о явлениях природы, общества, человека. Здесь — смерть метафоры и рождение безоглядного проектирования, выход на авансцену изобретателя — пока еще самоучки, но всегда — фанатика.

Параллельно возникает наука, и работа о трансляции смысла выносит метафору из обихода научной речи и текста. Здесь лежит водораздел между мифопоэтическим экспрессивно-эмоциональным и логико-рационалистическим антиметафорическим стилями мышления и мировосприятия. Хотя «метафорическое» состояние предшествует и сопутствует любому творческому акту, у художника (в широком смысле) она останется целью, а у ученого и изобретателя только средством, отбрасываемым за ненадобностью.

В XIX веке окрепло иссушающее дыхание рационалистического мышления Просветителей. Как реакция на него, возникла эклектика — последняя безнадежная попытка использовать метафорический и символический перенос форм и стоящих за ними смыслов пластического языка.

Отказ от метафоры есть уплощение художественно-творческого начала в любой области деятельности, есть продажа первородства во имя чечевичной похлебки успеха и эффективности. По сути антиметафоричны все формы делового, обыденного и научного общения и коммуникаций. Однако именно они породили научно-технический прогресс, антибиологичный в самой его сердцевине. Технократическое мышление, как и функциональное проектирование, рассматривают метафору как

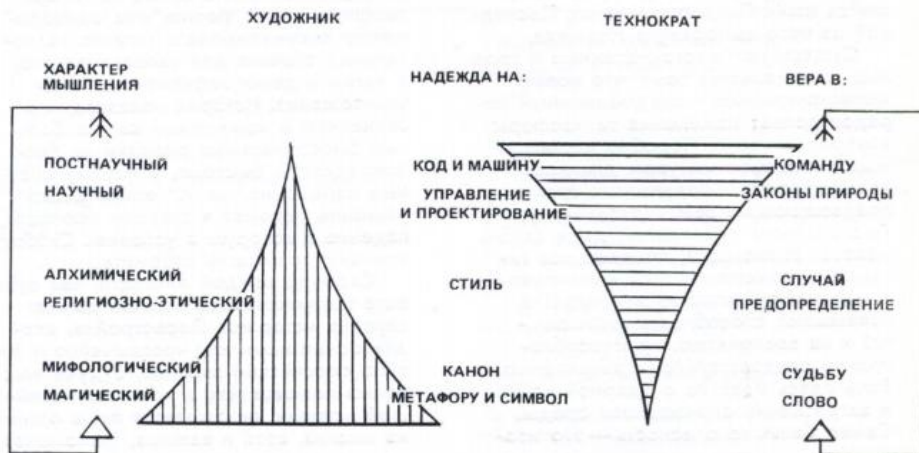
преступление. Интересно, однако, что такой подход мстит за себя, порождая непредвиденные смыслы, символы, знаки и метафоры-химеры. Так, функциональная архитектура породила вопреки своим замечательным намерениям метафорическую и символическую трансформацию идеи Равенства в глубоко античеловеческую идею «покамерного деления пространства». Функциональный подход к массовому строительству оказался метафорой концентрации лагеря и наоборот.

Человек, поставив себя в Центр Вселенной, решил, что Бог — это ненужный атрибут стройной картины мира, допускающей Случай только как эманацию еще не познанных «Законов природы». Этот краткий миг творчества уже через 100 лет обернулся похмельем, поскольку фундамент с таким трудом возведенного здания Науки оказался не только двойственным и противоречивым, но и вневременным.

Однако это не сразу дошло до апостолов рационализма, свято веривших в «пользу науки», и, тем самым, поставивших во главу угла «науку проектирования». Они оказались в плену у безжалостной системы, поскольку «наука» не имеет нравственного императива, порождая еще более страшную магию.

Становится реальностью появление антиметафорического разума, воплощенного в «железе» благодаря и на основе теории экспертных систем. Неодолимое любопытство и стремление породить своего гомункулауса, в отличие от наивных попыток средневековых алхимиков, сейчас имеют все шансы на оглушительный успех. В рамках магического сознания этот псевдоразум будет анимировать «железо», выводя его в категорию «живого» существа, отличающегося от человека только физической природой носителя. О таком пустяке, как «психэ», на этом этапе становления машинной цивилизации можно забыть.

Метафорическое слишком человек-





## Новый трехколесный

В первом номере «Технической эстетики» за 1990 год была помещена статья «Новый легковой мотороллер», в которой описывалась разработка и особенности новой модели мотороллера Тульского завода. Заканчивалась статья анонсом дальнейшей работы над моделью, ее модификациях, в частности — над трехколесной моделью с различными вариантами комплектации. За прошедшее время авторский коллектив дизайнеров ВНИИТЭ закончил разработку трехколесной модели мотороллера и передал ее на завод для освоения.

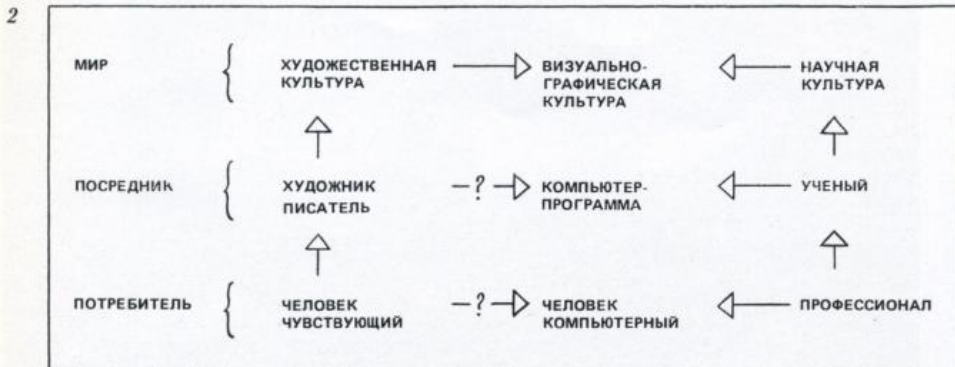
В соответствии с основными положениями о модульной схеме компоновки типажного ряда новых изделий мототехники, разрабатываемых в рамках долгосрочной совместной работы с Тульским машиностроительным заводом им. В. М. Рябикова, новая, трехколесная модель мотороллера (рис. 1) является логическим развитием базовой модели данной серии.

Предназначена трехколесная модель в первую очередь лицам среднего и пожилого возраста, для кого эксплуатация двухколесного транспорта уже представляет определенные трудности, а также тем, кто хочет иметь хорошего помощника в хозяйстве и в часы отдыха.

Конструктивно-компоновочное решение нового мотороллера основано на возможности трансформации экипажной части базовой модели, позволяющей отделять заднюю часть подседельного капотирования вместе с задним багажником и блоком фонарей, на место которых устанавливается багажная емкость объемом до 105 дм<sup>3</sup> (рис. 2). При этом на ведомую ось вариатора ставится короткая цепная передача, связанная с редуктором заднего моста, распределяющим крутящий момент двигателя через две полуоси на ведущие задние колеса мотороллера. Для обеспечения возможности установки заднего моста колесная база мотороллера увеличена с 1300 до 1600 мм. При этом общая длина его выросла до 2200 мм.

Все пространство, образовавшееся за седлом и по его сторонам над задней осью, образует объем багажного отделения. Он представляет собой закрытую емкость, имеющую две крышки: верхнюю и заднюю. Задняя крышка одновременно является ложементом для запасного колеса (рис. 3), а в открытом положении еще и продол-

Авторы — дизайнеры КАПТЕЛИН Н. Б., МИХАЛЕВ Г. В., ОЛШАНЕЦКАЯ Т. Г., РЯЗАНОВ Б. П., ТРУШКИН А. Н.



но, но... можно доказать теорему, что в рамках любого языка всегда можно построить конечную цепочку высказываний, эквивалентную по смыслу любой заданной наперед метафоре и описываемую конечной программной формальной грамматикой. Несмотря на полную неудобоваримость термина, за ним стоит вся мощь устремленного в будущее разума, потерявшего свои корни и не закрепленного в бытийном контексте художественной гуманитарной культуры, естественно обращенной к прошлому.

Упрощенное с целью наглядности представление соотношения типов структур в языке, мышлении, в развитии культуры дает картину «слоеного пирога», в основании которого лежит магия, и к ней — в страхе перед неопределенностью — смещаются доминанты «нового мышления» и мирозерцания (схема 1).

В каждом человеке обнаруживается одномоментное присутствие всех шести слоев и преобладание того или иного слоя определяет культурный или субкультурный контекст личности.

Спасаясь от невроза, технократическое мышление уходит не в религию, а в магию, в наивную веру во всемогущество техники, легализуя этим самый древний пласт подсознания. Но параллельно с ним на поверхность всплывают и такие редуцированные формы магического мышления, как оккультизм, секс (жертвоприношение Великой Матери) и другие, вплоть до НЛО. Доминирование одного слоя и вытеснение остальных в подсознание порождает замешанные формы культуры и субкультур, хранящие все основные черты материнской в плане как отрицания, так и дополнения.

Так, например, рок-культура представляет собой одно гигантское камлание для роботов — метафору неodusелвенной оргиастичности.

Анимация, как метафора одушевления, пронизывает и новые течения в компьютерной графике. За последние несколько лет здесь наметился колоссальный скачок. Исподволь был осуществлен перенос «алгебры» в «псевдогармонию», мечта Фауста и Сальери стала псевдодействительностью мира

экранный компьютерной культуры. Новая визуальная культура, рождающаяся на наших глазах, имеет своих ценителей и великих магистров — компьютеры. Вероятно, их скоро можно будет назвать «артистами» (схема 2).

В этой схеме отражены основные пути переноса проектной культуры дизайнера в экранную культуру завтрашнего дня.

Между жерновами вечности оказывается человек-зерно. Умирая, он пытается вернуться к истокам, забывая, что дважды в одну реку войти невозможно.

**Вместо заключения.** Лингвисты, возможно, не согласятся с некоторыми из высказанных здесь положений, обвинив авторов в непопулярно расширенном толковании устоявшегося определения «метафора», особенно в плане ее смешения с «символом» и вообще ее применимости в изобразительных искусствах (живописи, архитектуре, дизайне). Однако мы не согласны с тем, что метафорический перенос недопустим в рамках архитектурного и дизайнерского проектирования, хотя его интерпретация в терминах «языка архитектуры» или «языка дизайна» в сущности еще не развита. Но вспомним, что, например, нож — это и метафора и символ клыка в различных культурных контекстах, так же как античный храм — это и метафора и символ священной рощи — пристанища бога в контексте ландшафта и картины мира. В архитектуре и дизайне и символ и метафора — мощное средство передачи сообщения. Классический пример — архитектура постмодернизма, в основе которой — принцип двойного кодирования и метафора.

### ЛИТЕРАТУРА

1. АРУТЮНОВА Н. Д. Предложение и его смысл. М. 1976.
2. ГУСЕВ С. С. Наука и метафора. Л. 1984.
3. ЖОЛЬ К. К. Мысль, слово, метафора. Киев. 1984.
4. Метафора в языке и тексте. М. Наука. 1988.
5. МИНСКИЙ М. Остроумие и логика когнитивного бессознательного. // В сб.: «Новое в зарубежной лингвистике». Вып. XXIII. С. 291—292.
6. СТЕПАНОВ Ю. С. В трехмерном пространстве языка. М. 1985.

Получено 10.12.90



жением плоскости пола багажника, что позволяет получать значительную грузовую площадку для размещения длинномерных грузов (рис. 4).

Для перевозки крупногабаритных грузов (конечно, в пределах разумного и с учетом общей грузоподъемности машины) верхняя крышка багажника сделана быстроразъемной, что позволяет достичь значительного «грузового» эффекта (рис. 5). На передних стенках багажника, по бокам от седла, расположены две ручки — для опоры рук пассажира при езде, а также для облегчения маневрирования мотороллером на стоянке с выключенным двигателем.

В длительных туристических поездках на верхних боковых плоскостях багажника возможно размещение какого-либо мягкого груза типа баула, тюка, рюкзака и т. п. Груз можно закрепить: на боковых торцах поверхности багажника расположены два поручня — ограждения. Сзади, посередине верхней крышки имеется небольшая ручка с замком, запирающимся на ключ и фиксирующим заднюю крышку багажника.

На наружной поверхности задней крышки находится место крепления номерного знака и освещающего его фонаря. Так как задняя крышка в своем открытом положении служит продолжением багажной плоскости и при этом возможно движение мото-



1

3  
4

роллера с грузом, то конструкция узла крепления номерного знака предусматривает возможность его поворота вместе с фонарем на угол 90° на шарнирном кронштейне для обеспечения его видимости идущим сзади транспортом.

Предлагаемая модель является двухместной. Водитель и пассажир размещаются друг за другом, причем сиденье может быть выполнено в двух вариантах: раздельном (переднее и заднее) как у двухколесного мотороллера, и цельном, состоящем из общего ложемента-основания и единой подушки. Конструкция последнего варианта имеет механизм открывания, позволяющий переводить сиденье в открытое положение с опорой на рулевую колонку, что разгружает и об-

легчает узел поворотных петель и создает хороший доступ к пробке горловины бензобака (рис. 6).

Для обеспечения удобной посадки водителя и пассажира сиденье имеет специальное профилирование подушки, создающее зрительно фиксируемые места посадки. Для упора спины пассажира перед выступающей средней частью багажника имеется небольшая подушка, являющаяся композиционным завершением задней части сиденья. В передней нижней части сиденья расположена пластмассовая заглушка с отверстием для доступа свежего воздуха к воздушному фильтру карбюратора.

С правой стороны машины, на стыке боковых панелей капотирования расположена рукоятка включения зад-

него хода. Ее размеры и конфигурация подобраны таким образом, что водитель может манипулировать с ней, не изменяя посадки.

В передней части мотороллера, как и у двухколесной модели предусмотрен багажник для хранения запасного мотошлема (рис. 7).

Для опоры ног пассажира служат подножки, расположенные по бокам от элементов капотирования вариатора и генератора. Подножки расположены на уровне пола передней части мотороллера и имеют углубления для ног со специальными углублениями в передней части. Это обеспечит пассажиру возможность изменить положение и наклон ступней ног во время длительной езды, что существенно повысит комфортабельность поездок на





1. Новый трехколесный мотороллер класса 200 см<sup>3</sup> — передняя часть унифицирована с двухколесной моделью. Вид спереди. Видна рукоятка включения заднего хода

2. Задняя часть мотороллера представляет собой закрытый багажник объемом 105 дм<sup>3</sup>

3. Вид сзади — доступ в багажник; в откинутой крышке видно запасное колесо

4. Грузовая платформа для перевозки крупногабаритных грузов; образуется при снятии верхней крышки багажника

5. Перевозка крупногабаритного груза; под задней крышкой багажника виден номерной знак в откинутом положении

6. Вид сбоку. Положение седла, обеспечивающее свободный доступ к горловине бензобака

7. Фрагмент передней части машины — багажник для размещения запасного мотоцикла

Фото С. Э. БАБЕНКО



новой машине.

В связи с увеличением общих габаритов и массы машины (по сравнению с двухколесной), а также для упрощения привода и повышения усилия на задних тормозах в новой модели введена ножная педаль заднего тормоза. Привод тормозов возможен как механический, так и гидравлический.

Для уменьшения аэродинамического сопротивления, облегчения процесса мойки и придания законченности и единства стилового решения всей машине, задние колеса имеют пластмассовые фальшдиски, снабженные перфорацией для улучшения охлаждения тормозных барабанов.

Таковы конструктивно-компоновочные особенности нового трехколесного мотороллера, значительно расширяю-

щего его потребительские возможности и сферу использования.

В заключение следует сказать, что проектом предусмотрены три варианта цветофактурного решения мотороллера, для воспроизведения которых рекомендовано использование соответствующих полимерных материалов с отделкой лакокрасочными покрытиями.

Конструкция мотороллера предусматривает возможность его эксплуатации совместно с небольшим прицепом, разработка которого является дальнейшим развитием совместных работ дизайнеров Москвы и машиностроителей Тулы.

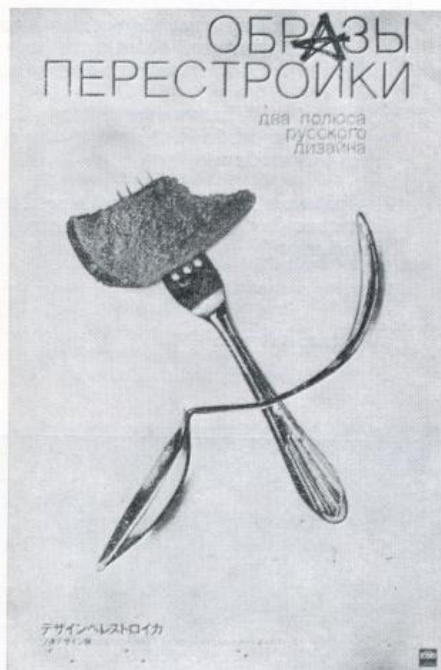
Н. Б. КАПТЕЛИН,  
дизайнер, ВНИИТЭ

Получено 27.05.91



## Советские дизайнеры в галерее AXIS

Д. А. АЗРИКАН, кандидат искусствоведения, руководитель дизайн-студии, СД СССР



В течение девяти дней, с 22 по 30 марта этого года в Токио, в выставочной галерее AXIS впервые демонстрировались произведения советского дизайна: по инициативе и приглашению известной японской дизайнерской фирмы GK Industrial Design Ass. в Японию поехали показать свои работы две студии СД СССР — студия Татьяны Самойловой и студия Дмитрия Азрикана. В поездке участвовали, помимо руководителей студий, дизайнеры Алексей Синельников и Игорь Тарачков. Выставка проводилась в рамках ИКСИД; факт ее проведения приветствовали многие видные деятели этой международной организации — Кендзи Экуан, Артур Пулос, Юрий Соловьев, Антти Нурмесниemi, Купер Вудринг и другие.

### ИДЕЯ

Идея проведения этой выставки принадлежит Кендзи Экуану, экс-президенту ИКСИД, президенту крупнейшей в Японии дизайнерской фирмы GK Industrial Design Ass.

Кендзи Экуан — подвижный, небольшого роста человек с седой бородкой — одержим философией дизайна как миссионерской деятельности, способной значительно улучшить жизнь людей. В 1989 году он превратил Нагою в подлинно мировой центр дизайна, устроив здесь Конгресс ИКСИД и гигантскую, на трех обширных площадках, всемирную выставку «Мир дизайна-89». Эта выставка потрясла весь мир, и только наша угрюмая и невежественная пресса оставила своего читателя в полном неведении на сей счет.

Кендзи Экуан давно носился с идеей показать японцам работы советских дизайнеров — это входит в его концепцию дизайна как средства объединения людей и культур. Впервые мы обсудили эту мысль в Москве, в ресторане Центрального дома кинематографистов, откуда, как я думаю, вышло немало ценных начинаний. Но идея задержалась — Экуан пугала забюрократизированность нашей госсистемы «художественного конструирования», с которой он не хотел иметь дела. А почти через год, летом 1990 года, мы снова встретились — Кендзи Экуан, Татьяна Самойлова и я. На этот раз в Питере, в номере гостиницы «Ленинград», в которой тогда еще не случился пожар, но уже не было горячей воды — и набросали в общих чертах концепцию выставки двух независимых дизайн-студий, моей и Т. Самойловой. Выставку решено было провести в 1991 году в Токио.

### КОНЦЕПЦИЯ

В отличие от всех предыдущих выставок советского дизайна за рубежом, где ленточку всегда разрезало ответственное лицо Комитета по науке и технике, «вышестоящего» над ВНИИТЭ ведомства, это должна была быть выставка не «систем», не организаций, а конкретных, с лицами и именами, живых дизайнеров. По существу была задумана персональная выставка двух творческих групп. Таким образом, первым принципом концепции стала **персональность**.

Второй принцип — **честность**. На всех предыдущих дизайнерских выставках лежал плотный налет вранья, техника которого была тщательно отработана на ВДНХ и госвыставках СССР за рубежом художниками Торгово-промышленной палаты. Обычно при входе

на дизайнерскую выставку, сразу после портрета Брежнева, вливающегося губами в лидера принимающей страны, непременно фигурировала карта СССР, покрытая сетью органов дизайна, мудро сотканной ВНИИТЭ и ГКНТ. Это изображение накинута на ничего не подозревающую страну циклопической сети «художественного конструирования» должно было убедить зрителя в полном и окончательном торжестве дизайна на полях страны и в захромах Родины, хотя всем было ясно — дизайном в СССР не пахнет.

В противовес этой традиции мы решили честно показать наши скромные произведения, не пытаясь никого убедить в их всенародной популярности.

Третий принцип — **показ исторической и сегодняшней атмосферы**, в которой работают дизайнеры в нашей стране. Исходя из этого принципа, мы включили в экспозицию безымянные произведения народных мастеров прошлого, сознательно выбирая простые утилитарные вещи, т. е. народный дизайн, а не декоративно-прикладное искусство. Была также подобрана коллекция вещей периода 30—50-х годов, который, как правило, из истории отечественного дизайна выпадает. Атмосферу дополнили репортажные фотографии сегодняшней суматошной жизни, музыка и видеофильмы, которые я снял специально для выставки и попытался передать в них мое личное ощущение Москвы, Ленинграда и быта обеих студий. Снял я также и несколько проектов, которые было трудно везти с собой.

Выставка называлась «Образы перестройки. Два полюса русского дизайна». Отношения перестройки и дизайна объяснялись на планшетах выставки следующим образом:

- перестройка — разрушение тоталитарной системы;
- перестройка — возвращение к личности;
- перестройка — поворот к дизайну.

Перестройка в самом дизайне:  
— вместо дизайна для промышленности — промышленность для дизайна;  
— вместо централизованной государственной системы дизайна — независимые дизайн-студии и дизайнеры;  
— вместо государственного контроля и стандартизации — разнообразие и контроль рынком.

И — дизайн перестройки:  
— дизайн для тела и души человека;

— дизайн для тела и души планеты. Легко обнаружить, что слова эти писались в период, когда еще не угасли надежды.

Относительно «двух полюсов», име-



лись в виду прежде всего различия в творчестве двух студий — эстетский подход и маленькие простые вещи для женщин у Татьяны Самойловой: поиски новых методов, объектов и эксперимент в самых разнообразных сферах — в нашей студии. И кроме того, Москва — Ленинград, мужчина — женщина... Были и более потаенные смыслы. Это и сопоставление казенной имперской системы госдизайна и сегодняшнего движения к свободе, это и противоречие между наличием творческого потенциала и полным отсутствием спроса на него.

Для проведения выставки было арендовано помещение известной в Токио и в дизайнерских кругах всего мира галереи на четвертом этаже комплекса AXIS, включающего безумно дорогие магазины, торгующие шедеврами мирового дизайна, редакцию профессионального дизайнерского журнала AXIS, офисы, дизайн-студии и другие службы (примерно то, что задумывалось в благополучном похоронном теперешнем проекте Центра дизайна в Москве, на Арбате). Все это в одном из самых дорогих и престижных, так называемых «вечерних» районов двенадцатимиллионного Токио. Цена аренды такого помещения нам точно неизвестна, но по косвенным данным, девять дней выставки в AXIS способны разорить даже не самую бедную компанию.

## ДЕНЬГИ

Аренда помещений, изготовление выставочных конструкций, выпуск каталога и других печатных материалов, а также наше пребывание — все это было взято на себя японской стороной. Для этого были привлечены 13 спонсоров. Львиную долю расходов взяли на себя: издательская компания Toppan Printing Co., Институт развития массовых коммуникаций — Total Media Development Institute, газетный концерн Mainichi Newspapers Co. Среди спонсоров выставки оказались и такие известные организации, как Japan Design Foundation и Japan Industrial Designers Ass.

Доставка экспонатов, изготовление фотоматериалов, печать плаката, а также перелет участников — это расходы советской стороны. Наши спонсоры — Правление СД СССР, Московская организация СД СССР, Харьковский завод электроаппаратуры. Председатель правления Ленинградской организации СД пожертвовал 1,5 тыс. руб., заявила при этом: «НАМ эта выставка не нужна». Кого нет в списке спонсоров? Правильно, нет нашей родной организации — ТПО «Дизайн-проект» — она дала нам деньги взаймы. Это при тех огромных отчислениях, которые мы выплачиваем ТПО как раз на подобные нужды. Председатель совета руководителей студий ТПО Владимир Васильевич Финогенов, мягко говоря, не видел необходимости проводить нашу выставку и попытался лишить нас средств, в чем сильно преуспел. Большими сомнениями по поводу «целесообразности проведения» терзался и секретарь Правления СД СССР Вадим Константинович Федоров.

Выставка состоялась благодаря поддержке председателя правления СД СССР Игоря Андреевича Зайцева, оргсекретаря Марата Ефимовича Яковлева и секретаря правления МОСД Юрия Владимировича Назарова.

## ОРГАНИЗАЦИЯ

С японской стороны выставку готовил специально созданный оргкомитет под председательством Кендзи Экуана, всю работу вела одна из фирм группы GK — Voice of Design («Голос дизайна»).

С нашей стороны для проведения подобных мероприятий при СД СССР существует творческое объединение «Экспо-дизайн», а для обеспечения достойного выхода советских дизайнеров за рубеж — не менее творческое — «Совдизайн». Как нетрудно догадаться, ни та, ни другая контора в подготовке выставки не участвовала. Другими выставками, равно как и иными акциями, касающимися дизайна, в этот период, как впрочем и в любой другой, обе конторы также заняты не были.

Существует у нас и свой Voice of Design — Отдел пропаганды СД. Казалось бы, само название заставляет полагать... Однако не следует забывать, что мы живем в мире Оруэлла, где Министерство Правды занимается ложью, Министерство Мира — войной, Министерство Любви — доносами. Короче, всю орбиту две наши студии вели совершенно самостоятельно.

## ПРЕССА

В день нашего прилета, за четыре дня до открытия выставки, нам вручили свежие номера одной из крупнейших в Японии газет «Майнити симбун» с обширно иллюстрированной статьей о выставке и ее участниках, с их портретами и биографиями. Вместо обычной пресс-конференции журналисты телевидения, газет, профессиональных и популярных журналов буквально поселились на выставке на все дни ее работы. С журналистами даже непрофессиональных изданий было приятно говорить о дизайне — чем мы совершенно не избалованы у себя дома! Никто не говорил «внешний вид», «художественное оформление», не задавал idiotских вопросов типа «расскажите, чем вы занимаетесь» и «почему у нас мало красивой мебели» и в заключение не просил «оформить» кабинет главного редактора. Это не удивительно. Дизайн для японцев не является какой-то экзотикой, он, без преувеличения, их образ жизни. Выходяшь на улицу — попадаешь в ожившие страницы «Кар Стайлинга», входяшь в дом — и ты внутри «Домуса». В универсамах можно купить любой шедевр дизайна любого автора из любой страны — телефон «Грилло», стулья «Макинтош», посуду «Алесси», мебель «Алиас», можно обставить квартиру произведениями Дитера Рамса или Марио Беллини. Но об этом — в другой раз.

Вечером в день открытия выставки крупнейшая телевизионная компания NHK показала 10-минутный репортаж об этом событии в ночных новостях. Как нам объяснили, 10 минут в такой программе — это было большое время. Затем NHK сняла большой телефильм о выставке и все это было показано по общенациональной сети в день нашего отлета. Другие телекомпании — TBS и NTV — сняли интервью и фильмы о выставке, предназначенные для показа во время визита М. Горбачева в Японию. Интервью брали у нас и «Майнити симбун», журналы «Экономист», «AXIS», «Industrial Design» и другие. Мне запомнился самый интересный вопрос: «Что заставляет вас за-

ниматься дизайном в стране с коммунистическим режимом?» (ответ — «Надежда на то, что режим уйдет, а дизайн останется»).

Кто абсолютно проигнорировал выставку? Абсолютно, наша пресса. Хотя, казалось бы, выставка работ советских дизайнеров в Японии — событие более важное для нас, чем для японцев. Но у Отдела Пропаганды СД (Министерство Правды!) свои резоны. Аналогичная история уже имела место, когда работа нашей студии победила на международном дизайнерском конкурсе в Испании (впервые в истории отечественного индустриал-дизайна). От нашей профессиональной общественности этот факт был как бы случайно скрыт. Тем же гробовым молчанием был встречен специальный выпуск совместного советско-американского бюллетеня, в котором Нью-Йоркское отделение Американского общества дизайнеров знакомило общественность с работами нашей студии. У Отдела Пропаганды СД это особое свойство — не пропагандировать дизайн. У советской прессы тоже особое свойство — не замечать дизайн.

## ВЫСТАВКА

Экспозиция заняла площадь 200 кв. м. Из них 60 кв. м. — вводный зал с историческим разделом, 50 кв. м. — студия Самойловой, 90 кв. м. — студия Азрикана. Дополнительные 88 кв. м. занимал торговый зал, где продавались сувениры и где демонстрировались произведения московских и ленинградских дизайнеров-графиков. Здесь же мы разместили библиотеку. Часть ее мы привезли с собой — издания ВНИИТЭ, журналы «ТЭ», но нашу библиотеку совершенно затмили японцы, разложив изданные у себя огромные фолианты, посвященные творчеству русских и советских художников, дизайнеров и архитекторов. Если бы советский читатель свободно располагал хотя бы со второй частью этого, нашего собственного богатства, культурный уровень страны возрос бы, и необычайно. Ну да не о том теперь речь.

Раздел «Студия Самойловой» начинался с ранних работ Татьяны — кухонной утвари из чугуна, литая, подставок под горячее и значков. Затем были показаны работы «внитэвского» периода — электробритвы, часы, маникюрные наборы, машинки для стрижки, зажималки, массажные наборы. Несмотря на небольшой срок работы в независимой студии, Татьяна привезла много новых интересных разработок — миниатюрные маникюрные наборы для девочек и девушек, вызвавшие большой интерес, машинки для стрижки, а также работы своих коллег — графиков, сделавших упаковку и рекламную графику для ее изделий. Многие проекты, ввиду малого размера объектов, дублировались большими цветными фотографиями. Кроме того, раздел дополняли работами, представляющими хобби Т. Самойловой, небольшими досками с изображениями старинных средств транспорта — автомобилей, паровозов, собранных из деталей механических часов и всяких мелких отходов. Здесь же была показана коллекция эмалевых миниатюр дизайнера из студии Самойловой Игоря Чупруна — виды старого Питера, пейзажи северной России.

Татьяна привезла ряд «живых» сво-



1  
2

1. Плакат выставки на улицах Токио и участники выставки — Д. Азрикан, Т. Самойлова  
 2. Церемония открытия. Слева направо — Т. Самойлова, Д. Азрикан, А. Синельников, И. Тарачков. Крайний справа — Киохару Фудзимото, менеджер фирмы Voice of Design  
 3. Исторический раздел выставки  
 4. Первые посетители — второй слева — Сёдзи Эжун, президент фирмы Voice of Design

их вещей, выпускаемых по ее проектам промышленностью, но большей частью на стендах все-таки лежали макеты. Посетители никак не могли понять — как же это так? Сделан проект, за него уплачены деньги, проект хороший, вещь красивая, в магазинах подобных нет, а разработка не внедряется. Это было выше их понимания и они все хотели отыскать здесь какой-то замысел, высший смысл, какой-то хитрый план. Увы...

Раздел «Студия Азрикана» также почти сплошь составляли нереализованные идеи. Самая ранняя работа — автозаправочные станции (эта разработка как раз была внедрена). Затем «вниитэвские» — дизайн-программа «Электромера», бытовые магнитофоны, вагон метро, электронное оборудование жилища «Сфинкс», жилой автоприцеп «Рапан» и другие работы. Студийные проекты — мороженица (одна из немногих внедренных вещей — на стенде стоял заводской образец, которому, кстати, мы вернули изначальное состояние макета, иначе его стыдно было бы показывать), аккумуляторные электробритвы, кабельные радиоприемники, минитрактор «Сверчок», промышленный трактор, три модели телевизионных приемников, стенд и стойка управления для съемки голографических изображений, интегральная система мебели для электронного офиса «Furnitronics» (проект для испанского конкурса — см. «ТЭ» № 2, 1991), проект в жанре футуродизайна — «Плавающие острова». Наибольший интерес специалистов и публики, как нам показалось из бесед, вызвали телевизор «Аква» для использования в саду, на веранде и т. п. и телевизор «Кристалл», предлагающий новый образ домашней элект-



3



4



5  
6

5. Фрагмент выставки. На первом плане — напольный телевизор «Кристалл»

6. Прием у мэра г. Нагоя

7. Презентация советских дизайн-студий в компании GK Industrial Design Ass.

8. Прием в бизнес-клубе (Aoyama Club). В центре — президент компании GK Кендзи Экуан



7



8

троники, как нового центра жилого пространства, превращающий телеприемник в то, чем по сути он уже стал — в некий тотем эпохи информатики. Японцы назвали его домашним буддистским алтарем. Интересовал также «Furnitronics» и «Плавающие острова» — этот проект затронул актуальную для Японии проблему нехватки территорий.

Суммируя впечатления, высказанные нам дизайнерами, журналистами и промышленниками, можно сказать следующее: уровень разработок был оценен как неожиданно высокий. Выражались сожаления по поводу того, что открытие советского дизайна запоздало по сравнению с другой информацией о жизни в Советском Союзе. Понравился жанр выставки — ее камерность и персональность. Были и критические замечания. Наиболее часто повторяющееся — «почему не выпускается промышленность?» Еще обращали наше внимание на необходимость поиска большего национального своеобразия. «Мы легко отличаем германский дизайн от итальянского и скандинавский от американского, но нам трудно понять, в чем состоит специфика русского дизайна». Думаю, что это серьезный вопрос и отвечать на него нужно проектной практикой.

Проект экспозиции выполнялся совместно. Мы в Москве сделали генплан, общую концепцию решения пространства и монтажные листы. Voice of Design аранжировал все это в своих материалах, добавил ряд архитектурных деталей, подчеркивающих основные членения пространства и реализовал экспозицию с высочайшим качеством.

В экспозиции выставки и в каталоге были помещены приветствия г-на Кендзи Экуана, г-на Кадзуо Судзуки — пре-



зидента компании Torpan Printing Co Ltd, основного спонсора выставки, г-на Антти Нурмесниemi, нынешнего президента ИКСИД, профессора Артура Пулоса (США), г-на Купера Вудринга, президента FIDSA (США), а также Ю. Б. Соловьева и И. А. Зайцева.

Купер Вудринг в своем приветствии вспомнил историю из своей юности, когда один старый еврей помогал ему встать на ноги. Когда Вудринг сделал карьеру, он пришел к своему благодетелю и спросил, чем бы он мог отблагодарить его. «Помоги кому-нибудь, кто в этом очень нуждается», — был ответ. Вудринг вспоминает, как в тридцатые годы американские дизайнеры учились у европейцев, а после войны учили японцев. Теперь японцы отдают свой долг, помогая, как он считает, русским дизайнерам.

Во многом это правда. Но надо понять, что дело здесь не в недостатке таланта или умения, а в недостатке условий, отсутствии спроса и в дефиците профессионального общения. Нам необходим выход на свежий воздух мировой культуры, нам нужен отдых от хамства, нам нужна возможность свободно показывать свои работы — и сильные и слабые, мы нуждаемся в серьезной профессиональной критике, которая напрочь отсутствует на родине, мы нуждаемся в грамотной аудитории, в зрителях, в друзьях. В этом плане японцы помогли нам очень.

Нашу выставку посетило много иностранцев. Поскольку галерея AXIS находится в районе посольств, к нам приходили сотрудники ряда дипломатических миссий, в том числе США и Канады. Кто не пришел на выставку? Правильно, представители Посольства СССР, хотя их здание расположено буквально в двух шагах от галереи и им заблаговременно послали приглашения на церемонию открытия. Еще в ходе переговоров об организации выставки посольство посетил представитель Voice of Design для получения одобрения нашего замысла. Атташе по культуре заявил ему, что никакого дизайна в СССР нет и был немало удивлен, когда ему показали фотографии наших работ. Очевидно, так и не поверил, потому и не пришел. Хотя, кто знает, может кто-то и был, но по другому делу...

## СИМПОЗИУМ

29 марта в Международном доме Токио состоялся симпозиум выставки «Образы перестройки» (вход на него обходился посетителям в 70 долларов). Мы прочли доклады:

— «Дизайн и перестройка» и «Комплексный объект дизайна» — Д. Азрикан.

— «Что значит быть дизайнером в России» — Т. Самойлова.

— «Дизайн студии Азрикана» — А. Синельников.

— «Футуродизайн в СССР» — И. Тарачков, М. Михеева (доклад сделал И. Тарачков).

И здесь снова активно присутствовала и работала пресса. После докладов состоялась дискуссия. К нашему удивлению, серьезный интерес вызвал наряду с другими и чисто теоретический, очень, как я думал, скучный доклад о комплексном объекте. Оказалось, что весьма специфические, глубинные проблемы профессии и философского осмысления дизайна изнутри

или, как любит говорить доктор В. Ф. Сидоренко, проблемы «рефлексии» живо интересуют тамошнюю аудиторию. Хотя, надо сказать, японских дизайнеров довольно трудно разговаривать. Но потом мы поняли, что это не от закрытости, а от вежливости. Они очень озабочены тем, как бы не сделать что-нибудь неуместное.

## ВОКРУГ ВЫСТАВКИ

О впечатлении по поводу высокого дизайна, проникшего во все поры окружающей человека среды в Японии я уже говорил. Добавлю: поражает не только проектный уровень. Поражает, особенно на городских улицах, невероятная, с наших позиций, расточительность в области использования материалов. Все, что в городе должно быть сделано из металла, там делается из нержавеющей стали, вплоть до циклопических декоративных композиций. Это в стране, которая отнюдь не богата железной рудой и уж тем более компонентами для легирующих добавок. На самом деле такой подход, очевидно, разумен — эти вещи долговечны и красивы. А красота в Японии — не прихоть, а как нам показалось, одна из главных целей человеческой жизни. Например, в новых подземных переходах Токио стены сделаны из дымчатых с металлизацией зеркал, полы — из мрамора, а в искусно освещенных нишах висят произведения живописи в роскошных рамках. Конечно, для всего этого нужны немалые деньги, но ведь японцы снабжают весь мир продуктами высоких технологий.

Теперь о наших посещениях. Мы были практически во всех отделениях ГК, включая филиал в Киото (есть еще филиалы в Амстердаме и Лос-Анджелесе, но там мы не были). Что наиболее удивительно? Не масса компьютерной, множительной и другой техники, не обилие материалов и компонентов для проектирования и макетирования — к этому мы были подготовлены. Поражает обилие информации непосредственно на рабочих местах. Профессиональные журналы со всего света, огромные каталоги и справочники по всем, необходимым дизайнерам, отраслям знаний. Никаких хождений в библиотеку, где нужный номер «Модо» или «Домуса» обязательно будет на руках, никаких визитов в пятый отдел ВНИИТЭ, где после долгих препирательств вам показывают образец цвета материала, который никто не выпускает...

Поражает также ритм работы, который никто из наших молодых специалистов не выдержал бы. Особенно удивил в этом плане отдел графического дизайна. Наши графики — ребята с богатым стилем работы, а там мы увидели мальчиков и девочек с высшим специальным образованием, которые сидят в общем зале и не разгибаясь колдуют с кусочками цветной пленки, шрифтами, компьютерами и т. п. и время от времени колотят себя по спине массажными палками с резиновыми набалдашниками.

Мы были на ежегодной церемонии начала нового финансового года в ГК (1 апреля). 32 новых молодых специалиста были торжественно посвящены в дизайнеры, им были вручены фирменные значки и каждый был обстоятельно представлен собравшимся. За-

тем наиболее преуспевшим в отчетном году сотрудникам были вручены конверты, в которых были спрятаны названия их новых должностей. Президент ГК произнес речь с анализом проделанной фирмой работы и поставил задачи на следующий год. Мне была оказана честь выступить с ответственной речью. В заключение была сделана ежегодная гигантская фотография всех 300 членов GK Industrial Design Ass. Атмосфера была торжественной, но достаточно неформальной и веселой. Для этого события был арендован зал Японской торгово-промышленной палаты.

Нас пригласили также на церемонию сдачи проекта нового экспресса, связавшего центр Токио с международным аэропортом Нарита. Это произошло так. В присутствии заказчика — одного из руководителей Japan Railways (Японские железные дороги) и его инженеров был показан видеофильм о новом поезде и его дизайне, на стенах висели уже изданные полиграфические плакаты с рекламой «Нарита-экспресс», а автор дизайн-проекта Я. Суге раздал присутствующим галстуки и платки в фирменных красно-черно-серых цветах поезда, а также билеты на первый рейс экспресса. Через два дня мы вместе с К. Экуаном были одними из первых его пассажиров. Так обстоит дело с проблемой внедрения. Если заключен договор — поезд поедет обязательно.

В Нагое нас принял мэр города, который после конгресса ИКСИД и всемирной выставки дизайна, принесших городу новую славу, стал активным сторонником развития дизайна и превращения его в ключевую профессию XXI века, в деятельность, интегрирующую экономику и культуру в мощный гуманитарный стимул развития цивилизации. Власти Нагой поддержали идею строительства в городе огромного Международного дизайн-центра. Нас принял Генеральный секретарь подготовительного комитета этой организации Казуо Кимура. Центр будет построен и открыт в 1995 году. Он составит большую конкуренцию ИКСИДу — организации с довольно скромными возможностями.

За несколько дней до отъезда в связи с нашей выставкой был устроен прием в святая святых японского бизнеса, клубе деловых людей Aoyama Club. После официальной части включили «Караоке». Это популярное развлечение, представляющее собой систему, позволяющую любому желающему спеть под аккомпанемент, записанный на лазерный диск вместе с видеоклипом. Вы смотрите на экран, читаете текст песни, слышите мелодию и поете в микрофон, тем самым становясь действующим лицом и исполнителем клипа. Такая штука есть во многих кабаках, но мы очень удивились, когда «акулы империализма» в сердце национального бизнеса как дети развлекались пенем. Оказалось, что все прекрасно пюют и великолепно держатся и есть признанные звезды.

На приеме присутствовали президенты и другие руководители известных во всем мире японских фирм. Все они, или их представители как оказалось, уже побывали на нашей выставке и заинтересовались рядом разработок. На следующий день Т. Самойлова была приглашена на Sejko, а мы на ме-



бельную фирму Okamura, которая проявила интерес к проекту «Furnitronics». Выставочный комплекс Okamura, расположенный в одном из самых престижных отелей Токио «Нью Отани», потряс нас, пожалуй, наиболее всего. Это была производимая 10-ю заводами фирмы конторская и жилая мебель такого качества и дизайна, которые превосходят самое изощренное профессиональное воображение. Экспозиции сопровождалась именами и портретами дизайнеров, среди которых мы нашли немало мировых звезд из разных стран. А ведь это была не специальная дизайнерская выставка, где портрет автора кажется вполне уместным, хотя и не всегда присутствует. Это был обычный постоянно действующий коммерческий показ. Дизайнер стал для японского общества одним из главных действующих лиц. Не политик, не рок-звезда, а дизайнер.

В последний вечер, после всех официальных церемоний, далеко за полночь, мы вместе с нашим гостеприимным хозяином Киохару Фудзимото из Voice of Design спустились в подвальчик в одном из ночных районов Токио. Это был маленький бар, где мы оказались единственными посетителями. Бармен, симпатичный молодой человек, узнав, что мы дизайнеры, завел с нами разговор о дизайне, продемонстрировав такой профессионализм, которому могли бы позавидовать многие из руководителей нашего дизайна. Потом он сказал, что мы ему очень понравились и поэтому он сделает нам сюрприз. Он вытащил из-под прилавка старенький футляр и, вынув из него трубу, сыграл нам соло совсем как Луи Армстронг...

Счастлива страна, имеющая таких барменов.

P.S.

Я хотел бы через «ТЭ» выразить огромную благодарность всем, кто способствовал проведению этой выставки.

Прежде всего г-ну Кендзи Экуану, г-ну Кадзуо Судзуки, г-ну Хироши Хочидо, г-ну Хироши Хирано и всем другим японским спонсорам, а с нашей стороны — Игорю Зайцеву и Марату Яковлеву (СД СССР), Юрию Назарову (МОСД), а также всем, кто помогал нам в Союзе и в Японии. Все они сделали нужное и полезное для развития дизайна в СССР дело.

Я также хочу поблагодарить всех тех, кто мог, но не помешал нам и всех тех, кто мешал. Они придавали нам новые силы и научили нас, как бороться с ними в будущем.

И еще одно. Вот я написал эту статью. Сейчас многие деятели нашего дизайна бьются за рубежом, но не все. А информация об этих поездках полезна всем. Почему никто ничего не пишет? Думаю, тут работает инерция того времени, когда за рубежом выезжал ограниченный контингент лиц, хранивших по возвращении гробовое государственное молчание. Тогда действовало указание редакторам: «Не допускать прямого сравнения!» Ну, а теперь почему?

Пишите, господа, пишите...

## Время дизайна придет

Ю. Н. ГАЛКИН, кандидат искусствоведения, Минск

Кризис как «хорошее» наводнение несет обществу урон, но при этом тщательно промывает все его «закутки». Именно в такие моменты максимально активизируется и критико-оценочный подход к собственной деятельности. К стати, одна из заслуг отечественного дизайна, судьба которого нас больше всего в данном случае интересует, как раз и заключается в его длительном и серьезном внимании к аспектам критико-оценочной деятельности. Более того, можно утверждать, что сам дизайн и как конкретная профессиональная деятельность, и как общественное явление начинался и начинается каждый раз с критики.

Итак, в полном соответствии с характером наших 50—60-х годов, отечественная Ее Величество Техническая Эстетика с немногочисленной свитой художников-конструкторов стала, наконец, на тропу самутверждения. При этом сполна пережила и обязательную для тех времен эйфорию, и горькое разочарование неприятия своих профессиональных идеалов промышленностью развитого социализма. Вспомним, как поражались мы недалекостью наших руководителей, не желающих и не умеющих увидеть вместе с нами всеиле дизайна. Как недоумевали мы, сталкиваясь с «ножницами» между теоретической проектной мыслью и реальной производственно-распределительной действительностью. Или как начинали, наконец, кое о чем догадываться, постоянно сталкиваясь с фактами прямого «спливания» и плагиата, не только поощряемого руководителями отраслей, но и усиленно ими насаждаемого (разве не так, например, появилась пресловутая Единая система ЭВМ?).

А кому из дизайнеров, непосредственно вступающих в контакты с производством, не знаком тип предводителя (или распорядителя?) отечественной проектной мысли, который, почувствовав однажды свою силу, не раз затем восклицал: «Все приходит ко мне со своим единственно правильным мнением, но уходит от меня — с Моим!» Когда такой руководитель оказывался перед выбором одной из двух тем-заказов — «школьный компьютер» или «робот для сортировки документов», он безошибочно выбирал последний, так как заказчиком здесь выступал высший партийный орган, а не безликая «социальная потребность». Наша же дизайнерская трагедия заключалась чаще всего в уверенности, что, разрабатывая изделие, мы выражаем в нем истинные потребности их будущих потребителей. На самом же деле между замыслом дизайнера и потребностями наших людей стояли такие вот предводители. А им очень хотелось, чтобы разрабатывались не только и не столько какие-то там изделия. Им нужно было, чтобы одновременно проектировалась какая-либо форма их личного благополучия, будь то признание

вышестоящего руководителя, денежная премия (лучше государственная) или правительственная награда...

Ну, а коль скоро предводителей у нас хватало, можно сказать, что на всех перекрестках отечественной сферы проектирования тоже главенствовал основной державный метод — «метод семафора». И тень от этого гигантского семафора, конечно, падала и на методику дизайна. Вчитаемся в терминологию различных методических и нормативно-технических материалов тех лет. Они и начинались со слов «требования» и насквозь пронизывались ими. А если внимательно вникнуть в характер отечественных инструкций по составлению заявок на промышленные образцы, то можно обнаружить, что красной нитью через них проходит идея только модернизации изделий. Представь аналог, покажи, что он хуже того, что представляешь ты, и можешь быть спокоен — вот схема рассуждений авторов этих инструкций. Стоит дизайнеру выйти за рамки этой схемы и предлагать что-то действительно оригинальное — и положение его сразу резко осложняется.

Не удивительно, что в таких условиях основная масса отечественных дизайнеров соглашалась неукоснительно соблюдать требования конструкторов, технологов, производственников, стандартизаторов — всех строгих заказчиков и хитроумных предводителей. И вопреки своим гуманистическим идеалам эти дизайнеры шли на компромисс со своей профессиональной совестью. Правда, уже тогда наиболее дальновидные теоретики отечественного дизайна, опираясь на международный опыт, начинали понимать: «Тактика компромиссов исходит из заведомого несовпадения проектно-художественной задачи, связанной с созданием морфологического образа вещи, с технологическими требованиями промышленности, которые рассматриваются как лежащие вне основных интересов дизайнера. Между тем передовая практика дизайна показывает, что нужно находить не компромиссные, а органичные решения» (Методика художественного конструирования, 1983, с. 63). Но это положение существовало лишь теоретически. На практике же в той же ЕС ЭВМ настойчиво эксплуатировалась версия весторонней совместности (программной, функционально-технической и даже морфологической) с продукцией фирмы ИБМ. И когда минские дизайнеры предложили свою версию структурно-морфологической организации ПЭВМ при разработке модели ЕС1840, она была, как обычно, положена на полку. Потому что, как популярно разъяснили нам наши технические коллеги, в случае неудачи на пути прямого конструктивного плагиата всегда можно было юркнуть за широко известное наше технологическое отставание от развитых стран по той же элементной базе.



Правда, как раз в это время начала, наконец, проясняться истина, что настоящий дизайн в корне не совместим с дефицитной сущностью семафорно-предводительской политики, с ее монополистическим антинародным нутром, но что можно было сделать? Это было время вступления страны в сегодняшней кризис.

Но вот мы в преддверии рынка... Зная «маятниковую» особенность нашего народа, мы предполагали, что некоторое время наши производственники будут обходиться без дизайнеров — так дешевле. Так и получилось! Но не будем забывать, что переходя на «рыночную терминологию», делая акцент на экономику, мы понимаем, что за «рынком» стоят те же потребители — люди, которые способны не только на покупательский ажиотаж, но и на нормальное неприятие неугодно-го товара. Разве не поэтому предприниматели, например, скандинавских стран охотно взаимодействуют с дизайнерами, что руководствуются принципом: мы не настолько богаты, чтобы производить плохие вещи.

Тут самое время напомнить нашим политикам и экономистам одну проектную аксиому: чем с большей скоростью собирается двигаться какое-либо тело, тем с большей точностью должна быть организована его форма с учетом возрастающего сопротивления внешней среды.

Время дизайна придет! С развитием рыночных отношений, надо полагать, возрастет спрос не только на дизайн-разработку изделий, но и на дизайн-прогнозы. Кстати, когда в 1988 году мы выдали нашим минским студентам-дизайнерам аналогичное задание, их тревожили в первую очередь вопросы далеко не методического характера. Беспокоило их прежде всего, а что же будет со страной к прогнозируемому времени. И если задержаться на миг на этой стороне вопроса, то следует с горечью отметить, что действенная критическая оценка ситуации — это ноша не для неокрепшего специалиста. А неопределенность перспектив, сопутствующая любому общественному кризису, далеко не лучший помощник как при выборе профессии, так и в процессе ее становления.

Отсюда главный вывод на сегодняшний день — адаптировать дизайнерские школы к новым социальным условиям. Этого можно достичь лишь при условии существенной переработки основных курсов дизайн-школ: теории и методики проектирования и самого курса проектирования и моделирования. Самое же главное — нужно создать все условия для становления дизайнера нового типа: максимально контактного, максимально делового, реально мыслящего и критически оценивающего ситуации, способного увлечь своими проектными идеалами всех членов любого многопрофильного проектного коллектива.

И последнее. Сейчас как никогда правомочно и даже необходимо дать возможность становлению самых различных форм подготовки отечественных дизайнеров, а также дизайнерского образования проектировщиков других, самых различных профилей. Уверен, что нашей стране, с ее огромными масштабами и регионами, с различными природно-сырьевыми, климатическими и культурно-историческими условиями и традициями, стране, понявшей наконец, будем надеяться, всю пагубность искусственной монополизации в промышленности, нужны дизайнеры самые разные. Разные не только по специализации или профессиональной ориентации (на транспорт, промышленное оборудование, сельское хозяйство, радиоэлектронику, культбыт и т. д.), но и по методам и подходам к решаемым проблемам. Заметим в скобках, что речь ни в коем случае не идет об искусственном расширении дифференциации профессионального уровня дизайнеров и особенно их вкуса. **Речь идет о создании условий для появления в нашей стране альтернативных школ, в том числе и платных, обязательно ориентированных на специфику своих регионов.**

А вот чтобы работа наших дизайнеров стала профессионально более полноценной (да, и престижной!), чтобы дизайнеры на самом деле стали полномочными представителями наших потребителей, нужно, на мой взгляд, сделать так, чтобы за смысловую, идейно-ценностную, новаторскую часть проекта труд дизайнера-автора **дополнительно оплачивался** какой-либо ассоциацией потребителей или специальным государственным органом (допустим, при том же ГКНТ СССР). Думаю, разработка и решение этого вопроса относится к компетенции Союза дизайнеров СССР.

В любом случае дизайнер должен стать менее зависим, а лучше вообще свободным от диктата бюрократов всех мастей и рангов.

Выиграет от этого все общество в целом.

## Методика эргономической оценки

Отдел эргономики ВНИИЭ готовит к изданию фундаментальный труд «Методика комплексной эргономической оценки разных видов техники», в котором будет отражен весь накопленный опыт. В «Методике» будет изложена концепция 2-х уровневой эргономической оценки техники, определены основные организационные принципы проведения оценки в условиях эксплуатации техники, разработана процедура исследования, представлены критерии для оценки на I и II уровнях, заложены основы оперативной диагностики функциональных состояний в современных видах деятельности.

Разработанная методическая стратегия и созданная во ВНИИЭ аппаратура и оборудование апробированы на ряде объектов: при их испытании на специальных стендах (тракторы Т151 К и Т-30 на полигоне НАТИ); угледобывающий комплекс КМ 137 А на испытательном стенде имитирующем угольный разрез (0,7—0,8) и в реальных условиях эксплуатации (кормоперерабатывающие комплексы КОРК 15 и КОРК 15а, рабочее место полировщицы на Кольчугинском заводе ОЦМ, индивидуальное компьютерное место дошкольника и младшего школьника).

Представленные в «Методике» материалы, касающиеся организации исследований в условиях эксплуатации техники, интерпретации полученных данных и формирования оценочных суждений, окажут существенную помощь специалистам по эргономике и дизайну, выполняющим эргономическую оценку разных видов техники — как на стадии предпроектных исследований, так и в качестве самостоятельной оценочной деятельности. Методика будет способствовать более четкой организации таких исследований, а также получению сопоставимых результатов в исследованиях, выполняемых различными специалистами и научными коллективами.

«Методика» предназначена для специалистов-практиков в области эргономики, физиологии, психологии и гигиены труда, технической эстетики, служб медицинского и гигиенического контроля в различных отраслях промышленности и сельского хозяйства.

**Заявки на издание направлять по адресу:  
129223, Москва, ВДНХ СССР, ВНИИЭ.**



## Иконостас

устойчивость иконного предания, а главнейшими статьями своими и основными формами приводятся к временам величайшей древности, к первым векам существования Церкви, а частями и элементами нередко коренятся в непроницаемой мраке истории дохристианской. Понятия нарочитые предупреждения в подлинниках иконному мастеру о том, что кто станет писать иконы не по Преданию, но от своего измышления, повинен вечной мук.

В этих нормах церковного сознания светские историки и позитивистические богословы усматривают свойственный Церкви обычный ее консерватизм, старческое удержание привычных форм и приемов, потому что иссякло церковное творчество, и оценивают такие нормы как препятствия нараждающимся попыткам нового церковного искусства. Но это непонимание церковного консерватизма есть вместе с тем и непонимание художественного творчества. Последнему канон никогда не служил помехой, и трудные канонические формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожество и заострялись настоящие дарования. Подымая на высоту, достигнутую человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам и освобождает от необходимости творчески твердить зады: требования канонической формы, или, точнее, дар от человечества художнику канонической формы есть освобождение, а не стеснение. Художник, по невежеству воображающий, будто без канонической формы он сотворит великое, подобен пешеходу, которому мешают, по его мнению, твердая почва и который мнит, что, вися в воздухе, он ушел бы дальше, чем по земле. На самом же деле такой художник, отбросив форму совершенно, бессознательно хватается за обрывки и обломки тоже форм, но случайных и несовершенных, и к этим-то бессознательным реминисценциям притягивает эпитет «творчества». Между тем, истинный художник хочет не своего во что бы то ни стало, а прекрасного, объективно-прекрасного, т. е. художественно воплощенной истины и вещи, и вовсе не занят мелочным самолюбивым вопросом, первым ли или сотым говорит он об истине. Лишь бы это была истина, и тогда ценность произведения сама собою установится. Как всякий, кто живет, занят мыслью, живет ли он по правде, или нет, а не тем, оказывается ли его жизнь похожей на жизнь соседа, живет сам в себе для истины и убежден, что искренняя жизнь для истины непременно индивидуальна и в самой сути своей никак не повторима, истинной же может быть лишь в потоке всечеловеческой жественная: и художник, опираясь на всечеловеческие художественные каноны, когда такие здесь или там найдены, так не иначе и жизнь художника, когда такие здесь или там найдены, через них и в них находит силу воплощать подлинно сощущаемую действительность и твердо знает, что дело его, если оно свободно, не окажется удвоением чужого дела, хотя предмет беспокойства его — не это совладение с кем-то, а истинность изобретенного им. Принятие канона есть ощущение связи с человечеством и сознание, что не напрасно же жило оно и не было без истины, свое же постижение истины, проверенное и очищенное собором народов и поколений, оно закрепило в каноне.

(Продолжение следует)

Так, неопытному ученику надо инъецировать кровеносные сосуды краскою, чтобы впервой обратить его внимание на их пути и направления; так, приступающему к геометрии приходится чувственно выделять толщину; и в виде штриха, даже цветом, линии и поверхности, на которых лежит тяжесть аргументаций; так, на первых шагах нравственного воспитания наглядными примерами болезней, бедствий и внешних страданий наставник живописует последствия пороков. Но, когда внимание стало упругим и не внешним впечатлением приводится к сосредоточению на известном объекте и само от себя способно выделять из шума душевных впечатлений признак или объект, хотя и теряющийся среди других, поражающих, но не нужных для понимания, тогда необходимость чувственных опор выманимо отпадает. И в области созерцания сверхчувственного не иначе: мир духовный, невидимое, не где-то далеко от нас, но окружает нас; и мы — как на дне океана, мы тонем в океане благодатного света. Однако, по непривычке, по незрелости духовного ока, этого светящегося сердца мы не замечаем, часто не подозреваем его присутствия и только сердцем невнятно ощущаем общий характер происходящих вокруг нас духовных течений. Когда Христос исцелял слепорожденного, тот видел сперва проходящих пролетающих ангелов не видим ни как деревья, ни как тень попавшей между нами и солнцем далекой птицы, хотя более чуткие иногда и отмечают могучие взмахи ангельских крыл, но эти взмахи почувствуются лишь как тончайшее дуновение. Икона — и то же, что небесное видение, и не то же: это — линия, обводящая видение. Видение не есть икона: оно реально само по себе; но икона, совпадающая по очертаниям с духовным образом, есть в нашем сознании этот образ, и вне, без, помимо образа, сама по себе, отвлеченно от него не есть ни образ, ни икона, а доска. Так, окно есть окно, поскольку за ним простирается область света, и тогда самое окно, дающее нам свет, есть свет, не «похоже» на свет, не связывается в субъективной ассоциации с субъективно мыслимым представлением о свете, а есть самый свет, в его онтологическом самоощущении, тот самый свет, неделимый в себе и неотделимый от солнца, что светит во внешнем пространстве. А само по себе, т. е. вне отношения к свету, вне своей функции, окно, как не действующее, мертво и не есть окно: отвлеченно от света, это — дерево и стекло. Мысль простая; но почти всегда останавливаются где-то на середине, между тем как правильное не дойти до середины или перейти ее: обычное понимание символа, как чего-то самодовольное, хотя и частично условно, истинного, коренным образом ложно, потому что символ или больше этого, или меньше. Если символ, как целесообразный, достигает своей цели, то он реально неотделим от цели — от высшей реальности, им являемой; если же он реально не достигает, то значит — цели не достигает, и, следовательно, в нем вообще нельзя усматривать целесообразной организации, формы, и значит, как лишенный таковой, он не есть символ, не есть орудие духа, а лишь чувственный материал. Повторим, нет окна самого по себе, потому что понятие окна, как и всякого орудия культуры, конститутивно содержит в себе целесообразность: то, что не целесообразно, не есть и явление культуры. Следовательно, или окно есть свет, или оно — дерево и стекло, но никогда оно не бывает просто окном. Так и иконы — «видимые изображения тайных и сверхъестественных зрелищ», по определению святого Дюнисия

Продолжение — начало см. в «ТЭ» № 6, 7/91.



Ареополита. Икона всегда: или больше себя самоё, когда она — небесное видение, или меньше, если она некоторому созданию не открывает мира сверхъестественного и не может быть называема иначе, как Расписанной Доской. Глубоко ложно то современное направление, по которому в иконописи надлежит видеть древнее художество, живопись, и ложно прежде всего потому, что тут за живописью вообще отрицается собственная ее сила: даже и вообще живопись или больше или меньше самоё себя. Всякая живопись имеет целью вывести зрителя за предел чувственно воспринимаемых красок и холста в некоторую реальность, и тогда живописное произведение разделяет со всеми символами вообще основание их онтологическую характеристику — быть тем, что они символизируют. А если своей цели живописец не достиг — вообще ли, или применительно к данному зрителю — и произведение никуда за себя самого не выводит, то не может быть и речи о нем, как о произведении художества; тогда мы говорим о маэне, о неудаче, и т. п. Теперь, икона имеет целью вывести сознание в мир духовный, и показать «тайные и сверхъестественные зрелища». Если, по оценке или, точнее, по чутью смотрящего на нее, эта цель ничуть не достигается, если не возбуждается хотя бы отдаленного ощущения реальности иного мира, как уже издали йодистый запах водорослей свидетельствует о море, то что же можно сказать об иконе, как не то, что она не вошла в круг произведений культуры, и тогда ценность ее — лишь материальная или, в лучшем случае археологическая.

«И яко же тогда являшеся,— пишет преподобный Иосиф Волоцкий об иконе Святой Троицы преподобного Андрея Рублева,— тако и ныне сподобися нами взображати и писати. И ради такового изображения, три святая пещь Трисвятей и Единосущней и Животворящей Троице на земле приносится; желанием безкислородным, и любовию безмерною, и духом въскшаюшея к первообразному одному и непостижимому подобию и от вешнего зрака взлетает оумь и мысль к Божественному желанию и любви; и не вещь чтоуже но видь и зракъ красот их: понеже почесты иконна на первообразное преходит и не токмо ныне освещаемся и просвещаемся Духом Святым, но в боудущем вещь мьзду велию же и неизреченную примем, егда телеса святых паче солнечных светлости просветятся, иже ради воображения иконнаго любовно целоуютъ и почитают едино существо Божества в трех образных съставах моляшеся речислующемоу Божественному подобию Святыя и Живоначала Троицы с Отцем, Сыноу, и Превзятую Духу, Богу нашему благодарение възсылающе. Вот понимание иконописи, как орудия сверхъестественного познания, теми, кто руководил писанием икон и писал их; такова цель. По одному из определений Седьмого Вселенского Собора, «живописцу принадлежит только техническая сторона дела, а самое учреждение (ὄργανον, т. е. построение, композиция, даже больше,— вообще художественная форма) очевидно зависело от святых отцов». Это существование указания свидетельствует не об антихудожественном доктринальном нормировании иконописного творчества внешними в отношении его, как такового, соображениями и правилами, не о цензуре икон, а свидетельствует, кого именно Церковь признавала и признаёт истинными иконописцами — святых отцов. Это они творят художество, ибо они создают то, что надлежит изобразить на иконе. Как же может писать икону тот, кто не только пред собою не имеет, но и не выдавал никогда первообраза, или, выражаясь на языке живописи, натурь? Если даже в области чувственного, наблюдаемой с детства непрестанно, художник ищет себе натурь, хотя аналогичных предметов видел бесчисленное множество, то не величайшая ли наглость притязать на изображение мира сверхъестественного, в полной отчужденности даже святыми созерцаемого урывками и единичными мгновениями, со стороны вовсе его не видевших?

Религиозная живопись Запада, начиная с Возрождения, была сплошь художественной неправдой, и, проповедуя на словах близость и верность изображаемой действительности, художники, не имея никакого касательства к той действительности, которую они притязали и дерзали изображать, не считали нужным внимать даже тем скудным указаниям иконописи

и открыл свою тайну. Он рассказал, что от самой нежной юности всегда пламенело в душе его особенное святое чувство к Матери Божией; даже иногда громко произносил Ее имя, он ощущал грусть душевную. От самого первого побуждения к живописи он питал внутри себя необоримое желание живописать Деву Марию в небесном Ее совершенстве, но никогда не смел доверять своим силам. И ночь и день беспрестанно неутомимый дух его трудился в мыслях над образом Девы, но никогда не был в силах удовлетворить самому себе; ему казалось, что этот образ все еще отуманен каким-то мраком перед взорами фантазии. Однако иногда будто небесная искра заринавалась в его душу, и образ в светлых очертаниях являлся перед ним так, как хотелось бы написать его; но это было одно летучее мгновение: он не мог удерживать мечты в душе своей. Непрестанное беспокойство возобладало духу Рафаэлю; он только мимолетом взирал на черты своего идеала, и темное чувство души никогда не хотело преобразиться в светлое явление; наконец, он не мог удерживаться долее, трепетною рукой принялся живописать Мадонну; во время работы внутренни дух его более и более воспламенялся. Однажды ночью, когда он во сне молился Пресвятой Деве, что бывало с ним часто, вдруг от сильного волнения воспрянул от сна. Во мраке ночи взор Рафаэля привлечен был светлым видением на стене против самого его ложа; он взглянул в него и увидел, что висевший на стене, еще недооконченный образ Мадонны блистал кротким сиянием и казался совершенным и будто живым образом. Он так выразил свою божественность, что градом покатились слезы из очей изумленного Рафаэля. С какими неизящим трогательным видом он смотрел на него очами слезными, и каждую минуту, казалось ему, этот образ хотел уже двинуться; даже мнилось, что он двинется в самом деле. Но чудеснее всего, что Рафаэль нашел в нем именно то, чего искал всю жизнь и о чем имел темное и смутное предчувствие. Он не мог припомнить, как заснул опять; но, вставши утром, будто вновь переродился, видение навеки врезалось в его душу и чувство, и вот почему удалось ему живописать Матерь Божию в том образе, в каком он носил Ее в душе своей, и с тех пор всегда с благоговейным трепетом смотрел на изображение своей Мадонны. Вот что рассказал мне друг мой, дорогой Рафаэль, и я почел это чудом столь важным и замечательным, что для собственного наслаждения сохранил его на бумаге. Так объясняются слова Рафаэля о таинном образе, иногда навещающем его душу.

Икона, как закрепление и объявление, возмещение красками духовного мира, по самому существу своему есть конечно дело того, кто в видит этот мир святым, и потому, понятно, иконное художество, в соответствии с тем, что на светском языке называется художеством, принадлежит не иначе, как святым отцам. Церковное же сознание, выражавшееся особенно определенно в извещенном постановлении Седьмого Вселенского Собора, даже не считает нужным выделять иконописцев в этом собственном и высшем смысле слова из сонма вообще святых отцов, но противопоставляет им иконописцев в низшем смысле — копистов, в значительной мере просто ремесленников, мастеров иконного дела, или иконников, как их называли у нас на Руси, при небрежном отношении к своему ремеслу сливавших за Богомазов; но конечно, привождая все эти термины, мы по-прежнему не замыслим — εφευροτες — собственно изобретением живописца, но в силу нерушимого закона и Предания — θεοειδητα καὶ ταυτοβοοτες — Вселенского Церкви, что сочинять и предписывать есть дело не живописца, но святых отцов; этим последним принадлежит неотъемлемое право композиции — ὁμοιωτες, а живописцу — одно только исполнение, техника — τεχνη. С отдаленнейших времен христианской древности установилась возвращение на икону как на предмет, не подлежащий произвольному изменению, и, оплоотясь с ходом истории, это возвращение особенно твердо было выражено у нас на Руси в церковных определениях XVI и XVII веков. Оно было закреплено многочисленными иконописными подлинниками — как словесными так и лицевыми, которые самым существованием своим доказывают



АРХИВ НЕВОСТРЕБОВАННЫХ ПРОЕКТОВ

## НЕ ПЛАЧЬ, СОБАКА!

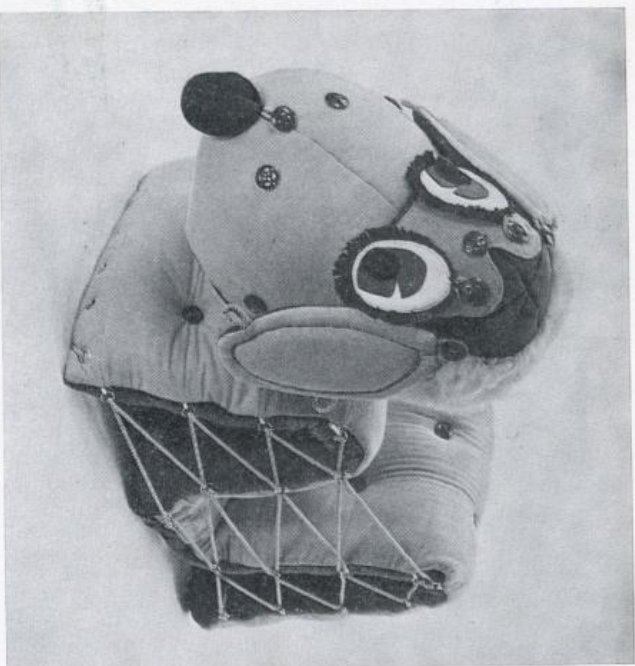
В глазах у этой собаки неизбывная грусть. А дело в том, что, как оказалось, она никому не нужна.

Это симпатичного мягкого зверя-игрушку давно, еще шесть лет назад, проектировали для Харьковского производственного объединения «Салют», но, как водится, в магазинах она не появлялась...

Между тем «Собака» — не простая игрушка. Это очень утилитарный предмет, который может внести много нового в быт детского сада, во все его воспитательные и развлекательные процессы. Ведь «Собаку» можно растегивать как коврик, сложить как стул, ее можно зашнуровать и расшнуровать по своему усмотрению, можно переодеть и даже «переделывать». В руках одного ребенка собака будет похожа на толстого бульдога, а в руках другого — на длинную таксу!

Устроена игрушка просто. Она состоит из двух частей — «головы» и «тела». Голове можно придавать различные положения, и на морде собаки можно читать многообразные выражения «чувства». Внутренняя оболочка из тонкого поролона заполнена поролоновой же крошкой — вот почему игрушка легкая. Длинная возня с ней не утомляет ребенка. Обшивка же сле-

*Она уже много лет ждет своего хозяина — производителя и своего друга — потребителя.*



дана из цветной хлопчатобумажной ткани. Их может быть несколько — они выполнены легкодоступными. Это полезно с гигиенической точки зрения.

Неужели эта игрушечная собака так и останется без хозяина, и дети никогда не получат ее в подарок?

## АНОНС НА СЕНТЯБРЬ

**В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ**  
В сентябре В/О «Экспоцентр» ТПП СССР будет проводить следующие международные выставки.

**Москва**  
«Стройиндустрия-91» — «Технология изготовления строительных материалов и конструкций» — 4—12 сентября.

**Кишинев**  
«Швеймаш-91» — «Оборудование для швейного, текстильного и трикотажного производства» — 5—12 сентября.

**Донецк**  
«Экология-91» — «Защита и охрана окружающей среды» — 12—19 сентября.  
**Минск**  
«Спектр-91» — 3-я международная выставка «Стек-

троскопическое оборудование для научных целей» — 12—19 сентября.

**Новосибирск**  
«Каталит-91» — 3-я международная выставка «Научные приборы для приготовления и исследования катализаторов» — 17—23 сентября.

**ЗА РУБЕЖОМ**  
**Югославия**  
17-й Конгресс и Генеральная ассамблея ИКСИД, и 13-я международная Биеннале промышленного дизайна — 9—14 сентября, г. Любляна.

**США**  
7-я международная Биеннале плаката — сентябрь, Колорадо.

**Авторы игрушки — дизайнеры**  
А. Н. Кушнеревич, И. В. Остапенко,  
преподаватели Харьковского художественно-промышленного института.  
**Адрес:** 310002 г. Харьков, ул. Краснознаменная, 8. **Телефон:** 43-36-69.

## ПОЕХАЛИ ПРОДАВАТЬ

Впервые за рубеж ездил выставка-продажа авторских произведений московских дизайнеров. Более ста предметов: макеты изделий индустриал-дизайна, изделия из кожи, стекла, керамики, ювелирные изделия, живопись, графика — в течение двух недель июня-июля демонстрировались и продавались в Берлине, в Доме Советской науки и культуры. Организатор выставки — МО СД СССР, спонсор — Общество Дружбы с зарубежными странами.

## УКРАИНСКИЕ ШКОЛЬНИКИ ИЗУЧАЮТ ДИЗАЙН

В 50 средних школах Украины уже второй год преподается курс «Основы дизайна». Ведению этого курса (со 2-го и 8-го классов) способствовал приказ Министерства народного образования УССР и Министерства среднего образования УССР, разработанный и согласованный с Союзом дизайнеров Украины. Совместно с научно-исследовательским институтом педагогики УССР и Ровенским педагогическим университетом экспериментальные программы «Основы дизайна для учащихся 2, 3, 7, 8, 9 классов», а также тематические планы всех классов общеобразовательной школы. Немаловажно, что уже на начальном этапе введения обучения утверждены перечни оборудования, инструментов для классов с изучением основ дизайна.

В помощь учителям изданы методические рекомендации «Макетирование на практических занятиях по дизайну» (соавитель член Союза дизайнеров УССР П. А. Петропавловский); «Цветоведение» по программе «Основы дизайна» (соавитель — учитель одной из средних школ г. Одессы, член Союза архитекторов УССР Кузьменко Т. К.); Психологические рекомендации по подбору учащихся 2-го класса в классы и группы с изучением основ дизайна (соавители кандидаты психологических наук Лепихова Л. А., Тафель Р. Е.); Краткий русско-украинский толковый словарь по дизайну. В течение 1990—1991 учебного года все учителя основ дизайна прошли четырехмесячную подготовку на базе Харьковского художественно-промышленного института.

Е. П. ИВАЩЕНКО, Киев



В мае в Москве на Красной Пресне при содействии ВО «Экспоцентр» проводилась 6-я Международная специализированная выставка «Упаковка-91». Устроитель выставки — немецкая фирма Nowea International GmbH. 14 стран, включая СССР, показали на выставке:

- упаковочные машины;
- сырье и оборудование для изготовления упаковочных материалов;
- новые упаковочные материалы;
- машины для переработки вторичного сырья.

Для обмена опытом в создании упаковок, распространения информации о новых видах и способах упаковки, контроля за качеством ее использования в мире созданы десятки различных международных и национальных организаций. Среди них:

- Европейская федерация упаковок (организует европейские симпозиумы, выставки, конкурсы и т. д.);
- Азиатская федерация упаковок (с теми же функциями);

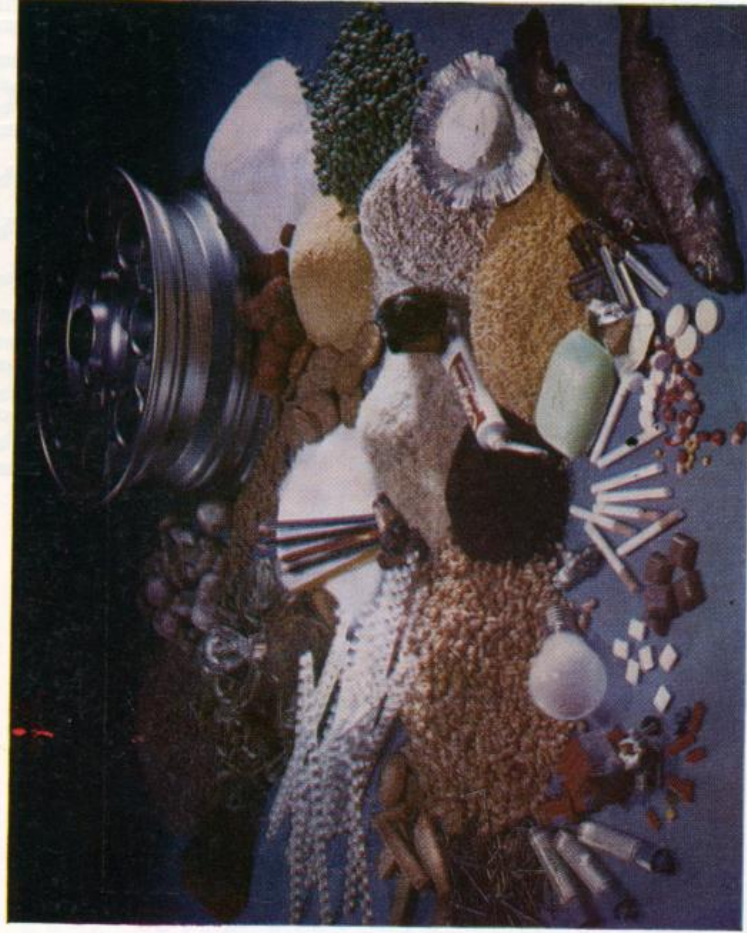
- Всемирная организация упаковок (в нее входят 19 стран Европы, Азии, Северной Америки и Австралии; основная задача — содействие развитию мировой торговли).

К сожалению, отставание от мирового уровня в производстве упаковок в нашей стране не позволяет нам пока стать членом какой-либо из перечисленных организаций.

По оценкам международных экспертов для того, чтобы советская упаковочная промышленность достигла уровня, сопоставимого с западными стандартами, необходимы капиталовложения около 25 млрд. рублей.

К открытию выставки «Упаковка-91» был приурочен первый выпуск нового советского информационно-рекламного журнала «Современная упаковка», издающегося совместно с немецкой фирмой Hagen International Industriemedia (Международная промышленная информация Хагена). В текущем году выйдут еще выпуски в сентябре и ноябре. С 1992 года журнал «Современная упаковка» будет выпускаться 6 раз в год. Гл. ред. — А. И. Освянников; справки: Москва, ВО «Экспоцентр», Сокольнический вал, 1а, комн. 108.

В 1991 году у нас в стране наметился спад производства и поставки по сравнению с 1990 годом почти всех видов тары и упаковочных материалов. Из-за плохого обеспечения тарой те-



## Во что будем упаковывать?

рывается до 30% овощей и фруктов, 10—12% перевозимых насыпью удобрений и цемента, более 3% мороженой рыбы и др. При длительном хранении замороженного мяса без упаковки только за счет вымораживания теряется до 3% его веса. По причине необеспеченности тарой и упаковочными материалами предприятиями г. Москвы в январе 1991 года снижено производство цельномолочной продукции на 18,0%, детского питания — на 77%, вина — на 55%.

В июле 1991 года Корейский центр по дизайну меняет свое название и направление деятельности. Новое название — Корейский институт промышленного дизайна и упаковок. Задачи института:

- способствовать развитию исследований и разработки в области промышленного дизайна и упаковок в Южной Корее;
- обеспечивать промышленность консультациями в области дизайна;

вину с завинчивающейся крышкой, помещен в картонную коробку. Вдоль верхней крышки и передней стенки коробки имеется обозначенное перфорацией отверстие, через которое извлекается горловина мешка.

Фирма также производит упаковку из полимерного материала в виде мешка на устойчивом основании. Мешок имеет завинчивающуюся крышку и может быть снабжен ручками для переноски.

Специалисты фирмы Düring AG (ФРГ) сконструировали, запатентовали и приступили к промышленному производству универсальной полимерной упаковки нового типа. Она представляет собой складную бутылку с завинчивающейся крышкой. Незаполненная бутылка по внешнему виду напоминает плоский бумажный пакет. Пустая бутылка массой 20 г изготавливается из неокрашенного матового полиэтилена. Вместимость бутылки составляет 750 мл. Бутылки могут производиться всеми известными экструзионными способами на стандартном оборудовании.

За рубежом выходят десятки специализированных журналов по упаковке. Наиболее популярны из них:

- «Упаковка и транспорт» (Packing und Transport).

Этот производственно-технический журнал освещает проблемы упаковочной техники, новые методы упаковки штучных грузов, сыпучих и жидких материалов. Публикуются технические характеристики оборудования для автоматического заполнения грузов, маркировки и этикетирования. Выходит в ФРГ. — «Картонная тара» (Boxboard Containers).

Журнал рассчитан на специалистов, занятых проектированием и производством картонной тары. Издаётся в США издательством Maclean Hunter Publishing Co.

— «Упаковка» (Packaging). Журнал выходит в США в издательстве и рассчитан на широкий круг специалистов, занятых в тарно-упаковочной промышленности. Широко освещаются вопросы упаковки для пищевой, фармацевтической и парфюмерной промышленности. Рассматриваются вопросы автоматизации фасовочных и упаковочных операций.

— развивать стимулирующие дизайн-программы — выставки, конкурсы и т. д.

Хорошо зарекомендовавшая себя в ФРГ система раздельного сбора отходов, называемая «Зеленые бачки» («Grüne Tonnen»), способствовала значительно увеличению количества собираемых отходов, в частности, емкостей из белой жести. Если в 1980 году в ФРГ было переработано 37,1% использованных емкостей, то в 1989 году это количество возросло до 58%, а в 1990 году на переработку поступило 61,7% использованных емкостей из белой жести. В этом отношении ФРГ далеко обогнала США (21,6%), Францию (23%) и многие другие страны.

Фирма Linro Ltd. (Великобритания) приступила к производству упаковок типа «мешок-в-коробке». Мешок из полимерного материала, имеющий горло-



## ЧИКАГСКИЕ «НЕФОРМАЛЫ»

Чикагские специалисты разного профиля (практикующие дизайнеры, ученые, социологи, менеджеры, экспериментаторы) создали неформальное объединение «Чикагская группа», которая ставит своей целью способствовать распространению знаний о дизайне, популяризации этой профессии.

По инициативе лидеров этой группы В. Марголина и Р. Буханана в Иллинойском университете в Чикаго в конце прошлого года проведена международная конференция на тему «Раскрытие дизайна».

Цель конференции — расширить понимание дизайна, сделать эффективным современный диалог между практикующими дизайнерами и представителями различных дисциплин.

С докладами и сообщениями выступили 25 экспертов из семи стран. Обсуждались четыре подтемы: «Дизайн и инновации в изделиях», «Дизайн и зависимость изделий от изменяющихся материалов, социальных и культурных

условий», «Дизайн и действие» и «Дизайн и ценности».

Авторы докладов — Р. Буханан (историк и философ), Д. Хейфец (президент фирмы по программно-исполнительным работам), Т. Орель (социолог), А. Боргман (философ), Л. Уиннер (политический теоретик), Дж. Хескет (теоретик и историк дизайна), В. Марголин (теоретик и историк дизайна), К. Дилно (теоретик культуры), Н. Кросс (профессор дизайна), А. Морелло (специалист по маркетингу), К. Митчем (философ по вопросам технологии), Ф. Вильдхаген (историк и теоретик дизайна) и Т. Фрай (теоретик культуры) и другие.

На конференции обсуждалась широкая трактовка понятия «дизайн» (но не было дано его однозначного определения), подчеркивалась необходимость рассмотрения дизайна как социальной деятельности в контексте широкого спектра научных и технических дисциплин, отмечалось значение «зеленого» дизайна в создании экологически чистых изделий.

## НОВЫЕ ИЗДАНИЯ

УДК 745:001(091)

**Теоретические и методологические исследования в дизайне. Избранные материалы. Части 1 и 2. Сб. статей. Составители: О. И. Генсаретский, Е. М. Бизунова. — М., 1990. — 236 с. — [Труды ВНИИТЭ. Сер. «Техническая эстетика». Вып. 61].**

Настоящий выпуск Трудов ВНИИТЭ состоит из двух самостоятельных сборников. В них опубликованы архивные материалы теоретических и методологических исследований в области дизайна, проводившихся в лаборатории общетеоретических проблем отдела теории и методов художественного проектирования ВНИИТЭ в период 1965—1988 годов. Материалы представляют собой практически законченные, целостные исследования, связанные прежде всего с системно-деятельностным подходом к формированию дизайна и его теории как научного средства управления проектированием. Опубликованные в хронологическом порядке они систематически и точно полно раскрывают картину деятельности лаборатории. В предисловии выявлены идеино-концептуальные предпосылки проводившихся исследований, охарактеризованы основные этапы дея-

тельности лаборатории, представлены ведущие авторские позиции. Дана атрибуция архивных материалов. Публикации могут служить основой для дальнейших углубленных научных исследований.

Издание рассчитано на историков, теоретиков и методологов дизайна, а также на специалистов, занимающихся проблемами образования и управления в сфере дизайна.

УДК 745.017.4:061.3(47)

**Современная наука о цвете и проблеме цветового проектирования: Сб. статей / Под редакцией Т. А. Печковой. — М.: 1989. — 134 с. — [Материалы конференции, совещания ВНИИТЭ].**

В сборнике представлены материалы Всесоюзного семинара «Современная наука о цвете и проблемы цветового проектирования», проведенного ВНИИТЭ в ноябре 1988 года. В докладах, прочитанных на семинаре, рассматриваются различные аспекты проблемы цвета предметно-пространственной среды жизнедеятельности человека и цвета материалов.

Сборник рассчитан на научных работников, искусствоведов, колористов, дизайнеров, технологов.

Цена 1 р. 25 к.

## ПОЗДРАВЛЯЕМ!

За большой вклад в повышение эффективности производства и увеличение выпуска легковых автомобилей Указом Президента СССР награждена орденом и медалями большая группа работников ВАЗа. Среди награжденных орден Дружбы народов — Марк Васильевич Демидовцев, начальник управления дизайна НТЦ.

## ФОРУМ В ЛОКАРНО

В небольшом швейцарском городе Локарно с 31 августа по 2 сентября 1991 года будет проводиться международная конференция дизайнеров.

Идея форума — содействие развитию профессиональных навыков у дизайнеров, особенно у промышленных дизайнеров, занимающихся проблемами транспорта и транспортных средств.

В истории современного отечественного дизайна это второй дизайнер, удостоенный такой награды (первым, как мы все хорошо помним, был Юрий Борисович Соловьев).

Редакция «Технической эстетики» сердечно поздравляет Марка Васильевича и желает ему занять в структуре Волжского автогиганта соответствующее служебное место: должность заместителя генерального директора ВАЗа по дизайну!

Основным вопросом на конференции будет проблема интеграции различных транспортных систем и роль промышленного дизайнера в этом процессе. Будет также затронута тема дизайна интерьеров и проблемы взаимоотношений дизайнеров-консультантов и руководителей промышленных предприятий.

К конференции приурочена выставка работ выпускников вузов и профессорско-налогов.

## ПОДПИСЫВАЙТЕСЬ

на теоретический, научно-практический и методический иллюстрированный журнал

## «ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА»!

Наш журнал:

— адресуется дизайнерам, архитекторам, инженерам, художникам, графикам и всем остальным специалистам, которые занимаются проектированием предметной среды, производством промышленной продукции, выпуском товаров для населения. Наш индекс: 70979; цена на год — 30 р., на месяц — 2 р. 50 к.

— пропагандирует и освещает лучший отечественный и зарубежный дизайнерский опыт, методы дизайна, способствующие повышению качества и конкурентоспособности продукции, профессиональные проблемы развития дизайна в нашей стране, дает широкую панораму достижений в мировом дизайне.

Подписка на журнал «Техническая эстетика» оформляется:

в СССР — всеми предприятиями «Союзпечати» и отделениями связи, в зарубежных странах — фирмами, которые занимаются продажей советских книг и периодических изданий.

Subscription to "Tekhnicheskaya estetika" magazine can be registered through the following agencies: firms which are selling Soviet books and periodicals (in all foreign countries).



## Read in issue:

**DUBOV P. L., ERLIKH M. G. Metaphor and computer//Tekhnicheskaya Estetika.—1991.—N 8.—P. 1—5; 2 schem.**

The man always chose his fate between Predestination and Chance. He has gone through "magic", "mythologic", "religious", "alchemic" and "rationalistic" types of culture and has entered into the world of computer culture. Now we understand that the memory of the whole mankind and every individual has kept all the past in the depths of subconsciousness.

There is a lot of evidence that new informational order makes technological changes uncontrollable. The greatest danger for man lies in the field of informatics, biochemistry, genetics, pharmaceuticals, and cosmetics, which have nowadays a local character, but could have global and uncontrolled consequences on the next generations.

Informatics is the most dangerous structure, which is capable of changing human thinking and the character of progress. History has shown that socialism and communism as global biosocial reactions to quick and dangerous changes, could significantly speed-up running to the abyss, the fall into which could be avoided under the conditions of Freedom.

Freedom, which is always connected with Predestination, has led to appearance of new types of people—scientists, inventors, managers, manufacturers,—and has born the cult of "changes", "accumulation of capital", and "innovations". A new stage of development could strengthen this movement, but active thinking is lagging behind.

Designing is a powerful means of the culture self-preservation, and its importance lies in a metaphoric thinking and artistic assimilation of the world. By this it opposes a non-metaphoric world of intimates and discrete digits.

Metaphor, as a means of spicific world modelling under conditions of computer revolution, allows to introduce a flow of innovations into traditional culture.

Any invention is a metaphor, a great invention is a great metaphor. An unknown inventor of a vehicle was a ge-

ninus of metaphor, who related a "rolling" disk of the Sun with the idea of the wheel.

Great metaphor brings to life symbols and ideas of the mythological culture. Canon is a myth and symbol in terms of technology. Then comes knowledge and computation, and metaphor dies. And as science appears along with inventions rationalistic antimetaphoric thinking begins to dominate.

Technocratic thinking, as well as functional designing, treat metaphor as a crime. It is quite possible that antimetaphoric mind would be embodied in "iron" on the basis of expert systems theory.

### Instead of a conclusion.

Linguists would probably disagree with such a broad meaning of metaphor. But we consider that metaphor could be used in terms of architecture and design. For example, a knife is a metaphor and symbol of a tooth in various cultures, as well as an antic temple is a metaphor and symbol of the Holly Grove, God's Haven. In design and architecture, both symbol and metaphor, is a powerful means of the message transmission.

**GALKIN Yu. N. The time of design will come. (Personal view)//Tekhnicheskaya Estetika.—1991.—N 8.—P. 11—12.**

Crises like floods bring calamity to the society, but at the same time the crisis washes out thoroughly all its muddy places. Such situations activate critical estimations of one's own activities. One could say that design both as professional activity and social phenomenon has started with criticism.

Being born in the 50-ies—60-ies, Soviet design fully experienced both euphoria of that time and deep disappointment in that professional design ideals were not accepted by industry of the "developed socialism".

Many designers came across top managers who used to say: "All professionals come to me with one's own right opinion and leave my office with my own opinion". So, as a rule the client was always some high party body, and not some indefinite social need. Between real consumers with their needs and the de-

signer's ideas there was always such type of top managers. The designer had to comply with various instructions and requirements. But if the designer proposed original ideas of his own, his position drastically changed for the worse. Designers had to agree to some kind of compromise. And when the result was no good one could always refer to lagging of the Soviet technology as compared to the Western one.

Nowadays we are on the way to the market system. We should remember that under market conditions consumers could not only buy, but also reject undesirable products.

Our politicians and economists should remember: if something is to move at a great speed, its form should be very precise to overcome resistance of the outside environment.

The time of design will come! As market relations develop the demand for design projects will grow, and the more so for design forecasts. When in 1988 design students in Minsk were given such kind of task, they were interested to know in the first place, what will become with the country by the forecasted time. Hence, design schools should be adapted to new social conditions, and fundamental courses of design theory and methods should be re-oriented. Design schools should bring up a new type of the designer.

We should have alternative design schools in the country, which could graduate highly professional designers with various professional orientations, with various methods of solving design problems, with independent thinking, and capable of communicating design ideas to other specialists of working teams.

**PUSANOV V. I. Tagur Khairov//Tekhnicheskaya Estetika.—1991.—N 8.—P. 25—29; 7 ill.**

Tagur Khairov, a graduate from Moscow Higher Industrial Art School, who in his youth worked as turner at the factory, is now working as chief designer at the design bureau of agricultural machinery. At the start of his practical design work he revealed his talent and proved that he

was not only a designer, who could draw well, but he revealed his knowledge of engineering and technological problems which confronted agricultural machinery at the time. Soviet agricultural machines had to be improved radically, otherwise the inner market could be lost for them. T.Khairov is a real stylist. Style for him is not only his personal aesthetic position, but it is a form of professional existence. Life is changing all the time, hence a style could not be defined once for all. Technology, constructions, economics, ergonomics are permanently updated and innovated, and the style makes this innovation noticeable to everybody.

If there is no changing of styles in the society, it means that the time has stopped.

For fifteen years of work T.Khairov has changed his style concepts not once. During first years of work, it was a kind of "new baroque", these are "Don" and "Rotor" combine for harvesting wheat, "Metshera" combine for harvesting potatoes, and some other machines. Designers hoped that industry could improve quality and use new better structural and finishing materials, but it was not achieved. Then T.Khairov started to design machines of a new style, a kind of technological vanguard, he formulated his concept as "new art nouveau". There were no bright colours. He used white, black and silvery structural elements of simple contours.

Such machines look very good on the background of green and yellow fields. His third style is now being developed. And we shall see bright colours again. But there will be a period of transition from one style to another. Agricultural machinery is in need of highly professional designers, like T.Khairov. He is very sociable and cooperative, and he could easily arrange people around him in a creative design team. He is a master who could impart his professional knowledge to those working with him. It would be desirable to send designers from the industry of agricultural machines to T.Khairov for working under his professional guidance to raise their qualification. He could become a real master with the design school of his own.



ный почерк, но собственные выражения, хотя в основе — это несомненно то же самое описание той же самой страны. И это различие нескольких повторов одной и той же первоначальной иконы указывает вовсе не на субъективность изображаемого, не на иконописный произвол, а как раз наоборот — на живую реальность, которая, и оставаясь сама собою, может являться по-разному, в зависимости от обстоятельств духовной жизни, которую и воспринимает иконописец. Если оставить в стороне рабские сводки, род механического воспроизведения, то разница между первоначальной иконой и повторением приблизительного такова же, как между описанием вновь открытой страны и впечатлениями путешественника, посетившего ее, согласно данному ему указаниям: как бы исторически ни было важно первое, последнее может быть и более полным, и более четким. Так и в иконописном деле, где иногда повторения оказывались особенно драгоценными и озаменовывались чрезвычайными знаменаниями, во свидетельстве их метафизической правдивости и высшего соответствия изображаемого.

Но во всяком случае в основе иконы лежит духовный опыт. Соответственно этому, по источнику возникновения иконы могли бы быть подразделены на четыре разряда, а именно: 1) библейские, опирающиеся на реальный опыт и память иконописца — современника изображаемым им лицам и событиям, которые ему привелось видеть не только как внешнефактические, но и как духовные, просветленные; 2) писанные по преданию, опирающиеся на устно или письменно сообщаемый чужой духовный опыт, бывший некогда, во времена предыдущие; 3) писанные по преданию, писанные по собственному духовному опыту иконописца, по видению или таинственному сношению. Было сказано: «иконы могли бы быть подразделены на вышезначенные четыре разряда; но при отвлеченной ясности этого деления практические приложимы оказывается лишь последний отдел, и если одни иконы — бесспорно явлены, то о других, даже о библейских, в какой-то степени приходится думать то же самое: историческая факτικότητα некоторых событий, равно как и лиц, не исключает их при подлинности в вечности, а потому — и возможности созерцать их при подлинности с нами и на д. временах. Все иконы — явленные. И когда речь идет об иконе портретного характера, то ведь и такое произведение, чтобы стать иконой, должно опереться на некое видение, например, на видение света, хотя и живого человека, — так что не составляет прямой противоположности иконе явленному. А что касается икон по преданию, то ведь отвлеченного описания недостаточно для иконописно-художественного образа, и потому и здесь необходимо нечто видеть собственными духовными глазами.

Не только в Восточной Церкви, во времена ее внутренней устойчивости, это понимание икон, как писанных по видениям, было существенным, но даже на Западе, и притом во времена, наиболее далекие от мистических созерцаний, тайно жила вера в явленность икон, как норму иконописания; и то, что признавалось и признается воистину достойным благоговения и поклонения, производилось не от земли, а из небесного источника. Разительный пример тому — Рафаэль. В письме к другу графу Бальдессар Кастальоне он оставил несколько загадочных слов, разгадка которых сохранена в рукописях другого его друга — Донато Д'Анжело Брамате.

«В мире так мало изображений прелести женской, посему-то я прилепился к одному тайному образу, который иногда навещает мою душу». Что значит это «навещает мою душу»? А вот параллельное сообщение Брамате: «Для собственного удовольствия здесь я хочу сохранить чудо, которое доверил мне дорогой друг мой Рафаэль и приказал тайно под печатом молчания. Однажды, когда я ему с открытым и полным сердцем выразил удивление над прелестными образами Мадонны и Святого Семейства и убедительно просил его, чтобы он разгадал мне: где, в каком мире он видел такую красоту, трогательный взгляд и выражение неподражаемое в образе Пресвятой Девы? С юношескою стыдливостью, скромностью, ему свойственной, Рафаэль несколько времени хранил молчание; потом, сильно тронутый, со слезами бросился мне на шею

ного предания, т. е. знания, каков духовный мир, который сообщала им католическая Церковь. Между тем иконописец есть закрепление небесных образов, оплотнение на доске дымящегося окрест престола живого образа свидетелей. Иконы вещественно намекают эти пронизанные знаменательностью лица, эти сверхъестественные идеи и делают видения доступными, почти общедоступными. Свидетели этих свидетелей — иконописцы — дают нам образы, *види, види, види* своих видений. Иконы своей художественной формой непосредственно и наглядно свидетельствуют о реальности этой формы: они говорят, но линиями и красками. Это — написанные красками Имя Божие, ибо что же есть образ Божий, духовный Свет от святого лица, как не начертанное на святой личности Божие Имя? Подобно тому, как свидетель — мученик, святой хотя и он говорит, однако свидетельствует не себя, а Господа, и собою не себя, а Его являет, так и эти свидетели свидетелей — иконописцы — свидетельствуют не своё иконописное искусство, т. е. не себя, а святых, свидетелей Господа, ими же — и Самого Господа.

Из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительным звучит именно то, о котором даже не упоминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог».

В иконописных изображениях мы сами — уже сами — видим благодатные и просветленные лица святых, а в них, в этих лицах — явленным образом Божий и Самого Бога. И мы, как самаряне, говорим иконописцам: «Уже не потому веруем, что вы свидетельствуете написанными вами иконами святость святых, а сами слышим исходящее от них чрез произведение вашей кисти самосвидетельство святых, и не словами, а лицами своими. Мы сами слышим сладчайший глас Слова Божия, Верного Свидетеля, глас, проникающий своим сверхъестественным звуком всё существо святых и приводящий его в совершенную гармонию. Но не вы создали эти образы, не вы явили эти живые идеи нашим обрадованным очам — сами они явились нашему созерцанию; вы же лишь устранили застилавшие нам их свет препятствия. Вы помогли нам снять чешую, затягивающую духовные очи. И теперь мы, помощью вашей, видим, но уже не ваше мастерство, а полно-реальное бытие самих ликов видим. Вот, я смотрю на икону и говорю себе: «Се — Сама Она» — не изображение Ее, а Она Сама, чрез посредство, при помощи иконописного искусства созерцаемая. Как чрез окно, вижу я Богоматерь, Самую Богоматерь, и Ей Самой молось, лицом к лицу, но никак не изображению. Да в моем сознании и нет никакого изображения: есть доска с красками и есть Сама Матерь Господа. Окно есть окно, и доска иконы — доска, краски, олифа. А за окном созерцается Сама Божия Матерь; а за окном — видение Пречистой, Иконописец показал мне Ее, да, но не создал; он отверз завесу, а Та, Кто за завесой, предстоит объективной реальностью не только мне, но равно и ему, им обретается, ему является, но не сочиняется им, хотя бы и в порыве самого высокого вдохновения. Икону должно или недооценивать, сравнительно с ходячим позитивистическим полупризнанием, или переоценивать, но ни в коем случае не застревать на психологической, ассоциативной ее значимости, т. е. на ней, как на изображении. Всякое изображение, по необходимости, раскрывает свое духовное содержание, раскрывает не иначе, как в нашем духовном восхождении «от образа к первообразу», т. е. при онтологическом соприкосновении нашем с самим первообразом; тогда, и только тогда чувственный знак наливается соками жизни и, тем самым, неотделимый от своего первообраза, делается уже не «изображением», а передовой волной или одной из передовых волн возбуждаемых реально-натурально. А все другие способы явления нашему духу самой реальности — тоже волны, ею возбуждаемые, включительно до нашего жизненного общения с нею: ведь всегда мы общаемся с энергией сущности и чрез энергию — с самою сущностью, но не непосредственно с последней. И икона, будучи, являя не м, энергией, светом некоторой духовной сущности, а точнее сказать, благодатью Божией есть больше, чем хочет ее считать мысль, выдающая себе аттестат «трезвости», или же, если этого прикос-



новения к Духовной сущности не произошло, она не есть вообще что-либо познавательного значения.

Так мы вплотную подошли к постоянно применявшемуся в иконоборческих спорах термину и понятию напоминания.

Защитники икон бесчисленное число раз ссылаются на напоминательное значение икон: иконы, — говорят святые отцы и их словами Седьмой Вселенский Собор, — напоминают молящимся о своих первообразах, и, взврав на иконы, верующие «возносят ум от образов к первообразам». Такова очень прочно окрестная богословская терминология. На эти выражения теперь нередко ссылаются, да и толкуют их вообще в смысле субъективно-психологического и коренным образом ложно, до основания извращая мысль святых отцов и собственными руками, под видом защиты икон, восстанавливая, да притом грубо и безоговорочно, иконоборчество. Да и настолько то, Древнее, иконоборчество, над которым возторжествовало церковное учение, было вдумчивее, тоньше и осторожнее, сложнее по мысли, нежели современные перемены на ту же тему при возвращении протестантам и рационализму. Ведь иконоборцы вовсе не отрицали возможности и полезности религиозной живописи, к какой бы ныне приравнивались иконы; иконоборцы именно, говоря по-современному, и указывали на субъективно-ассоциативную значимость икон, но отрицали в них онтологическую связь с первообразами, и тогда всё иконопочитание — лобызание икон, молитва им, каждение перед ними, возжигание свеч и лампад и т. п., т. е. относимое к «изображениям», стоящим вне и помимо самих первообразов, к этому двойнику почитаемого — не могло не расцениваться как преступное идолопоклонство. Если иконы суть «изображения», то нелепо и греховно этим педагогическим пособиям воздавать «честь», подобную одну только Богу, и совершенно непостижимо, что собственно значит издавая вера Церкви о восхождении к первообразу — честь, воздаваемая образу. Но тогда, в период иконоборческих споров, люди знали, о чем собственно они спорят и в чем между собой не согласны: были иконопочитатели и были иконоборцы. Теперь и иконопочитатели учат по-иконоборчески, сами не зная, отстаивают ли собственно они иконы, или, напротив, отвергают. Дело же в забвении, что споры об иконах происходили в IX веке, а не десятью веками позже, в Византии, а не в Англии, и на почве философии Платона-Аристотелевской, а не Юм-Милле-Бэннонсовской. Подставляя в святоотеческую соборную терминологию содержание английского сенсуализма и сенсуалистической психологии вместо подражавшегося ими значения и онтологического, на почве древнего идеализма, нынешние защитники икон успешно выиграли победу, некогда потерянную иконоборцами.

Итак, что же значит в соборных постановлениях термины: первообраз и образ, напоминание, ум и т. д.?

Таким образом, икона напоминает о некотором первообразе, т. е. пробуждает в сознании Духовное видение: у того, кто ярко и сознательно созерцал это видение, это новое, вторичное видение, посредством иконы, само ярко и сознательно. А в другом икона будит дремлющее глубоко под сознанием восприятие Духовного, но во всяком случае не просто утверждает, что есть такое восприятие, а дает почувствовать или приблизить к созданию собственный опыт такого рода. При молитвенном цветении высоких подвижников иконы неоднократно бывали не только окном, сквозь которое выделялись изображенные на них лица, но и дверь, которую эти лица входили в чувственный мир. Именно с икон чаще всего сходили святые, когда являлись молящимся.

Но в меньшей, хотя по существу и родственной этим случаям, степени подобные явления испытывались многими, и далеко не подвижниками: я разумею то острое, пронзающее душу чувство реальности Духовного мира, которое, как удар, как ожог, внезапно поражает едва ли не всякого, впервые увидевшего некоторое священный места произведение иконописного искусства. Тут не остается и малейшего места для мысли о субъективности, открывающейся чрез икону, таким живым, таким бесспорно объективным и самобытным предстает оно взору, Духовному и телесному

равно. Как светлое, проливающее свет видение, открывается икона. И, как бы она ни была положена или поставлена, не можешь сказать об этом видении иначе, чем словом восторг. Оно создается превращением все его окружающее, пребывающее в икон, своем пространстве и в вечности. Пред ним утихает горение страстей и суета мира, оно создается превращением мирным, качественно превосходящим мир, из своей области действущим тут, среди нас. Несомненно оно есть, это произведение исти; но непостижимо, чтобы было оно, и собственным глазом не вершишь, когда они святельствуют об этой всепродолжающейся победой красоте. Таково действие Троицы Рублева, таково ни с чем не сравнимое впечатление Владимирской Божией Матери. Но эти и другие иконописные уники, единым ударом поражающие зрение самое нечуждое, не должны, тем не менее, рассматриваться совсем обособленно от прочих. Сохраняя в основе иконописные формы икон высшего порядка — скажем так пока предава- рительно, — все иконы таят в себе возможность этого Духовного откровения, хотя и под покровом более или менее малопроницаемых. Но приходит час, когда Духовное состояние созерцающего икону дает ему силу почувствовать ее Духовную суть и чрез ее покров, искажающий ее форму, и икона оживает и делает свое дело — свидетельство о горнем мире.

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою

Пред Твоим образом ярким сиянием

Не о спасении, не перед битвою,

Не с благодарностью и покаянием,

Не за свою моллю душу пустынную,

За душу странника в свете безродного.

Но я вручить хочу деу невинную

Теплой Заступнице мира холодного...

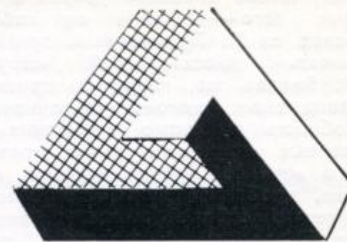
— возникло в тревожной и мятущейся душе Лермонтова, как такое откровение Богоматерней иконы. И не одно стихотворение удостоверяет церковное учение, что все иконы чудотворны, т. е. могут быть окнами в вечность, хотя и не каждая данная икона уже была таковою. Явленность икон в собственном смысле слова указывает на происшедшее от иконы явление и я — знамение благодати, чрез нее явившись. А исцеление души прикосновением чрез икону к Духовному миру есть прежде всего и нужнее всего явление чудотворной помощи.

Итак, икона всегда создается как некоторый факт божественной действительности. Икона может быть мастерства высокого и невысокого, но в основе ее непременно лежит подлинное восприятие погустороннего, подлинный Духовный опыт. Этот опыт может быть впервые закреплен в данной иконе так, что она есть впервые возмещаемое откровение бывшего опыта. Такую, как говорят, перво явленную или первообразную икону рассматривают как первоисточник: она соответствует подлинной рукописи повествовавшего о бывшем откровении. А могут быть и копии этой иконы, более или менее точно воспроизводящие ее формы. Но Духовное содержание их — не новое какое-либо по сравнению с подлинником и не «такое же», как у подлинника, но то же самое, хотя, быть может, и показываемое чрез тусклые покровы и мутные среды. При этом — именно потому, что оно не такое же, а то же самое — возможны повторения иконы с видоизменениями, варианты некоторого основного первоода.

Если иконник сам не сумел пережить изображаемого им, если сам, побуждаемый подлинником, не прикоснулся к реальности изображаемого, он, будучи, добросовестным, старается возможно точно передать на своей копии внешние признаки подлинника, но, как часто это бывает в таких случаях, не умеет охватить икону как целое и, теряясь среди черточек и мазков, невольно передает основное. Напротив, если чрез подлинник ему открылась изображенная на нем Духовная реальность и он, хотя и вторично, но достаточно ясно увидел ее, тогда естественно в отношении к живой реальности живого человека позволяются собственные углы зрения и отступление от каллиграфической верности подлиннику. В рукописи, описывающей страну, ранее уже описанную, появлялся не только собствен-



## Новая загородная архитектура



Понятия «сельское строительство», «деревенское зодчество», еще вчера обобщавшие почти все проектируемое и внедряемое в аграрной сфере, сегодня выглядят некорректными, весьма приблизительно отражающими усложняющуюся формальную и смысловую градацию элементов «негородского» средообразования. Расхожие термины «село» и «деревня» уступают по популярности полузабытым, но возвращающимся «хутору», «дыму», «приселку». Это связано с появлением и развитием наряду с колхозами и совхозами арендных, кооперативных и фермерских хозяйств с укрупненной поли- или монофункциональной технологической структурой, что сообщает качественно иные характеристики их архитектуре. Однако эти новые характеристики есть хорошо забытые старые черты прототипов — автономных жилищно-хозяйственных комплексов: русских изб-покоев, белорусских погонных дворов, украинских гражд, эстонских риг, литовских пикрь, армянских глхатунов, грузинских дарбазы, азербайджанских карадамов... Поэтому их нынешние носители трансформируются в самостоятельные агропромышленные малые предприятия. Таким образом расширяется объектный диапазон проектировщиков, а необходимость адекватных профессиональных методов и средств обуславливает их поиск как в историческом, так и в новационном ключах. Оба направления на методологическом уровне пока выглядят как поиски на авось, как некое броуновское движение, случайность изысков в котором дает случайность результатов. Этим объясняется невозможность какой-либо классификации и оценки эффективности данных попыток. Тем не менее стоит обратить внимание на самые характерные их примеры.

Традиционалистские тенденции обнаруживаются в совместных разработках Украинграждансельстроя (Киев) и КНИПИТУГА (София), предлагающих

во многом знакомые новации в проекте мансардного блокированного жилого дома [1]. Народный опыт здесь замысловато преломляется в фокусе современных технологических возможностей строительства, его пластического языка. Однако в этой внешней удаче не прочтываются внутренние изменения функциональной структуры дома, связанные с иными, более сложными формами хозяйственно-культурной деятельности. Аналогичной инерцией вчерашнего проектного мышления страдают проекты индивидуальной сельской жилой застройки, предлагаемые Н. Согомоняном (ЦНИИЭПГраждансельстроя) [2]. Это нормативно унифицируемые типовые разработки изящных домов, имеющих абстрактный социальный адрес: в них может проживать (но не вести хозяйство) некий среднестатистический труженик — и плотник, и жнец, и на дуде игрец.

Более конкретный и последовательный традиционализм мы видим в проектах усадебной застройки, презентуемых А. Прохоренко [3]. В них адаптируется опыт функциональной организации крестьянского дома и подсобного хозяйства, что подается в интерпретации современного архитектурного языка. Однако его выразительная фактура воспринимается нарочито формализованной, стесненной схемой, не характерной для чувства пространства в традиционном зодчестве и пресытившей визуальную образность колхозно-совхозной застройки последних десятилетий.

К новационным разработкам, наиболее заметным, можно отнести проекты, в которых учитывается специфика ориентации на полифункциональную систему среды жизнедеятельности. Это двухэтажная усадьба с четырехкомнатной квартирой в блокировке с гаражом и теплицей (авторы: Ю. Николаев, А. Ярушин и др.), которая возвращает впечатление дома-крепости

[4]. Сюда же можно отнести автономный атриумный жилой дом для экстремальных условий высокогорий Киргизии [5], сельский микрорайон «Солнечный» в Краснодарском крае [6] и семейные фермы, спроектированные на кафедре «Агро» в МАрХИ [7], «свободные», например, от региональных энергосистем благодаря индивидуальным гелиоустановкам. Их соответствие злобе дня — новым формам хозяйствования и стилю жизни — еще далеко не совершенно. Если сравнить их с проектами из итальянского журнала по загородному строительству «Villa Guardi» — получится архаика и классика. Но, думается, эта архаика — прелюдия классики, ожидаемой в новой отечественной загородной архитектуре.

С. К. ЛЕМЕШЕВ, кандидат архитектуры, ВНИИТАГ

### ЛИТЕРАТУРА

- БОЛОТОВ Г., КОСЕНКО В., ВАСИЛЕНКО Г., ШТЕФАН Г. Пути преобразования малых сел// Строительство и архитектура. 1990. № 11. С. 5—8.
- СОГОМОНЯН Н. О нормировании жилых домов для индивидуальных застройщиков//Жилищное строительство. 1991. № 2. С. 12—15.
- ПРОХОРЕНКО А. Усадьба: верность традициям//Сельское строительство. 1990. № 11. С. 20—22.
- РУСАК И., АКСЕНОВ В. Самостоятельно — значит эффективно//Архитектура и строительство Белоруссии. 1991. № 1. С. 11—13.
- РЫСПЕКОВ С. Археологическая концепция высокогорного жилища//Жилищное строительство. 1990. № 11. С. 6—10.
- СМИРНОВА Л. Сельский микрорайон «Солнечный»//Жилищное строительство. 1990. № 11. С. 4—6.
- Семейная ферма//Сельское строительство. 1990. № 11. С. 18—19; 1991. № 2. С. 21—22.

## Деконструктивизм — феномен 80-х?

У нового модернизма, с каждым днем отовоевывающего у постмодернизма один плацдарм за другим, есть свой авангард — нью-спирит (как его называли поначалу) или деконструкционизм — деконструктивизм — и просто декон (как его называют сейчас). Акции его растут, можно сказать, день ото дня. К примеру, в Осаке на выставке «Международный сад и зеленая экспозиция» тон явно задают лидеры нового движения — З. Хадид и Д. Либескинд, «Химмельблау» и «Морфозис». Номер журнала Progressive Architecture, посвященный творчеству молодых зодчих, просто сплошь состоит из деконструктивистских проектов [1]. Не отстает по этой части и Европа — во всяком случае К. Файрайс в своем обзоре германской архитектуры констатирует факт его победного шествия [2].

Имена деконструктивистов попадают

уже на страницы изданий строительнотехнического профиля. Так, итальянский журнал Construire per abitare предлагает анализ творчества Д. Либескинда, причем — примечательный факт! — с подробным разбором основ его профессионального мировоззрения: категорией нестабильности, иррационализма, динамизма и т. п. [3]. Другой журнал — AA Files — публикует пространное интервью с членами группы «Химмельблау» В. Приксом и Х. Свичинским, в котором архитекторы рассказывают о своем профессиональном становлении, выявляют особенности творческого credo, в частности, — как это не непривычно слышать! — метод автоматического письма, а точнее — проектирования [4]. «Бениз энд Патнерз» — другой герой многочисленных подборок в зарубежной периодике. Правда, Г. Бениш в отличие от Д. Либескинда или «Химмельблау» отнюдь не связывает соб-

ственное творчество с деконструкционизмом, относя скорее к немецкой традиции органической архитектуры, родоначальниками которой являются Х. Шарун и Х. Херинг [5].

В последнее время все чаще предпринимаются попытки теоретического осмысления новоявленного феномена. Вслед за Ж. Деррида с П. Эйзенменом и М. Уигли с К. Кук в дискуссию вступают А. Видлер и Р. Розес [6, 7]. Если первый соотносит деконструктивизм с понятием телесности, где метафора человеческого тела искажается почти до неузнаваемости, то второй рассматривает архитектуру деконструкции сквозь призму теории самоорганизации, склоняясь к мысли, что деконструкционизм с его присяганием эстетике нагромождения косых, асимметричных линий буквально отражает внешний беспорядок и иррациональность современной жизни. Он, как считает Р. Розес, не су-



мел выделить из окружающего хаоса внутренние связующие силы — зодчество же не может не стремиться к поиску более высокого уровня организации, того — добавим от себя, — что вслед за И. Пригожиным принято называть диссипативной структурой. А. Видлер же, напротив, признает за феноменом деконструкционизма способность глубокого отражения современных социокультурных реалий: по его мнению, преднамеренное искажение, дробление форм при отсутствии единого центра вызывает ощущение некой угрозы, внутреннего разрыва, распада, даже «содрогания» мира, ставшее одной из зримых примет культуры конца XX века.

Несмотря на очевидный рост влияния деконструкционистских идей во всем мире, в скептических настроенных критиках и даже непримиримых оппонентах новых веяний недостатка нет. Лидер группы SITE Дж. Вайнс в своем интервью журналу *Progressive Architecture*, признавая близость идей деконструктивизма и концепций деконструкционизма, тем не менее указывает на неправомерность механического переноса способа многовариантного прочтения вербальных текстов в сферу зодчества, практикуемого теоретиками деконструкции [8]. Р. Вентури отмечает фальшивость деконструкционизма, его оторванность от реальности [9], П. Портогези характеризует его как очередной бесплодный эксперимент архитектурной автономии [10], а тот же Вайнс инкриминирует деконструктивизму непонятность образов. А. Мендини подводит под свою оценку культурологическое основание: по его мысли, 90-м годам свойственно стремление к покою и безопасности, для выражения которого потребуются адекватные формы. Деконструкционизм же, будучи феноменом, «в бессодержательной и сверхацентрированной декоративности выражающим предельное отчаяние современного искусства», оказывается не более чем преходящим поэтическим моментом 80-х годов, не имеющим перспективы [11]. Наверно, спорить с этим суровым вердиктом не имеет смысла — время расставит все на свои места. Однако в любом случае деконструкционизм не прошел бесследно для западной архитектуры: эстетика сложности и противоречий явила миру еще один своеобразный лик.

Д. Е. ФЕСЕНКО, архитектор, ВНИИТАГ

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Progressive Architecture*.— 1990.— N 7.— P. 97.
2. *Hexenküche Architektur*.— *Der Architect*.— 1990.— N 5.— S. 238—240.
3. RAJA R. *Instabile, quindi certo*.— *Construire per Abitare*.— 1990.— N 90.— P. 186—188.
4. *Projects by COOP Himmelblau*.— *AA Files*.— 1990.— N 19.— P. 70—77.
5. JONES P. B. *Guenter Benisch and Partners: a continuing to the organic tradition in German Modernism*.— *Architecture and Urbanism*.— 1990.— N 5.— P. 112—121.
6. VIDLER A. *The body and architecture in Post-Modern Culture*.— *AA Files*.— 1990.— N 19.— P. 3—10.
7. ROSAS R. *Essay: Architecture in the Ice Age*.— *Progressive Architecture*.— 1990.— N 10.— P. 100—101.
8. Interview: James Wines, Joshua Weinstein, SITE. — *Progressive Architecture*.— 1990.— N 8.— P. 116—117.
9. JA Interview: Robert Venturi and Denise Scott Brown. — *Japan Architect*.— 1990.— N 397.— P. 6—8.
10. LARROQUE D. *Une visite à Portoghesi*.— *L'Architecture d'Aujourd'hui*.— 1990.— N 271.— P. 23—26.
11. *Colloquio con Alessandro Mendini*.— *Domus*.— 1990.— N 721.— P. 21—28.

## Ручной инструмент. Из прошлого в будущее

Н. Г. ЯКУНИЧЕВ, аспирант ЛВХПУ им. В. И. Мухиной

С древности, связывая жизнь и работу неразрывной нитью необходимости, люди совершенствуют ручные рабочие инструменты. Прогноз их эволюции, необходимый сегодня дизайнерам, проектировщикам, невозможен без исторического исследования пройденного пути, а он был долог и сложен.

Среди современных объектов дизайна ручной инструмент отличается уникальными свойствами. Период его эволюции не имеет аналогий по своей протяженности (от архаических орудий труда до космических инструментальных систем). Он занимает исходное положение в истории развития предметной среды и отражает в своих формах все этапы изменения принципов ее организации. Ручной инструмент имеет обычно простую морфологию, позволяющую ясно различать ее качественные изменения на всех периодах исторического развития. Он неизменно сохраняет постоянную «систему отсчета» — непосредственный контакт с человеческой рукой, предстает как бы его изоморфным искусственным продолжением, элементом единой саморазвивающейся системы «человек — инструмент».

Основной типологический компонент инструмента — его функциональная зона — это элементарное морфологическое образование, отвечающее выполнению простейшей функции. Множество элементов морфологической структуры составляют совокупную инструментальную систему. Формы взаимодействия компонентов определяют особенности структурной организации объектов и качественное содержание инструментальных систем в целом. Покажем этапы морфоструктурной эволюции ручного инструмента в схемах I, II, III, IV.

Самый первый этап «создания» орудия труда связан с попытками использования объектов естественной среды. Можно сравнить его с хорошо известными примерами поведения животных, особенно обладающих развитой психикой. Основные подсобные средства действия этого этапа — палки, кости и необработанные камни.

Важнейшее значение имело в то время образование предметно-информационного комплекса — потенциальных условий для появления собственно человеческой предметной деятельности. Тогда же формировалась информация об объективных свойствах предметов (обобщенном и закреплённом отраже-

нии основных параметров нужного орудия труда). Характеристики объектов определялись соотношением их самых общих валидных свойств: веса, твердости, величины, конфигурации формы и т. п.

Еще были чрезвычайно ограничены трудовые действия, примитивны орудия труда, дифференцируемые по потенциальной ориентации в процессе эксплуатации: а — ориентированные на предмет действия, б — обеспечивающие передачу или преобразование усилия, в — ориентированные на субъект действия.

У морфоструктурной организации данной системы орудий труда (схема I) отсутствовала взаимосвязь между ее компонентами. Они являлись одновременно и элементами системы и автономными объектами-орудиями. Естественная природа этой системы доминирует здесь настолько, что предметная сущность объектов проявляется на самом коротком времени, совпадая с самим процессом распределения.

Следовательно, принципы морфологической организации объектов «дочеловеческого» этапа определяются следующими особенностями:

- формы орудий труда не содержат информации о субъекте действий и целиком обусловлены собственной естественноприродной организацией;

- функциональные признаки такого инструмента выявляются постепенно в результате примеривания действия и его экстраполяции в плане образа;

- функционально-морфологическое строение предметов — орудий труда — однородно, их структура образовывается единственным компонентом;

- система орудий труда составляет дисперсное и, в принципе, бесконечное множество функционально-элементарных многократно дублированных элементов.

Второй этап морфоструктурной эволюции объекта (орудия труда) связывается с материальной реализацией предпосылок, сформировавшихся на первом, «дочеловеческом» этапе. Его главным содержанием стал синтез элементов в едином сложноструктурированном изделии или, вернее, вычленение в предмете различных функциональных зон.

Основная черта первых искусственных объектов — ручных средств деятельности — приспособление к естественной форме предмета. Каменные орудия труда этого периода представляют собой результат грубого стесывания края гальки. Они еще слишком аморфны и функционально противостояния «рабочая часть — захватная часть» в них едва различимо. Однако все морфоструктурные признаки ис-



кусственного изделия здесь уже содержатся. Так, автономные морфологические элементы преобразуются в морфологические зоны объекта: а — рабочую зону, б — преобразующую часть, в — зону захвата (схема II).

В отличие от предыдущего системного уровня (схема I) данная предметная организация представляет собой не дисперсное идеально обозначенное множество элементов, а конгломеративную систему орудий труда с упорядоченной структурой. Процесс внутрискруктурной дифференциации объектов сопровождается началом их «сближения» — искусственные орудия труда выделяются из естественной среды и образуют ограниченный набор предметов, объединенных родственными морфологическими признаками.

Форма орудий труда изменяется, а их материал? Естественное строение материала изделия остается неизменным. Двойственность морфологического состояния доисторических орудий труда проявляется в том, что, с одной стороны, оно еще в многом обусловливается естественноприродными факторами, а с другой — признаками более высокой системной организации:

— формы изделий содержат информацию о субъекте деятельности и отражают однозначно детерминированный процесс взаимодействия субъекта со средой. Структура определяет основные признаки внешних форм изделий, которые характеризуются малым разнообразием, высокой симметрией и геометричностью (доминируют формы ромбов, треугольников и трапеций);

— морфологическая организация объектов представляет собой сочетание различных функциональных зон — элементов единой композиции. Связи между зонами — жесткие;

— предметная система образована объединением узкоспециализированных автономных изделий, морфологические зоны в которых (преимущественно захватные части) многократно дублируются.

С момента образования первых искусственных орудий до настоящего времени ручные средства деятельности кардинально изменились. Изменился материал и технология изготовления объекта. Физико-химические свойства металла позволили реорганизовать внутренние связи изделий и образовать более сложные морфологические структуры. Из подчиненного положения в естественной среде искусственные объекты становятся важнейшим фактором жизнеобеспечения. Ручные орудия труда преобразуются в ручные инструменты с чрезвычайно изощренной функциональной дифференциацией и богатым разнообразием внешних признаков.

Но функционально-морфологическая структура подавляющего большинства современных инструментов сохранила принципиальные черты своего архаического прошлого:

— формы изделий содержат информацию о субъекте деятельности в виде двух самостоятельных семантических

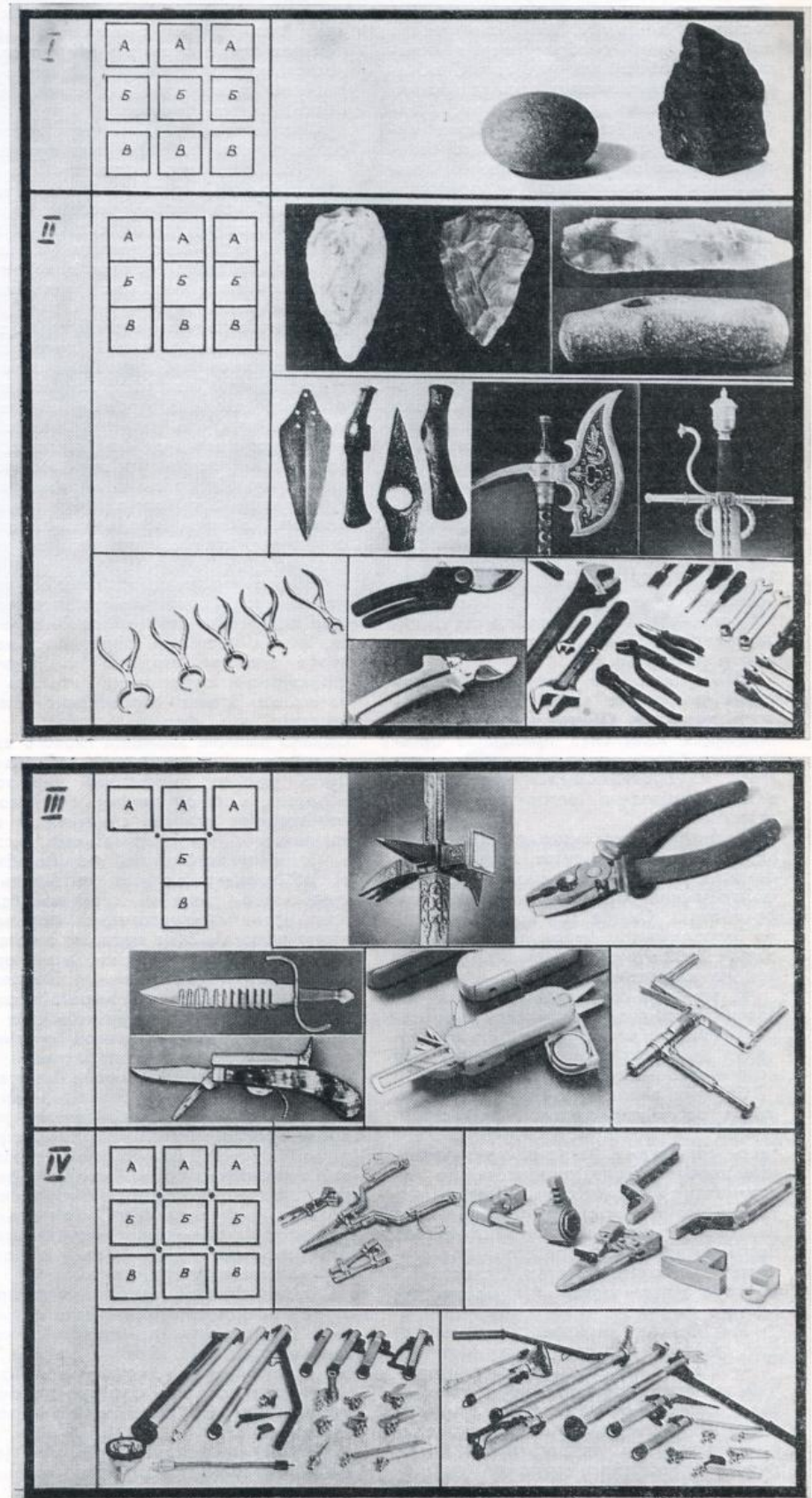
планов: структурном — традиционно неизменном, отражающем однозначно детерминированное действие «субъект—среда», и внешнем — представляющем множество вариаций социально-культурных связей субъекта;

— жесткая морфологическая структура объектов сохраняется;

— инструментальная система характеризуется ростом дифференциации

элементов. Организуются подсистемы объектов (комплекты узкоспециализированных инструментов), формируемые по функциональным и социально-культурным признакам (схема II).

Процесс изменения этой исторически наиболее устойчивой морфологической организации инструмента обозначился уже в наше время. Его объективные причины связываются как с воз-



Последовательность морфоструктурной эволюции ручного инструмента (этапы I, II, III, IV)



никновением машинного производства, обеспечивающего массовое тиражирование изделий через их подетальное разложение и воспроизводство, так и с усложнением, универсализацией и дифференциацией самой человеческой деятельности.

Самостоятельность изготовления элементов изделия относительна. Но она позволила осмыслить его как динамическую систему, допускающую трансформацию одного ее функционального состояния в другое. Морфологические зоны объекта преобразуются в относительно обособленные блоки, обладающие возможностью периодического взаимодействия друг с другом. Морфоструктурные связи инструмента ослабевают. Окружающий мир все больше открывается человеку в своем многообразии, усложняется человеческая деятельность, появляются универсальные трансформируемые изделия (схема III).

Новым здесь по сравнению со структурной организацией специализированного инструмента (схема II) является наличие компонента гибкого взаимодействия между функциональными зонами, обозначенного точкой (.) на схеме III. Установление гибкой структурной связи не охватывает еще взаимодействия между всеми компонентами морфологической структуры изделия, а касается только исполнительной и преобразующей частей. Поэтому этот этап морфоструктурной эволюции объекта отличает состояние двойственности, в котором сохранение «штучности» изделия происходит на фоне существенного «сближения» элементов и усложнения инструментальной системы в целом — просто несколько специализированных объектов совмещаются в одном универсальном.

Универсализация ручного инструмента уже имеет свою последовательность развития. Обнаруживается та же тенденция изменения принципов организации формы, что и на предыдущем этапе, но проявляющаяся уже в условиях многозначно алгоритмизируемой деятельности.

Видно, что начальные примеры универсальных инструментов представлены жестким совмещением различных морфологических зон в статичной структуре объекта. Синтез зон в единой форме определяется здесь еще традиционным наложением внешних признаков на внутренне неизменный объект.

И так — до того времени, пока человек не увидит возможность сохранения наиболее рациональной формы изделия путем периодической замены его исполнительных органов.

Сегодня рабочий ручной инструмент имеет различные уровни морфоструктурной организации. Основную его часть составляют узкоспециализированные изделия. Доля универсального инструмента незначительна. Однако его появление, как правило, связывается с наиболее прогрессивными и сложными направлениями человеческой деятельности, и соответственно, способами преобразования одной формы инструмента в другую.

Так что же отличает современный этап развития ручного инструмента?

— Форма объекта отражает сложный характер функциональных процессов. Социально-культурные признаки инструмента ограничиваются, и ведущее значение в организации внешней формы приобретает структура (формо-

образование начинает пониматься как структурообразование). Соответственно упрощаются внешние признаки изделия, их геометризация, сочетающаяся с ростом асимметрии формы в целом;

— внутренние связи в объекте ослабляются. Возникает новый компонент структуры — элемент гибкого взаимодействия морфологических зон;

— обозначается общность ручных инструментов как элементов одной системы. Элементный состав системы сокращается за счет совмещения дублирующих функциональных зон, но сохраняется конгломеративный характер системной организации как совокупности обособленных объектов.

Логическое продолжение тенденция развития объекта находит в преодолении двойственного состояния его индивидуальной и системной организации и в наиболее полной реализации гибких морфоструктурных связей. В эволюции ручного инструмента указанный момент означает установление относительной автономии всех функциональных зон (схема IV).

Перераспределение внешних и внутренних системных связей приобретает здесь законченный вид. По сравнению с предыдущей морфоструктурной организацией (схема III), данный объект отличается тем, что его функциональные зоны выступают в едином качестве, позволяющем элементарному морфологическому образованию в зависимости от ситуации быть как автономным элементом системы, так и компонентом структуры специализированного изделия.

На этом этапе завершается крупный исторический цикл совершенствования формообразования ручного инструмента. Это, в частности, определяет некоторое внешнее сходство компонентов структурной организации объекта на начальных этапах образования нового качества его формы (схемы I, IV). Однако наличие элемента гибкого взаимодействия компонентов обозначает здесь уже не дискретное множество объектов, а их органичное единство — необходимое условие следующего витка развития инструментальных систем.

Становление будущей формы объекта обнаруживается уже на начальной стадии его развития и связывается с принципом «экстраполяции формы в плане образа». Этот принцип отчетливо проявляется в проектах дизайнеров, оперирующих идеальными моделями объектов как составной частью процесса их создания. Традиционным для дизайнера способом визуальной организации (стилевого единства) изделий являются различные варианты сочетания ограниченного числа базовых морфологических образований (изоморфем). Более полная реализация гибкой структуры (схема IV) безусловно связывается с использованием модульно-блочного принципа и принципа унификации объекта. Это позволяет минимальным количеством элементов инструментальной системы обеспечивать широкую специализацию инструмента.

Таким образом, анализ морфоструктурной эволюции объекта дает возможность проследить его четыре качественных состояния. Каждое из них как бы программирует последующие изменения для создания ручного рабочего инструмента более высокого уровня организации.

Первый «доисторический» этап (схема I) характеризуется использованием

естественноприродных объектов и формированием предметно-информационно-го комплекса потребительских свойств будущих изделий. Второй (схема II) — определяется как синтез элементарных морфологических образований в жесткой структуре объекта и связан с развитием конгломеративных инструментальных систем. Третий этап (схема III) — предстает как бифуркационный момент развития (универсализации) объекта. Он характеризует современное состояние инструмента и связан с началом разложения локальных морфологических структур объектов и становлением четвертого этапа (схема IV), завершающего период «штучной» морфологии ручных изделий, который определяет и перспективы нового цикла эволюции инструмента в условиях органического синтеза элементов инструментальной системы и совершенствования компонента гибкой морфоструктурной связи.

Если сравнить признаки эволюции формы ручного рабочего инструмента, то можно предположить следующие направления его развития:

— в процессе совершенствования форма инструмента будет соответствовать более сложным и многообразным состояниям человеческой деятельности: с одной стороны, увеличится значение человека в качестве центрального непосредственного организатора формы, а с другой — морфология изделий сама структурно приблизится к уровню морфологической организации объекта, станет более динамичной и асимметричной. При этом на начальном этапе эволюционного цикла определится преобладающее значение структуры в формировании внешних признаков ручных рабочих инструментов; максимальное развитие социально-культурных характеристик их форм обозначится на завершающей стадии цикла;

— дифференциация морфологических зон объекта приведет к образованию оптимального числа базовых элементов. Новый период эволюции инструмента будет обусловлен совершенствованием гибких морфоструктурных связей как основного формообразующего фактора;

— диалектическая последовательность развития инструментальной системы, в которой абсолютная неупорядоченность элементов (схема I) чередовалась с жесткой упорядоченностью (схема II), сменится установлением относительной неупорядоченности (схема IV), допускающей определенные нормы «реагирования» форм инструментов на взаимодействия человека с окружающей средой. Инструментальная система приобретает свойства универсальной органической целостности, отличающейся от предыдущих исторических аналогов ведущим значением целого по отношению к элементам.

Указанные перспективы эволюции рабочего ручного инструмента согласуются не только с общим ходом развития предметной среды, но как показывает тот же исторический опыт, его реальное изменение часто связывается с обеспечением человеческой деятельности в наиболее жестких экстремальных условиях. И тогда жизнь заставляет проектировщика с особой настоятельностью быстро и эффективно применить опыт прошлого, чтобы сделать рынок в будущее.





УДК 745.071.1(092)(47)

## Тагир Хайров

У Тагира Хайрова необычная дизайнерская биография. Он — Генеральный конструктор (дизайнер), начальник головного СХКБ при Научно-производственном объединении сельскохозяйственного машиностроения (НПО ВИСХОМ). Дизайнеров на такой должности в стране, пожалуй, больше и нет. Но и такую беззаветную преданность делу, какая отличает Тагира Хайрова, тоже встретишь редко.

Тагир Хайров считает, что профессионалом его сделала не только учеба в МВХПУ (б. Строгановское), но и предшествующая практика рабочего-металлиста — он прекрасный токарь, с легкостью может освоить любую рабочую профессию. Подлинный художник, он тем не менее убежден, что без умения работать на равных с конструктором и технологом в дизайне делать нечего, тем более в дизайне сельскохозяйственной техники.

Начинал свою карьеру Т. Хайров в ВИСХОМе. Первые проекты и макеты кабин в натуральную величину, выполненные им с коллегами-строгановцами, вызвали в «научном центре сельскохозяйственного машиностроения» оппозиционные настроения. Доводы оппозиции были обычными: пришли, мол, «рисовальщики», с наукой не считаются, чертить не умеют, в конструкции не разбираются, технологии не знают... Ответная реакция дизайнеров была достойной: были разработаны не просто «планшетные» проекты, но и конструкции, и техническая документация. Более того, качественно изготовлены образцы двух машин — самоходного картофелеуборочного комбайна «Мещера» и модульной зернотравяной сеялки.

А объяснялось все просто — дизайнеры имели либо дипломы инженеров,

либо рабочую квалификацию, а это в сочетании с дизайнерским мышлением и давало такие впечатляющие результаты. (Посмотрели бы, как комбайн «Мещера» выглядел рядом с прототипом, разработанным едва ли не лучшими нашими специалистами в области механизации картофелеводства, — опозиция, как оказалось, сама не умела конструировать!) Но подоплека ситуации была еще и в том, что инженерное искусство в этой отрасли утрачено. Специалисты не подозревают, что конструирование — действительно искусство, а не «соблюдение правил». И сегодня инженерное искусство по существу возрождается на «территории дизайна», там, где действуют профессионалы склада Тагира Хайрова. (Кстати, в этом отношении он не одинок: стиль дизайнерского конструирования в сельскохозяйственном машиностроении столь же эффективно демонстрируют, например, Станислав Полоневич из Минска, Анатолий Фролов из Ташкента.) Ибо перспективы для отрасли открываются прямо-таки угрожающие — потеря внутреннего рынка.

В конце прошлого года представитель фирмы John Deer, крупнейший зарубежный поставщик высококачественной сельскохозяйственной техники, объявил о планах строительства в стране



заводов по выпуску машин для села. А что это значит? Что покупать отечественную технику при такой конкуренции никто не будет, ее и даром не возьмут, ибо почувствуют вкус к хорошей аграрной жизни. Так что вопрос стоит так: либо система проектирования и производства сельскохозяйственной техники будет переведена на дизайнерскую основу, либо участь нашего

ним рисовальщиком. Такой великолепный стиль демонстрационного рисунка, как у него, автору статьи доводилось видеть лишь у Валентина Кобылинского, тоже дизайнера сельскохозяйственной техники, но имевшего диплом «ученого-рисовальщика» из классов Штиглица. Тагир Хайров впрочем отмечает, что сегодняшние выпускники художественно-промышленных вузов рисовать

и мыслить (а дизайнер не разделяет эти способности) стали хуже, хотя и принимают людей туда применительно к умению рисовать. Увы, отмечает дизайнер, для молодых людей рисунок стал скорее средством имитации профессиональной работы, нежели средством решения проектных задач.

Тагир Хайров — подлинный стилист. Для него стиль не только личная эстетическая позиция, но и форма профессионального существования. В жизни все меняется, и потому стиль не может быть задан раз навсегда. Технология, конструкция, экономика, эргономика регулярно обновляются, и стиль делает это обновление заметным для любого человека. Если в обществе не видно смены стилей — это равно тому, что время остановилось. За полтора десятка лет Тагир Хайров сменил несколько стилевых позиций, да так основательно, что посторонний человек и не определит, что автор разных стилевых систем один и тот же дизайнер.

Первые несколько лет Т. Хайров и его коллеги работали в своего рода вводящем стиле, назовем его «необарокко». Округлые морфологии, способные в материале «держать форму» без каких-либо конструктивных ухищрений (было, правда, одно — выбирали лист потолще, ибо работники опытного завода долго не могли обеспечить нужное геометрическое качество листовых деталей) и, главное, отвечающие вкусам широкой публики. Это было время, когда дизайнеры занимались, по существу, эстетическим воспитанием специалистов отрасли и им приходилось учитывать стереотипы быденного мышления. Это — зерноуборочные комбайны «Дон» и «Ротор», картофелеуборочный комбайн «Мещера», в последнее время — зерноуборочные комбайны «Кедр» и некоторые другие машины. Комбайны «Кедр» явились в некотором смысле



1

2 сельскохозяйственного машиностроения будет сходна с частью того фрагмента нашей электронной промышленности, где «выпускают» персональные компьютеры. Впрочем, специалисты отрасли это понимают и... посылают свои машины «на дизайн» к Тагиру Хайрову. Нашли спасителя.

...Рабочий стол генерального дизайнера завален кучей конструкторских набросков, и делаются они отнюдь не ради самовыражения. Конструкция для Тагира Хайрова — своего рода узел коммуникаций, ведь конструкцию можно обсуждать с кем угодно — с конструктором, технологом, исследователем, администратором, наконец, с крестьянами, для которых машины и создаются. Коммуникативные качества конструкторской работы и привлекают дизайнера больше всего, ибо уверен, что профессиональное мышление функционирует постольку, поскольку оно «подогревается» обстоятельствами реальной жизни. Поэтому Тагир Хайров трудноуловим: он работает то в своем бюро, то в цехе, то уезжает на какой-нибудь завод, где своими руками доводит машину. Тагир Хайров «живет в профессии» (сравним с невероятной расплодившимся (увы!) типом проектировщика, как бы «представляющего профессию»).

Увлеченность конструированием не мешает Тагиру Хайрову быть прекрас-





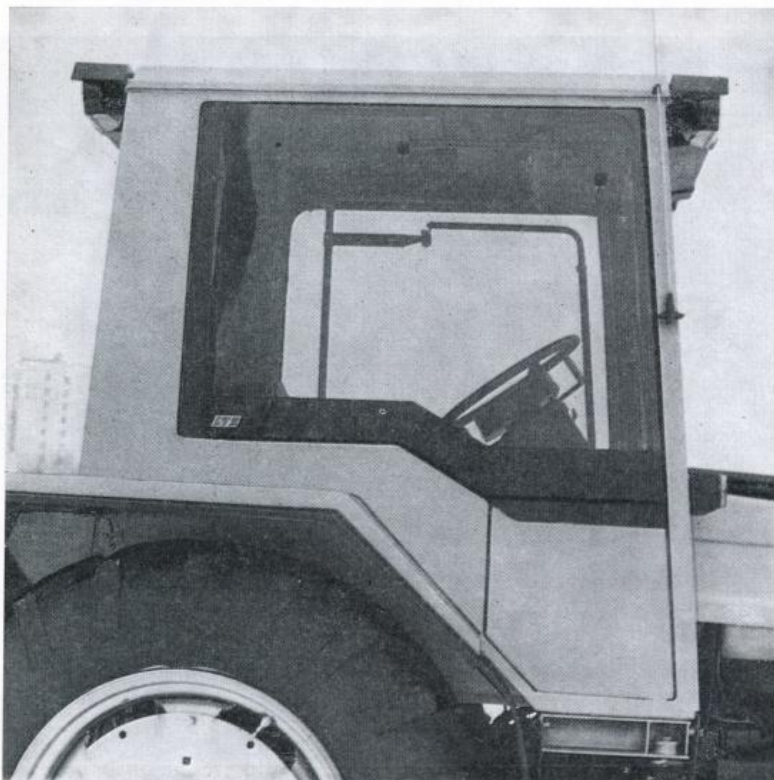
ле переходными — здесь надо было и приемы традиционной визуалистики соблюсти, и новый «имидж» красноярских комбайнов определить (сибирские комбайностроители ничего так страстно не желали, как эстетически обособиться от других выпускаемых в стране зерноуборочных машин).

Машины стиля «необарокко» создавались с надеждой на то, что промыш-

нологов предприятий (у нас так привыкли цветом маскировать и погрешности, и заведомый брак).

Но и для зрителя «неомодерн» — событие. На фоне свежей зелени или спелого стеблестоя бело-серебристо-черный трактор воспринимается сказочным. Концепция Тагира Хайрова на том и построена, что каждая новая машина должна быть для крестьянина

его личное наблюдение: разные частные решения и просто мысли хранятся в памяти и продуктивно используются постольку, поскольку принадлежат определенному стилю. Более того, представление о стиле может выступать и в качестве своего рода катализатора, вызывающего из глубин сознания идеи и решения, которые в свое время не материализовались, не вошли



1, 2. Универсально-пропашной трактор ЛТЗ-55 (общий вид). Дизайнеры Т. К. ХАЙРОВ, Д. Г. ЖЕРЕНКОВ, С. Н. РОМАНЬКОВ, В. А. КОВШАРЬ  
3, 4. Универсально-пропашной трактор ЛТЗ-55. Кабина — дизайнеры Т. К. ХАЙРОВ, Д. Г. ЖЕРЕНКОВ, В. А. КОВШАРЬ, А. В. СЫЧЕВ и рулевая колонка с пультом контроля и управления — дизайнеры Т. К. ХАЙРОВ, В. А. КОВШАРЬ, С. Я. ПОНОВ, Н. А. ЕПИФАНОВ

ленность улучшит качество изделий, освоит новые конструкционные и отделочные материалы, займется, наконец, освоением современных технологий воспроизведения графических деталей (яркая крупная «крестьянская» графика создавалась в расчете на это). Надежды не сбылись и Тагир Хайров начал формировать новую «стилевую волну», в основе которой был своеобразный технологический авангард. Здесь дизайнер уже ни под кого не подстраивался, а формировал твердо определившуюся свою концепцию «неомодерна».

Ярких цветов и вычурных деталей здесь уже нет — а есть белые, черные, серебристые конструктивно самостоятельные элементы простых очертаний. Цвет получается не отделкой, а прямо в материале, пластмассе или металле. Увы, тут пришлось идти на ухищрения — алюминия в сельскохозяйственном машиностроении почти нет, работать с ним не умеют, пришлось использовать стальной лист и красить его «под серебро», тем более, что и эмаль удалось приобрести американскую. Ахроматическая система ориентирует зрителя на восприятие чистых форм изделий, на строгую оценку качества изготовления. Такой подход тоже был своего рода школой эстетического воспитания, ориентированной уже не столько на конструкторов, сколько на тех-

«визуальным открытием», поскольку их в его жизни не так уж и много. С практической точки зрения это решение также замечательное: с ахроматическим трактором будет сочетаться любой цвет весенной или прицепной машины, агрегат приобретает информативность независимо от того, в какой цвет предприятие задумает окрасить рабочую машину.

Говорить о третьей «стилевой волне» Тагира Хайрова пока не время. Идут эксперименты, первый трактор этой волны уже строится. Здесь появляются яркие цвета, которые в нашей сельскохозяйственной технике мы уже отчаялись увидеть. Но яркие цвета сами по себе не прививаются, для них нужны подходящие носители, особые морфологии. Тут открывается еще одна черта дизайнерского мышления Тагира Хайрова, на этот раз стратегическая: цветовые системы одного поколения не могут быть «просто так» заменены на цветовые системы другого поколения. Нужен промежуточный этап, который бы ослабил или вовсе исключил в зрительной памяти человека образ прежних цветовых решений и тем подготовил его для встречи с новыми решениями.

Свои «стилевые волны» дизайнер не только не забывает, но и считает их важнейшим средством формирования профессионального опыта. Интересно

в проектные решения и были вроде забыты. Третья «стилевая волна» и складывается под влиянием тех идей и решений, которые не удалось реализовать во времена первой — тогда и отношение к дизайну было другое, и сам дизайнер не был еще «генеральным».

Мы привыкли считать, что талантливый дизайнер реализует себя в проектах и только в проектах, а ведь проект сам по себе не цель, а средство преобразования сферы производства и сферы потребления. Но даже той огромной работоспособности, какой обладает Тагир Хайров, не хватит, чтобы заново разработать хотя бы те базовые образцы машин, которые сегодня нужны отрасли.

Сельскохозяйственному машиностроению, как, впрочем, и всей отечественной промышленности, катастрофически недостает профессионализма в области дизайна. Но нет другого пути приобрести профессионализм, как только поработать с профессионалом вместе. Как профессионал, Тагир Хайров чрезвычайно контактен — все, кто работает с ним, усваивают его манеру в со-трудничестве, как говорят, «размышляя руками». Одно это говорит о том, что он — прирожденный лидер творческой школы, ибо на эту роль совершенно не годятся люди, работающие «втемную». Его стиль инфор-



мативен во всем, независимо от того, идет ли речь о графическом или макетном поиске, об изготовлении в натуре деталей и узлов, о сборке машин, об организации работ, об отношениях со специалистами различных профилей. Можно сказать и проще — стиль деятельности Тагира Хайрова буквально заразителен, но заразиться может тот, кто внутренне готов к этому.

Пора наверное принять это во внимание и сделать СХКБ по-настоящему головным. Пусть СХКБ делает проектов столько же или даже меньше, но это будут проекты «машин будущего», которые генеральный дизайнер избрет для себя сам и которые сдвинут с места ржавую телегу отраслевого научно-технического прогресса: сельскому хозяйству нужен не мифический прогресс, а живые машины, а кто их сегодня в отрасли сделает лучше Тагира Хайрова?

Что же касается проектов текущих, в которых нуждаются бесчисленные конструкторские организации отрасли, то пусть они выполняются под руководством Тагира Хайрова и его дизайнеров, и не обязательно их руками. Пусть приезжает в СХКБ бригада специалистов предприятия и проектирует свою машину в со-творчестве и со-трудничестве с профессионалом. Такая работа должна заканчиваться не просто проектом, а опытным образцом хорошего качества (низкий уровень профессионализма в нашем дизайне во многом связан и с тем, что многие дизайнеры никогда не видели свои разработки в промышленном исполнении). И образец этот желательно построить на институтском опытном заводе, где качество экспериментальных машин усилиями дизайнеров поддерживается на должном уровне уже в течение многих лет.

Нечего и говорить, что результативность подобного метода (варианты его могут быть разные) будет высокой: приедет бригада с одной квалификацией, уедет — совсем с другой, причем повышение квалификации будет затрагивать все стадии проектно-производственного процесса. Ради этого предприятию никаких денег не должно быть жалко — ведь речь идет не о дости-

5. Универсально-пропашной трактор ЛТЗ-55АМ (общий вид). Дизайнеры Т. К. ХАЙРОВ, Р. В. ФЕДОСОВ, А. И. КУДРЯВЦЕВ, Д. Г. ЖЕРЕНКОВ, И. С. ГЕРАСИМОВ, А. В. СЫЧЕВ  
6. Трактор для животноводства и кормопроизводства ТЗО «Кормач». Дизайнеры Т. К. ХАЙРОВ, Р. В. ФЕДОСОВ, Д. Г. ЖЕРЕНКОВ, А. И. КУДРЯВЦЕВ



6





жении неких «требований технической эстетики», но о выживании предприятия в условиях рыночной экономики и жесткой конкуренции. К тому же в такой «школьной» системе возможно проявятся способные дизайнеры, организаторы проектирования, конструкторы с «дизайнерским подтекстом» и другие специалисты, которым трудно найти себя в условиях заводской рутины. Профессионалов станет больше, возрастут шансы на то, что вся наша сельскохозяйственная техника станет, наконец, лучше.

Наблюдая за тем, как работает Тагир Хайров, неизбежно приходишь к мысли, что вершина профессиональной карьеры дизайнера все же не в высокой должности, а в собственной творческой школе, посредством которой только и могут раскрыться все стороны профессионального таланта. Жесткий режим работы в системе «проекты, проекты проекты...» рано или поздно иссушает мысль, ограничивает кругозор, порождает шаблоны. Не случайно едва ли не все известные художники, архитекторы, ученые, инженеры формируют вокруг себя школы в первую очередь ради интенсификации творческого процесса. Когда наличные идеи и методы отдаешь кому-то другому, их неизбежно приходится замещать новыми. Школу «по приказу» не создашь, но можно создать условия, при которых она возникнет как бы сама собой.

Настало время присмотреться к тому, что свою успешную деятельность на конструкторском, технологическом, организаторском и ином поприще Тагир Хайров осуществляет не вопреки тому, что дизайнер, а благодаря этому. Да и по букве должностной системы Генеральный конструктор (дизайнер) должен больше заниматься проектной политикой отрасли, причем с правом решающего голоса, нежели одной только разработкой бесконечных проектов. Тут к месту вспомнить, что когда-то при Белорусском филиале ВНИИТЭ существовал Совет, на который собирались, бывало, по несколько десятков главных конструкторов предприятий и с большой пользой обсуждали проблемы проектной политики отрасли. Но Генерального конструктора (дизайнера) отрасли в ту пору не было, и Совет по существу был ничей. Сейчас такой Совет мог бы функционировать при СХКБ, и он стал бы еще одной творческой школой дизайнера в отрасли. О том, что нужда в такой школе чрезвычайно острая, как раз и свидетельствовала выставка «Сельхозтехника-90» в Москве: готовы мы признать или нет, но осведомленность и компетентность руководителей конструкторских служб в области дизайна ныне упала до уровня, какой был разве что в начале 60-х годов (дизайнеры в конструкторских бюро работают, да решения принимают руководители). И нет другого пути быстро преодолеть отставание, как путем общения с талантливым профессионалом — Генеральным конструктором (дизайнером) Тагиром Хайровым.

ПУЗАНОВ В. И.,  
кандидат искусствоведения,  
ВНИИТЭ

## НОВЫЙ НЕФТЕПРОВОД (США)

Popular Mechanics.— 1990.— Vol. 167.— N 8.— P. 68—70: 8 ill.

Новый нефтепровод через Аляску может поставлять 1/4 всей потребной Соединенным Штатам нефти —  $3,2 \cdot 10^5$  м<sup>3</sup>/сутки. Это стальная труба диаметром 1480 мм с толщиной стенки 12,7 мм. Протяженность — 1300 км. Стоимость — 7,7 миллиарда долларов. Первоначально считалось гарантированным, что принятых мер против коррозии хватит на 30 лет. Но вот уже появились неблагоприятные сигналы, и хотя имеется 151 точка, где нефтепровод в случае прорыва может быть перекрыт, ведутся контрольные обследования обнаруживаемой коррозии. Условия пролегания трассы — тяжелые. Различия в высотах до 1480 м. Разница температур: зима — минус 56°C, лето — плюс 33°C, плюс мерзлота земли — наблюдается потение трубы. Недостаточной оказалась защита от коррозии в виде эпоксидного покрытия изнутри и

снаружи и наложения снаружи еще защитной ленты и прокладки вдоль трубы цинковых анодов. В долинах давление в трубе доходит до 60 атм. Для обнаружения и оценки коррозии в начале использовались титановые поршни-поплавки, имевшие длину 3,5 м и массу 3 т, двигавшиеся со скоростью 3 м/с. В поплавке по предложению японской фирмы была заделана магнитоизмерительная аппаратура. Есть возможность измерять ультразвуком и записывать очень подробно толщины стенок. Одно время специалисты были близки к остановке функционирования трубопровода. Теперь пришли к решению снизить давление на 116-ти участках, применяя химическую добавку, уменьшающую вязкость нефти. В случае же прорыва на первозаданную природу может вылиться около 8000 м<sup>3</sup> нефти.

## ИТОГИ КОНКУРСА ФИРМЫ BRAUN (ГЕРМАНИЯ)

Braun-Preis 1989/Form (BRD).— 1990.— N 129.— S. 27—31.

В очередном, 9-ом конкурсе фирмы Braun на лучшее дизайнерское решение технически сложных изделий приняли участие 375 дизайнеров из 31 страны мира. Это самое большое число участников за все время существования поощрительного конкурса для молодых дизайнеров. В 1968 году он получил статус международного и, несмотря на другие дизайнерские конкурсы, проводимые многочисленными промышленными фирмами разных стран, остается и сейчас самым престижным и авторитетным конкурсом дизайнеров. Независимо от своей производственной программы фирма отбирает и поощряет любые технически интересные предложения, проектные идеи и концепции, отличающиеся оригинальностью.

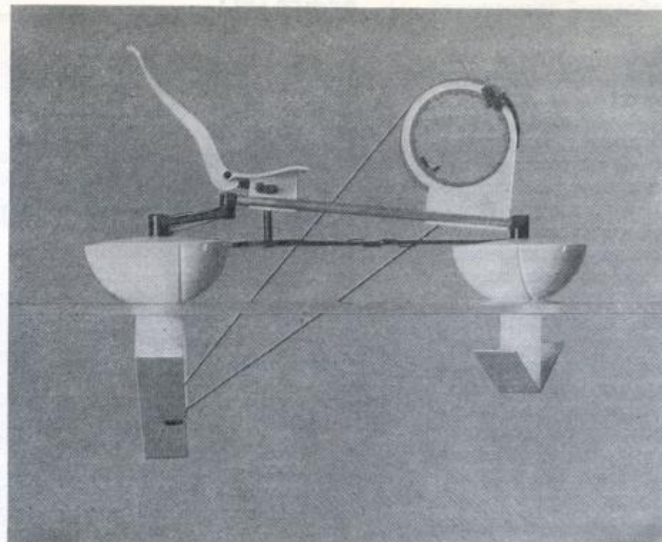
Тематический спектр проектов, представленных на данном конкурсе, отличался особенным разнообразием: от автоматической прачечной самообслуживания до спортивных аквапедов на подводных крыльях. Нелегким для жюри оказался отбор лучших проектов и определение призовых мест. По мнению председателя жюри конкурса Ф. Айхлера, «большинство работ имеют более или менее одинаковое качество, но нет ни одной однозначно превосходящей по качеству остальные». Поэтому жюри приняло решение о присуждении трех вторых премий (по 5000 марок каждая), трех третьих премий (по 4000 марок каждая) и четырех поощрительных (по 2000 марок каж-

дая). Первая премия присуждена не была.

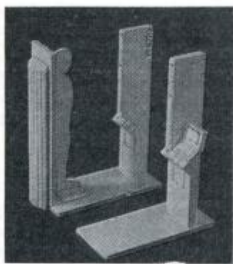
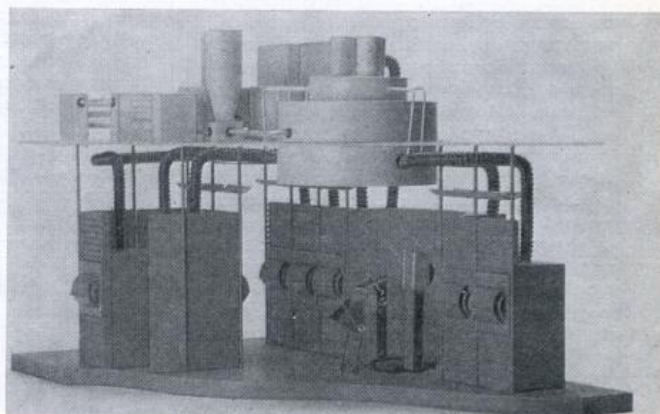
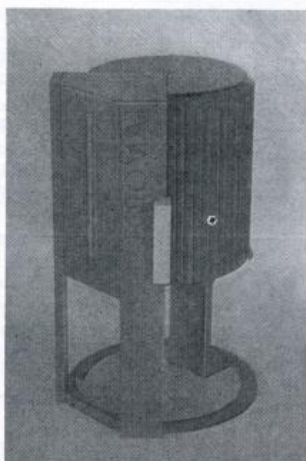
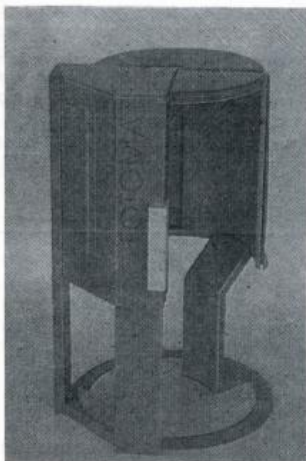
Вторые премии получили три проекта: проект салона-прачечной самообслуживания с интегрированной водочистой установкой (дизайнеры Й. Хенкельс и П. Эккарт), передвижной умывальник на колесах для лежачих больных (дизайнер А. Добер) и фотоавтомат для мгновенной фотосъемки (дизайнер Й. Бакс).

Первый проект содержит комплексное решение прачечной самообслуживания с замкнутой циркуляцией воды. Использованная вода проходит через очистную установку и вновь поступает в систему водоснабжения. Другой инновацией, содержащейся в проекте, является устройство для взвешивания белья, использована конструкция нового типа. Все процессы, связанные с обработкой белья, производятся с помощью компьютера, а выбор программы для стирки, сушки и глажения белья осуществляется клиентом самостоятельно. Данная установка обеспечивает разнообразные возможности экономного использования воды, электроэнергетики, стиральных средств и т. п. И еще важно, что данная установка позволяет обходиться без химагентов для смягчения воды, так как она работает или на дождевой воде или с применением ионообменника. По мнению жюри, ценность проекта заключается в предложении конкретных идей по решению проблемы экономии ресурсов.



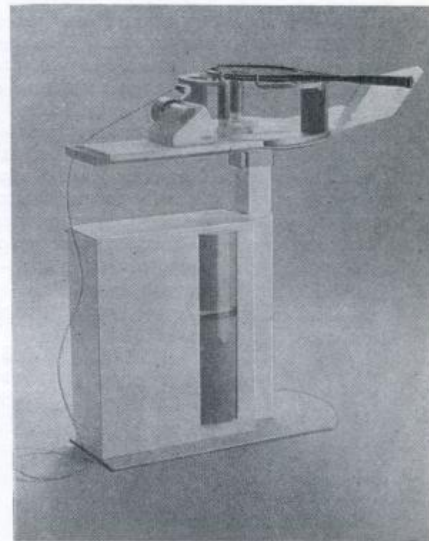
1  
2

3



1. Передвижной умывальник на колесах для лечебно-медицинских учреждений. Вторая премия. Дизайнер А. ДОБЕР  
 2. Аквалед на подводных крыльях. Третья премия. Дизайнеры А. ПОЛЬ и Т. ФИГЛЬ  
 3. Фотоавтомат для мгновенной фотосъемки. Вторая премия. Дизайнер И. БАКС  
 4. Салон-прачечная самообслуживания с интегрированной водоочистой установкой. Вторая премия. Дизайнеры И. ХЕНКЕЛЬС и П. ЭККАРТ  
 5. Станок для натяжки струн теннисных ракеток. Третья премия. Дизайнер К. ЦАККЕ

5

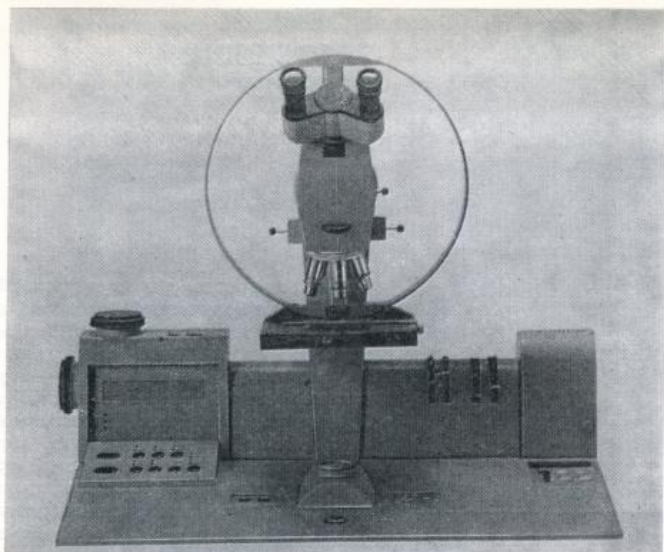


Другой проект — передвижной умывальник на колесах — позволяет производить все необходимые водные процедуры как теплой, так и холодной водой непосредственно у постели лежащего больного, включая мытье головы и тела. Эта передвижная установка, оснащенная насосом и прямоточным водоподогревателем, имеет две емкости (резервуара) — одну для чистой, другую для использованной воды. Над ними располагается умывальная раковина, которая регулируется по высоте, углу наклона (полный оборот 360°) и может выдвигаться вперед на расстояние до 27 см. Раковина снабжена специальным желобом, позволяющим с максимально возможными в данных условиях удобствами вымыть больному голову в положении лежа. Подготовительная работа, связанная с наполнением емкостей чистой и сливом использо-

ванной воды, осуществляется в ванной и не требует никаких дополнительных физических усилий.

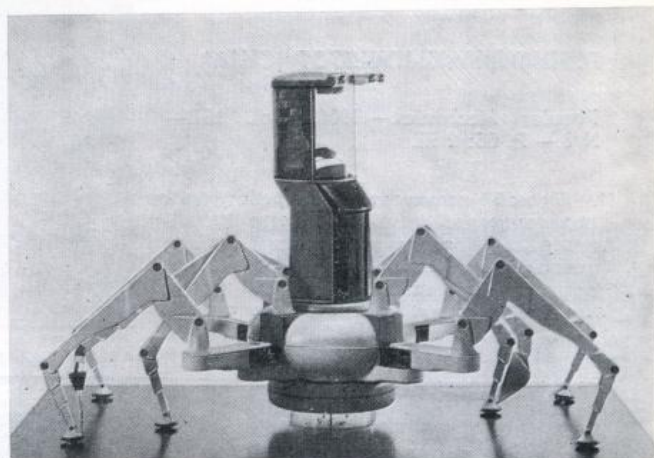
Еще одной второй премии удостоен проект фотоавтомата для мгновенной фотосъемки. Он предназначен для общественного пользования и быстрого изготовления фотографий для документов. Автомат обеспечивает высокий уровень качества фотоснимков, и проект имеет перспективное значение. В основу проекта положена принципиально новая конструкция, предусматривающая применение электронной химико-фотографической лаборатории для обработки снимков. Техническое оборудование, включающее фотокамеру, клавиатуру и фотопечатающее устройство, располагается в кабине цилиндрической формы, открытой снизу. При входе в кабину находится кассовое устройство для оплаты услуг. Процеду-



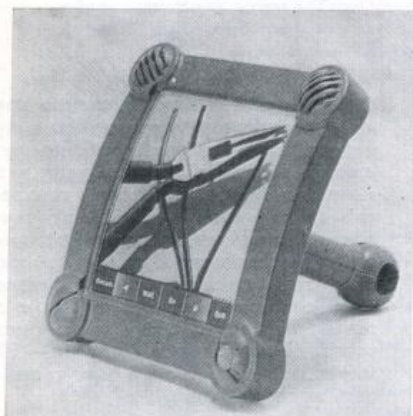
6  
7

6. Микроскоп для металлографических работ. Поощрительная премия. Дизайнер И. БРОШК

7. Спасательное транспортное средство для работы в опасных экологических условиях. Поощрительная премия. Дизайнер К. ШОРТ

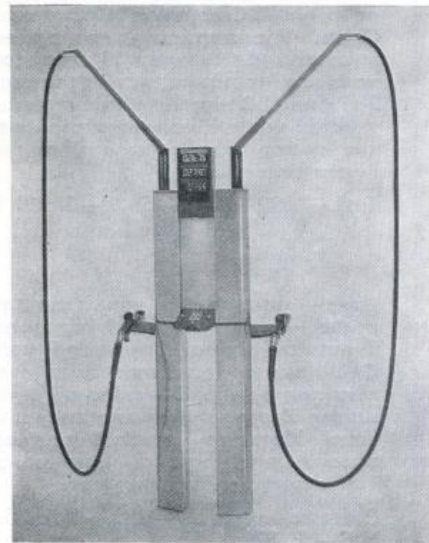


8



8. Диалоговая система ручного управления. Поощрительная премия. Дизайнер Р. ДЕВИС

9. Бензозаправочная колонка самообслуживания за безналичный расчет. Поощрительная премия. Дизайнеры К. АЙХЕНАУЕР и М. ВОЛЬТЕРМАН



9

ра фотографирования производится с помощью монитора, имеющего 6 клавиш, экран, равный по формату фотографии для паспорта.

Третьими премиями на конкурсе отмечены следующие проекты.

Проект акваледа выполнен по результатам экспериментальных исследований: мышечных усилий человека достаточно для того, чтобы корпус глйсера поднялся на поверхность воды, достигнув тем самым резкого увеличения скорости судна до 13 узлов. Корпус акваледа состоит из трех полушарий, под ними — V-образные подводные профили в результате возрастающей скорости, судно приобретает плавучесть, оно скользит по поверхности воды, соприкасаясь с ней только узкими полозьями крыльев. Спортсмен при управлении аквапедом находится в положении полулежача, а передача физического усилия осуществляется с помощью зубчато-ременного привода. Под сиденьем расположена продольная рулевая тяга, соединенная с передним поплавком. Для удобства транспортировки аквапед имеет съемные части, это, например, подводные крылья. Конструкционные материалы, предусмотренные проектом, допускают большие нагрузки, легки и коррозионно-устойчивы. Жюри конкурса особо отметило решение зубчато-ременной передачи, формообразующих элементов корпуса и несущих поверхностей, позволяющих обеспечить его оптимальные гидродинамические свойства.

Представленный на конкурс проект медицинских весов предусматривает создание целой программы весов для взвешивания людей в медицинских учреждениях. Цель данной дизайнерской разработки весов — четкая визуализация функциональных узлов прибора и поиск выразительных средств формообразования. Базовым прибором являются традиционные механические десятичные весы с вертикальной стойкой и передвижными грузиками. Они состоят из трех конструктивных узлов: платформы с несущей рычажной подъема грузов, вертикальной стойки с системой

механической передачи усилия и горизонтальным коромыслом. В отличие от прежних в этой модели горизонтальное коромысло не движется, оно сохраняет в центральной части горизонтальное положение и облегчает и упрощает определение результатов взвешивания.

Еще один проект, премированный третьей премией — станок для натяжки струн. Он предназначен для всех типов ракеток для игры в теннис, сквош и бадминтон. Благодаря высокоточной механике и применению элементов электроники, натяжной механизм, управляемый компьютером, обеспечивает оптимальное качество натяжения струн.

Струна, как и в других устройствах для натяжки струн, вдевается в иглу вручную, но остальные ручные операции благодаря предлагаемому станку значительно упрощаются. На рабочей поверхности станка — механические конструкционные узлы, необходимые для натяжки струн. Другие элементы станка, например, статические, запас струн, дополнительные мелкие детали, инструмент, электроника — под рабочей поверхностью в контейнере. В нерабочем положении крышку с расположенным в ней дисплеем опускают на клавиатуру и вся эта часть в сложенном виде откидывается под полку для рабочих инструментов. Станок приобретает компактный вид, его механизм предохраняется от загрязнения и повреждения.

Поощрительными премиями отмечены микроскоп для металлографических работ (дизайнер И. Брошк), бензозаправочная колонка самообслуживания за безналичный расчет (дизайнеры К. Айхенауер и М. Вольтерман), диалоговая система ручного управления (дизайнер Р. Девис) и спасательное транспортное средство для работы в опасных экологических условиях (дизайнер К. Шорт).

Т. А. КОРОЛЕВА



## РУЧНОЙ КАЛЬКУЛЯТОР (США)

Popular Mechanics.—1990.—Vol. 167.—  
N 8.—P. 66: 2 ill.

Ручной калькулятор, разработанный промышленной компанией Lelco Industries (США), позволяет управлять им как правой, так и левой рукой. Отличается оригинальным цветоформальным решением и высоким уровнем эргономической проработки.



## ТЕЛЕФОННЫЕ АППАРАТЫ НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ (ВЕЛИКОБРИТАНИЯ)

Pentagram in telefono taseable//Abitare.—  
1990.—N 281.—S. 67; Pentagram design:  
telefono portative PCN One//Domus.—  
1990.—N 714.—P. 10.

Телефонные аппараты в сравнении с другими видами бытовой электронной техники до недавнего времени претерпевали мало изменений. Вводились новые стилистические и технические решения, уменьшался вес, но в целом принцип работы аппарата и его внешний вид оставались неизменными.

С внедрением систем беспроводной телефонной связи появились радиотелефоны. В них два основных функциональных узла: стационарный приемно-передающий блок, а также мобильная часть — переносная клавиатура вызова и микрофон. Такие аппараты используются, например, в автомобилях, однако радиус их действия весьма ограничен и зависит от расположения трансляционных установок, подключенных к телефонным сетям.



Так было. Теперь в радиотелефонах начали применять принцип радиосвязи, в соответствии с которым сигнал, посылаемый в эфир, ретранслируется через специальные сотовые системы радиотелефонной связи и передается на весьма большие расстояния. Это потребовало создания легкого портативного аппарата, который можно всегда иметь при себе. Разработанная дизайнерским консультационным бюро Pentagram Design of London (Великобритания) модель положила начало новому поколению телефонных аппаратов такого типа. Габариты телефона — 135×45×20 мм. Весит он 160 г. В нерабочем состоянии устройство «сложено» по типу электронных дорожных часов-будильника. Кнопочный номеронабиратель закрывается сдвижной крышкой.

За основу формального решения дизайнеры приняли форму хорошо известных вогнуто-выгнутых коньячных фляжек, которые удобно носить в кармане. Удачное соединение нового и старого помогло создать образ изделия, одновременно привычного, хорошо узнаваемого и достаточно оригинального, чтобы не вызывать скучных ассоциаций со вчерашним днем техники.

Предполагается, что эксплуатация новых систем радиотелефонной трансляции начнется в 1992 году. Стоимость аппарата составит примерно 100 фунтов стерлингов.

Е. К. МИХАЙЛОВА

## НОВИНКИ ЗАРУБЕЖНОЙ ТЕХНИКИ

Новые материалы для одежды и обуви на случай холодной и мокрой погоды приведены в журнале. Верхняя одежда и верх обуви изготавливаются 3-х слойными. Внешний слой — водоталкивающий и износостойкий. Средний слой открыт для испарений тела только изнутри наружу. Внутренний теплоизоляционный слой пропускает испарения. Рубашки, белье, перчатки тоже из спецматериалов. Подошвы обуви — из специальной износостойкой легкой пластмассы.

Popular Mechanics.—1990.—Vol. 167.—  
N 3.—P. 90—92: 5 ill.

Способы и агрегаты по снятию краски (декапированию) приведены в журнале в виде сводной таблицы, где даются сведения о механических, химических, абразивных и тепловых способах удаления старой краски с оценкой качества, эффективности мер предосторожности и др. Есть экспертиза термических декапирователей: 8-ми с электронагревом и 4-х с газовым нагревом. Все в виде пистолетов. Долговечность многих — 5000 минут порциями по 10 минут оказалась недостаточной.

Test Achats Magazine.—1990.—  
N 325.—P. 33—37: 8 ill, 2 tabl.

Специальная посуда, употребляемая для глубокого замораживания продуктов, а затем оттаивания в микроволновых печах и дальнейшего нагрева для еды, варки, жаренья, из прозрачной и полупрозрачной пластмассы предпочитается потребителями по причине дешевизны и легкости очистки. Фирмы-изготовительницы рекламируют допустимые температуры: от минус 40°C до плюс 160°C и выше. Однако экспертиза, проведенная журналом (10 фирм, 20 моделей), признала годными только изделия 2-х фирм. В кухонной эксплуатации у остальных наблюдаются термические деформации и запахи, считающиеся опасными.

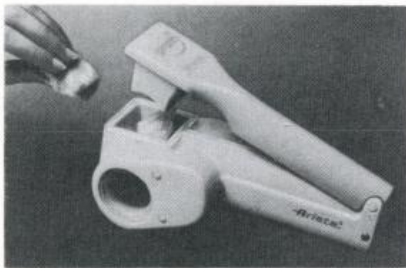
Test.—1990.—N 6.—S. 63—67: 21 ill.

Приз — наивысший в мире (для журналов) — получил за 1989 год потребительский журнал Consumer Reports. Сам приз представляет стилизованную фигуру слона — творение Александра Калдера. Название приза National Magazine Awards. В предшествующие годы журнал уже дважды был награжден этим призом.

Consumer Reports.—1990.—Vol. 55.—  
N 6.—P. 379: 1 ill.



**Сигнализатор присутствия человека в радиусе до 25 м при полной темноте** выпустила фирма Dunagay Marketing, США. Сигнализатор исполнен в виде ручного электрофонаря и подают сигналы при помощи бесшумных вздрагиваний.  
Popular Science.— 1990.— Vol. 236.— N 3 (III).— P. 19: 1 ill.



**Аккумуляторная электротерка для сыра** выпущена итальянской фирмой Ariete. Заряда хватает на натирание 1,2 кг сыра. Емкость аккумулятора 1,4 Ач, время зарядки 15 часов. Масса 0,55 кг.  
Elettrodomestica. — 1990. — N 9. — P. 633: 1 ill.

**Газовые водогреи фирмы Beretta (Италия)** имеют небольшие габариты, трубу, выводимую на улицу, в которой соосно находится другая труба. По одной трубе движется воздух, питающий газовую горелку, по второй выходят на улицу продукты горения. Автоматически происходит зажигание при взятии воды и гашение при остановке тока воды. Автоматический клапан регулирует расход газа так, чтобы температура воды была одинаковой независимо от величины расхода. За всем следит электроника. Тушится даже дежурный огонек при полной остановке воды. Имеется стабилизатор давления газа. Максимальный расход воды 13 л/мин. Горелка из нержавеющей стали. Камера сгорания с вентилятором для подсоса свежего воздуха и удаления продуктов сгорания. Внешний кожух покрыт силикатной эмалью.  
Elettrodomestica. — 1990. — N 6. — P. 460—461: 1 ill.

**Прошли экспертизу многофункциональные кухонные машины** — 25 моделей 7-ми фирм. Агрегаты испытывались по 10-ти функциям и дополнительно оценивались по 10-ти свойствам. Лучшей признана машина 65 тип 889 фирмы Mullinex.  
Test Achats Magazine. — 1990. — N 325.— P. 30—32: 13 ill, 1 tabl.

**Несколько систем, указывающих автомобилистам Японии их местонахождение**, в стране уже действуют. Фирма Mazda будет выпускать автомобили модели Eunos Cosmo, в которых компьютер, используя запаздывание сигналов времени, спускаемых некоторыми спутниками, будет вычис-

лять с точностью до 100 м местонахождение на Японских островах. Примерно так же действует система фирмы Pioneer. Фирма Honda не пользуется сигналами спутников, ее устройство вычисляет самостоятельно, используя инерцию газовых струй, новое пространственное положение относительно старого. Ошибки 0,25%. Все системы подразумевают наличие на борту автомобиля комплекта подробных карт Японии, записанных на диски. Дисплеи фирм Honda и Mazda — катодно-люминесцентные, фирмы Pioneer — плоские на жидких кристаллах.  
Popular Science.— 1990.— Vol. 237.— N 4 (X).— P. 30—31: 1 ill.

**В журнале приведена экспертиза 13-ти моделей газовых кухонных плит, сепаратно устанавливаемых.** Все плиты регулируются потребителем по высоте, имеют ширину 762 мм. Наверху четыре горелки тепловой мощностью большей частью по 2,27 кВт/сек (540 Вт). Духовки у всех самоочищаются путем прожаривания при температуре от 450 до 480°C продолжительностью 2—4 часа. Расход газа на это около 2 м<sup>3</sup>. Духовки — большие, допускают помещение кастрюль одна над другой, возможно, например, жарение индеек массой до 9 кг. Большой акцент — на удобства, хорошую видимость элементов управления и цифр. У всех плит зажигание газо-электрическое, в духовках — раскаленной спиралью. Внизу плиты — ящик для посуды.  
Consumer Reports.— 1990.— Vol. 55.— N 8.— P. 522—526: 9 ill, 2 tabl.



**Новый тип компьютеров, не имеющих клавиш, появился в Японии.** Задания пишутся на небольшом жидкокристаллическом экране при помощи электронного пера. Компьютеру можно отдавать распоряжения узкоспециализированного назначения или ограниченно-универсальные. Пока эти машины есть только в Японии и возникает ряд трудностей при замене японских иероглифов и цифр. Например, если написать цифру 0, ведя электронное перо в одном направ-

лении, скажем, против часовой стрелки — компьютер узнает цифру. Если вести в противоположном направлении — не узнает. Побуждающей причиной появления таких компьютеров — снижение их габаритов и массы по сравнению с другими. Наибольшие трудности — недостаточная скорость и надежность опознавания машиной написанного.  
Popular Science.— 1990.— Vol. 237.— N 2 (VIII).— P. 66—69: 5 ill.



**Велосипед с рамой, у которой передняя нижняя труба заменена тросом и витой пружиной**, выпущен фирмой Greendale Bicycle Co, (США). Второе эластичное соединение из эпоксидного материала находится у заднего конца горизонтальной верхней трубы. Таким образом, рама велосипеда, против принятого требования, обладает очень низкой жесткостью. Но изготовители утверждают, что в силу отсутствия механических потерь энергия деформаций возвращается велосипедисту в нужные моменты.  
Design News.— 1990 — XI.— N 22 — P. 22.

**Лучшими условиями для сохранения свежести фруктов и зелени в настоящее время считаются температура плюс 1°C и влажность 90%.** Но в обычном холодильнике влажность равна только 40%. В связи с этим стали выпускать холодильники с 4-мя отдельными отсеками с самостоятельными дверками по температурам. Кроме морозильной камеры на минус 18°C и обычной холодильной камеры еще имеется отделение на температуру примерно плюс 4°C и еще более теплую, так называемую погребную. Есть отделения, разделенные пополам, — с разной влажностью. Но у всех рассмотренных в экспертизе 5-ти моделей самое холодное отделение — сверху, а самое теплое — снизу. Все эти холодильники не требуют ручного размораживания, оно совершается автоматически.  
Test.— 1990.— N 6.— S. 73—75: 1 ill.

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



90-15

2.50

Индекс 70979

# デザインペレストロイカ

