

В.Ф. Рунге

ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА, НАУКИ И ТЕХНИКИ

Книга вторая



Москва

Издательство «Архитектура-С»

А прошлое – ясней, ясней, ясней...

Булат Окуджава



Автор — Рунге Владимир Фёдорович — дизайнер, заслуженный деятель искусств и лауреат Государственной премии в области литературы и искусства Российской Федерации, член Российской академии естественных наук, кандидат искусствоведения, профессор Гуманитарно-прикладного института МЭИ (ТУ), вице-президент Международной ассоциации «Союз дизайнеров», автор более 100 публикаций и практических работ, один из основоположников отечественного направления формообразования оптико-механической и оптико-электронной продукции. Среди написанных им лично и в соавторстве учебных пособий: «Основы теории и методологии дизайна», «Эргономика и оборудование интерьера», «Эргономика в дизайне среды», «Феномен проектной культуры XX века» и др.

Лауреат Российского национального приза в области дизайна «Виктория» и «Золотой Пушкинской медали» (номинация «Архитектура и дизайн»), Рунге Владимир Фёдорович награждён почётным знаком «За заслуги в развитии дизайна».

В.Ф. Рунге

КНИГА ВТОРАЯ

История дизайна, науки и техники

Допущено Учебно-методическим объединением по специальности
«Дизайн архитектурной среды» в качестве учебного пособия
для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей



Москва
«Архитектура-С»
2007

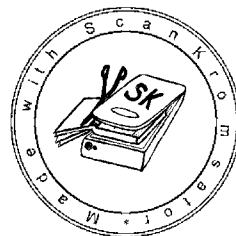
УДК 73/76

ББК 85.11

Р 86

Рецензенты: *Жердев Е.В.* — доктор искусствоведения, главный научный сотрудник ВНИИТЭ
Уткин М.Ф. — кандидат архитектуры, профессор МАрХИ

1145576



Scan AAW

Рунге В.Ф.

Р 86

История дизайна, науки и техники/Рунге В.Ф.: Учеб. пособие. Издание в двух книгах. Книга вторая. — М.: Архитектура-С, 2007. — 432 с., ил.

ISBN 978-5-9647-0121-7

Книга вторая учебного пособия состоит из 14 лекций. В них рассматривается развитие дизайна в США, Западной Европе, Японии после Второй мировой войны до конца XX в. Отдельная лекция посвящена тенденциям и направлениям в зарубежном дизайне этого периода, их взаимосвязи с социально-культурными и экономическими явлениями в обществе.

Значительное внимание уделено отечественному дизайну; показана деятельность дизайнерских организаций социалистических стран Восточной Европы. В заключительных лекциях рассмотрены отечественный дизайн постсоветского периода и нарождающиеся концепции в международном дизайне начала XXI в.

Учебное пособие предназначено для преподавателей и студентов художественно-промышленных и архитектурно-дизайнерских специальностей высших учебных заведений, а также для всех, интересующихся вопросами дизайна.

ISBN 978-5-9647-0121-7

ББК 85.11

© Издательство «Архитектура-С», 2007
© Внешнее оформление «Архитектура-С», 2007
© Рунге В.Ф., 2007

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Лекция 17</i>	
Подъем экономики США и американский дизайн после Второй мировой войны	6
<i>Лекция 18</i>	
Послевоенный дизайн Западной Европы. Великобритания. Франция	38
<i>Лекция 19</i>	
Технические достижения и дизайн второй половины XX века	78
<i>Лекция 20</i>	
Итальянский дизайн. «Реальное» и концептуальное направления. Стиль «Оливетти»	108
<i>Лекция 21</i>	
Дизайн Скандинавских стран	136
<i>Лекция 22</i>	
Дизайн Федеративной Республики Германии (ФРГ)	164
<i>Лекция 23</i>	
Дизайн Японии. Традиции и современность	188
<i>Лекция 24</i>	
Советский дизайн	222
<i>Лекция 25</i>	
Теоретические концепции отечественного дизайна, их связь с практикой (1960–1980-е годы)	257
<i>Лекция 26</i>	
Дизайн социалистических стран Восточной Европы	278
<i>Лекция 27</i>	
Течения и направления в дизайне второй половины XX века, их взаимосвязь с социально-культурными явлениями в обществе	303
<i>Лекция 28</i>	
Дизайн в оптико-механической промышленности	340
<i>Лекция 29</i>	
Отечественный дизайн конца XX века	366
<i>Лекция 30</i>	
Некоторые тенденции в дизайн-образовании	399
<i>Тесты по дисциплине «История дизайна»</i>	424
<i>Литература</i> (ко всему циклу лекций Книги второй учебного пособия)	430

ПОДЪЕМ ЭКОНОМИКИ США И АМЕРИКАНСКИЙ ДИЗАЙН ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Стабилизация и подъем экономики США в 1930—1950-е годы

В начале 1930-х годов США неумолимо погружались в экономическую депрессию, разруху, безработицу, гражданский хаос. Финансовая система страны потерпела крах; подавляющее большинство населения США утратило доверие к государству, его институтам, правительству.

Франклин Делано Рузвельт (1882–1945) за 100 дней «Нового курса» сумел вернуть американцам веру в собственные силы, энергию, динамизм, что в итоге помогло преодолеть небывалый кризис. Началом «100 дней» стало одобрение конгрессом 16 марта 1933 года закона о Реконструкции сельского хозяйства (AAA). Очень специфический закон обеспечивал дошедшим до отчаяния фермерам компенсацию за незасев своей земли, т.е. за потенциальное и действительное уничтожение урожая, а также снижение поголовья скота.

Особое значение имел проведенный Рузвельтом через конгресс этого года законопроект о создании Конгресса гражданской консервации (ССС). Этот закон дал работу 250 тыс. безработных молодых людей в национальных парках и лесах немедленно, а всего через СССР прошли 2 миллиона молодых американцев. Им предоставили еду и жилье, одели в униформу, дали 30 долларов в месяц и еще 25 долларов посылали их семьям.

Акт о кредитах владельцам домов спас тысячи разоренных домовладельцев (2 миллиарда долларов займа под низкий процент). Все это проводилось на фоне ужесточения государственного планирования, мер по контролю рынка ценных бумаг и вывоза золота, контролируемой инфляции, принятия Акта о восстановлении американской промышленности – самого большого мероприятия «Нового курса», создания Администрации гражданских работ (строительство дорог, мостов, больниц, аэропортов, стадионов и пр.). Без государственных работ Америка не смогла бы создать и атомную бомбу, которой она воспользовалась незамедлительно.

По приказу нового президента США Гарри Трумэна в начале августа 1945 года две бомбы – «Малыш» и «Толстяк» – были сброшены на японские города Хиросима и Нагасаки. Погибли более 150 тыс. человека, пострадали более полу-миллиона.

Характерными и зримыми приметами возрождения силы, устремленности в будущее Америки стали небоскребы и обтекаемый стиль в формообразовании промышленной продукции.

Период между двумя мировыми войнами в Америке – это эпоха взлета строительства. Подобно серебристой ракете устремился ввысь в Нью-Йорке Крайслер-билдинг (1928–1930); поражала роскошью гостиница «Уолдорф-Астория» (1930–1931), было построено здание радиокomпании Виктор-тауэр (1930–1931) и др.

Наряду с архитекторами в создании небоскребов активно участвовали дизайнеры. И первые, и вторые приносили в эти сооружения стиль ар деко, его динамичные элементы.

Идея «обтекаемости» в дизайне Америки предвоенных лет – эта наглядная метафора устремленности в будущее, стремительного прогресса – приобрела не столько утилитарное значение, сколько символический смысл. На Всемирной выставке в Нью-Йорке весной 1939 года Норман Бел Геддес, апостол обтекаемых форм, получил возможность дать простор своей фантазии, иллюстрируя экономические и социально-культурные планы Америки на будущее. Им была построена Футурама – макет города 1960 года, в котором обтекаемые автомобили двигались по многоуровневым автострадам среди округлых башен-небоскребов. Это был еще один, последний перед началом войны, крупный акт утверждения «обтекаемости» как американского стиля, о чем было заявлено в 1934 году на ежегодной выставке промышленного дизайна в здании радиокomпании Виктор-тауэр.

Вторая мировая война стала не только этапом завершения восстановления экономики – она позволила Америке превратиться в сверхдержаву.

Промышленное производство в США между 1941 и 1945 годами выросло на 90% на фоне экономических трудностей остального мира. Росли не только мощь, но и благосостояние Америки. Доход на душу населения в 1940 году увеличился с 1000 долларов до 1300, безработица «рассосалась».

К концу войны американская индустрия показывала чудеса эффективности. Когда германские подводные лодки ежемесячно топили суда общим водоизмещением 700 тысяч тонн, американцы, применив стандартизацию производства, в 1944 году стали закладывать на верфях новые военные корабли каждую неделю. За первые 212 дней 1945 года были построены 247 кораблей, а также было налажено конвейерное производство самолетов, среди которых выделялся Б-17 («Летающая крепость»). Самолет, с которым не могли совладать ни немецкие, а тем более японские и итальянские, истребители и воздушная оборона.

Еще летом 1944 года был подписан «Билль о правах военнослужащего». Возвращающиеся с войны солдаты получали на протяжении года 20 долларов в неделю и гарантированный заем до 2,5 тысяч долларов в год на обучение. Всего на обучение бывших солдат были выделены 14 миллиардов долларов. Возможность получения образования молодежью из бедных семей существенно изменила социальную картину США.

Во второй половине 1940-х годов в США началась «реконверсия» – движение экономики от военной направленности к ее мирной ориентации. К 1947 году Америка обеспечила добрую половину мирового производства: 57% стали, 62% нефти, 43% электричества. Она обладала 75% всех автомобилей в мире, имела монополию на атомное оружие и средства его доставки. Произошел рывок и в производстве потребительских товаров [17.8].

Сильное влияние на политическую и культурную жизнь оказало быстрое усовершенствование в 1950-е годы телевидения – годы его зрелости как средства массовой информации. Размеры телевизионной революции наиболее четко обозначились в 1954 году в отчете уполномоченного водопроводной компании Толедо, штат Огайо. Он не мог понять, почему потребление воды периодически внезапно возрастает в течение трехминутных промежутков времени, и лишь случайно обнаружил ответ: в Толедо спускали воду в туалетах во время показа по телевидению рекламы [2].

Дизайн в автомобилестроении

Одна из культовых вещей Америки – это автомобиль; только легковых автомобилей в начале 1950-х годов уже было 47 млн. Автомобиль в США стал частью личности его владельца и «движимой частью домашнего хозяйства».

От автомобилестроения формообразующие принципы проникли в дизайн жилого интерьера, всей предметной среды. Американцы быстро привыкли к сидениям автомобилей; дизайнер Уолтер Д. Тиг писал в 1940 году: «Автопромышленники за несколько последних лет внесли бóльший вклад в искусство комфортабельно сидеть, чем создатели стульев за всю предшествующую историю» [17.4].

Воплощением американской мечты 1950-х годов стали автомобили Харли Эрла, создателя многих визуальных клише автомобилестроения США. **Харли Дж. Эрл** (1893–1969), крупнейший автомобилестроитель и дизайнер США, один из родоначальников стайлинга, возглавлял отдел дизайна самой большой промышленной корпорации мира – «Дженерал моторс» (1926–1959). Он ввел в автомобилестроение макетирование из глины (1931) и пластилина в натуральную величину, был сторонником концепции «динамического устаревания».

Х. Эрл был одним из главных инициаторов создания и представления на выставках, посещаемых широкими слоями населения, перспективных моделей «dream» («мечта»). Хотя история концептуальных образцов уходит корнями в самое начало эры автомобилестроения, первым концепт-каром в сегодняшнем понимании был «Бьюик Уай-Джоб», созданный конструкторским бюро «Дженерал моторс» при участии Х. Эрла в конце 1930-х. Автомобиль, построенный Эрлом фактически «для себя», принес в историю автомобилестроения сразу несколько инновационных решений: стремительный дизайн кузова, невиданную до тех пор вертикальную решетку радиатора, 13-дюймовые колеса, фары с автоматическими шторками, стекла с электроприводами и, конечно, складную крышу – тоже с электроприводом.

После окончания Второй мировой войны Х. Эрл образовал новую дизайнерскую компанию «Харли Эрл Ассошиэйтс», продолжая работать с «Дженерал моторс». В эти годы автомобили были фактически некоторой «перелицовкой» довоенных машин по их конструкции и эксплуатационным характеристикам. Но зато в них широко развернулась фантазия дизайнеров.

В 1948 году была выпущена первая модель «Кадиллака» с «килями» на крыльях. Эти элементы до начала 1960-х годов становились все крупнее, но потом такая форма вышла из моды и сбыт автомобилей с «крылышками» резко упал. История килей началась во время войны, когда Эрл по приглашению друга, служившего в авиации, получил возможность осмотреть новые истребители. Его внимание привлек, вызвав восхищение, «Локхид Р-38» с двумя двигателями, сдвоенным фюзеляжем и килем. Эрл добился разрешения показать самолет ведущим дизайнерам фирмы, на которых форма машины произвела такое же глубокое впечатление, как и на него. Через несколько месяцев на эскизах автомобилей стали все явственнее проступать кили, а в 1948 году начался выпуск модели «Сиксти Спешл» [17.5].

1959 год ознаменовался выпуском новой модели серии «Эльдорадо» (начало серии было положено в 1953) – «Конвертейбл». Хвостовое оперение автомобиля достигло апогея. После выпуска этой модели автомобили марки «Кадиллак» стало невозможно спутать с другими машинами. «Эльдорадо Конвертейбл» был самой яркой визитной карточкой 1960-х годов.

Эрлом же было найдено оформление металлических поверхностей кузовов с применением хрома, в т.ч. деталей хромированного бампера, напоминающих дюзы реактивного самолета. К числу ярких «монстров с плавниками» тех лет относится концепт-кар «Файрберд II» – «Огненная птица» (1956).

В 1955 году 100% всех покупавшихся американцами автомобилей производила «большая тройка» – корпорация «Дженерал моторс», «Форд» и «Крайслер» (в конце 1990-х их доля упала до 48%).

Американскую автомобильную моду вместе с Х. Эрлом формировали также Вирджил Экснер – «Крайслер» и Джордж Уолкер – «Форд-компани».

Вирджил Экснер (1909–1973) начинал свою творческую деятельность с разработки рекламных афиш (плакатов) для компании «Студебекер». В 1934 году, пройдя собеседование у Харли Эрла, он был принят в отдел «Искусств и расцветок» фирмы «Дженерал моторс». К концу 1940-х годов Экснер, работая на «Крайслере» (с 1949), вошел в число ведущих автомобильных дизайнеров Америки. Стиль его больших красивых машин перенимали конкуренты. В конце жизни дизайнер создавал автомобили в неоклассическом стиле 1920–1930-х годов.

Джордж Уильям Уолкер (1897–1993) добился признания как дизайнер в возрасте более 50-ти лет, став вице-президентом по стилю фирмы «Форд» (1955). За приверженность к обильному декорированию автомобильных кузовов хромом получил прозвище «Челлини-хром». Сравнение с великим итальянским скульптором и ювелиром XVI века Бенвенуто Челлини, как говорят, весьма льстило Уолкеру, выходцу из семьи железнодорожника, который до 27 лет зарабатывал на жизнь игрой в футбол.

В 1953 году Америка, наконец, получила первый народный спортивный автомобиль – «Шевроле-Корвет», разработанный под руководством конструкторов Эдда Коула и Зора Аркус-Дунтова. Автомобиль имел пространственную раму, 2-ступенчатую автоматическую трансмиссию, 3,9-литровый двигатель мощностью 152 л.с., разгонявший автомобиль до 170 км/час. Кузов автомобиля, впервые в истории серийного производства, был изготовлен из стеклопластика. Внешне он заметно отличался от огромных американских дредноутов середины 1950-х и был относительно компактным. При постоянном изменении внешности и технической начинки, машина остается необыкновенно популярной во всем мире. В 1999 году очередное поколение автомобилей этой серии было признано лучшим спорткаром года в Америке.

Наряду с именами выдающихся дизайнеров (Х. Эрл, В. Экснер и др.) в «Зале автомобильной славы» в Детройте увековечено имя американского управляюще-

го и предпринимателя Л. Якокки. **Ли (Лидо Энтони) Якокка** (род. в 1924) занимал высшие руководящие посты в нескольких крупнейших корпорациях США. Благодаря его энергии появилась популярная эффектная модель «Мустанг» фирмы «Форд». Этот автомобиль в середине 1960-х годов удачно заполнил пустовавшую ранее потребительскую нишу машин для молодых людей 18–30 лет. Созданный с использованием агрегатов и узлов серийно выпускаемых моделей, он имел собственное лицо (дизайнер Джин Бордина-мл.). «Мустанг» шел «нарасхват». За первый год выпуска не только окупилась все расходы по его созданию, но и был получен доход в один миллион долларов. Автобиографическая книга Ли Якокки «Карьера менеджера», описывающая это и другие события конкурентной борьбы автогигантов, которая разошлась к середине 1988 года тиражом 6,5 млн экземпляров, была переведена и на русский язык.

С большой долей достоверности, в то же время достаточно образно и увлекательно, конкурентная борьба автомобильных гигантов Америки, роль в ней дизайнеров, специфика и особенности их работы показаны также в романе-бестселлере американского писателя Артура Хейли «Колеса», издававшемся и в нашей стране.

Пионеры американского дизайна, о которых речь шла в *Лекции 13*, продолжали активную и плодотворную деятельность в послевоенные годы. У.Д. Тиг разработал интерьер пассажирского самолета «Боинг-707» (1955–1957). В ходе проектирования были выявлены нормы физического комфорта пассажиров, которые оставались практически неизменными до конца XX века, и построена модель пассажирского салона лайнера в натуральную величину. Тиг был дизайнером-консультантом новаторской разработки – первой экспрессфотокамеры «Полароид», публичная презентация которой в США состоялась 26 ноября 1948 года.

Со времен первых дагеротипов для получения фотоснимка мало было «щелкнуть затвором» – после этого следовал достаточно длительный процесс химической обработки соответствующими растворами пленки и печать фотоснимков в темной лаборатории. К этому все привыкли, если не вспоминать отдельные, в целом тщетные, попытки сократить время ожидания.

Послевоенные годы в мире фотографии ознаменовались, пожалуй, самым революционным нововведением с конца XIX века, когда дальновидный предприниматель Джордж Истмен начал выпускать намотанную на катушку пленку (в рулонах), а позднее – аппараты для массового потребителя с девизом – «Нажмите кнопку – мы займемся всем остальным». На фирме «Кодак» проявлялась пленка, печатались фотографии, которые отсылались клиенту со вновь заряженным аппаратом для дальнейшей эксплуатации.

Эдвин Лэнд, выходец из Дании, пророзливо спрогнозировал скрытые потребности американского рынка, почувствовав общее направление конъюнктуры. Он разработал и внедрил новый метод и камеру, с помощью которой через минуту после фотографирования можно было из этой самой камеры извлечь готовый и сухой бумажный позитив. Быстродействующая камера-лаборатория как нельзя лучше соответствовала американскому образу жизни: не нужно нести пленку для

проявки и ждать печати фотографий – их можно получить на месте. В Европе эта новинка получила широкое распространение только через 10 лет.

Сезон 1972–1973 годов ознаменовался появлением камеры «Полароид SX-70», имевшей новое конструктивное решение, в которой была применена новая технология. Практически мгновенно можно было получить цветной снимок и отпала необходимость отделять негатив от позитива, как это было прежде. Экспонированный светочувствительный материал проходил между валиками, которые раздавливали микрокапсулы с растворами веществ, проявлявших и фиксировавших изображение одновременно. Оригинальный дизайн камеры был создан Генри Дрейфусом.

Значительным позитивным вкладом в американский (да и международный) дизайн явилось практическое использование эргономики – научной дисциплины по учету человеческих факторов (см. *Лекции 2 и 13*). Вскоре после Второй мировой войны именно **Генри Дрейфус**, работая над внутренним объемом тяжелого танка, создал с коллегами «антропометрические таблицы», показывающие человеческое тело в различных положениях (соматография). В конце 1960–начале 1970-х годов дизайнерское бюро «Генри Дрейфус Ассошиэйтс» выполнило несколько разработок общественного транспорта, в том числе для авиации. При разработке самолета «Боинг-747» непосредственно в одном из лайнеров был смонтирован макет оборудования салона в натуральную величину. Это позволило инженерам ускорить выполнение расчетов конструкции и производственных чертежей. По тщательно разработанной методике были проведены эргономические исследования с участием физиолога. Специальное устройство «машина–сиденье», состоящее из многочисленных небольших регулируемых по высоте подушек, дало возможность моделировать различные позы пассажиров. Результаты исследований позволили сформулировать требования в отношении оптимальных точек опоры, высоты, угла наклона и жесткости сидений, расстояния между ними и т.д. [17.7].

Пять лет медицинских исследований «критериев комфорта» для авиапассажиров ушло при создании Генри Дрейфусом президентского самолета «Джет Стар» корпорации «Локхид», на котором летали в начале 1960-х годов.

Исследования по эргономике для их практического использования в дизайне продолжались в бюро и после добровольного ухода из жизни Г. Дрейфуса вместе со смертельно больной женой (1972). В частности, в начале 2000-х годов при создании салона «Боинга» нового поколения были истрачены 6 млн долларов. Исследование, в котором участвовали 4431 человек, позволило уменьшить расстояние между рядами с 90 до 79 см, обеспечив удобство для 95% мужчин за счет изменения наклона спинки и ряда других параметров. Правда, остряки стали говорить, что пассажиры в таком салоне упакованы «как бифштекс к обеду».

С именем **Реймонда Лоуи** связаны понятие феномена универсальности (по словам французского критика М. Рагона) и суждение, распространенное в 1960-е годы: «Дизайнер проектирует все – от иголки до самолета». Американская пресса в 1950–1960-е годы писала, что 75% жителей страны ежедневно так или ина-

че соприкасаются с изделиями, в создании которых участвовал Лоуи. В 1945 году им было создано собственное независимое бюро – «Реймонд Лоуи Асс» (с 1961 – «Р. Лоуи и У. Снейт»). Бюро занималось разработкой форм промышленной продукции, средств транспорта, оформлением магазинов и интерьеров офисов, упаковкой, созданием графических фирменных стилей компаний и фирм.

Р. Лоуи спроектировал несколько моделей автобусов, в т.ч. «Скайнскрузер». Прототип «полуторапалубной» машины был создан в 1948 году, а серийный выпуск начался в 1954. Полусотня пассажиров могла любоваться видами окружающей местности на линиях междугородных сообщений из своеобразного амфитеатра, расположенного над частью крыши.

Большое влияние на стилистику американских автомобилей оказали проекты для компании «Студебекер», в частности, «Старлайнер» (1953), экспериментальная «Аванти» (1962) и др., ставшие новым словом в формообразовании. Американский стайлинг в те годы подвергался значительной критике со стороны ряда ведущих дизайнеров. **Стайлинг** – особый тип формально-эстетической модернизации, при которой изменению подвергается исключительно внешний вид изделия, не связанный со сменой функции и не касающийся улучшения технических или эксплуатационных качеств. Стайлинг придает изделию новый, коммерчески привлекательный вид. Он тесно связан с конкретными характерными чертами образа жизни, с модой и изменением предпочтений.

Выпускаемый Союзом потребителей США журнал «Консьюмер Рипортс», оценивая легковые автомобили производства 1969 года, указывал, например, на их слишком большие размеры, на использование значительно выступающих наружных деталей (дверных ручек, буферов и т.д.) с резко выраженными углами и острыми кромками, что диктовалось исключительно соображениями стайлинга, а не требованиями функциональности и удобства. Р. Лоуи в своем выступлении на 18-ой ежегодной конференции Общества дизайнеров (1962) призывал отказаться от применения методов стайлинга и в основу проектирования автомобилей положить законы аэродинамики и принципы эргономики. Именно с учетом этих требований был разработан автомобиль «Аванти» [7]. Завершающим этапом автомобильного дизайна явился «Экспериментальный безопасный автомобиль», построенный и испытанный в 1972 году.

Плодотворным и приобретшим сенсационность оказалось сотрудничество Лоуи с НАСА (Национальным управлением по аэронавтике и исследованию космического пространства США): работа над жилыми отсеками космических аппаратов «Аполлон» и «Скайлэб», фирменным стилем Управления, включая фирменную одежду.

Реймонд Лоуи активно работал и для зарубежных стран. В 1953 году, когда Франция была центром Общего рынка, он совместно с Э. Эндтом основал в Париже фирму «КЭЭ Р. Лоуи». Здесь выполнялись заказы для фирм Франции, Италии, Бельгии, Нидерландов.

В начале 1970-х годов по инициативе и благодаря настойчивости Ю. Соловьева, директора Всесоюзного НИИ технической эстетики, в те годы вице-президента Международного союза обществ дизайнеров промышленности (ИКСИД), эта фирма выполнила заказ и для Советского Союза. Министерство внешней

торговли СССР специально отобрало десяток изделий, представлявших потенциальный интерес для внешнего рынка. Среди отобранных изделий были автомобиль «Москвич», интерьер самолета «ТУ», фотоаппарат «Зенит», холодильник завода ЗИЛ, речной катер и др. Из-за закрытости предприятий (большинство из них относилось к оборонным отраслям промышленности) были невозможны прямые контакты зарубежных дизайнеров со специалистами этих предприятий, а также ознакомление с производственной базой и с ее технологией, поэтому работа не получила практического выхода – в производство был запущен только трехкамерный холодильник ЗИЛ, при этом с большими искажениями и через три года после сдачи проекта. Правда, дизайнеры советских предприятий, в том числе автор этого пособия, работавший на оптико-механическом заводе, за время консультативных встреч и при приемке проектных материалов сумели, хотя бы в общих чертах, ознакомиться с методикой и особенностями работы лично Р. Лоуи, Э. Эндта и их коллег-помощников.

Творчество Реймонда Лоуи во многом способствовало осознанию задач и средств дизайна в Америке и Европе. Он одним из первых стал проводить в жизнь идею комплексного подхода к дизайнерским проблемам, идеи коллективной работы над проектом. Основным в деятельности коллективов под его руководством было стремление к возможно более широкому охвату всех аспектов каждой проблемы, тщательная увязка всех составляющих проекта. Каждой разработке предшествовал огромный объем исследований социологов, психологов, инженеров и дизайнеров. Сотрудники Р. Лоуи изучали спрос, непременно исследовали изделия конкурентов, организацию работы и т.д. Одним из принципов Р. Лоуи был контроль за изготовлением опытного образца, за выпуском первой партии продукции. Невозможность следования этим принципам по объективным причинам обусловила неудачу выполнения заказа для советской промышленности.

Лидеры второго поколения американских дизайнеров Дж. Нельсон, Чарлз Имз, Элиот Нойес и др., в отличие от первого поколения, в основном, художников-декораторов и художников рекламы, были архитекторами.

Элиот Фетт Нойес (1910–1977), известный американский архитектор и дизайнер, учился у В. Гропиуса в Школе архитектуры Гарвардского университета (окончил в 1938), работал в Музее современного искусства в Нью-Йорке (1940–1945), где организовал ряд выставок под названием «Органический дизайн». В 1946–1947 годах сотрудничал с Н. Бел Геддисом; в 1947 году открыл собственную фирму. Создатель фирменного стиля компании «ИБМ» (*IBM*), разработчик дизайна первого поколения компьютерного оборудования, в т.ч. «Система-370», пишущих машинок «72 ИБМ» (1961), «Силектрик-11» (1971) и др. В компьютерном оборудовании сумел зрительно объединить и придать мебельные габариты разнородным системам и блокам-процессорам, вводным устройствам, шкафам для дисков и пр.

Э. Нойес, оценивая перспективы американского дизайна, в середине 1960-х годов считал, что тот должен стать «неотъемлемой частью повседневной жизни, ибо его роль не ограничивается лишь коммерческими целями, а имеет также

важное культурное и социальное значение, которое нельзя недооценивать». Логотип фирмы *IBM* – буквы рубленого шрифта, напоминающие развертку телевизионного экрана – был создан графиком Полом Рэндом.

На выставке-конкурсе 1940 года «Органический дизайн в мебели для дома» в Нью-Йорке был представлен эргономический стул из гнутой древесины, получивший приз категории «Посадочные места для жилой комнаты». Авторами стула были Ч. Имз и Э. Сааринен, позднее причисленные к знаковым фигурам органического дизайна.

Основой органического дизайна была концепция органической архитектуры, впервые сформулированная Ллойдом Райтом и Чалзом Ренни Макинтошем в конце XIX века. Ее суть состояла в том, что отдельные элементы окружающей среды (начиная с вещей и мебели) должны визуальнo и функциональнo вписываться в интерьер помещения, общую концепцию здания, которое само должно быть вписано в окружающую местность. Одним из основателей органического дизайна был финский архитектор Алвар Аалто, широко использовавший натуральные материалы (см. *Лекцию 21*).

Ээро Сааринен (1910–1961), известный американский архитектор и дизайнер, оказал заметное влияние на американскую и мировую архитектуру. Посвоему переосмыслив принципы функционализма, он «перерезал пуповину, соединявшую его с Мисом ван дер Роэ, и создал удивительнейшие архитектурные скульптуры» [16].

Сааринен видел различие своих произведений в соответствии с различием программ, из которых они вытекали: тщательный функциональный анализ программы был фундаментом его метода, а выразительность его произведений всегда соответствовала психологическим требованиям программы. Другим принципом его творческого метода было ведение работ по проектируемому объекту на макетах, что позволяло более точно регулировать размеры и форму деталей. Это обусловило индивидуализацию архитектуры зданий, что радикально противоречило теориям и предписаниям «интернационального стиля». Параллельно с архитектурной деятельностью Сааринен совместно с Ч. Имзом (с 1940), проектировал мебель, в которой он «спас» искусственный пластик как материал. Общая работа Имза и Сааринена (ансамбль, включавший столы, шкафы и стулья с сидениями из гнутой фанеры) была отмечена Первой премией на конкурсе-выставке «органической мебели» в Музее современного искусства (Нью-Йорк, 1941). В середине 1950-х годов Сааринен создал коллекцию мебели «Пьедестал», в которую вошли круглые столы, стулья и кресла из белого пластика на центральной металлической опоре круглой формы. Эта необычно легкая мебель изящных очертаний (производитель фирма «Нолл») стала широко известной во всем мире.

Чарльз Имз (1907–1978), известный американский дизайнер, архитектор и педагог, в 1936 году создал и возглавил мастерскую экспериментального проектирования в Крэнбрукской академии искусств, где состоялось его знакомство и

началось сотрудничество с Э. Саариненом. В 1940 году Чарльз познакомился с приехавшей в Крэнбрук учиться Рэй Кайзер. Вскоре образовался семейный и творческий союз – Чарльз и **Рэй Имз** (1912–1988); большинство дизайнерских проектов было создано ими совместно.

В 1930-е годы был изобретен новый способ соединения листов фанеры резиновым клеем, что позволило сгибать сухую фанеру, используя электрический ток, а не как ранее – «в парилке». В 1940-м году Чарльз использовал этот метод для производства прессованных из клееной фанеры медицинских хирургических шин, носилок и пр. для военно-морского флота США. Впоследствии была создана конструкция прессованного из фанеры стула, ставшего прототипом для стульев многих других конструкций. В 1946 году Музей современного искусства Нью-Йорка организовал выставку под названием «Новая мебель, созданная Чарльзом Имзом» – первую персональную выставку дизайнера мебели в Музее.

Имзы первыми применили в проектировании стульев пластик, усиленный стекловолокном (1951) и в дальнейшем продолжали поиски новых формообразующих возможностей этих материалов. В результате их мебель постепенно становилась все более обтекаемой, более скульптурной, что стало в 1950-х годах характерным для стилистики американской мебели и отличало ее от геометрически строгой и аскетичной европейской мебели того времени. Кресло-шезлонг с оттоманкой (модель «670» для фирмы «Герман Миллер») стало одним из классических образцов мебели XX века.

В 1960-е Имзы создают конторскую мебель (в т.ч. модульные стенные шкафы), складываемые пластиковые стулья и столы, игрушки, мебель с использованием алюминия, светильники, радиоприемники. Была совместная работа с Э. Нойесом для фирмы «ИБМ», а также создание около 100 документальных фильмов. Чарльз и Рэй Имзы были авторами полиэкранного фильма (на семи больших экранах), демонстрировавшегося в 1959 году во время Дней американской культуры в Москве на Национальной выставке США. Во многом благодаря произведениям Имзов (стульям и креслам) был дан толчок к превращению небольшой швейцарской компании «Витра» в знаменитый международный концерн. Началом послужило знакомство владельца «Витры» Вилли Фельбаума со стульями Имзов во время его поездки в США (1953).

Джордж Нельсон (1908–1986), архитектор, критик, практик и теоретик дизайна, в 1945 году, после публикации в журнале «Лайф» сконструированной им «стены-стеллажа», был приглашен директором отдела в мебельную фирму «Герман Миллер». Здесь он разработал ряд новых концепций в конструировании мебели – модульные кресла и модульные полки, реечные скамьи и конторские шкафы со стальной рамой. Деятельность открытого Нельсоном в 1947 году бюро охватывала самые разнообразные отрасли: конструирование изделий и упаковок для них, унификацию промышленной продукции и архитектурных объектов. Его бюро оформило Национальную выставку США в Москве в парке «Сокольники» (1959) и выставку «Промышленная эстетика США» (1967). Для Американской выставки в Сокольниках (1959) по проекту Фуллера был сооружен «Золотой купол», стены и шарообразный объем которого собирались из легких

пространственных многоугольных конструкций (металлические трубки и пластиковые панели) по типу геодезической решетки.

На родине и в Западной Европе Нельсон имел репутацию весьма вдумчивого и аналитически мыслящего дизайнера, критика и теоретика. Большой популярностью пользовалась его книга «Проблемы дизайна» (первое издание в США – 1957). Книга, дополненная двумя более поздними статьями, была издана в Москве (1971) [17.2].

Нельсон считал, что дизайнер – это, в сущности, художник, хотя орудия его труда несколько отличаются от орудий его предшественников. Важнейшим дизайнерским свойством формы изделия Нельсон считал «правдивость отражения его внутренней сущности», т.е. культурно-ценностной функции изделия. Дизайн, по Нельсону, наделен служебной ролью. Перед дизайнером стоят несколько задач: первая, сложившаяся исторически, состоит в том, чтобы придавать изделиям более привлекательный вид, чем и способствовать их сбыту. Именно поэтому, стремясь увеличить сбыт своей продукции, предприниматели начали привлекать к сотрудничеству дизайнера. Но дизайнер очень быстро уяснил, что он может выполнять и другие функции. Так как при производстве вещи производители не принимали во внимание требования потребителей, то возникла идея, изучив эти требования, создать изделие, которое будет не просто отличаться привлекательным внешним видом, но окажется и более полезным, удовлетворяя нужды покупателя. Дизайнер, решая эту вторую задачу, стал связующим звеном между изготовителем и потребителем. Объективно и честно оценивая ситуацию, Нельсон признает, что дизайнер часто сознательно вынужден способствовать искусственному изменению предметного окружения в направлении, угодном большому бизнесу, используя свой талант ему в услужение.

Ричард Бакминстер Фуллер (1895–1983), известный американский архитектор, дизайнер, инженер и педагог упомянутые выше «геодезические купола» разрабатывал с 1947 года. Он автор павильона США на Всемирной выставке в Монреале (3/4 сферы диаметром 80 м, 1967). Его павильон, как упоминалось, можно было видеть на Американской выставке в Москве (Сокольники, 1959). Выступал с технократической теорией «тотального дизайна» – переустройства жизни средствами рациональной технологии, основывающейся на принципе мини-макси (минимум затрат и максимум эффективности). Фуллер призывал применить принципы дизайна для устройства того, что он называл «космическим кораблем Земля» – прекрасного нового мира, в котором, благодаря компьютеризации, общечеловеческие интересы станут выше узких интересов отдельных стран или корпораций. Как философ, он отстаивал идеи синэтики – дисциплины, посвященной теории самоорганизации систем любой сложности, – и равноправного включения гуманитарных и естественнонаучных дисциплин в процесс проектирования. Большинство идеи Фуллера были восприняты как утопические, но они оказали влияние на поколение студентов, из которого позднее вышли пионеры компьютерного дизайна, которые работали, в частности, над такими проектами как энергоэкономичная бытовая аппаратура.

1950–начало 1960-х годов связано со все большим вниманием к исследованию рынка – маркетингу. В Америке 1950-х годов не было проблем с производством, трудности начинались в потреблении, которое не должно было отставать от производства. Большинство дизайнеров «старой» школы приводило в бешенство радостное одобрение «кратного срока годности».

Была усовершенствована «техника выращивания потребителя для продукции» [2]. Все больше выпускается «вещей разового потребления»: посуды, одежды и даже мебели. Это, в свою очередь, послужило основой экологической проблемы: накапливались горы мусора.

Активно с новой философией – философией «экологического дизайнера» и неприятия дизайна потребительской культуры – выступил В. Папанек.

Виктор Папанек (1925–1998) был американцем в первом поколении. Он родился в Вене, его родители эмигрировали в Америку после присоединения Австрии к фашистской Германии в начале 1930-х годов. Основу мировоззрения Папанека заложили идеи Франка Ллойда Райта («Органическая архитектура»). Обучаясь в нью-йоркском колледже профессии архитектора, он посещал знаменитый Тейлизин выдающегося американского архитектора. Заметное влияние на взгляды Папанека оказал крупнейший теоретик проектного мышления Р. Бакминстер Фуллер, с которым он работал в 1960-е годы в Университете Северной Каролины.

Дизайнер-практик, педагог, доктор философии, он написал и издал книгу «Дизайн для реального мира» (1971), переизданную более чем на двадцати языках мира, которая перевернула привычные представления о дизайне и принесла автору мировую известность. На русский язык книга переведена и выпущена издательством «Издатель Д. Аронов» в 2004 году

Отмечая большие возможности современного и будущего дизайна, В. Папанек уже в конце 1960-х годов говорил, что дизайнеры должны принимать участие в решении таких проблем как охрана здоровья людей, обеспечение всех людей жилищем, борьба с эпидемиями, сохранение плодородия земель. Считая, что с развитием массового производства, автоматизации и средств массовой коммуникации значение дизайна будет расти, он указывал на 6 наиболее важных с его точки зрения направлений развития американского дизайна: проектирование медицинского оборудования, научных приборов, обучающих машин, оборудования для нетрудоспособных людей, страдающих каким-либо физическим недостатком, систем для сохранения человеческой жизни в критических условиях, новых изделий для развивающихся стран и наиболее отсталых в экономическом отношении районов земного шара.

Под влиянием идей В. Папанека, который обучал студентов приемам недорогого «гуманитарного дизайна» для развивающихся стран, бедных слоев населения, престарелых и инвалидов, молодые дизайнеры стали больше внимания уделять вопросам надежности и безопасности изделий массового потребления. О теоретических взглядах В. Папанека, его методологии работы со студентами и личном творчестве более подробно речь пойдет в *Лекции 27*.

Распространение различных, в т.ч. резко противоположных концепций в дизайне, радикализм вчерашних студентов с их борьбой против авторитетов выз-

вали к жизни революционные веяния в стилистике формообразования. Молодые дизайнеры черпали вдохновение в крайних элементах массовой культуры – комиксах, архитектурных формах придорожных закусочных, автомобилях 1950-х годов – огромных по размерам, с хвостовыми «оперениями» и «реактивными дюзами», обилием хромированного металла. Поп-арт и творения его лидера Энди Уорхола начинали все активнее использоваться в дизайне. Усилилось влияние европейского дизайна, прежде всего скандинавского и итальянского.

Все это в сочетании с новыми материалами и технологиями существенно расширило границы приемов формообразования, использования цвета и текстуры. Смещение различных стилистических направлений, эклектика станут главной приметой второй половины и, особенно, конца XX века (см. *Лекцию 27*).

В послевоенные годы дизайн в США получил широчайшее распространение, выступая своеобразным посредником между искусством, промышленностью и потребителем. Развитие дизайна было связано, в основном, с университетами, общественными организациями, местными дизайнерскими центрами. В 1970-е годы действовали более 1500 дизайнерских фирм, в т.ч. крупных и разнообразных по функциям, дизайнерские службы (и весьма многочисленные) были на всех крупных и средних промышленных фирмах.

Еще в 1938 году был основан Институт дизайна, который, не ставя своей целью извлечение прибыли, объединял людей, чья профессия так или иначе связана с дизайном. Направлениями его деятельности было: пропаганда дизайна, ознакомление промышленников с дизайном, поддержка законодательных мер, направленных на охрану авторских прав дизайнеров, содействие повышению уровня преподавания дизайна, повышению качества промышленной продукции. Р. Лоуи, У.Д. Тиг, Г. Дрейфус в 1944 году выступили инициаторами создания американского Общества промышленных дизайнеров. Первоначально почетное звание «действительного члена общества» было присвоено всего десяти членам – основателям общества. В 1965 году Институт дизайна и общество объединились в Общество дизайнеров Америки (*IDSA*), которое в конце 1960-х годов насчитывало 650 действительных членов. Общество дизайнеров Америки фактически представляло собой координирующий центр в системе дизайнерских организаций страны, стремившихся утвердить дизайн как одну из важнейших профессий в современном обществе.

Общество дизайнеров имеет разветвленную структуру по всей Америке: пять филиалов в южных, среднезападных и средневосточных штатах, консультативные советы, комитеты по дизайнерскому образованию, связям с промышленностью, по делам потребителей и пр.

В США также функционировали Национальное общество дизайнеров по интерьеру, Американский институт дизайнеров по интерьеру, Совет по упаковке [17.6] и целый ряд других организаций [7]. Государственные деятели США высоко оценивали и активно стимулировали деятельность этих организаций. В апреле 1965 года президент США Линдон Джонсон писал председателю Общества дизайнеров: «Способствуя отличными дизайнерскими разработками появлению отличных изделий, вы своим мастерством можете помочь Америке заработать

доллары за рубежом и таким образом внести ценный вклад в программу расширения экспорта, который является основным средством снижения дефицита нашего платежного баланса. Эта задача имеет первостепенное значение для сохранения нашего ведущего положения в западном мире». Джонсон также приветствовал от имени американского народа посетителей выставки «Промышленная эстетика США» в Москве в 1967 году [17.3].

Другой президент США – Джордж Буш – уже в 1989 году во вступительном слове к брошюре «Дизайн США» для выставки в Москве отмечал: «Дизайн – неотъемлемая часть американской жизни, будь то дизайн оборудования и инструментов, которыми мы ежедневно пользуемся, домов, в которых мы живем, или печатных изданий, которые развлекают и информируют нас. Хорошо продуманный дизайн делает места, в которых мы живем и работаем, более удобными, повышает производительность машин и дает возможность людям жить более здоровой и продуктивной жизнью» [17.1].

Выставка «Дизайн США» 1989 года стала во многом поучительной для наших отечественных теоретиков и практиков. Во-первых, в те годы у нас как-то упустили из виду многогранность дизайнерской профессии и необходимость специализации. В Америке, например, дизайнеров-предметников (промышленных дизайнеров) готовили 28 учебных заведений, архитекторов – 93, дизайнеров-графиков и специалистов смежных областей – 230. Экспонаты выставки показали, как может быть эффективен графический дизайн, как он организует общественное мышление и поведение населения. Во-вторых, к нашему удовольствию, выставка продемонстрировала, что наш отечественный дизайн по своему проектному потенциалу находился в русле мирового процесса. И у нас, и у них общая проектная идеология, одинаково высокое эргономическое обеспечение. Однако изделия рационального американского стилеобразования оказались воплощенной мечтой наших дизайнеров, которой они жили почти 30 лет. Наша же мечта осталась только мечтой из-за отставания в технологиях, производстве материалов, комплектующих элементов, а также командно-административных методов руководства промышленностью – требований «облагораживания» технически устаревшей продукции, а не нахождения новых оригинальных решений.

Литература

- 17.1. *Дизайн США*: Брошюра к выставке в СССР, 1989.
- 17.2. *Нельсон Д.* Проблемы дизайна: Пер. с англ. – М.: Искусство, 1971.
- 17.3. *Промышленная эстетика США*: Брошюра к выставке в СССР, 1967.
- 17.4. *Рачеева И.В.* Америка на колесах // *Техническая эстетика*, 1989, № 7.
- 17.5. *Слоун Э.* Годы на «Дженерал моторс» // *Техническая эстетика*, 1969, № 6.
- 17.6. *Сычевая В.А.* Общественный транспорт в США // *Обзор «Художественное конструирование за рубежом»*, № 5. – М.: ВНИИТЭ, 1973.
- 17.7. *Сычевая В.* Дизайн в США // *Обзор «Художественное конструирование за рубежом»*, № 3. – М.: ВНИИТЭ, 1971.
- 17.8. *Уткин А.И.* Рузвельт. – М.: Издательство Корпорации «Логос», 2000.
- 17.9. *Художественное конструирование в США (отчет делегации ОЕЭС, 1959)* // *Сборник переводов*, № 1. – М.: ВНИИТЭ, 1964.



а



б



в



Харли Эрл. Автомобиль «Кадиллак Эльдorado» (а). «Кили» над задними крыльями и «дюзы» заднего бампера автомобиля (б), США, 1959. Концепт-кар «Файрберд II», 1956 (в)



Филипп Шредер. Диван «Кадиллак», 1989



Первый народный спортивный автомобиль Америки «Шевроле-Корвет», 1953



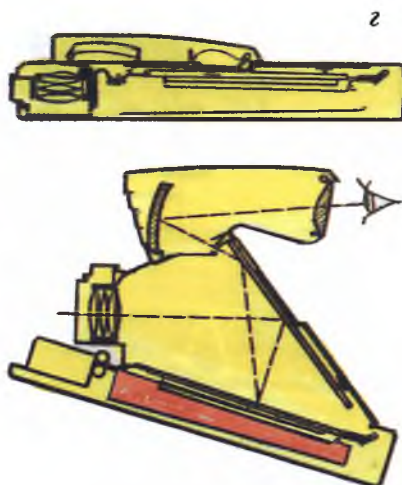
а

б

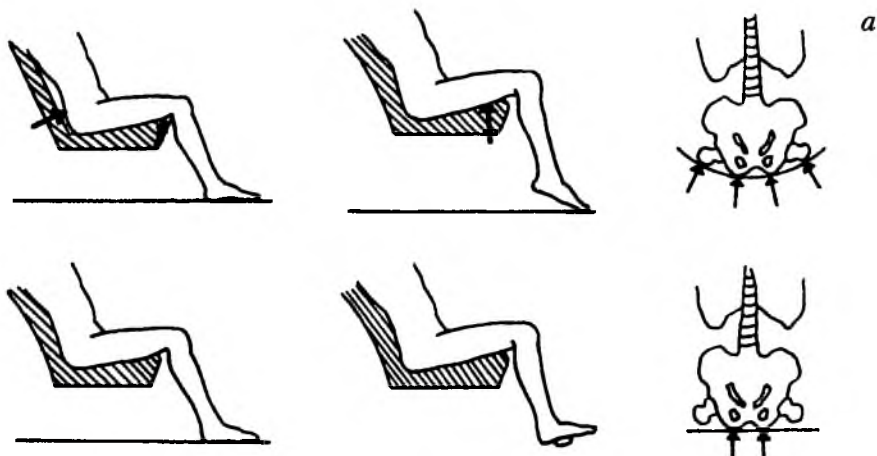


Пассажирский самолет «Боинг-707» (а) и его салон, разработанный Уолтером Дорвином Тигом, 1955–1957 (б)

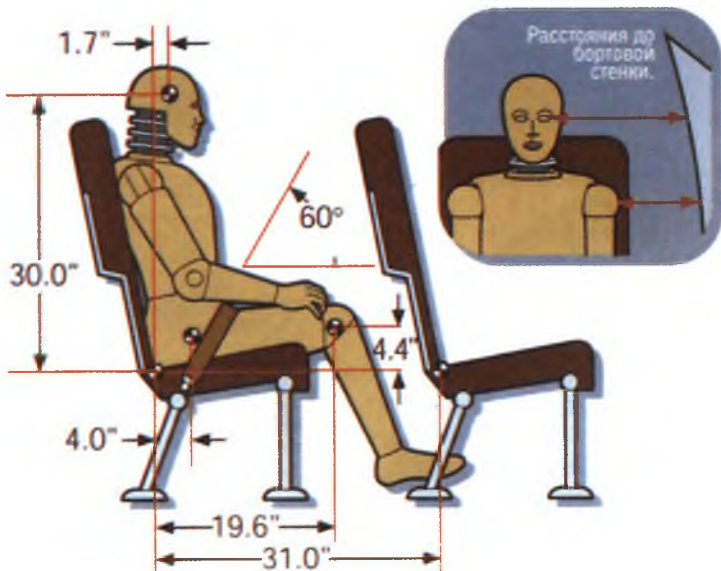
Реклама «Боинга-707», 1950-е



Экспрессфотокамеры «Полароид-95», 1948 (а). «Полароид-Автомат 100» (б). Схема, поясняющая особенности эксплуатации камер (в), и «Полароид SX-70», 1972 (г), Генри Дрейфус



б



Бюро «Генри Дрейфус Ассошиэйтс». Эргономическая отработка кресел пассажирских самолетов корпорации «Боинг», 1960-е (а) и 2000-е (б)

Реймонд Лоуи (1893–1986) – феномен универсальности в дизайне. Фирменные знаки (а). Автомат для продажи напитка «Кока-кола», 1947 (б). Автобус с «полуторпалубной» компоновкой, 1954 (в). Интерьер автобуса «Борзая», 1946 (г)



2

6



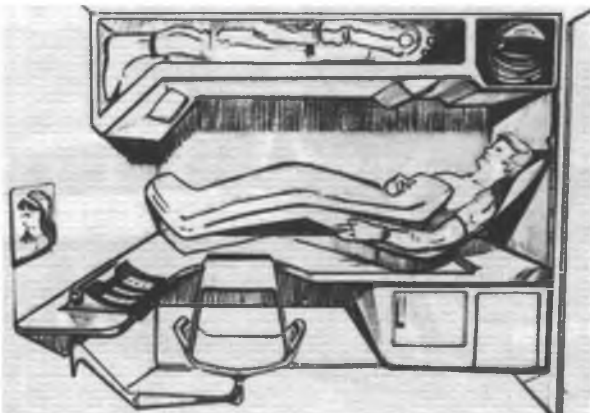
д



з



е



ж

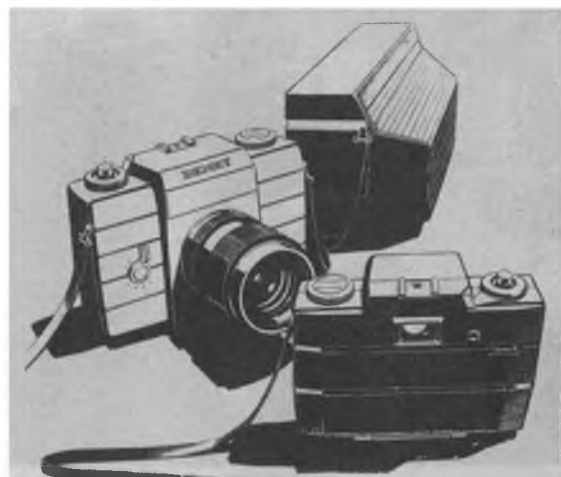
Проигрыватель, очки, автомобиль «Студебекер Аванти», 1962 (д). Орбитальная космическая станция (е). Рисунок отсека станции (ж). Р. Лоуи в макете станции «Скайлаб» (з)



Р. Лоуи выступает перед советскими дизайнерами, Москва, 1973



a



б



в

Проекты, созданные под руководством **Р. Лоуи** для советских предприятий, нач. 1970-х: автомобиль «Москвич» (*a*); зеркальный фотоаппарат «Зенит» – рисунок (*б*) и макет (*в*)



а

б



Элиот Фетт Нойес (1910–1977) – известный американский архитектор и дизайнер. Пишущая машинка «Селектрик», 1961 (а), и вычислительная машина «Система-360», 1964 (б), фирмы *IBM*



а



з



б



в

Чарльз Имз (1907–1978) – известный американский дизайнер, архитектор и педагог. Стул *LCV*, 1942–1946 (а). Кресло *PAV*, 1950 (б). Кресло-шезлонг с оттоманкой (модель «670»), 1956 (в), и алюминиевые кресла *PAC-1*, 1950–1953, с алюминиевыми обеденными столами, 1958 (г), фирмы «Герман Мюллер»



Ээро Сааринен. Кресло и стул из коллекции мебели «Пьедестал», 1950-е



6

6



Джордж Нельсон (1908–1986) – архитектор, практик и теоретик дизайна. Стенной шкаф (а). Приемная дизайн-бюро (б) и реклама изделий, разработанных Нельсоном (в)



а



б

Технологический центр компании «Дженерал моторс корпорейшн», США (а), и рекламные материалы компании (б), 1960-е



Интерьеры офисов, США:
1947 (а)
и 1998 (б)



Студенческие проекты, представленные на конкурс фирмы «Алюминум компани оф Америка», 1960-е



а



б



в

Бумажные носовые платки разового употребления (а) и бумажные пакеты для покупок (б), бумажное платье (в), США, 1960-е

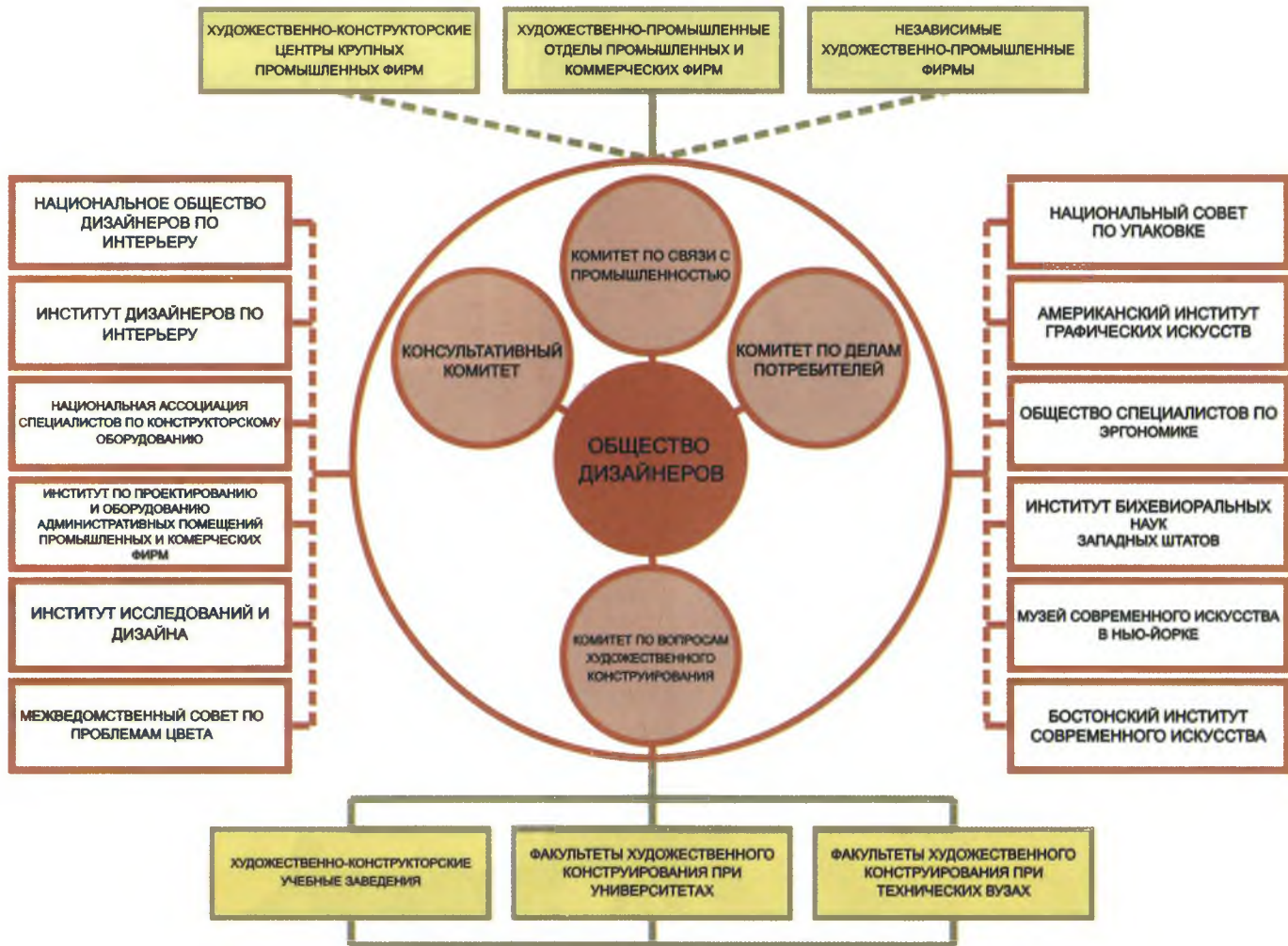


Схема взаимодействия организаций по дизайну (художественному конструированию) США [Г.Б. Минервин, 1970]



Джейн Косгрин и Дейвид Стерлинг. Брошюра танцевального театра «Калк хук», 1980-е



Милтон Глейзер. Плакат для выставки «Купер юнион алумни», 1984



Пол Рэнд. Эмблема компьютера «Некст»



Плакат выставки «Графика США», 1963



Графический дизайн обложек американских журналов, 1980-е

ПОСЛЕВОЕННЫЙ ДИЗАЙН ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ. ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. ФРАНЦИЯ

Многие страны Западной Европы после окончания Второй мировой войны лежали в руинах. Большое влияние на их экономику, социально-политическую и культурную жизнь оказывали Соединенные Штаты Америки. Для возрождения экономики западноевропейских стран по Плану Маршалла, принятому администрацией США в 1947 году, предоставлялись финансовые средства и новейшие технологии. План развития получил имя его инициатора – Джорджа Маршалла (1880–1959), генерала, начальника Генштаба (1939–1945), государственного секретаря (1947–1949), а затем и министра обороны США. В осуществлении плана участвовали 17 европейских стран, включая Турцию.

В 1948 году было утверждено выделение 17 млн долларов на четыре года. План Маршалла совсем не был альтруистским – это не было бескорыстной заботой о благе других. Для США, чтобы не лишиться весьма необходимых европейских рынков сбыта средств производства, товаров массового спроса и прочей американской продукции, было жизненно необходимо предотвратить экономический хаос и полный упадок. Преследовались и политические цели – укрепление влияния США, усиление борьбы с коммунистической идеологией.

План Маршалла предлагался и Советскому Союзу, но был отвергнут руководством страны во главе со Сталиным. Более того, в те годы резко обострились отношения между двумя основными социально-экономическими системами мира, а противостояние ведущих стран этих систем – СССР и США – обострилось. Между ними опустился так называемый «железный занавес». Выделяют два факта кануна полномасштабной «холодной войны». Первый – эта речь ведущего политического деятеля Великобритании Уинстона Черчилля (1874–1965) в г. Фултоне, США, 5 марта 1946 года с призывом к созданию военно-политического союза, направленного против СССР и стран народной демократии Восточной Европы.

Второй – это развертывание в Советском Союзе кампании по борьбе с космополитизмом, целью которой было «поставить барьер между советским народом, социалистической культурой и западным обществом, буржуазной культурой западных стран». Началом кампании стало принятие решения ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946). Главными объектами (точнее субъектами) резкой (необоснованно-злой) критики оказались поэтесса Анна Ахматова и писатель Михаил Зощенко. Затем последовали разгромные решения по драматургии, кинематографу, музыкальной культуре.

В странах Западной Европы после окончания войны необходимо было восстановить производство, быстро перестроить промышленность на выпуск мирной продукции. При этом стало очевидно, что выпускавшиеся в предвоенные и, частично, в военные годы изделия и товары отстали по потребительскому уровню от технико-технологических возможностей производства, а также не соответ-

ствовали новым запросам и эстетическим взглядам. Происходили изменения (нередко кардинальные) в социально-политической сфере государств.

Под влиянием опыта США, а также благодаря достаточно прогрессивным взглядам «полевевших» государственных деятелей ведущих индустриальных стран (в Англии консерваторов сменили лейбористы, а во Франции в правительство вошли коммунисты), стали создаваться административно-научно-пропагандистские структуры по дизайну и выделяться средства для решения социальных задач, созданию конкурентоспособной продукции [2].

Все лучше стали понимать в 1950-е годы роль дизайна в повышении качества продукции. К 1958 году более 1600 американских фирм имели свои офисы в Европе. Успешную деятельность этих фирм во многом обеспечивали дизайнеры. Клиентами американских дизайнеров стали фирмы практически всех континентов. В Европе, а вслед за ней и в Японии, перенимается американский опыт. С целью разработки принципов согласованной экономической политики и постепенного устранения всех ограничений в межгосударственной торговле Франция, ФРГ, Италия, Бельгия, Нидерланды договорились в 1957 году об учреждении Европейского экономического сообщества – ЕЭС («Общий рынок»); позднее в организацию вошли Великобритания, Дания и другие страны. По инициативе Комитета по машиностроению при ЕЭС в США выезжала представительная делегация стран-участниц для всестороннего изучения развития дизайна. По результатам поездки была издана брошюра с глубоким и многоплановым анализом роли дизайна как фактора расширения сбыта и производственных возможностей, организации, методов деятельности и подготовки кадров в этой области (1959) [17.9].

При развертывании деятельности по дизайну полной «американизации», к счастью, не произошло – были сохранены национальные культурные традиции, складывались региональные школы дизайна (скандинавская, итальянская, западногерманская и пр.).

Дизайн Великобритании

Великобритания – страна высокой промышленной культуры, основы которой закладывались уже в середине XIX века при активном участии Генри Коула и Уильяма Морриса (см. *Лекцию 7*). Заслуга и реальные результаты деятельности У. Морриса в том, что он привлек общественное внимание к декоративному искусству, его взаимосвязи с машинным изготовлением. Англия выступила одним из пионеров внедрения рациональных и красивых образцов в индустриальное производство. Благодаря многочисленным художественно-промышленным советам, объединениям, учебным заведениям складывалась та высокая культура массовой продукции, которая отличала различные сферы английской индустрии и в послевоенные годы.

Еще не закончилась война, а в Великобритании уже озаботились будущей экспансией американских товаров. В 1944 году при Министерстве торговли была создана первая в Европе структура государственного масштаба – Британский Совет по промышленному дизайну. Перед ним ставилась задача оказания помо-

щи промышленности в выпуске высококачественной продукции, способной конкурировать с лучшими зарубежными образцами, завоевания внешнего рынка. Совет включал в себя три сектора: промышленности, информации и выставок, административно-финансовый. Вскоре филиал Совета был открыт в Шотландии.

Англия, благодаря своему островному расположению, подверглась гораздо меньшим разрушениям по сравнению со странами на континенте. Однако ее положение в первые послевоенные годы было не намного лучше, чем остальной Европы. Это было время растягивания ресурсов и затягивания поясов, а также сведения концов с концами. Но даже в этих условиях парламент, правительство страны были озабочены повышением уровня жизни, улучшением бытовых условий населения.

Совет по дизайну уже в первые месяцы 1946 года организовал выставку «Британия это может» под девизом «Хороший дизайн – хороший бизнес». Выставка должна была вселить оптимизм, поддержать уверенность в экономическом росте и близком благополучии общества. Но пока острословы-реалисты говорили: «Британия не может этого иметь» [17].

Совет по дизайну в 1947–1958 годах возглавлял Гордон Рассел, дизайнер-текстильщик. Первый список удачных по формообразованию и качеству промышленных товаров 28 наименований был обнародован в 1948 году. С 1949 года выходит журнал «Дизайн» (*DESIGN*), быстро ставший популярным и авторитетным изданием среди профессионалов всего мира. В первом номере была помещена программная статья, отражавшая позицию Британского Совета и редколлегии журнала. Подчеркивалось, что Британия не должна следовать американскому дизайну как чересчур коммерциализированному стайлингу, ориентированному чаще всего на внешний эффект, а не на всесторонний учет комплекса факторов.

Одним из основных звеньев Совета по дизайну стал Дизайн-центр в Лондоне с постоянно действующей там выставкой (1956). Выставка формируется на материале так называемого «Дизайн-индекса» – иллюстрированной картотеки лучших изделий. Наиболее качественные изделия отбирались экспертной группой (более 10 человек) и рекомендовались для обсуждения и утверждения жюри в статусе «Лучшее изделие» (после всесторонних испытаний по потребительским качествам). При отборе изделий для картотеки уже в первые годы деятельности Дизайн-центра эксперты руководствовались следующими критериями: функциональность изделия, выразительность внешнего вида, качество конструкционных материалов и отделки, удобство пользования и обслуживания, простота технологии, экономичность. В этом проявилось свое, а не американское, отношение к дизайну.

Изделия, включенные в картотеку, имели право продаваться со специальным ярлыком, учрежденным Советом и служившим для покупателей гарантией высокого качества. На образцы, получившие премии Дизайн-центра, резко повышался спрос (иногда в 2–3 раза). С конца 1960-х годов премии Центра стали присуждаться не только бытовым изделиям, но и образцам промышленного оборудования, средствам транспорта и пр. Для примера, среди 18 премированных Советом в 1968 году изделий 6 относились к промышленному оборудованию.

Из 196 претендентов как лучшие были отобраны: гидравлический подъемный кран, прядильная машина, маневренный тепловоз, студийная телекамера, а также, что представляется удивительным, электродвигатель и червячный редуктор.

В Дизайн-центре наряду с постоянно действующей выставкой начали проводиться тематические выставки по отраслям промышленности и функционально-эксплуатационным признакам изделий. Организовывались и зарубежные выставки: в 1963 году – в Варшаве, в 1964 году – в СССР и т.д.

«Роль художника-конструктора в промышленности Великобритании» – так называлась выставка в Москве 1964 года на ВДНХ, которая дала возможность советским специалистам и широким слоям населения (более 100 тыс. посетителей) оценить значение дизайна в создании удобных, красивых и экономичных вещей. Эффективность воздействия экспонатов усиливалась возможностью их сравнения с «лучшими достижениями народного хозяйства», которые были представлены в соседних павильонах ВДНХ. Выставку посетили и члены правительства страны.

Повышенный интерес художников-конструкторов, по большей части начинающих, вызвала методическая направленность экспозиции и симпозиум. С докладами на нем выступила группа видных английских дизайнеров: Поль Райли, директор Совета; Ф.С. Эшфорд, М. Блэк и др. практикующие дизайнеры, многие из которых одновременно вели подготовку студентов.

На выставке была представлена широкая гамма изделий: транспорт (железнодорожный, автомобильный), производственное и медицинское оборудование, мебель и оборудование для контор, бытовая техника, санитарно-техническое оборудование и пр., а также студенческие работы. Высокий уровень отличал экспозицию выставки, выполненную под руководством тогда еще молодого дизайнера Теренса Конрана, который во многом определил концепцию при создании проектов для магазина «Хэбитэт» в Лондоне [18.8].

Малолитражный автомобиль «Мини», имевший большой успех на выставке в Москве и ставший классикой мирового инженерного дизайна, был создан конструктором **Алеком Исигонисом** (1906–1988), родившимся в семье грека – британского подданного.

В 1948 году на Лондонском автомобильном салоне был показан «Москито» – прототип автомобиля «Минор» компании «Моррис Мотор». Модель пользовалась большим успехом – первый миллион автомобилей был продан за 11 лет, а с конвейера автомобиль сходил до 1971 года. Вследствие слияния ряда автомобильных компаний в Великобритании образовалась корпорация «Бритиш Мотор Корпорейшн – Би-Эм-Си». Исигонис, работавший в ней, получил задание на разработку машины среднего класса, но разразившийся в мире нефтяной кризис (45 л топлива на одного английского водителя в месяц) поменял ориентиры. Конструктор должен был спроектировать абсолютно новый легковой автомобиль минимальных размеров, экономичный и рассчитанный на четырех человек. Алек Исигонис создал, как говорится, с чистого листа автомобиль «Мини», ставший легендой автоиндустрии.

Компактный четырехдверный автомобиль длиной всего 3 м и весом 580 кг имел редкий в то время привод на передние колеса, 4-цилиндровый мотор водяного охлаждения от модели «Остин А35» и полноценный четырехместный салон. Благодаря необычному, но удачному, расположению двигателя – поперечно над передней осью – автомобиль получил почти идеальную развесовку по осям и прекрасную управляемость. Коробка передач находилась под главным агрегатом и имела с ним единую систему смазки, что стало настоящей революцией. Бензобак также располагался в моторном отсеке. Позади сидений был размещен достаточно вместительный багажный отсек. Одну из главных ролей в уменьшении автомобиля сыграли колеса, размер которых вначале вызывал немало шуток – они были 10-дюймовыми как у мотороллера. Оригинально решалась задача жесткости кузова. С лицевой стороны была введена жесткая накладная окантовка кузова, приваренная по контуру и как бы откровенно показывающая необходимость конструктивного усиления. Для жесткости крыла умело использовались даже петли дверей, имевшие с оборотной стороны специальные косынки, усиливающие конструкцию.

Впервые модель «Мини» в двух вариантах под торговыми марками «Остин» и «Моррис» была представлена публике в августе 1959 года. Варианты, отличавшиеся только решетками радиатора и эмблемами, изготавливались двумя заводами. При мощности двигателя 34,5 л.с. скорость была до 120 км/час, а расход бензина – 6 л на 100 км пути (при скорости 80 км/час) [19].

Презентация автомобиля «Мини» была также неординарной дизайнерской акцией. На сцене лежал макет огромной шляпы, половинки которой разъехались, и на сцене остался маленький красный автомобиль. Из него вышли трое совсем нехудых мужчин, затем из салона появились две женщины, одна из которых несла на руках ребенка. Они начали доставать из багажника и всевозможных кармашков клюшки для гольфа, чемоданы, сумки, коробки. Когда же из салона выскочили еще две собаки, аудитория взорвалась аплодисментами и долго приветствовала новую машину и ставшего знаменитым Алека Иссиониса.

Крехотный «Мини» оказался идеальным «спортсменом»: за всю историю своего существования он одержал 28 побед в различных соревнованиях. В 1962 году появилась модель «Моррис-1100», созданная при сотрудничестве с ателье «Пинифарина», а потом и другие модели. «Моррис Мини» в различных модификациях выпускался до 2001 года и стал по-настоящему культовым «народным» автомобилем. Международное авторитетное жюри 19 декабря 1999 года в Лас-Вегасе, США, присуждало почетное звание «Автомобиль века» (XX века). Это был многоэтапный отбор, при котором за четыре года, предшествовавшие финалу, список претендентов сокращался следующим образом: 200 – 100 – 27 – 5. Вслед за «Фордом Т», неоспоримым лидером, фактически «посадившим человечество на колеса», второй была названа разработка «Мини» А. Иссиониса, а ее создатель вошел в пятерку претендентов на звание «Автомобильный инженер века» (победил Фердинанд Порше). К слову, «Автомобильным дизайнером века» был выбран итальянец Джорджетто Джуджаро (см. *Лекцию 20*)

Автобус «Рутмастер», двухэтажный, красного цвета, мгновенно вызывающий ассоциации с Лондоном середины 1950-х годов и более позднего периода, спроектировал **Дуглас Скотт** (1913–1990) – первый профессиональный промышленный дизайнер Великобритании. Работал в Лондонском бюро Раймонда Лоуи (1936–1939), после Второй мировой войны открыл собственное бюро. Во многом усвоил приемы творчества и подход к проектированию американской школы, стремился создавать практичные, пользующиеся успехом и технологичные в изготовлении изделия. Считал, что в промышленном дизайне нет места для индивидуального самовыражения художника.

Автобус «Рутмастер» (1954), сменивший угловатую, неповоротливую предыдущую модель, имел алюминиевый кузов, собираемый по авиационной технологии. Был прочным и достаточно легким. Компактная, цельная в аэродинамической стилистике форма за счет криволинейных с небольшими наклонами обводов получила зрительную завершенность и выразительность.

Электронный микроскоп просвечивающего типа «Коринт 275» фирмы «АЭИ» вошел в число «Лучших изделий» Великобритании (1973). Созданный в традициях английского рационализма, прибор имел компоновку и форму, отличавшие его практически от всех моделей тех лет (о назначении, принципе действия и формообразовании ЭМ см. *Лекцию 19*). Микроскоп создавался специально как оборудование лабораторий университетов и институтов. Такой «адрес» продукции продиктовал основные отправные точки проектирования: невысокую стоимость, малые габариты, возможность наблюдения изображения одновременно группой людей при соответствующих технических характеристиках.

Разработчикам удалось обеспечить высокие параметры при относительно невысокой стоимости (немногим более половины стоимости других приборов с подобными характеристиками) и небольших габаритах. Все элементы электронного микроскопа, включая вспомогательное оборудование, смонтированы в едином объеме – столе. Электронная колонна вертикальна и также расположена в столе, над поверхностью которого возвышаются только пульта управления и экран (верхняя часть колонны), имеющий наклон в 35° и весьма удобный для наблюдения изображения оператором и демонстрации его студентам. По форме и отделке (деревом) микроскоп весьма похож на традиционный канцелярский (письменный) стол, что представляется оправданным, учитывая область его использования – высшие учебные заведения.

Однако компоновка микроскопа имеет существенный эксплуатационный недостаток: электронная колонна под столешницей не позволяет человеку нормально сидеть за столом, т.к. практически нет места для ног. Кроме того, весьма затруднены манипуляции с элементами электронной колонны (правда, многие операции автоматизированы). Учитывая отмеченные недостатки прибора, можно сделать вывод, что при оценке дизайнерских решений в Британском Дизайнерском центре главенствующими, учитываемыми в первую очередь, оказывались технические, конструктивно-технологические, экономические аспекты, внешняя форма, ее вписываемость в среду эксплуатации, а некоторые моменты в области эр-

гономики (даже антропометрии) отходили на второй план и не влияли на высокую оценку в целом [19.6].

Уже в первые послевоенные десятилетия дизайнеры работали в штате многих предприятий, но все же главное влияние на качество промышленной продукции оказывала деятельность самостоятельных дизайнерских фирм и бюро. Одним из крупнейших и популярных независимых бюро в Европе являлось «Дизайн резерч юнит» («Научно-исследовательская дизайнерская группа»), возглавлявшееся Мишей Блэком. Бюро имело в своем составе три группы специалистов – архитекторов, дизайнеров и дизайнеров-графиков. Оно могло одновременно вести до 20 крупных разработок, из которых четыре–пять выполнялись под личным руководством М. Блэка. На счету его сотрудников весомое участие в комплексных работах по модернизации подвижного состава и оборудования лондонского метро, спальных вагонов для поездов дальнего следования в комплексной программе фирменного стиля железных дорог Британии и пр. [18.6].

Упомянутый ранее дизайнер **Теренс Конран** (род. в 1931) со своим бюро многое сделал для того, чтобы в 1980-е годы слово «дизайн» стало синонимом «большого бизнеса». Отличительная черта дизайна Великобритании – более тесная связь с розничной торговлей в отличие от Франции и Германии, где преобладают контакты с производственными предприятиями.

Конран, дизайнер-текстильщик, внимательно анализируя потребительский рынок, нашел свою «нишу» в творчестве – молодых людей, которые впервые обзаводились своим домом. Он предлагал через магазин *Habitat* в Лондоне и его филиалы в Париже, Нью-Йорке, Токио не отдельные товары и даже не их комплексы, а «стиль жизни» с учетом личного вкуса, материального достатка и пр. Продаваемые товары (как разработанные в бюро, так и взятые из каталогов различных фирм) подбирались «с условием стилистической и эмоциональной совместимости» [18.1]. В 1995 году вся система, созданная Конраном, была «поглощена» шведской фирмой «Икея».

Ведущую роль в дизайне мебели играли Э. Рейс и Р. Дей, работы которых были также показаны на выставке в Москве. **Эрнст Рейс** (1913–1964) заложил основы для последующего появления английского понятия «Современный стиль», связанного с легкой органичной мебелью в противовес выхолощенному предвоенному модернизму. Используя для несущих элементов различные материалы, на основе метода унификации и упрощения технологии, но не в ущерб качеству, он создавал как отдельные изделия, так и их комплексы, доступные широкому кругу потребителей, в демократическом стиле. Так, в частности, появилась серия малогабаритной бытовой мебели типа «Шеппи» из 18 видов, в которых развитие вариантов достигалось за счет взаимозаменяемых боковых рам трех видов: металлические трубы квадратного сечения; квадратные ясеневые или тисовые бруски; полосовой металл с креплением к нему фанерных коробчатых подлокотников, обтянутых тканью или кожаменителем. Остроумными были новые виды соединения и крепления элементов, сводящие процесс сборки к нескольким простым операциям.

Робин Дей (род. в 1915) снискал известность созданием стула из полипропилена (1963), в котором впервые были продемонстрированы возможности термoplastов в промышленном массовом производстве. Материал оказался идеальным для изготовления монолитной панели спинка–сиденье для недорогого, но высокого по качеству, стула серийного производства. К концу прошлого века в 23 странах были проданы 14 миллионов таких стульев.

Британское Общество промышленных художников и дизайнеров, крупнейшее в Европе, которое было образовано в 1930 году, объединило творческих специалистов, работавших в традиционных отраслях (мебель, текстиль, керамика и пр.), а также в машино- и приборостроении, промграфике. Уместно вспомнить, что первая организация, созданная с целью поднятия качества промышленной продукции и существующая до сих пор – это Королевское общество искусств, основанное в 1754 году. Это общество в 1936 году учредило звание «Королевский дизайнер промышленности», которое могут носить не более 50-ти человек. В 1964 году, на момент выставки в Москве, их было 48 – сорок восьмым был назван Алек Иссионис, автор автомобиля «Мини». По инициативе Британского Общества промышленных художников и дизайнеров, поддержанной дизайнерскими организациями США, Италии и Франции, в 1957 году был организован ИКСИД, первым президентом которого стал Миша Блэк.

Миша Блэк (1910–1977), один из крупнейших деятелей английского и мирового дизайна, архитектор-педагог. Родился в Баку, в Англию уехал с родителями в 1912 году. Много работал в области проектирования изделий бытового назначения, интерьеров общественных зданий. Большую известность получил как выставочный дизайнер, в частности, как автор экспозиции «Британия это может», выставки ЮНЕСКО в Мексике и Израиле (1947–1953) и др. В 1954–1955-х годах Блэк – президент Общества промышленных художников и дизайнеров. Будучи первым президентом ИКСИД (1959–1961), Блэк принимал самое активное участие в работе этого общества.

Талант Блэка как практика, идеолога и организатора дизайнерской деятельности в полной мере проявился в его преподавательской работе в Королевском колледже искусств (1959–1977).

Подготовка дизайнеров в Великобритании имеет сложившиеся традиции и отличается ярко выраженной преемственностью. Она ведет свою историю из XIX века, когда развилась обширная система образования в области изящных искусств и художественного оформления промышленных изделий. Первое художественно-промышленное училище – Королевский колледж искусств – было основано в Лондоне 1 июня 1837 года для подготовки студентов по специальности, которую тогда называли «декоративным искусством».

К середине 1960-х годов насчитывалось 168 художественных училищ (30 – на университетском уровне), а на дневных отделениях учились около 2300 студентов, но только 300 из них в 8 училищах готовились к работе в приборостроении и тяжелом машиностроении. Основным учебным заведением, где готовили специалистов для индустриальных предприятий, являлся Королевский колледж

искусств в Лондоне (одно из немногих, если не единственное, учебное заведение такого профиля в Европе, официально обладавшее университетским статусом в конце XX века). На отделении дизайна, возглавляемом М. Блэком (создано в 1954), занимались 40 студентов, что составляло всего 9% от общего количества учащихся. Основные принципы учебной программы четко сформулировал сам Блэк на симпозиуме в Москве (1964):

«Во-первых, нужно исходить из того, что со временем все студенты будут работать в различных отраслях промышленности и сами **должны быть инженерами** (*выделено мной – В.Р.*). Во-вторых, их особая роль при создании машин будет состоять в заботе о внешнем виде, удобстве в обращении и легкости в эксплуатации. В-третьих, от них ждут творческого отношения к своей работе, а это предполагает наличие социальной ответственности, равной ответственности архитектора, ибо им надлежит выполнять совместную задачу по созданию окружающей нас среды» [18.8].

Ко второй половине 1980-х годов все более четко начала проявляться тенденция тесного сотрудничества дизайнерских учебных заведений с промышленностью. Первенство в этом принадлежало также Королевскому колледжу искусств, который, в частности, установил контакты с автомобильной промышленностью и пользовался финансовой поддержкой фирм США, Японии, Южной Кореи и ряда стран Западной Европы [18.7].

В 1989 году Колледж перешел на факультетскую систему; факультетов было четыре: дизайн для производства, дизайн коммуникаций, изобразительных искусств и гуманитарных наук. Студенты, проходя обучение по избранному ими специализированному курсу, имеют возможность сочетать обучение в рамках смежных курсов, расширяя свою специализацию.

Система образования не только пользуется активной государственной поддержкой, но и направляется, регулируется государством. Количество принимаемых в дизайнерские вузы примерно соответствует потребности в молодых специалистах этого профиля и ограничивается строго определенными цифрами. Государственная поддержка в сфере английского дизайна отнюдь не мешает его многостороннему развитию – от чисто художественного, экспериментального подхода к формообразованию до инженерного проектирования, от работы руками на всех этапах проекта до научных исследований, планирования и экономических расчетов, столь необходимых в дизайнерской деятельности.

В начале XXI века британская система дизайнерского образования охватывает более тысячи курсов по различным аспектам и отраслям дизайна, которые ведутся почти в 190 учебных заведениях. Правительством Великобритании предусмотрена широкая программа обучения дизайну – от системы дошкольного воспитания и начальной школы до аспирантуры и курсов повышения квалификации дипломированных специалистов. Цель – сделать дизайн неразрывной частью системы образования и развития национальной культуры. Осуществляется, в частности, специальное финансирование разработки учебных программ для вузов, а также программ по совершенствованию производственной практики студентов-дизайнеров и т.д.

Уровень подготовки дизайнеров в Великобритании, его гуманистический, а не коммерческий или рекламный, характер составляют гордость английской духовной культуры [18.7].

Национальная стратегия развития британского дизайна существует более 60 лет (с 1944). Высшие государственные деятели уделяют развитию дизайна в стране самое пристальное внимание. Широко известно заявление М. Тэтчер: «Великобритании для завоевания почетного места в мировой экономике необходимо не только повышение технического уровня промышленной продукции, но и совершенствование системы дизайна». В 1982 году по ее инициативе в резиденции премьер-министра был проведен семинар «Дизайн и его влияние на сбыт» с участием членов парламента, министров, представителей промышленности, торговли, дизайна (предложения по развитию дизайна подготовило Общество художников промышленности и дизайнеров). В 1987 году под председательством М. Тэтчер состоялся второй семинар по проблемам развития дизайна в Великобритании. Важным было единодушное мнение участников семинара о необходимости пересмотра системы дизайнерского образования на всех уровнях и введении основ дизайна в систему образования в целом (со школьной скамьи).

Все последующие годы внимание к дизайну со стороны правительства, политических партий и общественности не ослабевало; целенаправленно предпринимались действенные шаги при значительном финансировании на государственном уровне. Были осуществлены, в частности, следующие значимые мероприятия: Международный конгресс «Возрождение дизайна» в Глазго (1993); реформирование Британского Совета (1994); выработка государственной политики в области дизайн-менеджмента, в т.ч. включение курса основ дизайна в учебную программу подготовки бизнесменов и менеджеров (1998); неделя «Дизайн и образование» – всего 45 мероприятий с участием около 4800 человек в масштабах страны (1999), а также создание парламентской группы по дизайну и инновациям (1999) [13].

В 1997 году председатель Британского Совета Джон Соррел отметил, что «ожесточенная конкуренция на рынке – своего рода «искровой разряд», вызывающий потребность в новой информации о дизайне, о его роли в инновационном процессе». По инициативе Совета была проведена широкомасштабная акция «Изделия нового тысячелетия» (1997–2000). Премьер-министр Великобритании Т. Блэр, отнеся к числу экономических успехов затраты на дизайн в промышленности страны (10 млрд фунтов стерлингов ежегодно с 1997 года; 300 тыс. человек, занятых в этой сфере), полностью поддержал проект: «Это будет попыткой в период между сегодняшним днем (1997) и следующим тысячелетием выявить самые новаторские изделия, дизайнерские решения и услуги. Изделия, которые изменят наш образ жизни в XXI столетии. Дизайнерские решения, которые улучшат качество нашей жизни. Услуги, которые помогут нам в укреплении здоровья и будут содействовать процветанию».

Авангардный графический дизайн

Невилл Броуди (род. в 1957) приобрел весьма высокий авторитет в мировом графическом дизайне в 1980–1990-е годы в достаточно молодом возрасте. В годы учебы (вторая половина 1970-х) увлекался такими течениями в искусстве как дадаизм, конструктивизм, экспрессионизм, испытал влияние творчества наших

соотечественников – Александра Родченко и Эль Лисицкого. Как и большинство его современников, Броуди переболел панк-движением.

Движение панков было самым влиятельным и популярным молодежным движением 1970-х годов в Европе (достигло США примерно три года спустя, а затем стало популярным и в СССР). Уличные панки (а были панки и на сцене) носили военную униформу, перечеркнутую карманами на молниях, красили и стригли волосы а ля ирокезы (индейские племена). Они были «ходячими произведениями искусства с розовыми и зелеными волосами, с причудливыми татуировками на предплечьях и еще более причудливым макияжем на лицах» [17]. Это движение был актом протеста, разрыва с конформистским (с пассивным принятием существующего порядка) прошлым, актом, подчеркнем, дурного вкуса, даже пошлости, часто сопровождавшимся насилием. У панков «выходили» собственные журналы, так называемые фанзины: самиздатовские журналы различных направлений поклонников – фанов – молодежной культуры или рок-групп. В оформлении журналов четко проявилась идеология панков, для которой книжная анархия сама по себе была слишком структурированной системой. Вэл Хенниси в книге «На помойке» (1978) писал: «Листы с фотокопиями, заголовки вкривь и вкось толстым фломастером, предложения, перемежаемые словами из четырех букв – черта, общая для их крайней однородности» [17]. В художественных учебных заведениях тогда смешались улично-провокативная и революционно-университетская культуры. Панк уже завоевывал огромную молодежную аудиторию, а студенческие работы Броуди получали негативную оценку преподавателей, утверждавших, что «это не имеет коммерческого успеха».

В начале 1980-х годов Броуди, оформляя конверты для грампластинок, имел возможность воплощать свои дизайнерские затеи. Он активно использовал фигуративные иллюстрации собственного изготовления. Настоящая работа на ниве типографики началась с его приходом в коммерческий журнал «*The Face*» (1981–1986). Броуди сделал такой журнал, какого еще никогда не делал. Журнал стал своего рода исследованием возможностей трансформации контекста визуальными средствами. Агрессивный дизайн, первичный по отношению к тексту, активная работа со шрифтом, самые разные приемы, начиная от уменьшения заголовка до минимальных размеров и заканчивая тотальным доминированием буквы. В сущности, это было начало «новой волны» 1980-х годов в графическом дизайне. У Броуди за короткий срок появилось множество не просто последователей, а откровенных имитаторов. Его дополнительной задачей в связи с этим стало изготовление «чего-то, что остальным было бы сложно передирать». В итоге последний год работы с журналом стал примечателен тем, что каждый заголовок делался вручную только для его местного использования. Сам художник так характеризует этот период: «Дальше ехать было некуда. Мы бы просто свихнулись». Броуди трудился и для других журналов – как английских, так и итальянских, французских. Он оформлял книги и грампластинки, создавал плакаты и новые шрифты. Телекомпании и телепрограммы заказывали ему фирменные знаки (логотипы). Работая для советской студии грамзаписи «Мелодия», он «долго возился с кириллицей». В его арсенале появились различные концепции стилирования – от конструктивизма до минимализма.

1987 год – открытие собственной «Бродди-студио» в Лондоне, выполнение заказов для престижных фирм, в т.ч. из Берлина, Токио. В сентябре того же года вышел в свет первый альбом «Зе графи лэнгуич оф Невил Бродди» (графический язык Н. Бродди). Альбом закрепил за дизайнером статус звезды первой величины и подвел итог докомпьютерного периода его творчества. Затем начался период работы в мире электронных коммуникаций, когда складывались основы нового графического языка – языка 1990-х годов. Первым его компьютером был подержанный «Макинтош» с черно-белым монитором. По словам самого дизайнера, при переходе от ручной технологии к электронной он пережил «сильную ломку, когда действительно не знал, что делать». Но вскоре он сумел подчинить себе технику и открыл широкие возможности, работая более чем в одной программе с использованием смешанных техник разных программ.

В 1990-м году Бродди совместно со Стюартом Йенсенем основал компанию «Фонт-Уорх», стал директором «Фонт шоп интернэйшн» и начал выпуск экспериментального шрифтового журнала «Фьюз» (некоммерческий проект).

В 1994 году был издан второй альбом, демонстрировавший новое кредо Бродди и включавший его личные работы 1988–1994 годов – 930 иллюстраций, из них 784 – в цвете. Для сравнения, в первом альбоме «ручной» работы было всего 474 иллюстрации [18.4].

В том же 1994 году Бродди создал «Резерч студиос» с офисами в Лондоне, Париже и Берлине, а также дочернюю компанию, которая занимается разработкой и изданием экспериментальных мультимедийных проектов, созданных молодыми дизайнерами. За 10 лет вышли 18 номеров, посвященных экспериментальной типографике. Были проведены три конференции в Лондоне, Сан-Франциско и Берлине, в которых принимали участие дизайнеры, архитекторы, специалисты по звуку, монтажу, интерактивному и веб-дизайну.

Дизайн Франции

Французский дизайн послевоенного периода отличался меньшим уровнем развития, чем английский, западногерманский, итальянский и скандинавский. Так оценивали положение сами французы. В частности, вице-президент французского Института дизайна Д. Моранди, подтверждая это в 1967 году, дополнительно отмечал с уважением и большой долей зависти, что их организацию нельзя сравнивать с московским ВНИИ технической эстетики ни по общественным функциям, ни по структуре, ни по сфере деятельности [18.5].

Но во Франции были и изделия высокого эстетического уровня, и видные дизайнеры. Более того, французские дизайнеры являлись авторами многих интересных проектов промышленных изделий, которые, однако, чаще выполнялись по заказам фирм других стран. Широко известны были вне Франции работы дизайнеров-колористов, развивавших идею органического единства цвета со средой.

Медленное развитие дизайна этой страны объяснялось несколькими причинами. Во-первых, экономика Франции меньше зависела от экспорта изделий, чем экономика других стран. Французские товары, появившиеся на внешнем

рынке, больше ценились за добротность, чем за эстетические качества. Во-вторых, во Франции не было такого перепроизводства товаров, как, например, в США, поэтому конкурентная борьба не имела столь большого значения. В-третьих, правительство и государственные органы Франции мало внимания уделяли проблемам художественного конструирования: здесь не существовало государственной или полугосударственной организации, которая занималась бы вопросами дизайна, не проводились конференции по проблемам дизайна, не было поощрительных премий за лучшие достижения в этой области, не было потребительских организаций.

Изменение и формирование вкусов потребителей происходило очень медленно. Для Франции это обстоятельство имело особое значение, так как французы в течение многих веков являлись законодателями моды в одежде, мебели и т.п. Многие квартиры обставлялись в стиле Людовика XVI, поэтому трудно прививался вкус к строгим, четким и простым линиям и современным формам изделий [18.2].

Однако растущая конкуренция вынудила промышленников осознать необходимость привлечения к сотрудничеству дизайнеров. Развитие дизайна во Франции в послевоенный период связывают с деятельностью Жака Вьено.

Жак Вьено (1893–1959), видный французский художник, дизайнер, общественный деятель. В молодости испытал сильное влияние приемов интернационального стиля и ар деко. В 1930 году организовал первую международную организацию дизайнеров «Порза», которую можно считать предшественницей ИКСИДа, пытался проводить в жизнь идеи Баухауза и Ле Корбюзье. В конце 1930-х выступал за связь искусства с промышленностью, отдавая предпочтение уже не Баухаузу, а коммерческому дизайну США. В послевоенные годы активно занимался промышленным дизайном, создал (1948) проектное бюро «Текнэс» (от слов «техника» и «эстетика»), где проектировались станки, радиоприемники, кухонное оборудование и пр. Возглавлял издание ряда журналов.

В условиях усиления конкурентной борьбы промышленников и роста понимания возможностей дизайна как эффективного в ней компонента, в 1951 году по инициативе Ж. Вьено в Париже был основан Институт дизайна, а его инициатор стал первым президентом Института. Уставом Института дизайна – общественной организации – был определен круг задач. В их числе: поощрение лучших образцов продукции французской промышленности путем присуждения премий; организация выставок, пропагандирующих достижения в области дизайна; проведение опросов покупателей о качестве промышленных изделий; издание различных иллюстрированных материалов и ежегодных обзоров; выпуск фильмов; способствование улучшению преподавания и подготовки кадров дизайнеров. Институт начал издание специализированного журнала (1951), который в 1966 году получил название «Дизайн индастри».

Постепенно французские промышленники стали все чаще привлекать дизайнеров к проектированию продукции. Ряд крупнейших фирм страны – «Рено», «Пежо», объединение «Газ де Франс» и др. создали свои отделы дизайна. Так, в

отделе дизайна «Рено» (одном из самых секретных отделов фирмы) в конце 1960-х работали 10 специалистов. Очень часто дизайнеры промышленных фирм оставались анонимными участниками процесса проектирования изделий.

Другие крупные фирмы привлекали к сотрудничеству отдельных дизайнеров и дизайнерские бюро, крупнейшими из которых были «Ателье Патрикс», «Текнэс», «Компани Эстетик Эндюстриэль», бюро Фиасье и др. «Ателье Патрикс» было основано в 1945 году в Париже художником Ж. Патриксом. Он поставил перед собой цель сделать искусство доступным и понятным для рабочего класса, привести его в рабочую среду. Считал, что художники должны стать дизайнерами, отказаться от творчества для узкого круга коллекционеров и заняться «искусством для всех, т.е. дизайном». Он начал с эстетизации производства, разрабатывая цветовые схемы интерьеров с учетом их функциональных особенностей и считая цвет важным элементом, создающим благоприятные психофизиологические условия для трудовой деятельности. Патрикс утверждал, что фабрики и заводы являются важным фактором эстетического воспитания, т.к. именно общественные здания становятся выразителями современной цивилизации. Он стремился повлиять не только на интерьер здания, но и на оборудование, спецодежду рабочих и обслуживающего персонала, оформление документации, рекламу и т.д.

«Текнэс» – другая известная дизайнерская фирма, которую после кончины Ж. Вьено, создателя фирмы, возглавлял его сын А. Вьено. Главным дизайнером бюро был **Роже Таллон** (род. в 1931), один из ведущих французских дизайнеров, инженер по образованию. Как дизайнер он начал работать в 1953 году в «Текнэс». За первые 10 лет работы создал около 250 проектов, отличавшихся новизной подхода и нетривиальностью решений. Среди них – токарный автомат «Галлик» (отмечен знаком «Красота промышленности», 1968), первый в мире телевизионный приемник с оптическим фильтром перед экраном «Телеавиа», монорельсовый вагон «Юрбатрэн 2000» на вакуумной подвеске, универсальная оправа для очков с быстросменными линзами и др. Он первым во Франции выступил за разработку комплексных дизайн-программ, охватывающих все аспекты деятельности той или иной фирмы.

В 1973 году основал собственное независимое бюро «Дизайн-программ». Первая серьезная программа – «Железная дорога и пассажир» по заказу Национального общества железных дорог Франции. В ее рамках был разработан комплекс – от системы продажи билетов и фирменной графики до обеспечения комфортных условий для пассажиров в вагонах. Программа для фирмы «Лип» – производителя наручных механических часов – позволила вывести из кризиса фирму, находившуюся на грани банкротства. Проектная и производственная концепции предусматривали не только дифференциацию моделей в зависимости от функциональных характеристик и конкретного социального адреса, различные варианты цветового решения корпуса и циферблата, но и динамику эволюции изделий без утраты ими фирменного «лица» при одинаково высоком качестве всей продукции не зависимо от стоимости изделия.

Из-за сильного противодействия руководителей французской промышленности, не понимавших возможностей дизайна, к началу 1980-х годов про-

изошла «космополитизация» бюро «Дизайн-программ». Р. Таллон работал для многих зарубежных фирм. Так, для фирмы «Эрко» – крупнейшего в ФРГ изготовителя осветительных приборов и систем – была разработана программа, позволившая фирме выйти на мировой рынок. Работа велась параллельно с Э. Соттсассом (Италия), Т. Конраном (США), Д. Витте (ФРГ). Программа стала значительным шагом по превращению света в полноправный элемент интерьера. В проектах светильников различного назначения учитывались эстетические, эргономические и функциональные требования, перспективные запросы рынка.

Еще одной из наиболее значимых независимых дизайнерских фирм Франции была фирма «Компани Эстетик Эндюстриэль» (СЕИ), основанная в 1951 году американским дизайнером Реймондом Лоуи. Фирма выполняла заказы не только французских, но и бельгийских, английских, швейцарских и др. европейских предпринимателей. Деятельность под руководством Р. Лоуи в Париже осуществлялась в формах, отличных от практики в США, где занимались, в основном, дизайном в области машиностроения и транспорта. Фирма в Париже включала три отдела: графики (кроме рекламы), интерьера, формообразования промышленной продукции. Но самым большим, успешно развивавшимся отделом был отдел графического дизайна, где работали 17 из 40 дизайнеров фирмы. Упаковка, фирменные знаки, графическое оформление – область наибольших достижений парижской дизайн-компании. Здесь были созданы оригинальные типы упаковок для пищевых продуктов, моющих средств, лекарств, новые конструкции пластиковых флаконов и коробок, заменившие традиционную тару из стекла и металла. Вторая наиболее успешная область работы компании – дизайн интерьеров. Специалистами компании были оформлены многие салоны и служебные помещения аэродрома Орли в Париже, а также торговые помещения универсальных магазинов «Ля бель Жардиньер» в Париже, «Инновасьон» в Брюсселе. Менее результативной была деятельность отдела, занимавшегося дизайном промышленной продукции, поэтому компания Р. Лоуи в Париже стремилась расширить круг своей деятельности и выйти в сферу наиболее развитых отраслей современной техники и промышленного производства. Престижными стали работы фирмы по дизайну самолета «Мистер-20», комплексная разработка для английской нефтяной компании «Бритиш петролеум», а также разработки для Советского Союза (см. *Лекцию 24*).

Во Франции были и специализированные бюро графического дизайна – наиболее известные из них «Гарамон» и «Лонсдейл-Пари». Они выполняли заказы по созданию фирменных стилей, товарных знаков, упаковки, оформлению рекламных и информационных изданий и т.д. В условиях, когда темп жизни все больше ускоряется, у людей нет времени на то, чтобы остановиться и прочитать афишу или рекламу, если та не привлекает внимания и не пробуждает особого интереса, говорили дизайнеры-графики. Поэтому особое значение в их творчестве приобретала разработка простых и хорошо запоминающихся средств информации. Это относится и к фирменным знакам.

Автомобиль «Ситроен 2CV» (выпускался с 1949), прозванный «Гадким утенком», можно было бы отнести к типичным образцам французской продукции с невысокими эстетическими показателями, если бы не исходные предпосылки его формообразования, и если бы он не затмил многих «благородных лебедей». Этот автомобильчик с примитивной внешностью, сходящийся с конвейера четыре десятилетия, «посадил за руль Францию», став первым массовым автомобилем Европы.

Модели автомобилестроительной компании «Ситроен», созданной **Андре Ситроеном** (1878–1935), с момента выпуска первой модели (1919) отличались массовостью производства и устойчивым спросом благодаря конвейерной сборке и организации станций технического обслуживания. Компания была одной из первых в мире, где наладили массовый выпуск переднеприводных автомобилей. Их разрабатывал конструктор **Андре Лефевр**, со временем ставший «человеком номер один» компании. Проект осуществлялся в условиях конспиративности под кодовым названием «PV» (*petite voiture* – маленький автомобиль). В мае 1934 года началась продажа автомобиля «Ситроен 7CV» (неофициальное название «Траксьен Аван» – «Передний привод»), снискавшего популярность во всей Европе. Его традиционная, на первый взгляд, четырехдверная форма имела существенные отличия – автомобиль был низким и широким, «прижатым к дороге». Передний привод исключил длинный продольный тоннель с карданным валом, приподнимавшим кузов при традиционной схеме привода на задние колеса. Автомобиль стал более устойчивым на поворотах, лучше управляемым в дождь и гололед.

После кончины **Андре Ситроена** по инициативе директора-распорядителя фирмы **Пьера Буланже** **Андре Лефевр** начал проектировать новый дешевый автомобиль под условным названием «Бекас». Автомобиль, предназначенный для самого широкого круга покупателей, по техническому заданию должен был вмещать двух человек и 50 кг груза (скорость до 60 км/час). В 1935 году на фирму пришел работать **Ф. Бертони** – итальянец по происхождению.

Фламиньо Бертони (1903–1964), скульптор, пионер французского промышленного автомобильного дизайна, приехал во Францию в 1923 году, с 1935 года работал на «Ситроене». Он одним из первых попытался соединить в дизайне легкового автомобиля функцию и лишённую декора форму. Источником вдохновения послужил концептуальный эскиз «Автомаксимум» (1928) знаменитого архитектора **Ле Корбюзье** при участии **Пьера Жаннере**. По воспоминаниям современников, пластилиновый макет модели с окончательной отработкой был создан всего за 50 часов (один из первых опытов применения пластилинового макета в автомобильном дизайне).

«Ситроен 2CV» должен был стать одной из новинок Парижского автосалона 1939 года, но началась Вторая мировая война. Вся небольшая партия машин, чтобы та не досталась немцам, была уничтожена; остался только один спрятанный экземпляр. С небольшими доработками модель дебютировала на открытии Парижского салона 1948 года, где привлекла внимание своим видом – журналисты язвительно писали: «До чего безобразный автомобиль!».

Однако автомобиль, получивший, кроме упомянутого, еще ряд уничижительных прозвищ («Застекленное кресло-качалка», «Четыре колеса под зонтиком» и др.), неожиданно приобрел большие популярность и спрос. Его модификации выпускались во Франции по 1988 год, а в португальском филиале – по 1991 год, превысив общий тираж в 6 млн. Четыре пассажира, 50 кг поклажи, небольшой расход топлива, скорость до 95 км/час, простота в эксплуатации при невысокой стоимости (вдвое ниже дешевой «Хонды Сивик» в 1987) – вот секрет успеха. Необычная форма даже стала достоинством – машина была мгновенно узнаваема и не нуждалась в рекламе.

Автомобиль «Ситроен DS19», сенсационно представленный на салоне 1955 года в Париже, продемонстрировал всю неординарность таланта дизайнера Фламинио Бертони и передовые позиции инженеров под руководством Андре Лефевра. В конструкции модели было много необычного: двухобъемный кузов «седан»; гидropневматическая подвеска, обеспечивающая плавный ход и возможность изменения дорожного просвета водителем; плоский пол, позволявший использовать машину как семейную, санитарную, грузовую и т.д.; коробка передач с гидроприводом и пр. Но еще сильнее поражал дизайн: смещенный вперед динамичный силуэт; обтекаемый кузов с пластмассовой полупрозрачной крышей и иллюзорными (тонкими) стойками при большом («огромном») остеклении; ровные и свободные от орнамента боковины, динамично падающий вниз капот, под которым зияла щель, заменившая привычную решетку радиатора. Внутри – просторный салон, хорошая отделка и футуристическая панель управления с рулевым колесом на одной спице.

Автомобиль произвел настоящий фурор (за первые 45 мин. торговли поступили 749 заказов, а в конце дня их оказалось 12000). Он открыл новую эру в истории автомобиля и заслужил прозвище «Богиня» («*Deesse*»). За 20 лет были выпущены без малого 1,5 млн экземпляров. Автомобиль, спасший президента Франции генерала Шарля де Голля во время одного из покушений, стал символом французского автомобилестроения 1960-х годов и в конкурсе на звание «Автомобиль века» (1999) оказался на почетном третьем месте.

Государственные органы Франции начали уделять повышенное внимание развитию дизайна на стыке 1960–1970-х годов. Одним из проявлений этого внимания стало создание в 1970 году государственного Центра промышленного творчества в составе Национального центра культуры и искусства им. Ж. Помпиду при Министерстве культуры. Основные функции Центра определялись как организация выставок по дизайну, издание каталогов лучших изделий промышленности, проведение конкурсов. При Министерстве промышленного и научного развития был организован Высший Совет по дизайну (1971).

Но принципиально отношение промышленных кругов и общественности к дизайну менялось медленно. В июле 1980 года правительством Франции было принято постановление о долгосрочном развитии дизайна и подготовке дизайнерских кадров в стране. В постановлении особое внимание уделялось необходимости использования дизайна для повышения качества и улучшения внешне-

го вида продукции, снижения ее себестоимости. С этой целью с 1980 года в состав Союза объединений по общественным закупкам была введена группа «Дизайн изделий и система сбыта», задачей которой были исследования возможности снижения себестоимости изделий широкого потребления методами дизайна.

Профессиональных дизайнеров во Франции готовят в восьми государственных и частных учебных заведениях, в том числе в Высшей школе промышленного дизайна, Высшем национальном художественно-промышленном училище, Высшей национальной школе декоративного искусства, на отделении дизайна Технологического университета в Компьене.

Традиции в подготовке дизайнеров во Франции менее глубокие, чем в передовых в этом отношении странах – США, Англии, ФРГ. Только в 1956 году по инициативе Жака Вьено в Париже были основаны Высшие курсы для лиц с высшим техническим и художественным образованием. Показательно, что в учебном плане при 50% учебного времени на художественную подготовку 33% отводилось инженерно-техническим дисциплинам и 17% – политэкономии, социологии, философии, истории и пр. Особое внимание уделялось производственной подготовке.

Факультет дизайна был открыт и в Национальной школе декоративного искусства в Париже (1966).

В 1983 году были созданы межведомственное Управление по содействию развитию дизайна и Высшая школа дизайна в Париже (на ее создание были выделены 9 млн франков), а на Министерство иностранных дел было возложено решение вопроса о включении дизайна в перечень приоритетных областей профессиональной подготовки с выделением специального фонда для организации ежегодных стажировок студентов за рубежом.

Специфика развития дизайна во Франции состоит в том, что правительство выступает основным заказчиком крупных дизайн-проектов. В 1988 году Министерство научных исследований и высшего образования учредило специальный фонд для проведения научных исследований в области дизайна. Государственная поддержка развития дизайна наиболее активно осуществляется по линии Министерства культуры. Оно, совместно с Министерством научных исследований и высшего образования, учредило ежегодную премию «Гран при насьональ», которая присуждается дизайнерам и представителям промышленности за эффективное содействие развитию дизайна на фирмах.

Франция в конце XX века оказалась небогата именитыми личностями в промышленном дизайне. Мало кого можно было бы поставить в один ряд с Роже Таллоном – с его сильной индивидуальностью и известностью во всем профессиональном мире. Пожалуй, только Франсуа Кирэн в 1980-е годы начал вписываться в этот ряд. Весомым свидетельством его авторитетности стало сотрудничество с японской промышленностью. **Франсуа Кирэн** (род. в 1941) после окончания Национального училища искусств и ремесел и работы пару лет штатным дизайнером организовал собственное дизайн-бюро «Форм индастриэл дизайн» (*FID*).

Бюро занято проектированием практически только промышленной продукции. Небольшой творческий коллектив под руководством Кирэна создал несколько сотен проектов: транспортные средства (автомобили, мотоциклы, автобусы, летательные аппараты, жилые и грузовые прицепы), дорожно-строительные машины, телефонные аппараты, медицинское оборудование, вычислительная техника, бытовые электроприборы, уличное оборудование, средства визуальной коммуникации и пр. Бюро сотрудничает более чем с 50-ю фирмами («Рено», «Томсон», «Телик» и др.). Знаком международного признания высокого уровня творчества Кирэна стало приглашение к сотрудничеству с крупными японскими промышленными фирмами («Тошиба», «Фудзицу» и др.).

В дизайне Франсуа Кирэна на новом технологическом уровне просматриваются традиции 1950–1960-х годов – тяготение к технократизму: промышленная форма выступает как нечто самоценное, независимое от человека. Пластическое и цветовое решение вещи дает понять потребителю, что в ней материализованы новейшие достижения научно-технической мысли. Характерные черты дизайна Ф. Кирэна – традиционализм, мягкость форм, отпечаток бытовизма даже на глубоко технических изделиях [16].

Филипп Старк (род. в 1949), французский дизайнер, архитектор из молодого послевоенного поколения (к сожалению, уже стареющего) не только вышел на мировой уровень, но именно благодаря ему утвердилось во Франции, а затем распространилось по всему свету, понятие «французский дизайн». По творческому кредо он очень далек от Р. Таллона, его творческого метода.

Ф. Старк получил специальность дизайнера по интерьеру, а с 1968 года начал самостоятельную творческую деятельность, основав предприятие по производству надувных объектов. Работал дизайнером-оформителем у П. Кардена, успев одновременно спроектировать более 60 моделей мебели (1971). В 1979 году открыл дизайнерскую фирму «Старк продакт». Сотрудничает с влиятельными фирмами «Витра», «Алесси» (см. *Лекцию 27*) и др. Практически нет области дизайна, в которой он с неизменным успехом не попробовал бы своих сил. Работая как для массового производства самых обыденных по функции вещей, так и создавая проекты сложной техники, оформляя интерьеры или осуществляя крупные проекты, в т.ч. градостроительных объектов в разных странах, он утвердился как сильная французская индивидуальность (хотя французы говорят, что по происхождению он русский).

В творческом списке Ф. Старка: мебель для французских, итальянских, испанских, швейцарских и японских фирм, осветительные приборы, зубные щетки и лодки, бутылки для минеральной воды и формы макаронных изделий, кухонные приборы и уличные фонари. Он – автор дверных ручек и хрустальных ваз, столовых ножей и факела для Зимних Олимпийских игр 1992 года, выставочного дизайна (экспозиция «30 лет французского дизайна. 1960–1990» в Центре Помпиду, 1988). Как архитектор Старк прославился в начале 1990-х своими сооружениями в Японии (Токио, Осака). Он проектирует частные дома, здания промышленных предприятий в Европе и Америке. В Париже по его проекту построена «улица Старка» – ансамбль жилых и общественных зданий.

Популярность Старка удивительна для представителей его профессий. В его работах есть и дерзость сознающей себя силы, и звездность озарений. Вещи Старка выглядят, как правило, странновато и даже причудливо. Некоторые из его созданий отпугивают угловатостью жестких конструкций, откровенностью намеренного, но не кажущегося оправданным, техноморфизма. Другие навевают смутные палеонтологические ассоциации: ножка кресла напоминает бивень мамонта, лампа – скелет ископаемой рыбы. Далеко не всегда очевидно с первого взгляда назначение предмета. Старк как-будто шутит с нами, загадывает нам некую загадку. Он любит удивляться и удивлять других, отмечают исследователи-искусствоведы его творчества. Ключ ко многим загадкам Старка – в его увлечении научной фантастикой. Не случайно вещи получают имена героев его любимых фантастических романов.

Кардинальная идея разрабатываемого им в последние годы XX века «биомеханического дизайна» – установление нового типа «магической», аффективной связи между человеком и вещью. Наступает время «синтеза органики и механики»: вещь будущего, синтезируя свойства механических протезов и медицинских эндопротезов (эндо... – внутренний), сможет «проникнуть» в человека – Старк предлагает вообразить, например, «подкожные» часы. «Биомеханический дизайн» – это и возможность приказывать вещам взглядом и голосом, не прибегая к непосредственному физическому воздействию на них. «Романтическая эргономика» Старка предполагает связь предмета уже не с телом человека, а с его внутренним миром.

Старк не претендует на создание теории, но охотно выступает публично, дает интервью, формулируя ключевые идеи своих проектов. Не менее охотно он позирует фотографам – экстравагантно, театрально, откровенно рекламно. Слово рок-звезда, он поддерживает сегодня свой ранее созданный имидж [16].

Графический дизайн (плакат) Франции заслуживает, вне сомнения, глубокого анализа, возможности для которого в рамках этого издания у нас нет, но не остановиться на французском плакате хотя бы кратко было бы непозволительно.

О «золотом десятилетии» французского плаката (1880–1890) и о плакате 1930-х речь шла в *Лекциях 8 и 13*. После Второй мировой войны рекламный плакат во Франции вновь получил право на существование. В эти годы происходит смена поколений художников. А.М. Кассандр обращается к миру театральных декораций. Его последним заказом в графическом дизайне стал знаменитый логотип Ив Сен-Лорана (1963). Поль Колен также сходит со сцены. Одним из основных лидеров в рекламном плакате становится **Раймон Савиньяк** (род. в 1907), который ввел в графику комический трюк. «Я родился из коровьего вымени в 1947-м», – любил он повторять, имея в виду, разумеется, знаменитую кампанию для «Монсафон» («Мое мыло»). Вслед за этим последовали десятки образов, ставших к концу XX века классикой: полбыка «Магги» (1960), адский туннель для «Аспро» (1964) и др. Стиль Савиньяка, сложившийся под заметным влиянием Кассандра, внешне прост: лаконичный рисунок, яркие цвета и непрменный юмор.

Большое влияние на художников-плакатистов в 1960-е годы оказала Варшавская школа изящных искусств, где преподавал один из авторитетных мэтров –

Генрик Томашевский – и куда приезжали учиться многие из Франции. Среди них были Ален Ле Кернек, Пьер Бернар и др. После возвращения на родину они составили настоящую «Польскую школу». В их работах превалировал «ручной труд»: живопись и рисунок, оригинальное изображение.

Для французского плаката последнего десятилетия XX века было характерно смешение стилей, влияние различных направлений и школ. Специфику французского стиля составила иллюстративно-плакатная графика, воспитанная на польской школе, на швейцарском стиле и на традициях Баухауза. Французский дизайнер Гийом Фроули в обзоре для журнала «Как», резюмируя свои ощущения, писал, «...что в начале 1990-х французская графика слишком уж поживает на достигнутом и практически не обновляется» [18.9]. Одновременно он представил в этом же журнале новое поколение, которое «начинает прорастать сдержанно и совершенно в иной стилистике... Его представители почти что неизвестны за пределами Франции, а кое-кто даже и в этих пределах. Их манера разительно отлична от предшественников – они исповедуют глобальность вопреки рациональности, работают над образами выразительными, но ускользающими».

Познакомимся с некоторыми представителями молодого поколения дизайнеров-графиков первых лет XXI века.

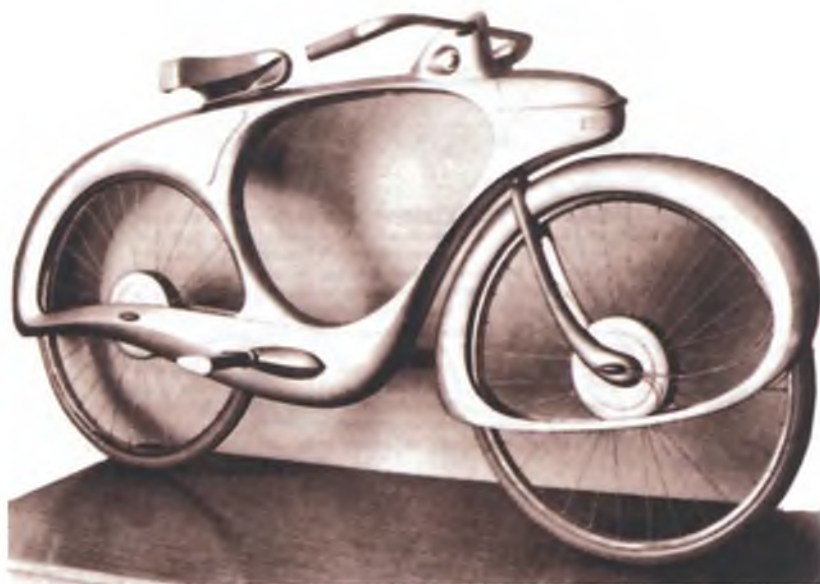
Михал Батори, родился в 1959 году в Лодзи, в Польше, там же учился в Национальной школе изобразительных искусств. В 1987 году переехал во Францию, но лишь в 1995 году приобретает известность, начав сотрудничать с фирмами в Париже. На его творчестве, безусловно, сказывается влияние польской школы, но лаконичность и оригинальность создаваемых им образов делают их единственными в своем роде. Ему свойственно пристрастие к коллажу, знаковости, игре масштабов в сочетании с совершенным владением типографикой.

Ито (Ито Морабито, род. в 1978) – настоящий предприниматель, не отступающий ни перед чем и никогда, неугомонный игрок. Он заявил о себе напекор всему, представляя (хотя его об этом никто не просил) лица самых знаменитых мировых брэндов. Ито осуществлял фантомные рекламные кампании, создавал аксессуары (сумки, туфли), мебель и даже виллы, существующие, к сожалению, только на бумаге. Однако мировые брэнды были не в обиде на него, некоторые даже черпали в этих фантомах новые идеи. В 2000-м году Ито и его постоянный соратник Маттео организовали студию Ора-Ито (через 2 года там работали 7 человек). Успех не заставил себя долго ждать: дизайнерская пресса хвалила его за то, что он сумел-таки расшевелить стерильный и тоскливый мирок парижского шика, выпуская фальшивую рекламу и элегантно эксплуатируя бизнес-эффект. Появились реальные заказы самых престижных фирм – заказы, которые теперь столь же масштабны, как и его фиктивные проекты вроде виллы для Джеймса Бонда на Ближнем Востоке или дома для некоего шейха на Лазурном берегу.

Пьер Фишфе (род. в 1977) – иллюстратор, который хотел бы оставить свой след в мире моды. Ему интересна сама одежда как таковая, а не весь тот антураж, связанный с ее появлением на подиуме. В его творчестве заметно явное влияние художников Густава Климта (модерн) и Роберта Раушенберга (поп-арт) [18.9].

Литература

- 18.1. *Английские дизайнеры о себе*. Теренс Конран // *Техническая эстетика*, 1977, № 6.
- 18.2. *Бурмистрова Т.* Дизайн во Франции (обзор) // *Художественное конструирование за рубежом*, 1968, № 5. – М.: ВНИИТЭ.
- 18.3. *Гидо Р.* Французский дизайн: время перемен // *Мир дизайна*, 1998, № 1.
- 18.4. *Дальновидова О.* Невил Броуди // *Как*, 1997, № 1.
- 18.5. *Жадова Л.* Встречи с французскими дизайнерами // *Техническая эстетика*, 1967, №№ 8 и 9.
- 18.6. *Мунипов В. и др.* Встречи с английским дизайном и дизайнерами // *Техническая эстетика*, 1967, № 6.
- 18.7. *Овакимян А.С.* Кадры для автомобильного дизайна // *Техническая эстетика*, 1988, № 5.
- 18.8. «Роль художника-конструктора в промышленности Великобритании» / Статьи Ю. Сомова, Л. Жадовой, изложение докладов английских специалистов и др. материалы // *Техническая эстетика*, 1964, № 11.
- 18.9. *Фроли Г.* Preamble! Made in France и др. материалы о графическом дизайне Франции // *Как*, 2002, № 21.



«Велосипед будущего» из пластмассы, экспонировавшийся на выставке «Британия это может», 1946



а

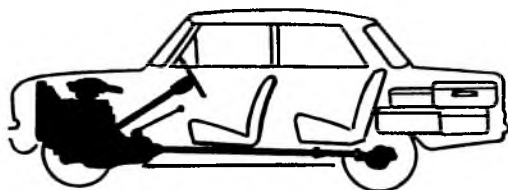


б

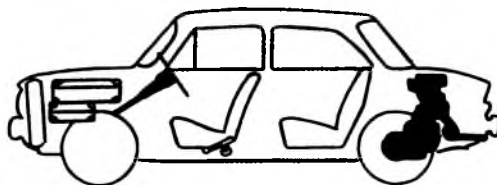
Алек Иссионис. Автомобиль «Мини», Великобритания, 1959 (а). Компоновка автомобиля «Мини» (б). Модификация автомобиля «Моррис-Мини», конец XX века (в)



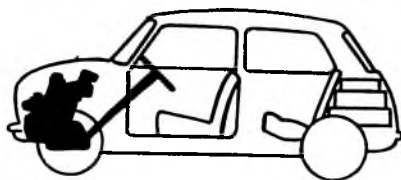
в



а



б



в

Варианты расположения двигателя в легковых автомобилях: классическое с приводом на задние колеса (а); над задней осью (б); поперечное с приводом на передние колеса (в)



а

Дуглас Скотт. Двухэтажный автобус «Рутмастер», Великобритания, 1954 (а); эскиз автобуса, 1940-е (б)



б



Теренс Конран. Магазин *Habitat*, 1970-е

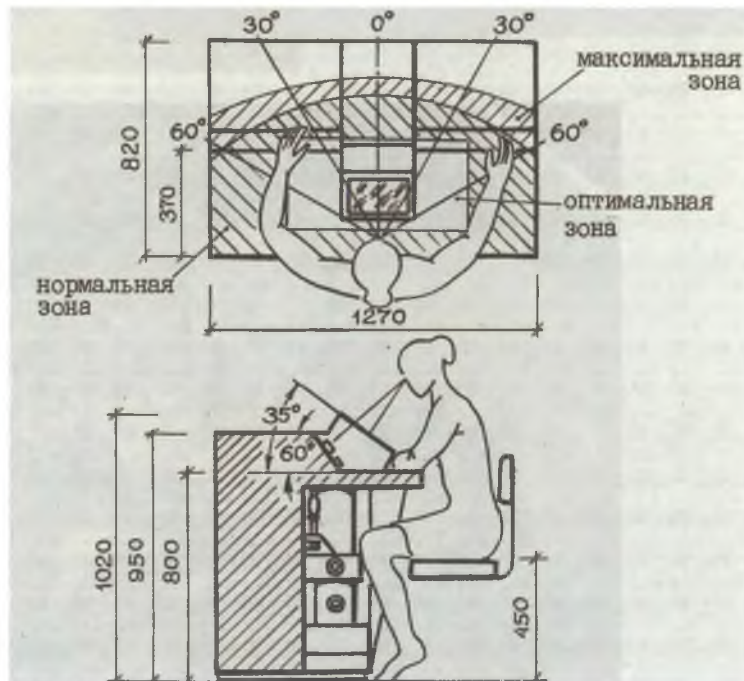
Ярлык Дизайн-центра в Лондоне, 1959



a



б



Электронный микроскоп «Коринт 275», Великобритания, 1973 (а). Схема компоновки и эргономический анализ микроскопа (б)



Робин Дей. Стул с монолитным элементом «спинка-сиденье» из полипропилена, Великобритания, 1963



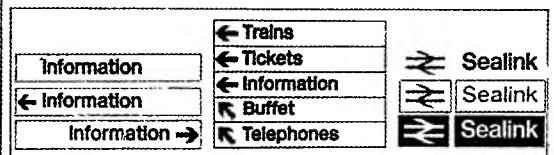
Эрнст Рейс. Стул и журнальный столик, Великобритания, 1950



Миша Блэк (1910–1977) – один из крупнейших деятелей английского и мирового дизайна, архитектор, педагог, первый президент ИКСИД (1959–1961)



a



b

Миша Блэк. Дизельный локомотив, 1956 (a). Элементы фирменного стиля железных дорог Великобритании, 1970-е (b)



a



б



в

Работы студентов Королевского колледжа искусств в Лондоне, 1960-е: деревянная модель сушилки для волос (а); прикроватная тумбочка для детской больницы (б); машина «Скорая помощь», модель из дерева и пластмассы (в)



Проекты выпускников Королевского колледжа искусств, Лондон, 1980-е. Спортивный автомобиль для молодежи (родстер) с двигателем над задней осью, Мишель Плессинг



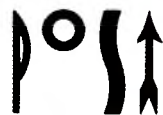
Проекты выпускников Королевского колледжа искусств, Лондон, 1980-е. Вездеход многоцелевого назначения, **Саймон Конс** (вверху). Автомобиль на семь пассажиров с компактным кузовом, **Николас Робинсон**



Девушка-панк, Великобритания, начало 1970-х



Фирменные знаки,
1984–1988



Невилл Броуди, Великобритания. Оформление страницы *Interview*, США, 1979 (слева)



Плакат для журнала *Fuse*, 1994



a



b



b



2

Невилл Броуди. Конверт для грампластинки, 1985 (a); плакат для Оксфордского университета, 1984 (б); реклама в журнале, 1984 (в); «Смерть типографики», 1986 (г)



Невилл Броуди. Обложки журнала *The Face*, 1980-е

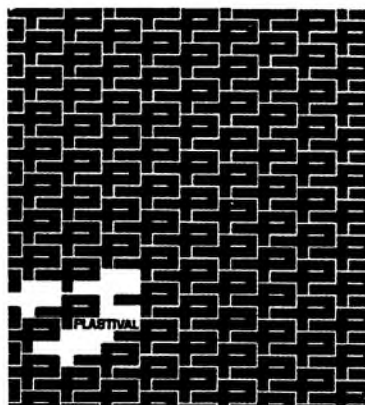
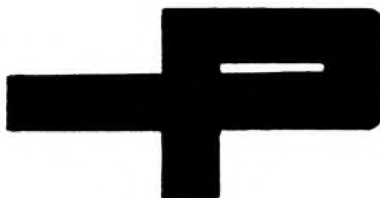


а



б

Франсуа Кирэн, Франция. Трехколесный электромобиль «Электра» (мусоровоз), 1983 (а). Проект междугородного автобуса, 1980 (б)

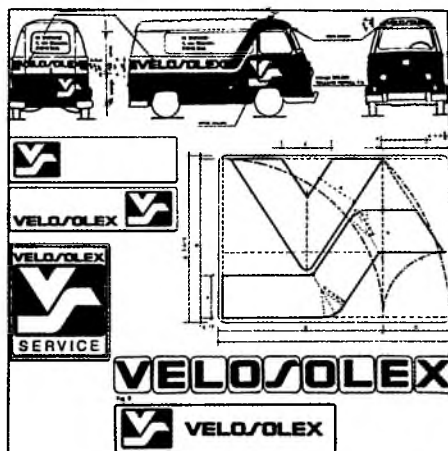


Фирма Р. Лоуи в Париже. Фирменный стиль для нефтяной компании «Бритиш Петролеум»

Разработки фирменного стиля французскими дизайнерами-графиками. Фирменный знак *Plastival* и его применение на обложке брошюры, 1960-е



Элементы фирменного стиля компаний Shopi и Velosolex, 1970-е



Прототип легкового автомобиля «Ситроен-2CV», 1939 и рисунок автомобиля «Автомаксимум», Ле Корбюзье и П. Жаннере, 1928 (вверху). Автомобиль «Ситроен-2CV» («Гадкий утенок»), 1957 (внизу)



Фламиньо Бертони. Легковой автомобиль «Ситроен-DS19», 1955



Рекламный плакат «Ситроен-DS», Париж, 1969



Ф. Арман, Франция. Место вечной стоянки (композиция из 60-ти забетонированных автомобилей)



Проекты легковых автомобилей студентов Парижского Высшего национального училища прикладного искусства и художественных ремесел, 1984/1985: **Ж.П. Плуэ** и **Т. Метроз**, базовая модель комбинированной конструкции, позволяющая выполнять различные варианты машины при минимальных изменениях (слева); **Ж.П. Сьянкампор**, спортивный вариант на трехколесном шасси (справа)



Поль Колен, Франция. Плакат *Cinzano*, 1951

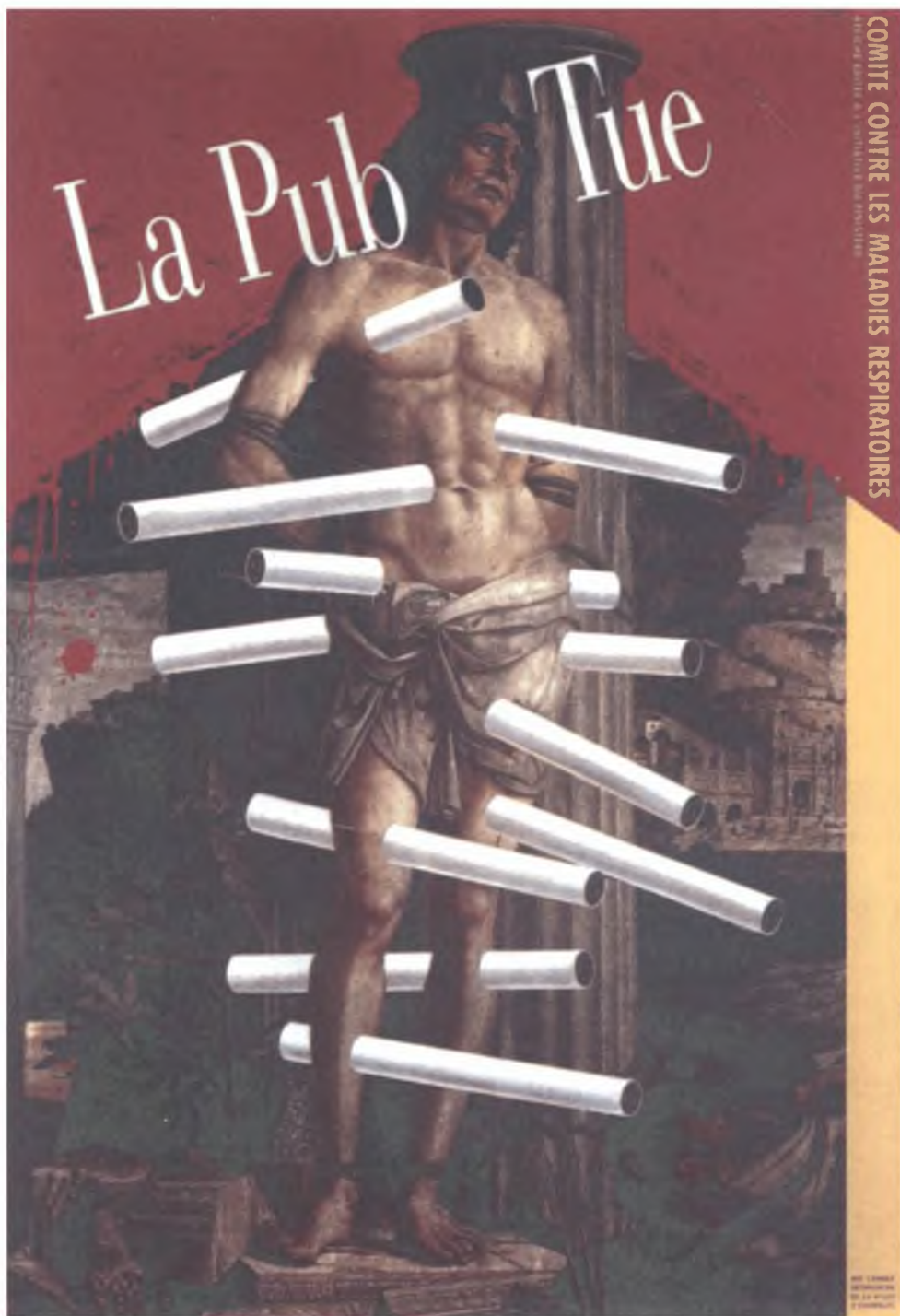


а



б

Раймон Савиньяк, Франция. Плакаты «Аэро-Франс», 1956 (а), и «Мое мыло», 1947 (б)



Ален Ле Кернек, Франция. Плакат против курения, 1992



Михал Батори, Франция. Плакат к 100-летию Анри де Тулуз-Лотрека, 2001 (а). Плакаты для концертного зала «Арсенал», г. Мец, 2002



Ито, Франция. Виртуальная рекламная кампания, 2000-е



Пьер Фишфе, Франция. Иллюстрации из психологической серии на восточную тематику, 2000-е

ТЕХНИЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ И ДИЗАЙН ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Летом 2005 года американский физик Джонатан Хьюбнер объявил о «закате технического мира», заявив, что время вала открытий и изобретений давно прошло. Относя к «Золотому веку» научного творчества период с 1873 по 1915 годы, когда появились электростанции, радио, кинематограф, телефон, автомобиль, самолет и пр., он заявил, что прогресс замедлился и что лет через двадцать уровень инноваций будет таким же, как в средние века. Большинство футурологов с этим не согласны; в их среде пользуются популярностью идеи выдающегося русского экономиста Николая Кондратьева (1892–1938). Применительно к науке и технике основная мысль Кондратьева сводится к тому, что каждые полвека человечество переживает очередной бум инноваций. При этом всякое технико-технологическое развитие обусловлено спросом на него, и здесь экономика первична, а инновационная деятельность – вторична. Когда появляется спрос, тогда изобретение, воспринимавшееся в момент появления как «игрушка» чудаковатого прожектера, становится необходимым обществу. Технические инновации проходят через ряд периодов их «жизни»: создание, освоение, массовое распространение и расцвет, затухание. Так, в 1920-е годы необычной популярностью в обществе пользовалось радио, в начале 1960-х – телевидение и космонавтика, в последнюю пару десятилетий – Интернет и мобильная связь [19.3].

Рассмотрим некоторые научно-технические достижения второй половины XX века, их воплощение в промышленные изделия и объекты жизнедеятельности человека во взаимосвязи с дизайном.

«Безопасный» автомобиль

Одним из очень увлеченных, «одержимых», в лучшем смысле этого слова, создателей технических «игрушек» был Бела Барени, конструктор и изобретатель (более 2,5 тыс. патентов), признанный во всем мире «отец пассивной безопасности автомобиля».

Бела Виктор Карл Барени (1907–1997), работал на австрийских и немецких автомобильных фирмах. Еще в 1925–1926 годах он создал проект автомобиля, в котором были предвосхищены все технические решения, позже воплощенные в знаменитом «Фольксвагене-Жуке». Барени в послевоенные годы после длительного судебного разбирательства удалось доказать свой приоритет перед Фердинандом Порше-старшим (1954), а в 1986 году компания «Даймлер-Бенц» даже устроила выставку «Барени и его прототип будущего «Фольксвагена».

Но самое главное, как признают специалисты, никто в мире не сделал больше для автомобильной безопасности, чем Бела Барени. В 1951 году он подал заявку и через год получил патент под названием: «Автомобили, предназначенные, главным образом, для транспортировки людей». Было предложено коренным образом изменить подход к конструированию автомобилей. Жесткой следовало делать только

«клетку» обитаемого салона, а все остальные части машины должны были быть деформируемыми и при ударе поглощать энергию. На первых порах идея делать моторный отсек и багажник деформируемыми казалась безумной, но расчеты и испытания показали, что иного пути к безопасности пассажиров автомобиля нет.

В момент аварийного удара возникают просто чудовищные перегрузки (в несколько сот раз превышающие g); внутренние органы человека при резком соприкосновении с элементами автомобиля по инерции продолжают свое движение и или разрывают наружные оболочки, или расплющиваются костями. Деформируемые же зоны позволяют продлить время удара, примерно, с 15 до 150 миллисекунд, что позволяет снизить перегрузки в 10 раз, а сминаящийся металл гасит кинетическую энергию, переводя ее в тепло и звук.

В 1956 году Бела Барени запатентовал безопасное рулевое колесо, позднее – различные варианты безопасной рулевой колонки. Первым серийным автомобилем, в конструкции которого были заложены принципы пассивной безопасности, был «Мерседес-Бенц» (1953), а безопасное рулевое колесо и рулевая колонка появились на моделях «Даймлер-Бенц» в 1968 году. Со второй половины 1960-х годов энергопоглощающие зоны и др. элементы безопасности появляются на автомобилях других фирм. Если в 1970 году в Европе лишь 10% новых автомобилей имели эти новинки, то через десятилетие – практически все 100%. Благодаря мерам по увеличению безопасности в современных машинах были спасены сотни тысяч человеческих жизней при преждевременной кончине множества автомобилей, о чем совершенно не стоит печалиться [18; 19.3].

Скутер–мотороллер

Большое внимание во всех индустриальных странах после Второй мировой войны уделялось совершенствованию (техническому и эксплуатационному) железнодорожного транспорта, его подвижного состава и др. составляющих, в т.ч. вокзалов. Одновременно интенсивно разрабатывались индивидуальные средства передвижения (мотоциклы, мотороллеры и пр.).

Скутер–мотороллер – это словосочетание рождает, с одной стороны, ассоциацию с модным молодежным увлечением первого десятилетия уже XXI века, а с другой, ностальгические воспоминания об одном из популярнейших транспортных средств послевоенной Италии, распространившемся по всему миру. В истории индустриальной культуры есть разработки-долгожители. Если полуторастолетняя популярность простой гнутой мебели М. Тонета воспринимается как вполне естественное явление, то длительный интерес к решению некоторых технически сложных изделий, на первый взгляд, не столь понятен и заслуживает особого разговора. Созданные в первые послевоенные годы итальянскими фирмами модели мотороллеров стали поистине массовым индивидуальным транспортным средством, пережившим за прошедшие полвека периоды как бурной популярности, так и почти полного забвения. Однако стоит напомнить, что этому техническому уникаму не 50 лет, а вдвое больше [19.1; 19.8].

Предтечей мотороллера был детский самокат, точнее, его заокеанский двойник – «роллер», на который в 1910 году некий изобретательный американец ус-

тановил четырехтактный двигатель мощностью 1,75 л.с. Маленькие (0,38 м) колеса, глубокая посадка ездока обеспечили «Аутопеду» (под таким названием эта машина вошла в историю) низкий центр тяжести и хорошую управляемость. Правда, ведущим было переднее колесо, и для того, чтобы включить сцепление или затормозить, приходилось отклонять рулевую колонку вперед или назад. «Аутопед» до 1923 года выпускался в США, его производство по лицензии было налажено в Германии фирмой «Крупп», а также чехословацкой и английской фирмами.

В конце Первой мировой войны английским инженером Г. Брэдшоу была спроектирована «Скутамота». Она по своей морфологии уже вплотную приближалась к современным мотороллерам. Ноги водителя опирались на широкую площадку, двигатель и топливный бак размещались над задним ведущим колесом. Недоставало лишь кожуха двигателя и переднего коленного щитка, которые позже стали неотъемлемым признаком мотороллера. Еще одна любопытная модель этого периода – «велото» с четырехтактным двигателем, выпущенная во Франции, развивала скорость до 40 км/час. Она заводилась только на ходу, для чего надо было пробежать десяток–другой метров, толкая ее.

О целенаправленном формообразовании образцов тех лет говорить не приходится. Если велосипед, мотоцикл, автомобиль к концу второго десятилетия XX века уже обрели свое лицо, специфическую стилистику, то мотороллер пока представлял некий гибрид, названный его создателями «VELO-авто». Отдельные узлы рамы, руль, колеса – от велосипеда, частично обнаженный двигатель напоминает о мотоцикле.

Следующий шаг по совершенствованию был сделан только в 1940 году, когда по обе стороны от Атлантического океана появились модели, существенно повлиявшие на будущее мотороллера. Итальянская фирма «Волаграфо» подготовила к выпуску «Мотопаттино» («Мотоконек»). Это был скорее минироллер (микромотоцикл) – миниатюрная машина массой около 30 кг с двухтактным двигателем и колесами $12\frac{1}{2} \times 12\frac{1}{4}$ дюйма. С началом военных действий в Европе мотоконек был передан в складном варианте вооруженным силам. Аналогичный по назначению минироллер «Уэлбайк-корги» выпускался британской фирмой для парашютных частей.

В противоположность западноевропейским моделям американский «Мотто-скут» (1940) можно без всяких натяжек назвать мотороллером. «Мотто-скут» представлял собою отличный образец «инженерного дизайна», успешно развивавшегося в США параллельно с «аэродинамическим, обтекаемым» стайлингом в формообразовании. В этой модели была откровенно обнажена рациональная конструкция. Двойная трубчатая П-образная рама конструктивно и визуально связывала в единую жесткую структуру элементы капотирования: платформу, в плавном изгибе переходящую в коленный щиток, и кожух двигателя с передачей. Крыло переднего колеса напоминало по силуэту обтекатель неубирающихся шасси самолетов того времени.

Таким образом, вернувшись в Америку, идея изобретателя «Аутопеда» стала законченной концепцией; некоторые из заложенных в мотороллере «Мотто-скут» решений превзошли будущее этих машин. Прежде всего, впервые дви-

гатель был полностью закрыт капотом; доступ к тяговому блоку открывался при откидывании боковых панелей кожуха. Вместо мотоциклетного седла на верхней горизонтальной панели кожуха помещалась пружинная подушка, которая позднее вытеснила седло и на мотоциклах. Наконец, эта разработка утвердила идею плоской площадки для ног – в дальнейшем отступления от этой идеи лишь снижали комфортность машин. К сожалению, мы не располагаем сведениями о судьбе «Мотто-скута». Зато новый (послевоенный) этап эволюции мотороллера известен довольно детально.

В 1945–1946 годах две итальянские фирмы начали производство мотороллеров, ставших поистине массовым индивидуальным транспортным средством. Практически одновременно на рынке появились первые, а затем и усовершенствованные, модели фирм «Инноченти» и «Пьягго», в деятельности каждой из них есть свои интересные моменты. Фирма «Инноченти», для того чтобы обеспечить сбыт новой для Европы (точнее – забытой) мотомашины, использовала самое массовое средство информации того времени – радиовещание. За несколько месяцев до появления на рынке первых экземпляров мотороллера «Ламбретта» итальянские потребители уже знали обо всех достоинствах этой модели. Реклама оказалась тем более действенной, что отвечала насущной потребности – нужда в индивидуальном моторизованном средстве передвижения в странах Западной Европы была в то время очень велика, а удовлетворить ее было практически нечем.

Автор первых «Ламбретт» П. Торе сумел минимальными средствами добиться выразительности образа машины, подчеркнув ее утилитарность, доступность, простоту и механическую прочность. Однако она была далека от элегантности и изысканности и даже несколько проигрывала своему американскому предшественнику 1940 года. Ее композиция была более сырой и расплывчатой: двигатель не закрыт капотом, а стало быть, отсутствовало основное преимущество мотороллера – возможность ездить на нем в повседневной, а не в специальной, одежде. Также предпочтение было отдано обычным мотоциклетным седлам, а не более удобным подушкам. Правда, серийные модели 1947–1950-х годов коленный щиток все же имели. П. Торе снял с машины все, что было возможно, и этим подчеркнул дешевизну и демократичность «Ламбретты». Достоинством было то, что это была первая одноколейная мотомашина в Европе, продававшаяся в шести цветовых вариантах.

Другая итальянская фирма «Пиаджио» – самолетостроительное предприятие – оказалась по окончании войны не у дел. Глава фирмы Э. Пиаджио нашел достойную альтернативу военным самолетам. Первой пробой был мотороллер «Паперино» («Гусенок»), появившийся в последние месяцы Второй мировой войны. Модель, по сути, была гибридом мотороллера и мотоцикла (посадка верхом). Следующий шаг фирмы стал первым на пути всемирного триумфа мотороллера. Модель «Веспа» («Оса») побила все рекорды «золотого века итальянского дизайна» 1950-х годов. Своим появлением она обязана авиаконструктору **Каррадино д'Асканио** (1897–1987), работавшему на фирме с 1931 года. Опыт работы в самолетостроении, во-первых, подсказал ему идею несущего кузова из

листового металла. Во-вторых, конструктор предложил консольное (асимметричное) крепление колес, которое со временем начало проникать в конструкцию спортивных мотоциклов. В-третьих, плодотворной была идея объединения двигателя и передачи в один блок, смонтированный непосредственно на оси заднего колеса. Размещение топливного бака под седлом стало отличительным признаком европейских мотороллеров. В найденном д'Асканио решении внешнего вида присутствовали все функциональные и композиционные элементы, характерные и для последующих моделей «Веспы». Был предложен удивительно элегантный и логичный силуэт машины, который, отвечая эстетическим представлениям тех лет, оказался практически вневременным.

«Ламбретты» и «Веспы» быстро завоевали мировой рынок. Их успех стимулировал производство мотороллеров в других странах: Великобритании, Франции, ФРГ, несколько позже – в СССР, ГДР, ПНР, ЧССР. Модели, выпущенные в других странах, практически не продемонстрировали новых решений. Советская «Вятка» почти не отличалась от одной из первых моделей «Веспы». Пожалуй, единственным исключением стала чехословацкая «Чезетта» (середина 1950-х). Ее конструкторы одними из первых отказались от общепринятых в те годы 8–10-дюймовых колес. Новые 12-дюймовые колеса оригинальной конструкции с пятью спицами, наряду с более мощным двигателем и рядом других изменений, позволили пользоваться мотороллером и сельским жителям.

Первые 10–15 послевоенных лет были периодом расцвета мотороллера. Что же обусловило его поистине огромную популярность в те годы, когда количество выпускаемых моделей в Италии, Англии, Франции и ряде других стран исчислялось десятками. Мотороллер появился в тяжелые послевоенные годы – годы экономических трудностей и отсутствия малолитражного массового легкового автомобиля. Он был недорогим, надежным, достаточно простым в управлении и уходе моторизированным транспортным средством, отличался высокой эффективностью в городских условиях, особенно в городах с узкими улочками. В Штутгарте была проведена сравнительная поездка на пяти различных транспортных средствах. Мотороллер оказался вторым после мотоцикла, опередив не только мопед, но и большой, и малолитражный автомобили. Им с удовольствием пользовались женщины (то время ознаменовалось их массовым выходом на работу в учреждения и на производство), а также достаточно многочисленные представители духовенства в таких странах как Италия, Испания и др. Эта «машинка» приглянулась в 1950-е годы английской, а затем и американской, молодежи. Часто ей давали уничижительные прозвища (например, табуретка), но любили ее.

После начала массового выпуска малолитражных автомобилей произошел резкий спад популярности мотороллеров и их производства в Западной Европе. Но зато мотороллер «отыгрался» в странах Юго-Восточной Азии, Северной Африки, Индии и др. Этому во многом способствовало то, что мотороллер позволял возить на багажнике и подножках до 4-х детей, поклажу и все это при наличии запасного колеса. В Индии количество мотороллеров и автомобилей в

1971 году составляло, примерно, по 600 тыс., а в 1979 году мотороллеров уже было более 2 млн против 829 тыс. автомобилей. При этом цены на автомобили выросли за этот же период вдвое, а на мотороллеры – лишь на 20%.

Мотороллер снова попал в поле зрения широкой публики в начале 1980-х годов. Главенствующие позиции теперь заняли японские фирмы. И если итальянцы после войны только продолжили эволюцию однажды найденного решения, то японские дизайнеры стали разрабатывать свою схему, начавшую складываться еще в 1960-е годы. Во второй половине 1970-х годов была создана модель «Пэссол», специально спроектированная исходя из дизайнерских принципов легкости управления. Мотороллер получил широкое распространение, особенно среди молодых домашних хозяек. Он повлиял на их традиционный образ жизни, «вывел» на улицу, расширил круг занятий. К 1980 году мотороллер стал пользоваться все большей популярностью среди японской молодежи. Появилась необходимость создания моделей, более четко ориентированных на новую социальную группу потребителей с определенным переосмыслением их основной функции.

Требование комфортной и «спринтерской» езды, дающей возможность использовать мотороллер в играх и развлечениях подобно роликовой доске или роликовым конькам, было положено в основу проекта *JOG* фирмы «Ямаха». Была создана модель минимальных размеров и веса с новым образом формы, дающим ощущение полного слияния водителя с мотороллером. Об этой и других моделях речь пойдет в *Лекции 23* о дизайне Японии.

Метрополитен

Метрополитен, исходя из мирового опыта, остается, несмотря на ряд негативных моментов, единственным средством разрешения транспортных проблем в крупных городах. Не автомобили, мотороллеры и другие наземные транспортные средства, а подземные поезда обеспечивают быстрое и достаточно комфортное перемещение больших масс людей в городе. Метрополитену в 2013 году исполняется 150 лет, но подавляющее большинство линий (по количеству и протяженности) были проложены после Второй мировой войны. В конце XX века метрополитен действовал уже в трех десятках стран мира.

Когда речь шла о создании Московского метрополитена, были приведены краткие сведения по первым линиям метро в мире (см. *Лекцию 14*). Теперь же поговорим о тенденциях в дизайне этого вида городского транспорта (в первую очередь объемно-пространственных решениях и оформлении станций) на примерах ряда линий в городах различных стран [19.2].

Для начала напомним интересный факт, связанный с обеспечением движения вагонов под землей. Если на первой старейшей в мире линии в Лондоне (1863) тяга была паровой, то на второй – в Глазго – поезда из двух вагонов тянулись тросом, располагавшимся между рельсами. Чтобы поезд тронулся, специальные зажимы, установленные на поездах, захватывали и фиксировали трос. Для остановки, наоборот, трос освобождался и включались тормоза. В качестве троса использовался кабель диаметром 38 мм, скрученный из множества нитей

стальной проволоки. Линия «подземки» по форме была близка к овалу с длинной контура 10,5 км. Используемый кабель длиной 11 км весил 57 т. Кабель тянулся большим барабаном, приводимым во вращение паровым двигателем мощностью 1500 л.с.

Система канатной откатки, которая, к слову, использовалась для трамваев на улицах того же Глазго, работала безукоризненно с 1896 по 1922 год, когда линия была закрыта. Движение уже электрифицированных поездов возобновилось в 1935 году. После нескольких этапов модернизации, касавшейся как туннелей, станций, так и подвижного состава, и завершенной в 1980 году, один из высокопоставленных чиновников заявил, что теперь поезда будут ходить «точно заводные». После этого заявления (интерьеры новых вагонов были в ярко-оранжевых тонах) метро в Глазго получило прозвище «заводной апельсин».

Метрополитен в годы после Второй мировой войны все активнее отвоевывал позиции у наземного транспорта. Во многих случаях в Европе он начинался с подземных трамвайных линий.

Стокгольмское метро в Швеции, как реконструкция трамвайных линий, открылось в 1950 году. Первая линия, специально построенная для метро, была открыта в 1957 году, со временем была создана целая подземная сеть протяженностью 110 км. О стокгольмском метро говорят как о самой длинной художественной выставке в мире, т.к. на 90 из 100 станций имеется настенная живопись. Инициаторами идеи-фантазии, как это казалось первоначально, выступили шведские художницы Сири Деркерт и Вера Нильссон. В 1955 году они предложили стокгольмскому муниципальному совету «предоставить возможность художникам, скульпторам, гончарам и ремесленникам в сотрудничестве с архитекторами и конструкторами создать красивые помещения и вдохновляющую обстановку на всех станциях, а также превратить одну из главных станций в подземный кафедральный собор».

При поддержке всех политических партий и общественности был объявлен конкурс на лучшее оформление станции «Т-Централен» (1956). В течение нескольких лет были выполнены художественные работы (росписи, скульптуры и пр.) в билетных залах станции и на верхних перронах. Потом очередь дошла до платформы «Блю Лайн». Земляные работы по строительству станций глубокого заложения стокгольмского метро производились в плотной, самоподдерживающейся коренной породе, и образующиеся пещеры стали источником вдохновения для группы шведских художников, называвших себя «конкретистами». Они вяли, вырезали и рисовали на бетонном покрытии туннеля, скрывая грубую, механически обработанную поверхность. На платформе «Блю Лайн» потолок и стены образуют единую арку, вырытую в коренной породе, на которую нанесли семисантиметровый слой бетона. Художник Пер Ультведт окрасил поверхность в синий и белый цвета, после чего нанес яркий темно-синий узор в виде листового мотива, навевающего воспоминания о старинных фресках в провинциальных церквях.

Одновременно в 1961 году на станции «Остермальмсторг» была реализована конкурсная работа художницы Сири Деркерт под названием «Наброски на бетоне». Работа представляла собой скетчи (рисунки шутливого содержания) в

стиле Пикассо, нанесенные самой художницей с помощью пескоструйного аппарата на затвердевшее бетонное покрытие. В возрасте 73 лет Деркерт спускалась в холодные туннели на глубину 36 м, чтобы проделать работу на всей 300-метровой стене.

Станция «Ринкеби» художником Нильсом Зеттенбергом была превращена в пещеру, полную доисторических находок. Небольшие предметы были увеличены и выложены в виде крупной мозаики, сверкающей золотом. В частности, здесь присутствуют рунические надписи и изображения летящих птиц. Последней из стилизованных под пещеру стала станция «Стадион» (1975). Художники Энно Халек и Эйком Палларпом на арке у входа сотворили «радугу надежды». Изобилие художественных произведений не только потрясает, но и, по словам очевидцев, нередко подавляет. Вот перечень только части декора: сад, покрытый буйной растительностью; мотивы весны, полные щебета и гомона птиц; висячий стеклянный двенадцатиугольник; фантазийные композиции из камня и керамики. Рядом с такими декорациями перроны, поезда, а тем более люди, становятся уже чем-то второстепенным.

Метро Брюсселя в Бельгии начиналось с подземной трамвайной линии (1969–1970) и в настоящее время оно также славится произведениями современного искусства. Не все здесь бесспорно, даже более того – ряд произведений, созданных в 1970-е годы, оказывает негативное воздействие на пассажиров. На станции «Анкер» (1976) стены и потолок занимает огромная фреска «Наши времена» Роже Сонвийя, символизирующая борьбу за более прогрессивное общество. Образы и насыщенные цвета настенной живописи, неправдоподобно огромные фигуры изображенных на ней персонажей даже действуют угнетающе на психику пассажиров.

Рельеф Эмиля Супли у станции «Ботанический сад» (1979) оказывает гипнотическое воздействие. Сильные, энергичные полосы, напоминающие старые трамвайные линии, взаимно пересекающиеся красные, зеленые, белые и желтые трубки, извивающиеся вокруг углов рельефа, так воздействуют на сетчатку глаза, что создается впечатление движения изображения.

Во многом в связи с выше изложенным для отбора работ, представляющих художественную ценность, соответствующих эстетическим вкусам широких общественных кругов, министром по общественным работам была создана независимая комиссия по искусству – фактически цензорская организация (1990).

Среди работ конца XX века можно выделить произведения Филиппа Деселля на станции «Рой Бодуин» под названием «Полет уток». С потолка перронного зала свисает 31 металлическая стилизованная утка, размах крыльев каждой 1,5 м. Их «полет» в потоках воздуха от движущихся поездов представляет замечательное зрелище.

В конце прошлого века (через 30 лет после открытия первой линии) метро Брюсселя стало самым посещаемым музеем города. Платформы и главные вестибюли станций украшают более 60 художественных работ. Здесь представлены многие жанры (живопись, скульптура, фотография, витраж и др.), а также многие материалы: от холста до бронзы и от дерева до стекла и стали. Брюс-

сельское метро удовлетворяет художественный вкус, конечно, не каждого, но большинства. Несомненно, это способствует распространению современного искусства в широких слоях общества, а также скрашивает и даже расцветчивает обыденные ежедневные поездки до работы и домой.

Метро Вашингтона в США (первая линия – 1976) привлекает кессонными потолками. Проектирование станций осуществил архитектор из Чикаго Гарри Уиз. Он выдвинул и реализовал идею как бы крыши цельной конструкции, состоящей из ячеистых арок. Своды, выполненные в виде гладкой железобетонной арки, отделаны сборными кессонными, т.е. углубленными, прямоугольными, в основном квадратными, панелями. Это художественное решение архитектурного объема позволило также улучшить акустику. Концепция ячеистости пронизывает все сооружения метро – как подземные, так и надземные. Для отделки станций использованы пять видов материалов: гранит, красная каменная плитка, бетон, стекло и бронза. Художественная образность пространства создается и за счет освещения, направленного на потолок. У длинных прямых платформ с каждой стороны рельсовых путей имеются бордюрные огни, которые загораются при приближении поезда к станции. Функционально это повышает безопасность, а дополнительно зажигающиеся огни создают красивый, несколько театральный, эффект.

Дизайн проездных документов

Автоматические контрольные пункты, позволяющие быстро попасть на станции и выйти из них большим массам людей, используются на большинстве современных линий метрополитена. В связи с этим особым видом графического дизайна к началу XXI века стало оформление проездных магнитных билетов и смарт-карт, имеющих вид кредиток.

Японское управление общественного транспорта города Саппоро, в отличие от большинства других, выпускает проездные билеты не унифицированного, а различного оформления. Кроме функциональной задачи обеспечения более легкого и быстрого распознавания отдельных видов проездных документов (в т.ч. единых на различные виды транспорта) решается эстетическая задача привлекательного внешнего вида. Создана возможность заказа карт, имеющих дизайн в соответствии с пожеланиями пассажиров. Предлагается даже подарочный вариант оформления с изображением различных цветов и других сюжетов. Дизайн карточек оказался настолько привлекателен, что они стали предметом коллекционирования любителей сувениров.

Электронно-оптические приборы для изучения структуры вещества

Многие достижения в науке, технике и технологии второй половины XX века (прежде всего, в микроэлектронике), биологии, медицине и других отраслях теории и практики не могли бы состояться без оборудования для наблюдения, ана-

лиза и пр. с использованием пучков быстролетающих электронов. Родоначальником этого довольно обширного семейства электронно-оптических приборов был электронный микроскоп. Он появился в результате поиска путей совершенствования оптического микроскопа (см. Лекцию 4).

Сложные оптические микроскопы позволяют наблюдать объекты с размером около 0,1–0,2 мк, что соответствует увеличению в 2000 раз (невооруженный глаз различает предметы с размерами около 0,2 мм). Применение в световой микроскопии больших увеличений является бесполезным, так как разрешающая способность остается той же, а изменяется только масштаб изображения из-за явления дифракции, обусловленного волновой природой света. Разрешающая способность, составляющая около одной трети длины волны, может быть существенно повышена за счет использования электронных лучей, обладающих волнами во много раз короче световых, что и было осуществлено в электронных микроскопах. Электронные микроскопы позволили реализовать разрешение в несколько ангстрем (1 ангстрем равняется 10^{-8} см) при увеличении порядка 500000 крат.

В 1960-е годы промышленностью уже выпускались в значительном количестве и широко использовались в исследовательской работе, а также в прикладных целях, микроскопы для исследования в проходящих лучах, растровые микроскопы и рентгеновские микроанализаторы.

В просвечивающем электронном микроскопе, как и в световом, основными элементами являются объектив, окуляр и конденсор. Вместо источника света в оптическом микроскопе здесь имеется электронная пушка: катод испускает электроны, анод фокусирует и ускоряет их. Затем пучок электронов попадает в конденсорную систему, задача которой в микроскопах любого типа – собрать и направить на объект исследования как можно больше лучей от источника. Сформированный пучок электронов попадает на образец и затем в объектив, в фокальной плоскости которого образуется первое увеличенное изображение. При помощи проектора, представляющего собой систему магнитных линз, оно переносится на экран или фотопластинку в еще более увеличенном виде. Это изображение наблюдается через оптический микроскоп. Микроскопы этой конструкции работают на просвет. Изображение создают электроны, прошедшие образец насквозь. Поэтому для исследования либо берут пленку («срез») из материала образца, либо делают отпечаток его поверхности – реплику.

Так как в этих приборах световые лучи заменены электронными, то для их формирования используются электромагнитные системы, располагаемые в электронной колонне. Из-за сильного поглощения электронов материей, в частности, воздухом, в канале для прохождения электронного луча создается вакуум. Поэтому такие приборы содержат довольно большие вакуумные узлы для создания и поддержания высокого разряжения, а также сложные системы электропитания, индикации и управления.

Первый электронный микроскоп сконструировали в Германии ученые М. Кнолль и Э. Руска в 1931 году. В 1939 году немецкая фирма «Сименс» выпустила свою первую промышленную модель просвечивающего электронного микроскопа. В 1936 году был изготовлен микроскоп *EM1* английской фирмой «Мет-

рополитэн виккерс». Прибор имел разрешение около 2000 ангстрем и увеличение порядка 5000 крат. У этого технического изобретения и его конструктивно-воплощения была почти полувековая предыстория.

Немецкий физик-экспериментатор **Вильгельм Конрад Рентген** (1845–1923) обнаружил в 1895 году возникновение в вакуумной трубке с двумя электродами некоего излучения (от катода к аноду), на основе чего была создана рентгеновская трубка. Рентгеновские лучи – электромагнитное ионизирующее излучение – возникали в ней на аноде под воздействием упомянутого излучения с катода. Английский физик **Джозеф Джон Томсон** (1856–1940) доказал (1897), что катодные лучи являются потоком мельчайших заряженных частиц – электронов. Однако только в 1924 году французский ученый **Луи де Бройль** (1892–1987) показал, что все частицы (в т.ч. электроны) имеют двойственную природу – ведут себя одновременно и как частицы, и как волны. При этом, чем больше энергия частицы, тем короче длина ее волны, а энергия частицы тем больше, чем выше ее скорость. Следовательно, сильно разогнав электроны, можно получить волны в 100 тыс. раз короче световых и, значит, увидеть в 100 тыс. раз более мелкие объекты, чем в световом микроскопе. Технической предпосылкой для создания нового типа микроскопа стала разработка немецким физиком Х. Бушем магнитной электронной линзы (1926). После чего М. Кнолль и Э. Руска приступили к созданию первого электронного микроскопа (1928).

В годы Второй мировой войны производство микроскопов в небольших количествах осуществлялось в Германии и США, теоретические исследования и конструкторские разработки велись также в Англии, Бельгии, Швеции и Японии. В Советском Союзе исследования в электронной микроскопии были начаты в конце 1939 года в Государственном оптическом институте им. С.И. Вавилова (ГОИ), в Ленинграде. В 1940-м году был создан первый макетный образец, а уже в 1946 году микроскопы ГОИ получили различные организации СССР. Промышленное производство электронно-микроскопической аппаратуры в нашей стране началось в 1949 году выпуском приборов под маркой ЭМ-3 на Красногорском механическом заводе.

Форма первых промышленных образцов определялась, в первую очередь, стремлением добиться наиболее простыми средствами нормального функционирования прибора, т.е. обеспечить формирование электронно-оптического изображения достаточного увеличения, разрешения и яркости, а также защитить оператора от воздействия высокого напряжения. Компоновка и форма первых приборов формировались инженерами и носили чисто утилитарный характер. Эти новые приборы имели много общего с уже существовавшими станками и другим оборудованием: литые основания, пульта на вертикальных поверхностях, штурвалы и рычаги в качестве органов управления. Электронная колонна устанавливалась на стенде, примыкавшем к шкафу, а пульт управления находился на передней поверхности стенда, что затрудняло манипуляции с органами управления. Часть органов управления помещалась в зоне, наиболее близкой к элементу технической структуры, для управления которым они предназначались. Так, рукоятки регулировки реостата накала находились на экранной ванне над

колонной и манипуляции с ними не могли быть выполнены сидя. Там же находился измерительный прибор накала.

Интенсивное расширение промышленного производства электронных микроскопов началось в 1950-е годы. Возрастает количество фирм-изготовителей в различных странах; совершенствуются технические параметры приборов, одновременно изменяется их компоновка и внешний вид. Новые для того времени отечественные и зарубежные микроскопы представляли собой так называемые настольные модели. У них был стол значительных размеров, на котором вертикально вверх крепилась электронная колонна, по сторонам которой располагались пульта с органами управления и средствами индикации. Высота стола и ряд других параметров приборов обычно выбирались без учета антропометрических и других эргономических требований. Стремление компактно расположить все вспомогательные системы в столе обусловило его высоту почти в 900 мм у отечественного ЭМ-5 и японского *JEM-T4*, и поэтому оператор работал в неудобной позе с поднятой грудной клеткой и локтями.

Совершенно другую компоновку имел голландский микроскоп *EM100*, в котором электронная колонна располагалась в столе под углом к горизонтальной плоскости. Конечное увеличенное изображение рассматривалось на флуоресцирующем экране (280 мм), что было весьма удобно для оператора-исследователя. Форма микроскопа отражала самые модные веяния тех лет. Обтекаемые поверхности, криволинейные формы элементов со сглаженными углами придавали целостность композиции, делая форму скульптурной. Однако эта форма противоречила требованиям эргономики. Стол выпуклостью по направлению к оператору, отсутствие плоскости стола как таковой, расположение органов управления под экраном и по сторонам от колонны (на высоте 820 мм) – вот основные недостатки формы микроскопа. Примером другого композиционного и конструктивного решения является английская модель «Коринт 275» с расположением электронной колонны под поверхностью стола (вертикально вниз) – об этой модели речь шла в предыдущей лекции.

Показательна эволюция формы микроскопов японской фирмы *JEOL*, которая широко использовала американский опыт, и модели которой пользовались авторитетом на мировом рынке. При создании моделей с совершенствованием технических характеристик наблюдался возврат к прежним, не всегда оправданным решениям. С интервалом в 10 лет, как-бы забывая все уже достигнутое мировой практикой микроскопостроения, повторяются компоновка и форма пульта управления американского *EMU-2*, который был отправной точкой для японских приборов. Оператор был вынужден работать в неестественной позе (сгорбленное положение тела с вытянутой шеей и руками, не имеющими опоры в локтях). И только потом, спустя еще 10 лет произошел возврат к расположению пультов над столешницей по сторонам от колонны. Изменение формы микроскопов соответствует закону развития в природе и технике, сформулированному философами-материалистами: «Развитие, как-бы повторяющее пройденные уже ступени, но и повторяющее их иначе, на более высокой базе («отрицание отрицания»), развитие, так сказать, по спирали, а не по прямой линии...» (В.И. Ленин).

Наряду с совершенствованием технических параметров, эргономических и эстетических характеристик просвечивающих электронных микроскопов создавались приборы с новыми функциональными возможностями.

Рентгеновский микроанализатор, сконструированный в 1951 году во Франции Р. Кастином, позволил проводить химический анализ по длине волны рентгеновского излучения, испускаемого исследуемым образцом под воздействием тонкого электронного зонда. Позднее в прибор были введены системы для формирования изображения структуры образца и наблюдения ее на экране электронно-лучевой трубки. Идея использования в микроскопии телевизионной системы с растровой разверткой оказалась чрезвычайно плодотворной. Образец сканировался тонким электронным лучом, а информация о каждой его точке последовательно передавалась в фотоумножитель – собирающий элемент, а с него – на экран телевизора.

Растровый электронный микроскоп появился в 1960-е годы в результате развития полупроводниковой радиоэлектроники, опыта, накопленного при производстве просвечивающих электронных микроскопов и рентгеновских микроанализаторов. Растровые микроскопы позволили воспроизводить на экране трехмерное микроизображение с глубиной резкости, по крайней мере, в 300 раз большей, чем при помощи световых микроскопов. При этом подготовка образцов сводилась к минимуму. Благодаря широкому использованию интегральных схем эти приборы имели весьма небольшие габариты и были компактны.

В 1970-е годы высококласные просвечивающие электронные микроскопы для решения широкого круга научно-исследовательских задач стали дополняться различными системами. Микроскопы превратились в приборные комплексы, которые включали в себя, кроме собственно микроскопа, еще спектрометры различного типа, приставки для манипуляций с образцами и видеосистемы с телевизионными экранами для наблюдения образцов в различных режимах [19.5; 19.6].

Сканирующий зондовый микроскоп

Развитие нанотехнологий немислимо без соответствующего оборудования. Увеличительная способность оптических микроскопов явно недостаточна, а электронные не подходят в силу своей специфики – исследование образцов только в вакууме. Чтобы обеспечить фундаментальные исследования на атомно-молекулярном уровне, сборку и функциональную диагностику наноструктур, необходимы принципиально иные устройства – а именно зондовые приборы. Зондовые микроскопы имеют рекордное разрешение – менее 0,1 нм. Они могут измерить взаимодействие между поверхностью и сканирующим ее микроскопическим острием – зондом, выводя трехмерное изображение на экран компьютера.

Изобрели зондовый – сканирующий – туннельный микроскоп в 1981 году сотрудники Исследовательского центра фирмы *IBM* Г. Биннинг и Х. Рорер (США). Через пять лет за это изобретение они были удостоены Нобелевской премии.

Чтобы получить изображение, зонд сканирует поверхность, а электронная система считывает величину тока. В зависимости от того, как эта величина меняется, острие либо опускается, либо поднимается. Таким образом система поддерживает величину тока постоянной, а траектория движения острия повторяет рельеф поверхности, огибая возвышенности и углубления.

Информация о движении острия преобразуется в изображение поверхности, которое строится по точкам на экране. Участки разной высоты для наглядности окрашиваются в различные цвета. Возможности микроскопа велики – с помощью иглы микроскопа даже наносят рисунки на металлические пластины, для чего используют в качестве «пишущего» материала отдельные атомы: их осаждают на поверхность или удаляют с нее. Таким образом, в 1991 году сотрудники фирмы «ИБМ» написали атомами ксенона на поверхности никелевой пластины название своей фирмы – *IBM*. Букву *I* составили всего 9 атомов, а буквы *B* и *M* – 13 атомов каждую.

Существуют более 30 методик принципа работы сканирующего зондового микроскопа. С помощью таких приборов совершаются наиболее сенсационные открытия в генетике и медицине, создаются материалы с удивительными свойствами.

Аппаратура ультразвуковой диагностики

Метод исследования органов и тканей при помощи ультразвука широко применяется во всем мире с середины XX века. Ультразвук – механические колебания высокой частоты (более 20 тыс. Гц) – человеческий слух не воспринимает. Способность ультразвука без его существенного поглощения проникать в мягкие ткани организма и отражаться от органических неоднородностей используется для исследования внутренних органов. Благодаря этому методу был совершен настоящий прорыв в области здравоохранения. Медики без особого труда смогли диагностировать целый ряд патологий и процессов, происходящих в организме человека.

Существует очень большое количество аппаратуры для проведения ультразвуковых исследований (УЗИ). Основополагающий элемент – датчик – состоит из одного или нескольких пьезоэлектрических элементов, которые превращают акустические и механические колебания в электрические и обратно. Его прикладывают к поверхности кожи, на которую нанесен слой геля, обеспечивающего хороший акустический контакт. Электрический сигнал, подаваемый на датчик, преобразуется им в механические колебания, которые и распространяются в глубь тканей. На границах между тканями волны преломляются и отражаются, создавая эхосигнал, возвращающийся к датчику. Там он вновь превращается в электрический, и после обработки формирует изображение внутренних органов пациента на экране монитора. Ультразвуковой аппарат-сканер, соединенный с компьютером, – это уже ультразвуковой томограф.

Одно из самых широких применений УЗИ нашло в области акушерства – стало возможным воочию наблюдать за развитием плода в утробе матери. Полученные данные могут многое рассказать специалисту, но даже для него, не

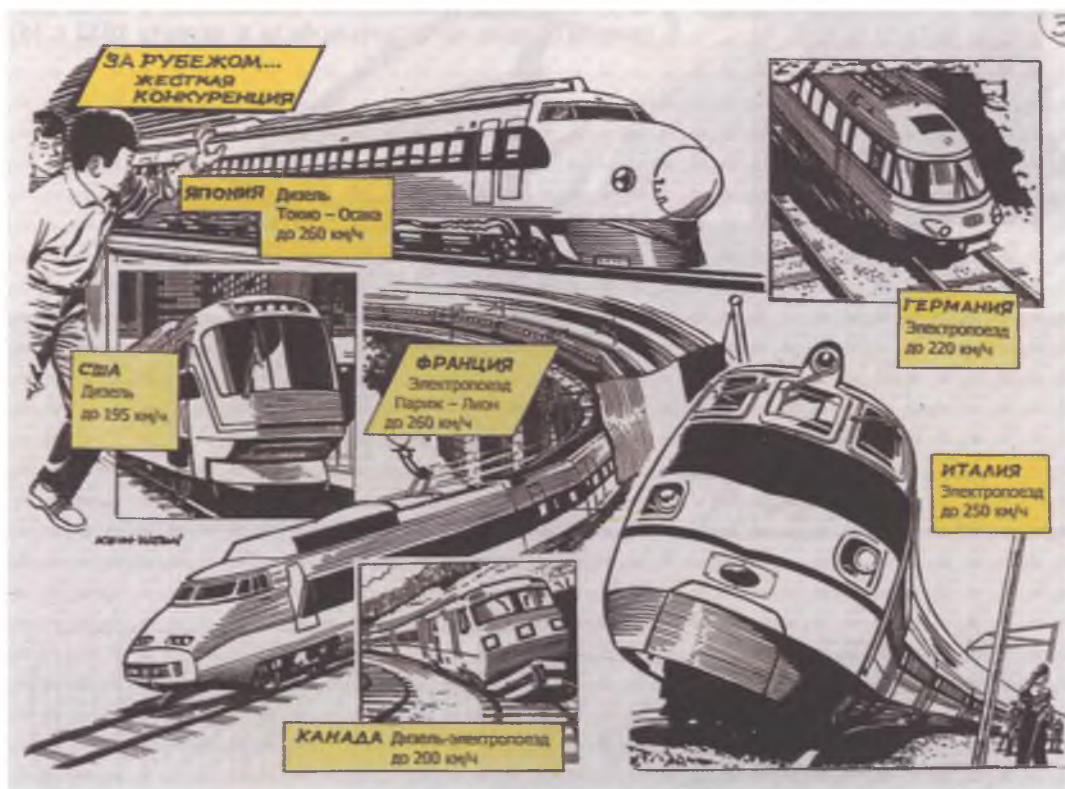
говоря уже о будущей маме, интерпретация полученных изображений бывает затруднительна. Совсем другое дело – многомерные ультразвуковые сканеры. По принципу работы они мало чем отличаются от двухмерных, но перемещаются при помощи специального механизма. Компьютер накапливает информацию последовательных двухмерных изображений и реконструирует трехмерную картину, выводимую на экран. Благодаря развитию вычислительной техники и мгновенной обработке большого количества данных стало возможным увидеть полноценное трехмерное изображение.

Приборы компании «Филипс» позволяют увидеть даже черты лица будущего ребенка. Следуя своей политике «Разумно и просто», компания создала устройство, которое в первую очередь соответствовало функциональным и эксплуатационным требованиям. Оно просто в использовании и в то же время является самым передовым на данный момент с технологической точки зрения. Эргономичность системы обеспечивает практически идеальные условия как для врача, так и для пациента.

Образное решение блока системы управления и вывода информации носит подчеркнуто «очеловеченный» характер в виде эдакого симпатичного робота на колесиках с подвижным экраном, удобным для демонстрации изображения [19.7].

Литература

- 19.1. Арямов В.И. Возрождение мотороллера // Техническая эстетика, 1984, № 10.
- 19.2. Беннет Д. Метро: история подземных железных дорог: Пер. с англ. – М.: ООО «Магма», 2005.
- 19.3. Волков А. В ожидании средних веков? // Знание-сила, 2006, № 3.
- 19.4. Корзинов Н., Кожухов С. Долгий поцелуй // Популярная механика, 2006, № 8.
- 19.5. Рунге В.Ф. Художественное конструирование электронно-микроскопической аппаратуры. – М.: ЦНИИ информации, 1980.
- 19.6. Рунге В.Ф. Форма и функция электронно-микроскопической аппаратуры. – М.: ЦНИИ информации, 1988.
- 19.7. Самая первая фотография // Что нового в науке и технике, 2005, № 6.
- 19.8. Шатин Ю.В. И снова мотороллер...// Техническая эстетика, 1988, № 4.



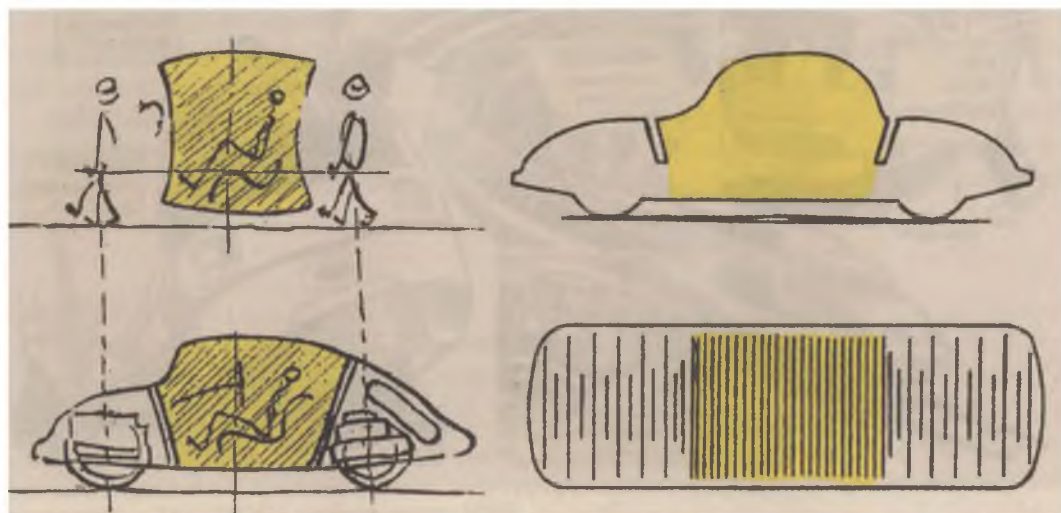
Зарубежный железнодорожный транспорт, 1980 (журнал *DESIGN*, 1981, № 2)



а

Бела Барени (1907–1997) – конструктор и изобретатель (более 2500 патентов), «отец пассивной безопасности автомобиля» (а). Аллегория на тему недеформируемого пространства для пассажиров и схема пассивной безопасности автомобиля к патенту 1952 г. (б)

б

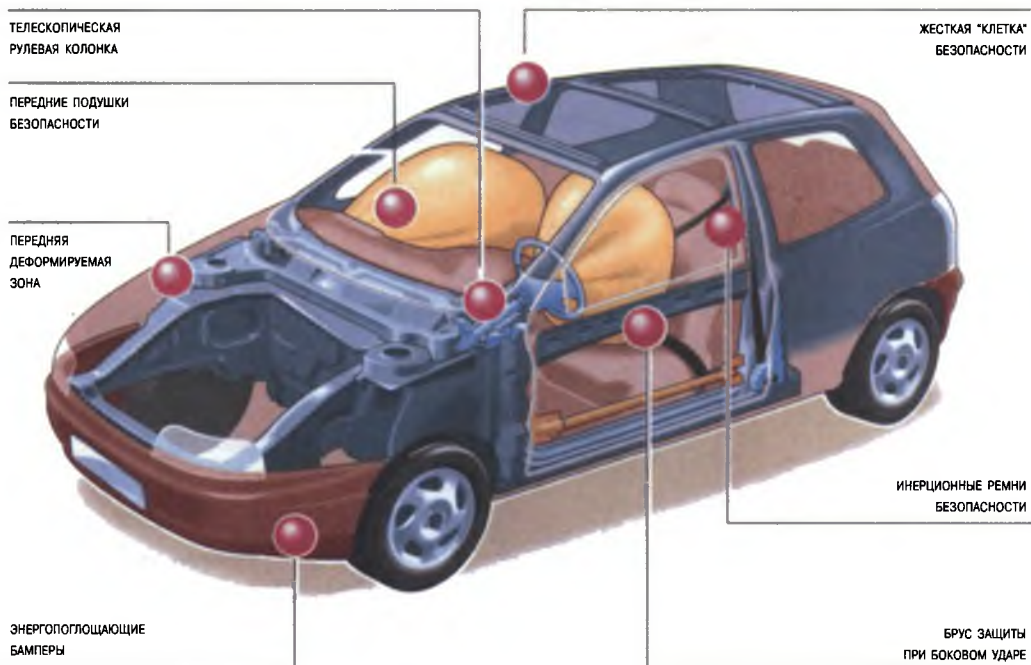


«Мерседес-Бенц-180», 1953, – первый серийный автомобиль, в конструкцию которого заложены принципы пассивной безопасности

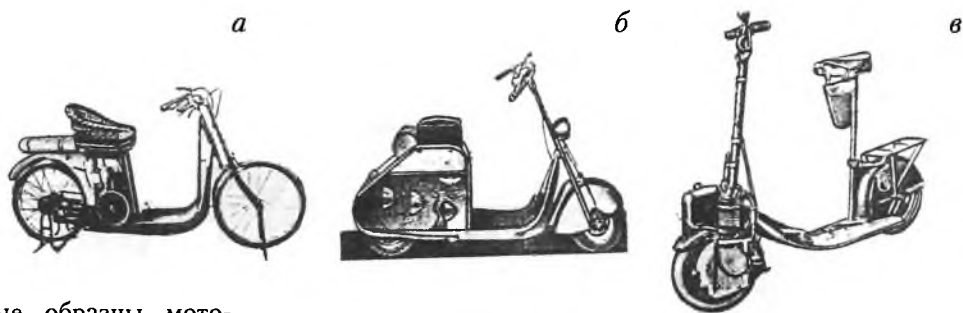
- МЯГКАЯ СТАЛЬ
- ВЫСОКОПРОЧНАЯ СТАЛЬ
- ОСОБО ВЫСОКОПРОЧНАЯ СТАЛЬ
- СВЕРХВЫСОКОПРОЧНАЯ СТАЛЬ



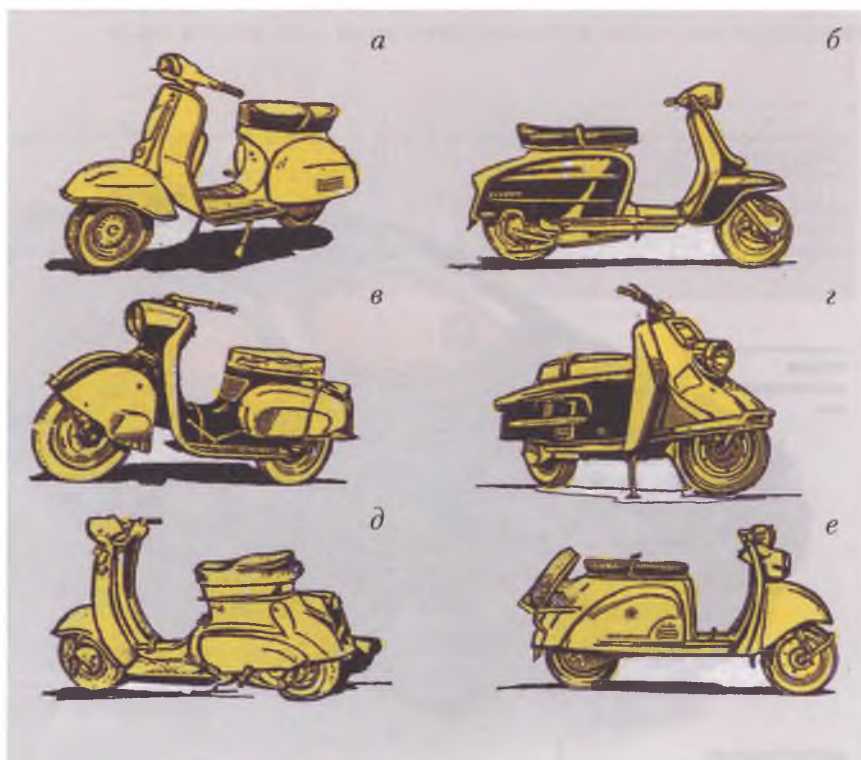
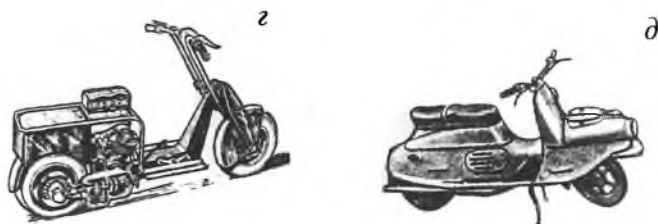
Четыре степени прочности салона легкового автомобиля: «клетка» салона – из особо высокопрочной стали, деформируемые зоны – из мягкой стали



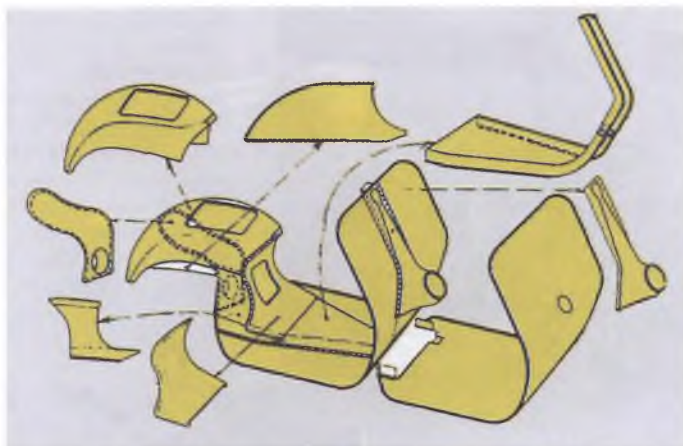
Основные атрибуты безопасности современного автомобиля



Первые образцы мотоллоеров: *а* – «Велото», Франция, 1917; *б* – «Мотто-скут», США, 1940; *в* – «Крупп-аутопед», Германия, 1920; *г* – «Ламбретта», Италия (эскиз), 1946; *д* – «Чезетта», Чехословакия, 1958



Мотоллоеры 1960-х годов: *а* – «Веспа-Супер-Спорт», Италия; *б* – «Ламбретта 175ТУ», Италия; *в* – «Оса М-52», Польша; *г* – «Хенкель Турист», ФРГ; *д* – «Триумф Тайна», Великобритания; *е* – «Тула 200-М», СССР



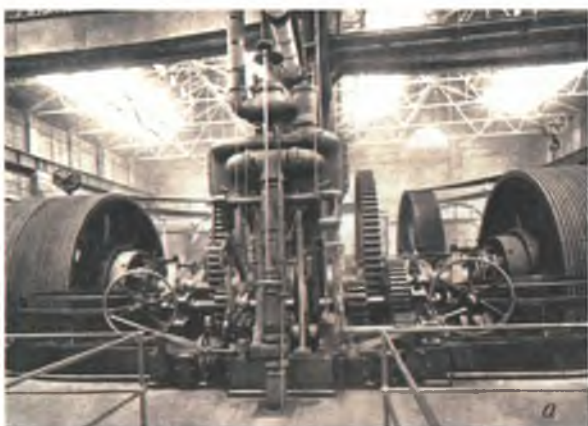
Компоновочная схема несущего кузова из листового металла мотороллера «Веспа», Каррадино д'Асканио, Италия



Одна из модификаций мотороллера «Веспа», Италия, 1980-е



Современный скутер



Система канатной откатки (тяги) вагонов в метро Глазго, Великобритания (1896–1922). Кабельные барабаны, функциональные муфты и двигатель, который натягивал стальной кабель (а). Вагоны на станции «Коплэнд Роуд», на переднем плане виден кабель, расположенный между рельсов (б). Интерьер вагона раннего образца (в). Современный электропоезд (г)



в



б



г



а



б

Станции Стокгольмского метро, Швеция, – «самая длинная художественная выставка в мире». «Ринкеби», **Нильс Зеттенберг**, мозаики по мотивам древних находок (а). «Стадион», **Энно Халек** и **Эйк Палларп**, радуга надежды на арке над входом (б). «Т-Централен», **П. Ультведт**, яркий узор из синих листьев на платформе «Блю Лайн» (в). «Остермальмсторг», **Сири Деркерт**, линейные рисунки в стиле Пикассо (г)



в



г



а



б

в

Станция метро Брюсселя, Бельгия, славящаяся произведениями современного искусства. «Анкер», **Роже Сонвий**, образы и цвета живописи «Наши времена», вызывающие психологический дискомфорт (а). «Рой Бодуин», **Филипп Десель**, работа «Полет уток» – 31 металлическая утка с размахом крыльев 1,5 м (б). «Серия», **Казимир Маран**, подсвеченные панорамные фотографии смягчают негативные воздействия замкнутого пространства (в)



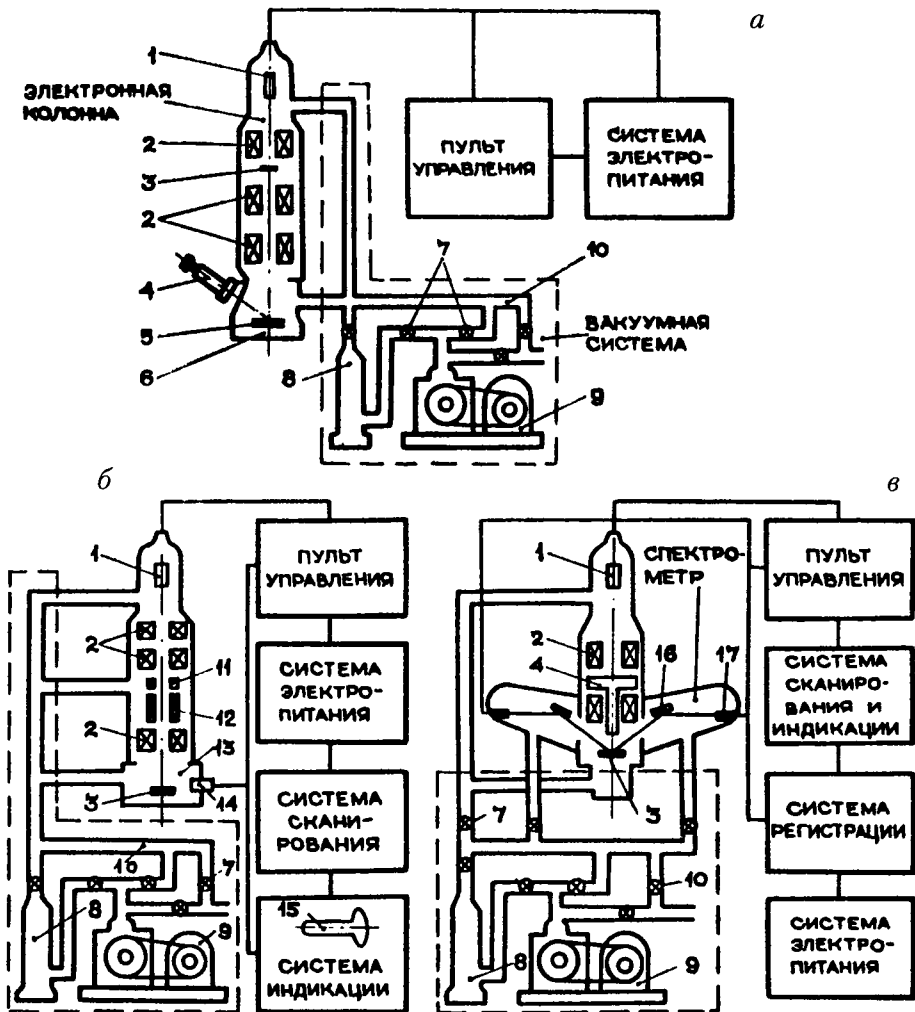
Станция «Нейви Мемориал», Вашингтон, США, Гарри Уиз. Своды отделаны сборными бетонными кессонами



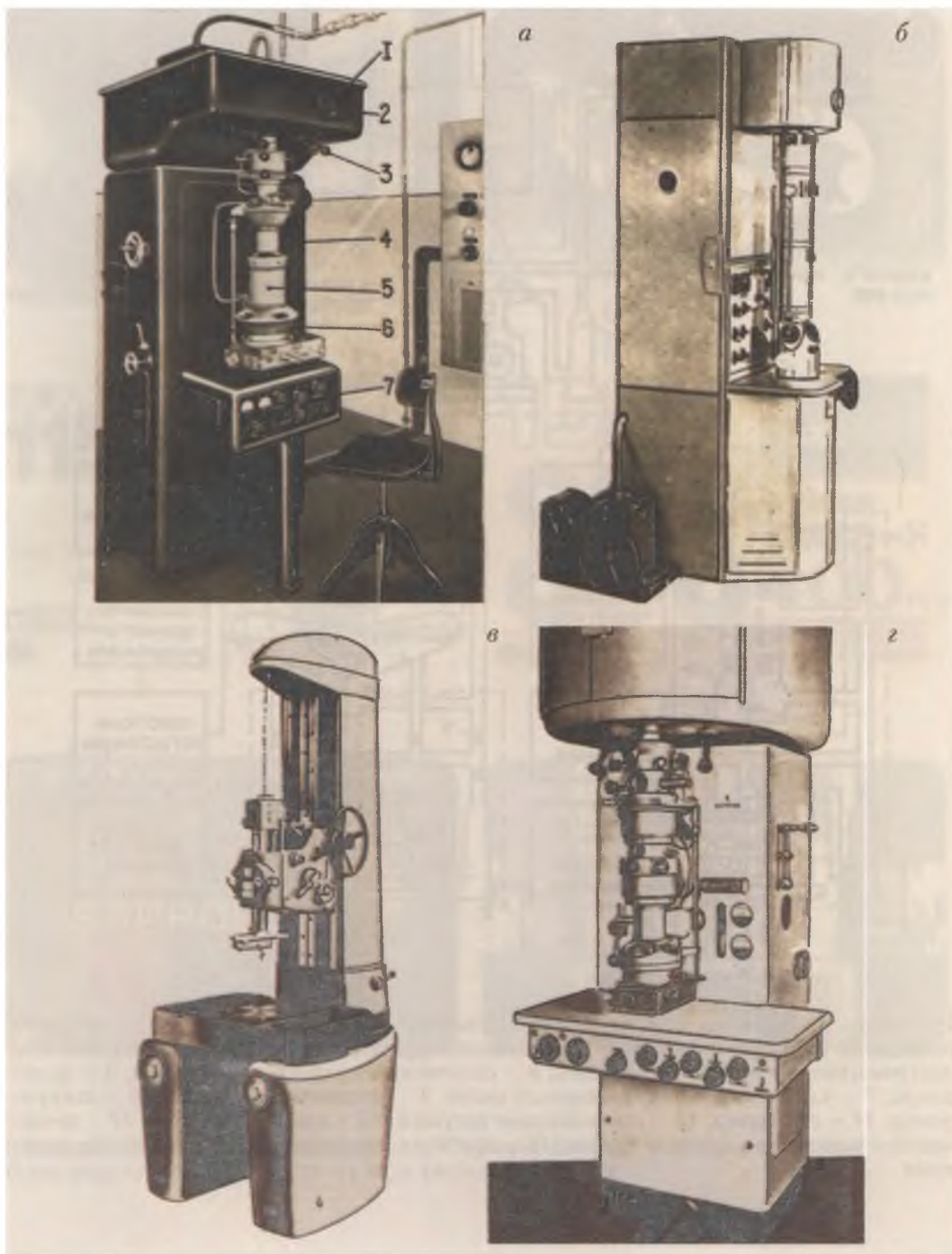
Станция «Электrozаводская», Москва. Архитекторы В. Гельфрейх, И. Рожин и др. Арочный потолок – строго, функционально, красиво



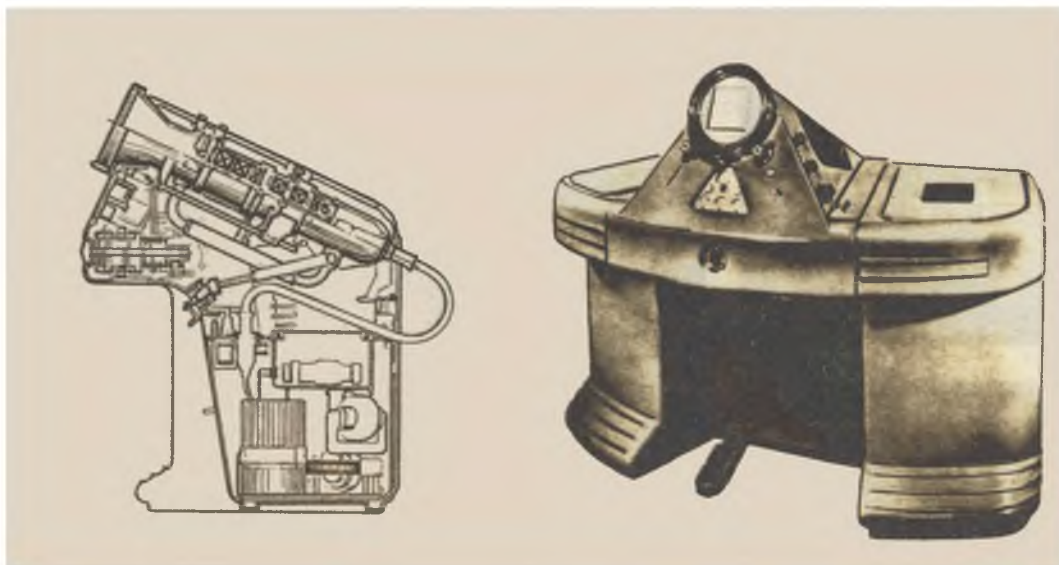
Проездные документы метрополитена г. Саппоро, Япония, имеющие различное графическое решение в зависимости от вида (действия) билета



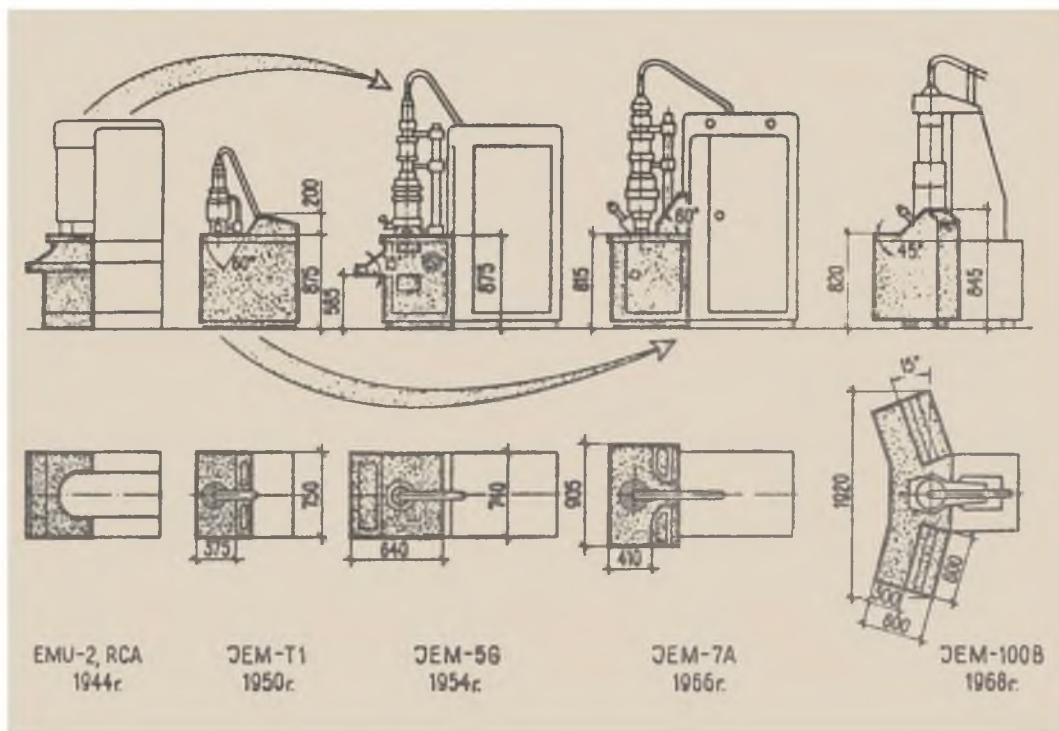
Принципиальные схемы электронного просвечивающего микроскопа (а), растрового микроскопа (б) и рентгеновского микроанализатора (в): 1 – электронная пушка; 2 – электромагнитные линзы; 3 – образец; 4 – оптический микроскоп; 5 – экран; 6 – фотокамера; 7 – клапаны; 8 – диффузионный насос; 9 – механический насос; 10 – вакуумпровод; 11 – стигматор; 12 – отклоняющие катушки; 13 – камера образцов; 14 – детектор; 15 – электронно-лучевые трубки; 16 – кристалл-анализатор; 17 – регистратор излучения



Электронные микроскопы: 1-я модель фирмы «Сименс», Германия, 1939 (а); ЭМ-3, СССР, 1949 (б); ЭМ6, Великобритания, 1950-е (в). Производственное оборудование – установка для контроля тел вращения, 1940–1950-е (г)



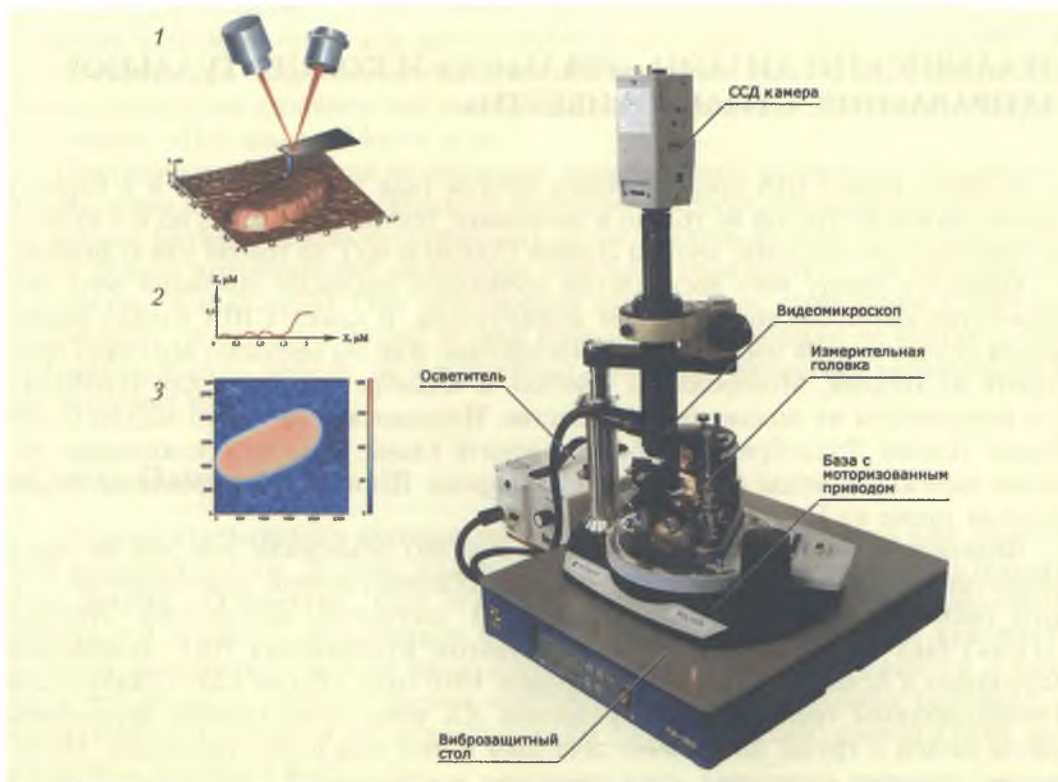
Электронный просвечивающий микроскоп EM100, «Филипс», Голландия, 1955



Эволюция формы электронных микроскопов японской фирмы JEOL Первая справа – американская модель EMU-2



Электронный просвечивающий микроскоп в процессе эксплуатации, Япония, начало 1980-х



Сканирующий зондовый прибор. Схема принципа работы (слева): 1 – сканер перемещается над образцом, снимая показания линия за линией; 2 – на основе данных строится кривая отклонений по вертикальной координате; 3 – полученные данные обрабатываются и на экране монитора образуется картина топографической поверхности образца, которую можно интерполировать для получения трехмерной модели



Системы управления и вывода информации в медицинской диагностической аппаратуре фирм из Японии, 1994 (а) и Голландии, начало 2000-х (б)

ИТАЛЬЯНСКИЙ ДИЗАЙН. «РЕАЛЬНОЕ» И КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЯ. СТИЛЬ «ОЛИВЕТТИ»

В 1950-е годы США представлялись многим (как в Америке, так и в Европе) главенствующей страной не только в экономике, технике, политике, но и в культуре (голливудские фильмы, музыка Элвиса Пресли и пр.), не говоря уже о дизайне.

Однако к концу того десятилетия появились реальные признаки того, что главенство американской культуры пошатнулось. В самих США начали раздаваться голоса против необузданного «вещизма». Как бы внезапно все стало приходить из Италии. Мотороллеры «Веспа» и «Ламбретта» стали для тинэйджеров показателем их положения в обществе. Итальянское кино, его звезды Софи Лорен, Джина Лоллобриджида были в зените славы. Самые эксклюзивные образцы парижской моды носили имя Скьяпарели. Шпильки и остроносые туфли пришли также из Италии [17].

Феномен итальянского дизайна (как и кино) объясняли тем, что он имел преимущество перед остальными видами художественной деятельности – у него было «меньше традиций позади». В частности, мотороллер «Веспа» («Оса») был спроектирован бывшим пилотом итальянских ВВС инженером Каррадино д'Асканио и запущен в серию в 1946 году. «Веспа 125» (1948) стала инновационным транспортным средством XX века, позволявшим перевозить массы людей и грузы, достаточно дешевым и простым в обслуживании. Мотороллер, заменив велосипед, стал символом послевоенной (послефашистской) демократической Италии (см. *Лекцию 19*).

Как серьезное явление итальянский промышленный дизайн сформировался в 1950-е годы с приходом в него целой группы талантливых архитекторов, в т.ч. Дж. Понти – они принесли с собой идеи «органической архитектуры». В это время происходит отход от радикального рационализма с его тезисом превращения технико-конструктивной основы в главное средство образной выразительности. Все большее внимание уделяется национальным традициям, индивидуальным потребностям и особенностям человека.

В последней трети XX века дизайн Италии представлял сложное и многоплановое явление, в котором параллельно как бы существовали **два самостоятельных направления**. С одной стороны, это «реальный» дизайн, связанный с массовым промышленным изготовлением многих видов изделий – от мебели, посуды и других бытовых вещей до сложной оргтехники, станков, автомобилей и других средств транспорта.

С другой – разнообразные **концептуальные течения**, связанные с экспериментами по поводу чего-то нового, иногда находившего реальное использование в практике, но чаще остававшегося почти бесплодным теоретизированием [20.8].

Парадокс итальянского дизайна, по мнению дизайнера и архитектора Андреа Бранчи, заключался в том, что дизайн существовал вопреки, а не благодаря условиям. Не было школы итальянского дизайна, не было музея дизайна, футуризм как формально-композиционная основа интернационального стиля (и на-

шего конструктивизма) родился преждевременно, большинство дизайнеров находилось в промежутке между архитектурой и спонтанным творчеством, работы часто выполняли талантливые самоучки. Роль школы, аудитории и коллективного судьи играли дизайнерские выставки и многочисленные журналы: «Домус», «Абатары», «Интерии», «Модо» и др.

Итальянские дизайнеры не пытались приспособить архитектуру, жилой интерьер, вещи к уровню пролетарского аскетизма (строгие, больничного вида блоки жилищ Баухауза и конструктивизма), не опускались до мишурной моды (что часто делали американские дизайнеры «третьего поколения», для которых заказчик был всегда прав). Они чувствовали дух времени, стремление к хотя бы маленькому празднику в будни, и свои идеи щедро воплощали не только в светильниках, посуде, мебели, но и в швейных, пишущих машинках, автомобилях и др. массовых изделиях.

«Стиль Оливетти»

Основы итальянского промышленного дизайна закладывались еще до Второй мировой войны. В этом плане особого разговора заслуживает итальянская фирма «Оливетти». Она первой в Европе привлекла к рекламе своей продукции поэтов и художников (1927), а со временем объектом художественного творчества стала ее продукция. В историю промышленности и бизнеса, культуры и дизайна фирма «Оливетти» вошла благодаря большим и плодотворным усилиям по формированию своего имиджа, своего стиля как синонима высокого искусства.

В 1908 году инженер **Камилло Оливетти** (1868–1943) основал фирму для выпуска пишущих машинок в г. Ивреа. К. Оливетти, еще будучи профессором Стэнфордского университета в США, близким знакомым изобретателя Эдисона, в начале XX века сконструировал пишущую машинку «М-1», простую и надежную. Доброжелательные отзывы об этой машинке привели его к мысли о создании собственного производства в Италии.

В 1911 году модель «М1» фабрики в г. Ивреа была отмечена на Туринской промышленной выставке медалью за удобство работы на ней и хорошую читаемость шрифта. О внешней форме, отделке не говорилось ни слова – этих показателей еще не было среди критериев оценки промышленных изделий. Но Камилло Оливетти уже понимал необходимость художественной отработки своих изделий. В 1912 году он писал: «Эстетическая сторона конструктивного решения машинки также требует особого внимания... Пишущая машинка не должна быть оформлена в сомнительном вкусе. Она должна иметь внешность одновременно серьезную и элегантную» [3].

Реальное воплощение эти мысли получили благодаря старшему сыну основателя фирмы – **Андриано Оливетти** (1901–1960), прославленному итальянскому промышленнику-предпринимателю, деятелю культуры, социологу и меценату. Особым направлением в деятельности Оливетти-младшего стало целенаправленное формирование фирменного стиля, включившее обширную культурную и рекламную программу, комплексную разработку фирменной графики и, факти-

чески, первый в Италии опыт создания службы промышленного дизайна. В 1927 году начинают трудиться на «Оливетти» график Джованни Пинтори, ученик педагога Баухауза Мохой-Надя Ксанти Шавински, скульптор Константино Нивола, инженер и поэт Леонардо Синисгалли. В 1931 году создается специальный отдел развития и рекламы под руководством Ренато Дзветеремича. 1932 год ознаменовался выпуском первой портативной модели – «МП1», спроектированной Альдо Магнелли совместно с братом – живописцем-абстракционистом Альберто. Эта модель ознаменовала радикальное изменение облика пишущей машинки – от традиционной высокой формы к развитой по горизонтали с превращением корпуса в самостоятельную пластическую оболочку, относительно независимую от конструктивного решения механизмов. Модель «Студио-45» (1935) стала плодом сотрудничества Шавински и архитекторов-рационалистов Л. Фиджини и Дж. Поллини.

Превращение формируемого фирменного «стиля Оливетти» в полноценное стилистическое направление произошло в 1940–1950-е годы талантом **Марчелло Ниццоли** (1887–1969), сотрудничавшего с фирмой со второй половины 1930-х. Модели Ниццоли, прежде всего, два шедевра мирового дизайна – пишущие машинки «Лексикон-80» (1948) и «Леттера-22» (1950), ставшие «манифестом» органического стиля.

Скульптурность пластики, соединившая в себе художественную концепцию и новую на тот момент технологию литья под давлением, ознаменовала рождение понятия «Линия Ниццоли». Эта «линия» нашла свое отражение и в швейной машинке «Мирелли» (1957).

Новые этапы развития дизайна на «Оливетти» были связаны с Э. Соттсасом, возглавившем вновь созданный отдел электроники (1957), и приглашением на фирму М. Беллини (1962).

Творческий почерк **Соттсасса**, архитектора по образованию и керамиста по пристрастию, базировался (как говорил он сам) на инженерных знаниях, без которых нельзя работать в электронике. Не приемля скульптурность Ниццоли, Соттсасс создал свою «линию». Характерные черты «линии Соттсасса» – аскетизм формы отдельной вещи при особом интересе к созданию комплексов и систем оборудования, определяющих «ландшафт» офиса. Пример – электронно-вычислительная система «Элеа-9003», представлявшая собой исключительно гибкую модульную комбинаторную систему, вариации которой задавались ситуационными потребностями рабочего процесса.

Модели пишущих машинок, микрокалькуляторов и компьютеров второй половины 1960-х годов развивали идею «нейтральной» формы, тяготевшей порой к крайней сухости, даже примитивности. Концепция такого подхода исходила из того, что ставка на индивидуализацию образа машины в супертехнизированной среде неизбежно ведет к быстрой зрительной и психологической утомляемости работников, вынужденных пребывать в окружении множества машин по многу часов. Корпус пишущих машинок Соттсасса – это монтирующаяся система отдельных элементов, целостность которой создается подчеркиванием линий соединения, взаимосвязи отдельных элементов. Все это – в противовес целостно-литому скульптурному корпусу Ниццоли.

Марио Беллини (род. в 1935), ставший со временем всемирно известным дизайнером, возглавлял (как и Соттсасс) самостоятельный отдел на «Оливетти». Тематику отдела составляли телепишущие, перфорирующие, ротационные конторские машины. Его взгляды тех лет на дизайн были близки взглядам Соттсасса. В то же время, развивая те же новые (после Ниццоли) закономерности формообразования, Беллини использовал новую технологию – создание фасонных деталей из слоистого металлопластика.

Пластикат – сталь с добавлением пластика – слоистый легко гнущийся материал, одна сторона которого гладкая (пластиковая), а другая представляет собой обнаженную незаглаженную структуру, которая хорошо соединяется с обнаженной поверхностью того же материала. Плоскости с мягко загнутыми краями входят друг в друга и таким образом создают цельную структуру, не нуждающуюся в покрытии.

Так, в печатной машинке для магнитного кодирования «СМС-7-7004» (1964) произошло органическое слияние функции и формы изделия, где новый материал и новая технология стали активным фактором нового формообразования. Машинка создана без единого винта.

Принципы формообразования изделий «Оливетти» Беллини по существу гораздо ближе к Ниццоли, чем к Соттсассу. В то же время, говоря об усилении тенденции скульптурности в конце 1960-х годов, сам Беллини заявлял: «Скульптурная форма – это не проблема стиля, но проблема новых материалов и новой технологии, которые сейчас бурно осваиваются... Скульптурная форма – это не магическая формула, но совершенно ясная задача получения любых криволинейных профилей путем натяжения и вытяжки, а затем штамповки» [20.3].

Выделив три направления в «стиле Оливетти», хронологически следующие один за другим, отметим, что «стиль Оливетти» – это целостное проявление тщательно продуманной акции в рамках реорганизации в конце 1920-х годов и дальнейшей целенаправленной деятельности фирмы. Руководитель пресс-центра фирмы Джованни Джудичи утверждал: «Стиль Оливетти» – это сумма зримых выражений, которые в разных областях и на разных уровнях уже в течение десятилетий с обновленной связностью создают образ предприятия, которое, может быть, первым поняло важность некоторых человеческих и эстетических ценностей области промышленного производства: любая машина может и должна быть красиво оформлена, фабрика должна быть построена красивой, коммерческое письмо должно быть написано в стиле, достойном хорошего вкуса и культурных требований адресата» [3].

Понятие «Стиль Оливетти» принципиально отличается от фирменного стиля ряда других производителей, в частности, «Браун-стиля», представляющего собой визуальный образ продукции, характерный конкретными формальными приемами. «Стиль Оливетти» не может быть сведен к каким-либо определенным приемам формообразования. Это не лексикон приемов, а скорее подход, основополагающие принципы не только проектирования, но и вообще функционирования данной фирмы. Поэтому стиль, родившийся в период расцвета функционализма, впоследствии с легкостью сочетался с художественными принципами постмодернизма и других течений.

«Реальный» промышленный дизайн

Успех итальянского промышленного дизайна связан с высоким индивидуальным мастерством творческих личностей, их изобретательностью, постоянной готовностью экспериментировать с новыми материалами и технологическими процессами (в частности, М. Беллини на «Оливетти»). Значимость этого фактора выпукло проявилась на фоне ряда неблагоприятных моментов, в известной степени тормозивших развитие итальянского дизайна. Италия – одна из немногих развитых стран, где не было даже попыток сведения дизайнерских организаций в единую общегосударственную систему или хотя бы координации их деятельности. Созданная в 1956 году **Ассоциация по промышленному дизайну (ADI)** – организация авторитетная и представительная, но сугубо общественная, не связанная с государственным аппаратом. В конце 1970-х годов она насчитывала почти 300 членов, более 30 из которых были крупными промышленными фирмами, активно способствовавшими развитию дизайна; к 2000 году количество фирм выросло до 80-ти. Ассоциация организует международные (в т.ч. в России) и национальные выставки, дискуссии по проблемам дизайна, различные конкурсы. Широкой известностью и высоким престижем пользуются конкурс и национальная премия «Золотой циркуль». Первые премии «Золотой циркуль» были присуждены на X-й триеналле декоративного искусства, архитектуры и дизайна, Милан, компании «Ринашенте» (сеть универмагов). Целью учреждения приза «Золотой циркуль» в тот период было стимулирование повышения качества выпускаемых товаров, их обновление, способствование при этом росту и созданию новых предприятий-производителей и, конечно, содействию становлению профессии дизайнера. С 1958 года началось тесное сотрудничество «Золотого циркуля» с ADI.

Уже отмечалось, что формирование «реального» направления в итальянском промышленном дизайне в 1950-е годы было связано с приходом в него целой группы талантливых архитекторов. Одна из наиболее ярких личностей тех лет – Дж. Понти.

Джованни Понти (1891–1979), выдающийся итальянский архитектор, художник, дизайнер, педагог, создатель известного журнала «Домус» (*Domus*) в 1928 году, главный редактор этого журнала практически до конца жизни (исключая период 1940-х). В 1925 году получил Гран-при на Парижской выставке «Ар деко». Активно работал как архитектор, дизайнер серийных предметов для интерьеров (мебель и пр.). Он проектировал изделия индустриального дизайна, в том числе корабельное оборудование и даже большие комплексы. В то же время любил создавать эксклюзивные вещи высокого вкуса. Роль Джованни Понти в итальянском и мировом дизайне, его популярность в широких кругах были столь велики, что в специальной литературе его именовали коротко Джо, а друзья и близкие называли его Неистовым Джо.

Идеи Дж. Понти – показательная иллюстрация того, что индивидуализация концепций дизайна со временем углубляется. Настрой его убеждений – художественный и, более того, антитехницистский: «У нашего времени нет стиля, нет исторически закрепленного языка формы. Мы оторвемся от стиля, используя ог-

ромную свободу экспрессии; технология в своем непрерывном прогрессе, отрицая стабильность, делает возможным все».

Марко Дзанузо (род. в 1916), известный итальянский архитектор, крупнейший представитель классического промышленного дизайна, создатель многих образцов «хорошей формы», в 1947–1949 годах был главным редактором журнала «Домус». Дзанузо играл ведущую роль в становлении промышленного дизайна в Италии. Будучи одним из авторов «Манифеста промышленного дизайна» (1952), он принимал самое непосредственное участие в организации Миланских триеналле, всячески усиливал их ориентацию на промышленный дизайн. Был инициатором учреждения национальной премии «Золотой циркуль», членом первого конкурсного отбора лауреатов (1954), соучредителем *ADI*.

Как дизайнер, он складывался, работая с мебелью – с одной из наиболее развитых отраслей в Италии, в то же время связанной, по большей части, с полуремесленным производством. Но даже здесь он начинает использовать новые материалы (губчатую резину и эластичную ленту) для массового конвейерного производства.

С середины 1950-х годов Дзанузо проектирует технически сложные изделия, работая с 1956 года совместно с **Ричардом Саппером** (род. в 1932). Ими были разработаны несколько типологически различных видов телевизионных приемников для фирмы «Брионвега». Особо можно выделить портативные модели «Дони-14» и «Альгол-112 (1964). Также удачными были разработки раскладного транзисторного радиоприемника, магнитофона и др.

Поистине революционной стала разработка для фирмы «Аузо-Сименс» телефонного аппарата (1966). Практически впервые с момента появления телефона была предложена новая пространственная структура и облик изделия. Модель «Грилло» («Кузнечик») представляет собой складную портативную конструкцию. В закрытом виде она напоминает большую пластмассовую мыльницу («черепашку»). В раскрытом состоянии – это достаточно удобный аппарат для выполнения как функции набора номера (встроенный диск, позднее – кнопки), так и собственно телефонного разговора. Шарнирный механизм четко фиксирует рабочее и нерабочее состояния; поворот обеих его частей относительно друг друга служит простым и эффективным способом включения и выключения [20.1].

Со второй половины 1940-х годов в развитии и профессиональном становлении итальянского дизайна активное участие принимали **братья Кастильони** – **Анилле** (1918–2002), **Пьер Джакомо** (1913–1968) и **Ливио** (1911–1979). Все они получили архитектурное образование. Младшие братья, работавшие в тандеме (старший брат обычно работал отдельно), успешно проектировали изделия самых различных жанров: мебель, светильники, технически сложные бытовые изделия и пр. Все братья были среди учредителей «Золотого циркуля» и основателей *ADI*, а Ливио был даже президентом этой Ассоциации.

Анилле и Пьер Джакомо своим творчеством демонстрировали, в известном смысле, уникальную способность органически сочетать серьезный технологический и функциональный поиск с острой выразительностью пластического языка

на грани ироничной дадаистской образности – проектный подход, поражающий своей экстравагантностью даже на ярком неординарном фоне «ереси» итальянского дизайна 1950-х годов [16]. Подробнее об этой стороне творчества братьев речь пойдет в следующем подразделе лекции.

Всемирной известностью пользовались и пользуются итальянские автомобильные фирмы и отдельные дизайнеры, специализирующиеся на кузовах легковых автомобилей. Вспомним, что первый советский грузовик «АМО» (1924) был вариантом «Фиата-15» – итальянского грузовика, приспособленного к теплему климату. Малолитражный «Запорожец» заимствовал многие черты автомобиля «Фиат-600». «Фиат-124», признанный автомобилем года в 1966-м, модернизированный под наши климатические условия, выпускался как первая модель на ВАЗе. Классикой послевоенного автомобильного дизайна стал спортивный кабриолет «Джульетта» фирмы «Альфа Ромео» (1954) **Баттисты Пининфарини** (1893–1966).

Выдающееся место в итальянском автодизайне принадлежит Дж. Джуджаро.

Джорджо Джуджаро (род. в 1938), знаменитый итальянский дизайнер, занимался в Туринской академии изобразительных искусств. Профессиональную деятельность как дизайнер в автомобильной промышленности начал в 17 лет, не закончив образования, – сначала в центре стиля фирмы «Фиат», затем на кузовных фирмах «Бертоне» и «Гиа». В 1968 году возглавил собственную дизайнерскую фирму (первоначальное название «Италдизайн»), которая выполняла заказы итальянских, немецких, французских и японских автомобильных фирм. Джуджаро применил собственную методику создания изделий. В отличие от классической итальянской методики, когда до последнего этапа макетирования используется масштаб 1:5, он уже на предварительной стадии предпочел полно-размерное макетирование в гипсе, что позволяло вносить необходимые изменения и уточнения в процессе работы и после обязательной продувки макета в аэродинамической трубе. В 1981 году была основана независимая компания «Джуджаро Дизайн» (промышленный дизайн и транспорт). К 1997 году были спроектированы более 160 автомобилей – абсолютный рекорд в мировой практике, а также выполнены еще более 200 проектов в других областях: локомотивы, вагоны, салоны самолетов, швейные машинки, бытовые электроприборы, наручные часы, фотоаппаратура и пр.

В модельных лабораториях, оснащенных лазерами-резчиками и мощными прессами для штамповки, изготавливается более 150 функционирующих прототипов в год. Все операции – от моделирования и изготовления штампов для металлических частей и компонентов из пластмассы – до сборки, покраски и подключения механики и электроники – могут производиться внутри фирмы. Результат работы – более 30 миллионов автомобилей, произведенных в мире по запущенным в серию моделям (на конец XX века). Дизайнерские решения Джуджаро легко узнаваемы как в автомобилях, сходящих непосредственно с его кульмана на конвейер, так и в форме отдельных элементов серийных машин, куда они приходят с нереализованных концептуальных проектов. Наряду с массовыми, в т.ч. подлинно народными моделями, разрабатываются автомобили спортивные, престижные дорогие и уни-

кальные практически для автофирм всего мира, в том числе южнокорейских. Бестселлерами стали такие общеизвестные машины как: «Фольксваген гольф», «Фиат уно», «Фиат пунто». В число хитов входят и «Ауди 80», «БМВ М1», «СААБ 9000» и др. С Джуджаро постоянно сотрудничают многие фирмы – в их числе не только автомобильные, но и, в частности, выпускающая фотоаппаратуру фирма «Никон», фирма «Сейко» (производитель массовых часов) и др.

Охарактеризовать поразительную широту амплуа фирмы Джуджаро можно на двух примерах 1992 года. Тогда создавались такие разные модели как «Колумбус» и «Бига». Первая машина – гигант длиной 6 м с поперечно расположенным 12-цилиндровым двигателем посреди семиместного салона, внутри напоминающего салон персонального самолета, построенного по заказу не знающего счета миллиардам нефтяного шейха: кожа, дерево ценных пород, роскошная стереоаппаратура, шесть больших мониторов, кондиционеры и пр. Другой автомобиль выглядит как поставленная на колеса телефонная будка. Его габариты 2х1,5х1,9 м, вес 610 кг. Четырехместная машина приводится в движение электродвигателем, питающимся от аккумуляторов. В машинке может даже располагаться инвалид на кресле-каталке.

Д. Джуджаро подлинно промышленный дизайнер. Его проектная методология, по сути, остается классической, в ее основе лежит системный подход, включающий предпроектные исследования и глубокий функциональный анализ, учет всей гаммы потребительских, производственных, социально-культурных и прочих факторов, а также отработку формы на макетах и моделях. Особое внимание уделяется тесному сотрудничеству с инженерами и технологами, начиная с первых этапов проектирования. Изделиям, спроектированным Джуджаро, как правило, обеспечен хороший коммерческий успех.

Обоснованность и практическая целесообразность методологии Джуджаро наглядно подтверждаются при сопоставлении с деятельностью немецкого дизайнера Л. Колани. Подавляющее большинство творческих поисков последнего не получают практического воплощения, а разработки изделий по заказам конкретных фирм, как правило, не приносят ожидаемых результатов (см. Лекцию 22).

С 1994 года мужской и индустриальный мир «Джуджаро Дизайн» обогатился уникальными коллекциями женской одежды, которую создает дочь Джуджаро Лаура. Это не головкружительные модели «от кутюр» для показов на выставках и конкурсах, а «носимая» в повседневной жизни и в то же время авангардная мода, получившая название «дизайн-а-порте».

Ее отличает технология, использующая нетрадиционные ткани и аксессуары, застежки нового поколения и многое другое, что может быть заимствовано из других областей дизайна. В то же время одежда очень женственна, неагрессивна и соблазнительна. Уникальными эти коллекции можно назвать и потому, что здесь впервые были использованы разработки фирмы в области фурнитуры – заклепки, соединения «без шовных» швов и различные нетрадиционные способы соединения тканей. Да и сами ткани берутся, зачастую, из спортивной сферы, сферы спецодежды (например, для космонавтов) или тканей для спецэффектов. Так, ткань *Illuminate* – черная, но меняющая свой цвет в зависимости от угла падения света в диапазоне от серебристого до белого [20.7].

Концептуальные направления

В 1957 году на выставке «Цвет и форма» (вилла Ольмо, Комо) был показан оригинальный, ни на что не похожий «дизайн Кастильони», позднее охарактеризованный как «концептуально-прикладное искусство». Младшие братья Кастильони создали интерьер-коллаж жилой комнаты, где соседствовали как традиционные изделия ремесленников, так и изделия промышленного производства (плетеная корзина, чугунная раковина-мойка, настенный черный телефон и пр.) с их собственными, специально спроектированными для выставки вещами. В числе этих вещей были: подвесной телевизор, который можно было опускать и поднимать к самому потолку; легкий стул – редизайн тонетовского стула «Модель 14»; низкий стол со сменяемыми столешницами; кресло из губчатой резины «Кубо», принимавшее форму тела сидящего. Наконец, там были ставшие впоследствии легендарными две модели табуретов: табурет для телефона «Селла» («Седло») – фантастическая конструкция из седла гоночного велосипеда, насаженного на раздвижную металлическую трубчатую конструкцию красного цвета, вставленную, в свою очередь, в полусферическое чугунное основание (эффект «неваляшки»), которая предназначалась для того, чтобы «сидеть стоя» или «стоять сидя», и консольный табурет «Меццадро», представлявший собой укрепленное на стальной пружинящей рессоре тракторное сиденье. Два последних изделия через пару десятков лет начали изготавливаться серийно фирмой «Дзанотта» (в 1983 и 1971 г., соответственно).

При впечатлении случайности отдельных элементов, экспозиция в целом несла определенную проектную установку. Прежде всего за ней стоял особый тип средо- и формообразования – коллажный с сюжетным (а не формально-стилистическим) единством. Не только большинство посетителей выставки, но и коллеги-дизайнеры не поняли и не оценили суть концепции. Говорили о шутке, о причуде «этих сумасшедших Кастильони».

Но уже в 1960-е годы все большее число дизайнеров-авангардистов начало восставать против элегантной стилистики модернизма. Стали организовываться группы радикального направления. Цель творчества они видели в отрицании формалистических ценностей итальянского неомодернизма, стремлении к обновлению культурной и стилистической роли дизайна. В то же время они выступали за создание целостной предметной среды, а не отдельных объектов. Возникли течения «антидизайна» и «контрдизайна». Термин «антидизайн» предложил Дж. Ч. Коломбо, который вел футурологические изыскания и создал концептуальные проекты по организации жилой среды.

Джоэ (Джованни) Чезаре Коломбо (1930–1971), известный итальянский дизайнер, окончил Миланскую академию изящных искусств и архитектурный факультет Миланского политехнического института. Первоначально работал как художник, скульптор и архитектор. Его творческое становление происходило в среде художественного авангарда (его брат Джанни – выдающийся представитель абстрактно-кинетического направления в искусстве). Все это в сочетании с приобретенным проектным опытом (с 1962 активно проектировал мебель, обо-

рудование для жилищ и пр.) позволило Коломбо предлагать авангардные решения динамичного жилого интерьера с ориентацией на активных и ироничных молодых людей.

Наиболее полно и наглядно его идеи были представлены в двух выставочных проектах-прототипах. Один из них – обитаемая структура, состоящая из серии функциональных блоков – был представлен на «Визионе-69» (осуществлен по заказу германского химического концерна «Байер»). Другой – оборудованная жилая ячейка – обитаемый контейнер («контейнерное жилище» – особая ветвь в футурологии жилой среды тех лет).

Будущее жилой среды Коломбо видел в радикальном типологическом обновлении ее оборудования и самих пространственно-планировочных принципов на основе как проектного, так и бытового освоения четвертого – временного, динамического – измерения: интеграции смежных функций и потребностей в высокотехнологизированных мобильных многофункциональных блоках-агрегатах («островах»). Эти блоки могли свободно перемещаться по единому пространству интерьера, практически лишенного внутренних стен и перегородок, образуя, в зависимости от потребностей, от ритма жизни, разнообразные, меняющиеся во времени пространственные конфигурации [16].

Одними из ключевых фигур «контрдизайна» были **Александро Мендини** (род. в 1931) и **Микеле де Люччи** (род. в 1951), а его идейным вдохновителем стал **Соттсасс**. **Этторе Соттсасс** (род. в 1917), выдающийся итальянский архитектор, дизайнер, теоретик и философ проектной культуры. Профессиональную деятельность практически начал после войны. К концу 1950-х годов, благодаря публикациям в «Домусе», ряду персональных выставок (арт-дизайн) Соттсасс завоевывает широкую популярность в молодежной среде зарождающегося радикального (альтернативного) дизайна. В эти же годы он приобретает репутацию одного из лидеров жестко-профессионального «реального» дизайна, работая для «Оливетти» и получив за изделия фирмы ряд «Золотых циркулей». Одновременно он остается убежденным проводником американизированной поп-культуры в Италии, даже имел в глазах членов бунтующих авангардных архитектурно-дизайнерских групп своего рода харизму Учителя и Пророка.

В 1969 году произошло кратковременное, но зримое, сближение «реальной» и «концептуально-диссидентской» ипостасей. Соттсасс создает портативную пишущую машинку «Валентино». Легкая, дешевая, технически элементарная, изготовленная из ярко-красного пластика, используемого для пластиковых корзин, с ярко-желтыми бобинами катушек, с дробной пластикой – по сути, «антимашинка». Эта своего рода техническая игрушка явилась триумфом поп-дизайна. Она встала в один стилевой и типологический ряд с одеждой, сумками и другими аксессуарами «молодежной моды», домашними безделушками. В 1970-е годы Соттсасс создает проекты (совместно с А. Бранци) коллекции дешевой мебели с покрытием из ламината.

В 1976 году архитектор **Александро Гурьеро** (род. в 1943) создает студию «**Алхимия**» – галерею экспериментальных работ, не предназначенных для про-

мышленного производства. Само название «Алхимия» звучало как насмешка над наукообразными представлениями о стиле «модернизма».

На выставке с ироничным названием «Баухауз-коллекция» (1979) были показаны объекты, представлявшие собой соединение популярной культуры и радикального кича, в т.ч. новинки «ламинатного стиля». С начала 1980-х годов лидером «Алхимии» стал А. Мендини, главный редактор «Домуса» в 1980–1985 годах. Объектами практической деятельности творческой студии были: архитектура, сценический дизайн, декорирование, одежда, полиграфия, видео, а также проведение семинаров. Дизайнеры стремились превратить изделия повседневного обихода в объекты с эстетическим звучанием, эстетической нагрузкой, не чураясь ни иронии, ни сарказма.

Разрозненные группы радикального дизайна (антидизайна) объединились в начале 1980-х годов в коллектив (группу) под названием «Мемфис». Инициатором и лидером группы был 64-летний Этторе Соттсасс, максимализму и энергии которого могли позавидовать члены самых авангардных молодежных группировок. Он собрал у себя 11 декабря 1980 года единомышленников для обсуждения нового подхода в дизайне. Название группы родилось под песню Боба Дилана «Застрявший в двигателе», в которой были слова: «...и снова блюз из Мемфиса». Мемфис – город на юге США, родина Элвиса Пресли, а также древняя столица Египта (в XXVIII–XXII вв. до н.э.), политический, религиозный, культурный центр, где находился храм покровителей художников.

Дебют «Мемфиса», состоявшийся на Мебельной ярмарке в Милане (1981), стал потрясением для дизайнерского сообщества. Была продемонстрирована мебель из ламинированного пластика ярких цветов с вызывающими геометрическими рисунками, необычной формы, часто в духе кича. Произведения группы разительно контрастировали с «хорошим вкусом», преобладавшим в дизайне модернизма, вызывая восхищение одних и возмущение других.

Философская концепция Э. Соттсасса складывалась в конце 1960-х годов в условиях развернувшегося в Италии молодежного «движения протеста» против буржуазной системы и ее культуры, неподчинения всем и всяческим авторитетам. В те годы с работами и творческими взглядами многих крупнейших дизайнеров мира непосредственно в их мастерских и на международных выставках знакомилась, а затем доносила до отечественных специалистов свои впечатления, Л. Жадова.

Лариса Алексеевна Жадова (1927–1981), известный советский искусствовед, исследователь дизайна, изобразительного и декоративного искусства. Будучи сотрудницей ВНИИТЭ с 1963 по 1966 год, она внесла большой вклад в становление Института как центра историко-теоретических исследований в сфере дизайна. С 1968 года она была сотрудницей Центральной учебно-экспериментальной студии СХ СССР на Сенеже. Жадова являлась членом редколлегии журнала «Техническая эстетика».

Как вспоминала Л. Жадова, лично знакомая с Соттсассом, он писал в одном из своих писем в Советский Союз, отвечая на вопрос, какова его собственная

концепция дизайна, следующее: «Я всегда пытался делать вещи, которые могли бы отвлечь людей от насилия, жестокости, морализирования. По существу, я всегда рассматривал дизайн как профессию проектирования больше «игрушек», чем товаров; и если я говорю «игрушки», то говорю это в самом высоком смысле слова, т.е. я подразумеваю предметы, которые помогают мечтать и надеяться, помогают работать, сохранять цельность мироощущения, помогают открывать глаза больше, чем закрывать их, и замыкаться в догмах самонадеянности, жадности обладания...».

Выставки работ «Мемфиса» объездили весь мир, привлекая на сторону нового стилевого направления заказчиков, промышленников и потребителей. Популярные журналы печатали пространные материалы о «Мемфисе», вынося броские иллюстрации на свои обложки. Вышла собственная книга группы «Мемфис: Новый интернациональный стиль». Этот стиль распространился с дизайна мебели на архитектуру, среду жизнедеятельности в целом.

Группа «Мемфис» самораспустилась в 1988 году, когда ее популярность стала падать. Многие члены группы продолжили работу в дизайне. Практические работы группы, высказывания ее теоретиков (в основном, расплывчатые) явились во многом определяющими для распространения постмодернизма по всему свету, постмодернизма, который активно внедрялся в международное движение, как отмечалось выше, благодаря выставкам, проводимым в разных странах, а также журналу «Домус» [20.5].

О радикальных направлениях итальянского дизайна в контексте общемировых течений и направлений последней трети XX века говорится в *Лекции 27*. В ней же рассмотрены примеры изделий массового изготовления, созданные под влиянием концепции «антидизайна», в т.ч. с использованием новых технологий обработки пластика. В частности, представлена мебель Гаэтано Пеше, Г. Дрокко, Ф. Мелло, Дж. де Паса, Д.Д. Урбино, П. Ломази и др. дизайнеров Италии.

Литература

- 20.1. Дж. даль Монте. Новый телефонный аппарат «Грилло».
- 20.2. Жадова Л. Заметки об итальянском дизайне // Техническая эстетика, 1966, №№ 2, 4.
- 20.3. Жадова Л. О «поэтике формы» и инструментарию дизайна // Техническая эстетика, 1968, № 7.
- 20.4. «Золотой циркуль» // Брошюра к выставке «Галереи дизайна и интерьера Канту» в г. Минске, 2000.
- 20.5. Курьерова Г.Г. Итальянская модель дизайна. Проектно-поисковые концепции второй половины XX века. – М.: ВНИИТЭ, 1993.
- 20.6. Москва–Милан: Жадова – Соттсасс // Техническая эстетика, 1991, № 1.
- 20.7. Немкова Е. Империя Джуджаро // Мир дизайна, 1999, №№ 3, 4.
- 20.8. Шатин Ю.В. Дизайн в Италии // Художественное конструирование за рубежом, 1979, № 1.

б



К. Оливетти, Италия. Пишущая машинка модель «М1», 1910–1911 (а), плакат с рекламой «М1» (б)



Плакат-реклама пишущих машинок «Оливетти», «MP1», Магнелли, 1932 (а) и «Студио 42». К. Шавински, Л. Фиджини и Дж. Поллини. 1935 (б)

а



б





а



б



в



г



д

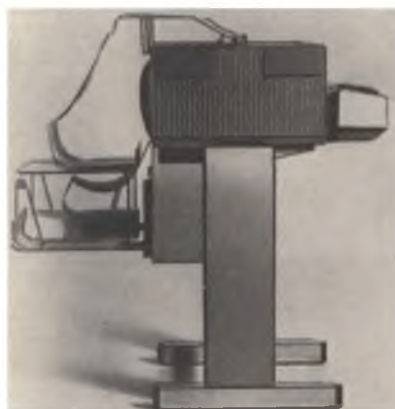


е

Пишущие машинки фирмы «Оливетти», спроектированные **М. Ниццولي**, «Леттера-22», 1950 (а) и «Диаспрон», 1959 (б); **Э. Соттсассом** «Праксис 48», 1964 (в), «Валентино» совместно с **Пери Кингом**, 1969 (г, ж), «Лексикон 90», 1975 (д); **М. Беллини** «Леттера 35», 1974 (е)



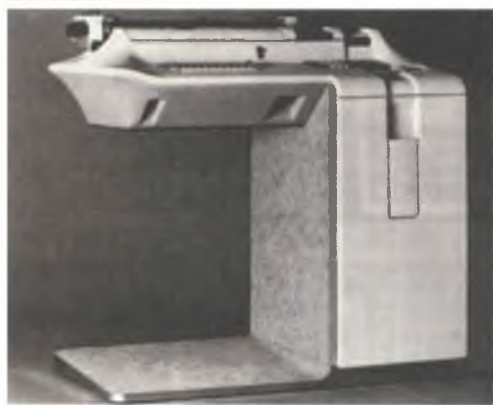
ж



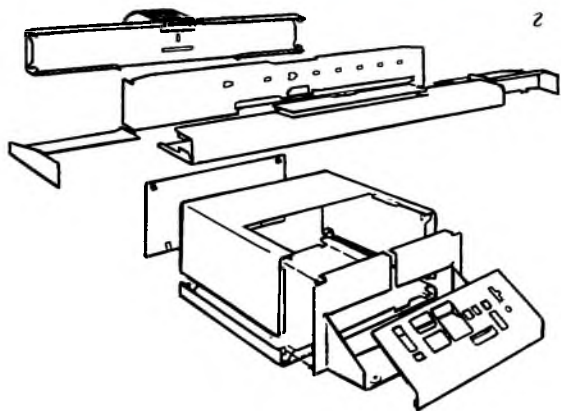
a



б

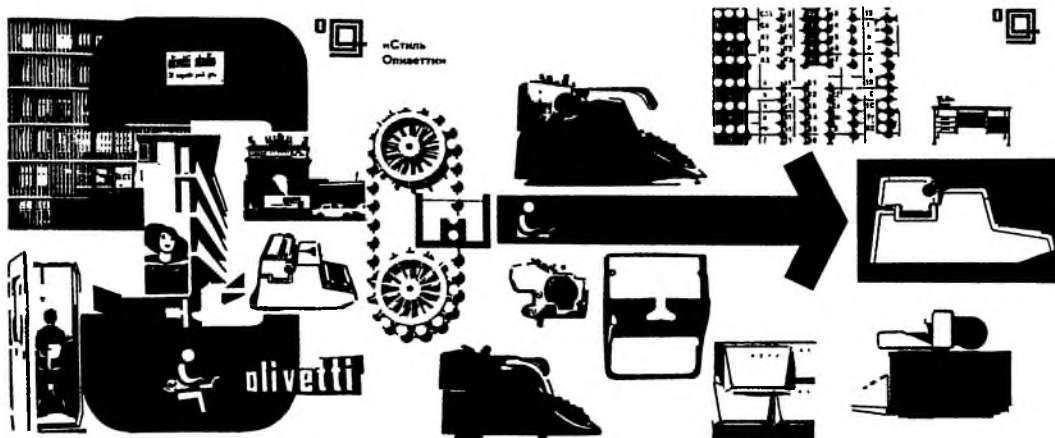


в



г

Продукция «Оливетти». Э. Сотт-сасс, телепринтер *Te 300*, 1967 (а); плакат-реклама с портативным компьютером, 1993 (б). М. Беллини, электронная система *P-203*, 1967 (в); схема формообразования печатной машины для магнитного кодирования *СМС-7-7004*, 1964 (г)



Коллаж на тему «стиль Оливетти» [«Декоративное искусство СССР»]



a

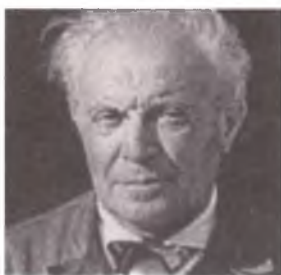


б



Марчелло Ниццоли (1887–1969) – выдающийся итальянский дизайнер, один из создателей так называемого «скульптурного» дизайна в его органической версии, многие годы сотрудничал с «Оливетти» и др. фирмами (*a*). Швейная машинка «544», 1957 (*б*)

Марио Беллини (род. в 1935) – всемирно известный итальянский дизайнер, руководил отделом на фирме «Оливетти», успешно проектирует мебель, светильники, бытовую электронику и пр.



а



в



б



е

г



д



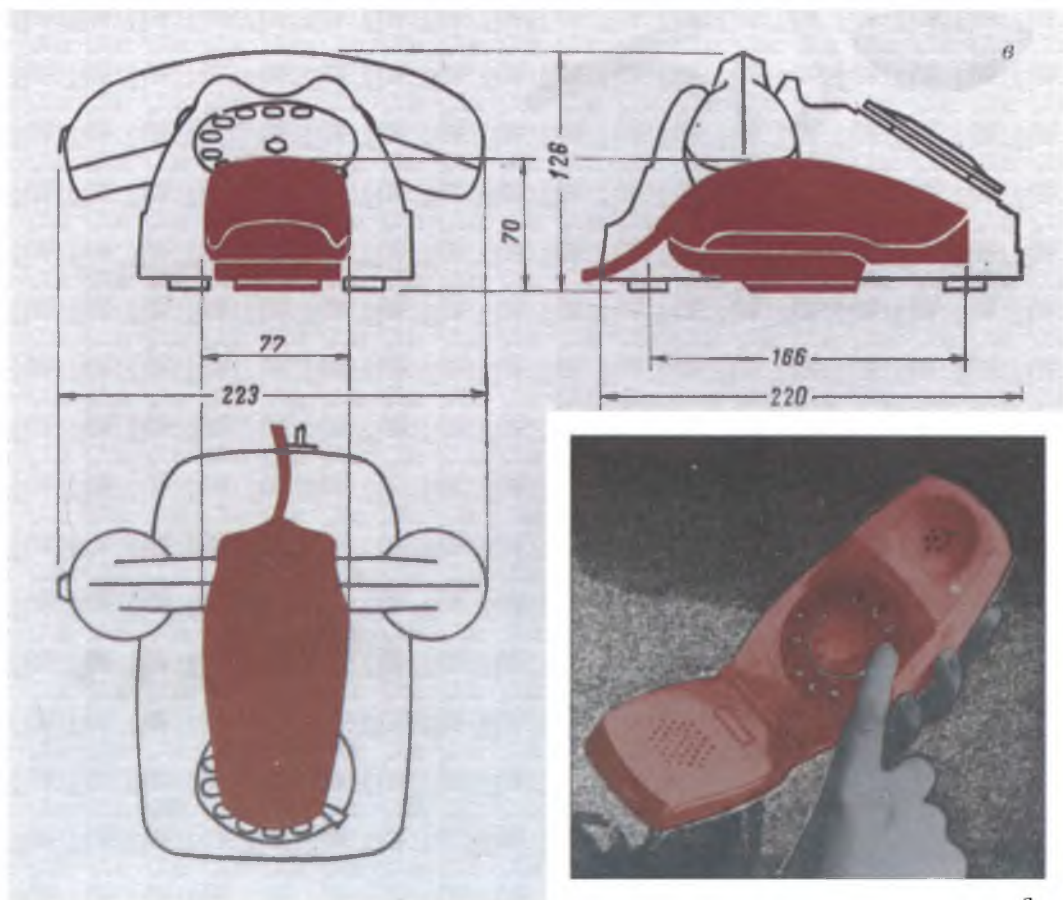
Джованни Понти (1891–1979) – выдающийся итальянский архитектор, художник, дизайнер, педагог, создатель журнала «Домус», 1928 (а). Стулья в стиле «ар деко», 1920-е (б). Стул, 1938 (в). Экспресс-машина для приготовления кофе, 1947 (г). Прибор для санузла серии Р, 1953 (д). Стул «Суперлеггера», модель № 699, 1957 (е)



а



б



2

М. Дзанузо, Р. Саппер. Портативный радиоприемник *TS052*, 1964 (а). Телефон «Грилло» («Кузнецик»), 1966, и сопоставление его габаритов со стандартной моделью (б, в, г)

а

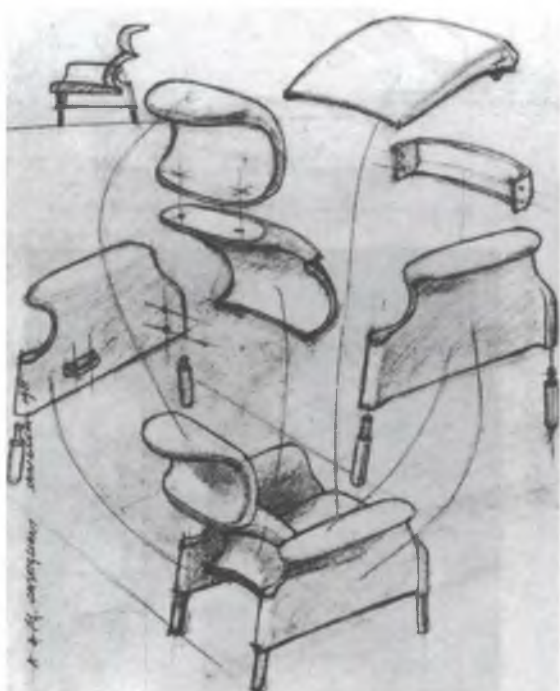


б



в

г



д



Анилле и Пьер Джакомо Кастильони. Табуреты «Села» («Седло») (а) и «Мешадро» (тракторное сидение) (б), 1957. Кресло *San Luca*, 1961 (в), схема его построения (г). Стереосистема *RR126 HiFi*, 1966 (д)



Баттиста Пининфарина. Спортивный кабриолет «Джульетта» фирмы «Альфа Ромео», 1954



а



б



в



г



д



е



ж





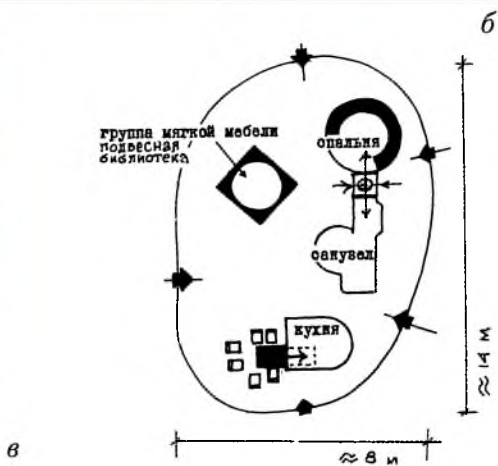
Лаура Джуджаро. Коллекция одежды весна–лето 1999 года



Джорджо Джуджаро (род. в 1938) – знаменитый итальянский дизайнер, которому принадлежит абсолютный рекорд в мировой практике по количеству спроектированных автомобилей – более ста. Еще в 1984 году ему была присуждена специальная премия «Золотой циркуль» за совокупную деятельность, внесшую существенный вклад в развитие национального дизайна (а). Сверхскоростной поезд *ETR460* (б). Зеркальные фотоаппараты фирмы «Никон» модель *F3*, 1980, и *Nikonos RS* для подводных съемок, 1992 (в). Бутылки, фирма *Fonti Sanbernardo* (г). Полуторозэтажный универсал *Columbus*, построенный в честь 500-летия со дня открытия Америки (д, е). Четырехместное малогабаритное транспортное средство *Viga* (ж, з). 1990-е



a **Джозе Чезаре Коломбо** (1930–1971) – известный итальянский дизайнер, яркий представитель футуро-дизайна 1960-х годов (*a*). «Центральный жилой блок» на выставке «Визионе-69» и его план (*б*). Модуль полностью оборудованной жилой ячейки, 1971 (*в*)



в



а **Александро Мендини** (род. в 1931) – архитектор, дизайнер, художественный критик, создатель журнала *Modo* (1977), главный редактор журнала *Domus* (с 1980-го) и лидер «Алхимии» начала 1980-х годов (а). Часы фирмы *Swatch*, 1992 (б). Шоу-рум *Bisazza* в Нью-Йорке, 1998 (в). Кресло «Пруст», 1978 (г). Кресло «Моцарт», 2000 (д)

б

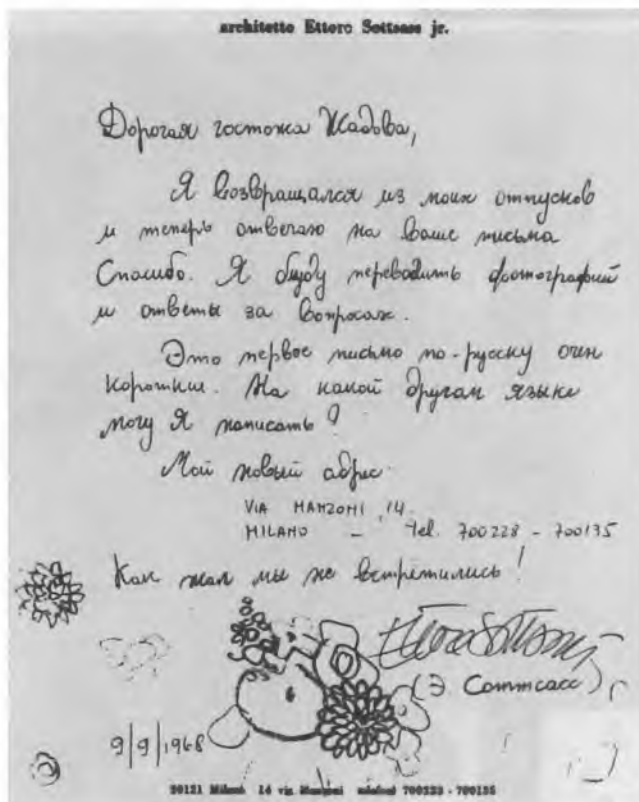


в



г

д



Лариса Алексеевна Жадова (1927–1981) – известный советский искусствовед, знакомилась с работами и взглядами крупнейших дизайнеров мира непосредственно в их мастерских, а затем доносила свои впечатления до отечественных специалистов (вверху слева). **Эttore Соттсасс** (внизу слева). 1960-е. Письмо Соттсасса Жадовой (справа)

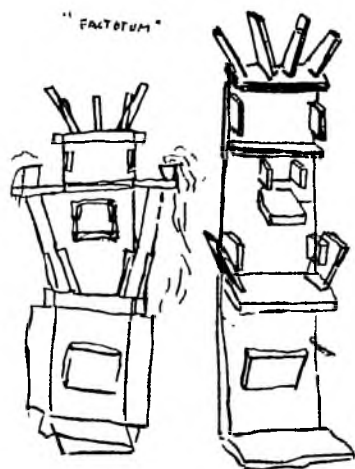
Эttore Соттсасс (род. в 1917) – выдающийся итальянский архитектор, дизайнер, теоретик и философ проектной культуры, в своем творчестве успешно совместил «реальную» (изделия «Оливетти», архитектура) и концептуально-радикальную («Мемфис») ипостаси (а). Книжный шкаф *Casablanca* – наброски (б), эскиз (в) готовая вещь, 1981 (г). Книжный стеллаж-полка *Cariton*, покрытие – ламинированный пластик, 1981 (д)



а

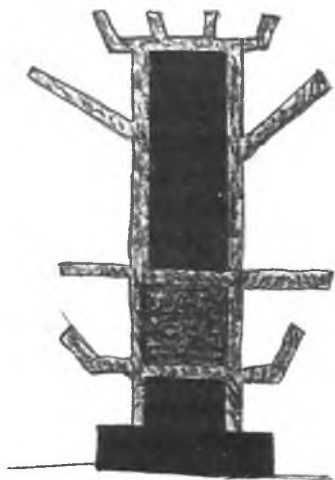


з



б

в



д



Члены группы «Мемфис» на подиуме для сидения и лежания *Tavaraux*, Мазанори Умеда, 1981



Микеле де Лучи. Стул *First*, символизирующий электронную эру; каркас из стальных труб, другие элементы из крашеного дерева, 1983

Джордж Совден. Шкаф *Luxor* из крашеного дерева с абстрактным рисунком на шелке, 1982



ДИЗАЙН СКАНДИНАВСКИХ СТРАН

В классическом понимании дизайн (индустриальный дизайн) появился во время технического прогресса и промышленного роста в конце XIX–начале XX века. Но несомненно, что истоки дизайна лежат в глубинах материальной культуры, в национальном народном искусстве. Эта позиция последовательно отстаивалась и углублялась в послевоенные годы в Италии, Японии и, во многом, в Финляндии, Швеции и других скандинавских странах. Несхожесть этих стран по природно-географическим, историческим и социально-культурным параметрам, естественно, обусловила различия, самобытные черты национальных тенденций дизайна.

Уже отмечался значительный интерес в США и Европе к итальянскому дизайну, его влияние на формообразование и стилистику промышленной продукции 1950–1960-х годов. Но раньше на целое десятилетие в США и Канаде, благодаря выставкам (первая – в 1954), архитекторы, дизайнеры и потребители были поражены высоким качеством и авангардным обликом скандинавской продукции.

Мебель, изделия из стекла и керамики, столовые приборы, декоративные ткани из Финляндии, Швеции, Дании поражали своей изысканной красотой, гармонией пластики и цветофактурных решений. Еще в предвоенные годы стилистика формообразования домашней мебели, изделий из стекла и керамики из этих стран приобретает международное признание как «Скандинавский модерн», «Шведский модерн». На Всемирной ярмарке в Нью-Йорке 1939 года сильное впечатление произвела мебель из светлого дерева с отдельными цветовыми акцентами и особым упором на линию и форму. Вместе с мебелью олицетворением элегантности и красоты в повседневной жизни были изделия из стекла и керамики. Во многих странах мира открылись магазины со шведскими названиями *Svenska* и *Form*.

Интересно, что специфические «скандинавские» черты материальной культуры в значительной степени складывались в продукции Финляндии, которая по географическому расположению, языку и пр. совсем не стопроцентная скандинавская страна. Только одна треть ее территории находится на Скандинавском полуострове.

Дизайн Финляндии

Финляндия – государство, расположенное в Северной Европе, в бассейне Балтийского моря. Хотя она относится к самым большим европейским странам региона (337 тыс. км²), но является весьма редконаселенной (менее 5 млн чел.); около 1/3 ее территории находится за Полярным кругом. Финляндия – страна лесов, которыми занята большая часть территории, и озер (около 1/10 территории). Процесс формирования финской нации проходил в условиях длительной экспансии (господства) Швеции (конец XIII–начало XIX в.), что затрудняло национальное культурное развитие.

В 1809 года Финляндия вошла в состав Российской империи как Великое княжество Финляндское. Процесс становления национальной школы в архитектуре, изобразительном искусстве ускоряется и происходит на фоне тесных контактов с русской культурой. В 1812 году столицей Финляндии становится Хельсинки. Здесь открывается университет (1827), с которым связано возрождение финского языка; начинает выходить первая регулярная газета на финском языке; возрождаются театр и музыка, изобразительное искусство и ремесла. В 1848 году была основана Ассоциация художников Финляндии, в 1879 – общество «Друзья финляндского ремесла»; в начале 1870-х открывается Школа искусств и ремесел, переименованная в 1885 г. в Центральную школу прикладного искусства. При Политехническом институте в Хельсинки (1872) функционирует архитектурный факультет, который, к слову, окончил А. Аалто (1921), основоположник современной финской архитектуры.

Оценивая предысторию финского дизайна, следует отметить успех финского павильона на Всемирной Парижской выставке 1900 года и формирование после этого в первое десятилетие XX века огромного интереса в стране к художественно-ремесленной деятельности. Говоря об этапах становления национального дизайна, профессор К. Франк писал: «Финский дизайн приобрел свой естественный характер не ранее 1940-х годов. Правда, в 1910-е годы была попытка создания «финского стиля» под знаменем «Art Nouveau». Но финский дизайн не был тогда еще дизайном в сегодняшнем понимании. Он был в значительной степени ремеслом и прикладным искусством. Однако в конце 1940–начале 1950-х годов дизайн вошел в промышленность в полном смысле этого слова. За одно десятилетие такие промышленные продукты как обои, столовые приборы, изделия из стекла, осветительные приборы стали исключительно финскими» [21.3].

Большое влияние на становление финского дизайна, формирование его национальных черт оказал архитектор А. Аалто, внесший весьма существенный вклад в европейскую и мировую культуру.

Алвар Аалто (1898–1976), выдающийся финский архитектор, художник-прикладник, дизайнер интерьеров и мебели, скульптор. В своем творчестве соединял принципы функционализма с национальными традициями финского искусства, стремился «гуманизировать интернациональный стиль» архитектуры с помощью «материалов и форм, сохраняющих тепло человеческих рук».

С 1939 года жил в США, преподавал там, одновременно продолжая работать для Финляндии и др. стран. Его стиль близок «органической архитектуре» Ф.Л. Райта.

Уже в ранней своей работе – библиотеке в Выборге (1927–1935) – он начал экспериментировать с освещением, которому придавал большое значение. Так, читальный зал, представляющий собой глухой объем (его стены оберегают читателей от внешнего шума), освещается сверху через круглые фонари, создающие равномерную освещенность всех мест. Белый цвет стен и потолка не только повышает общую освещенность, но и создает мажорный образ интерьера.

Блестящим примером целостного решения среды стала вилла «Майреа», спроектированная для художницы Майры Гулликсен (1938–1939) и ее супруга – промышленника и большого любителя искусства Гарри. Дом имеет каркасную металлическую конструкцию и кирпичные стены. Для внутренней и наружной отделки Аалто широко использовал свой излюбленный материал – дерево, применяя различные его породы – сосну, березу, ель, тик. Деревянные рейки покрывают стены и потолки, балконы и террасы, из дерева выполнены многие детали интерьеров и мебель, специально спроектированная для этого дома. А. Аалто формирует материал в зависимости от поставленной задачи, используя его фактуру и цвет. Дерево в руках архитектора становится не только великолепным отделочным материалом, вносящим теплоту и уют, но и средством объединения здания с окружающим лесным ландшафтом.

В Западной Германии выделяются две постройки А. Аалто – культурный (1959–1962) и религиозный (1965–1968) центры в г. Вольфсбурге. Наиболее эффективной частью культурного центра является «веер» аудиторий, выходящих на площадь фасадами, облицованными белым и голубым каррарским мрамором в сочетании с памирским сиенитом; интересно решен вестибюль постройки. В религиозном центре выделяется своим решением церковь – ее трапециевидное в плане пространство перекрыто железобетонными наклонными рамами, потолок между которыми обшит деревом. Полы облицованы керамической плиткой. Стены всех сооружений выполнены в беленом кирпиче и бетоне; крыши медные [21.1].

Частью архитектуры, наполнением ее «аксессуарами» Аалто считал дизайн. Единство архитектурного и дизайнерского мышления, понимание и творческое воплощение как функциональных, так и художественной, культурной сторон определили новаторский характер его творчества.

Еще в начале 1930-х годов А. Аалто начал эксперименты с конструкцией и технологией мебели. Им создается новый тип мебели с использованием обычных листов фанеры, но специфически обработанных. На основе специального метода распиловки и последних для тех лет достижений химии готовились «деревянные макароны» – эластичные заготовки, которые можно было изгибать, почти не ограничивая фантазию. Гнущее дерево мастер использовал также для больших декоративных панно и скульптур. Многие образцы мебели, осветительной арматуры, скобяных изделий и пр., созданные для конкретных архитектурных объектов, интерьеров, обрели самостоятельную жизнь и воспроизводятся серийно.

В конце 1940–начале 1950-х годов доминирующие позиции на международных Триеналле в Милане и других престижных выставках начинают занимать представители Финляндии. Так, в 1951 году они удостоились 6-ти «Гран-при», 7-ми Золотых и 8-ми Серебряных медалей. Кай Франк, Тапио Вирккала и Тимо Сарпанева становятся первыми звездами европейского дизайна, а затем завоевывают славу больших мастеров в Америке.

Одной из ключевых фигур финского дизайна 1940–1950-х годов, много сделавшим для слияния дизайна с промышленными технологиями при сохранении культурной преемственности, был К. Франк – дизайнер-универсал.

Кай Франк (1911–1989), известный финский дизайнер с широким спектром работ (текстиль, керамика, стекло, мебель, инструмент и интерьеры, в том числе самолетов), профессор (преподавал в Центральной художественно-промышленной школе).

Керамический набор посуды «Килта» (1948–1953) был создан им для тесных послевоенных квартир. На основе простых геометрических форм достигнуто органичное сочетание традиций национальной крестьянской посуды с проектными принципами функционализма. Посуда, построенная на строгой модульной сетке с учетом технологии фирмы «Арабия», продавалась как в комплекте, так и частями, широко использовалась в быту и в сфере общественного питания в Финляндии и за рубежом. Посуда выпускалась с 1952 по 1974 год; были проданы более 25 млн экз., которые встречаются и сейчас. С 1980 года производилась модификация – например, сервиз «Тема» (более прочная каменная масса, можно было ставить в СВЧ-печи). Франк выполнял работы по стеклу для фирм «Ииттала» (1940-е), «Нууттайерви» (1951–1973). С долей иронии он порой отходил от «абсолютной формы». В двухэтажных графинах «Кремлевские купола» малый из графинов служит крышкой для большого (1958).

В 1955 году К. Франк получил престижную скандинавскую премию Луннинга и, благодаря ей, совершил большую поездку по Японии и Италии. Под влиянием Японии была создана пластиковая посуда «Каждый день» фирмы «Сарвис» (1979).

С 1976 года Франк работал как свободно практикующий дизайнер в самых разных областях проектирования. Его взгляды сложились в целостное антропоцентрическое, культурно-экологическое мышление, ядром которого оставался его дизайнерский этико-эстетический идеал. Он, в частности, утверждал, что ни одна страна не должна проектировать изделия исключительно для экспорта, особенно это опасно для малых стран, ибо всегда рискованно строить свою культуру на чужой почве. При этом ни одна страна не может позволить себе отказаться от художественного ремесла или любого другого независимого и гибкого мелкого производства. Именно в них заложено «семя национальной культуры вещи». Принципиальность и верность идеалам снискали Франку славу «совести финского дизайна» [16].

Работы Франка экспонировались на многочисленных выставках в Финляндии, Европе, Америке, Японии, были отмечены высшими наградами, в т.ч. «Золотым циркулем» (Италия).

Становлению дизайна Скандинавии в послевоенный период и его международному признанию в большой степени способствовала деятельность Т. Вирккалы.

Тапио Вирккала (1915–1985), один из ведущих дизайнеров Финляндии и Скандинавии, по окончании войны оказался в эпицентре становления нового этапа развития финского дизайна. Именно с помощью интеллектуальных сил, в т.ч. дизайнеров и архитекторов, в эти сложные годы (поражение во Второй мировой войне), страна явила удивительный феномен выживания не только в культурном, но и в социоэкономическом смысле, выхода из глубокого кризиса. Финские дизайнеры, в т.ч. Вирккала, понимая, что необходимо мобили-

зовать все силы и быть реалистами, искали адекватные эстетичные формы выражения в материальной культуре, обращая недостатки в достоинства. Сотрудничество с фирмой «Ииттала», начавшееся в эти годы и продолжавшееся всю жизнь, сделало Вирккала одним из символов возрождения финского дизайна.

Вирккала, чтобы внедрить новаторские, не отвечавшие традиционным приемам работы стеклянные изделия, досконально изучает технологию производства, сам изготавливает мульды для отливки стекла, осваивает технику матирования, обработки поверхности алмазом и т.п. «Лишь после того, как я собственноручно обработал серию из 30-ти бокалов «Спираль», созданных по моему проекту, я был, наконец, признан и принят моими сотоварищами-рабочими», – вспоминал дизайнер. Одно из наиболее известных произведений – серия ваз «Кантарелли» («Лисички», 1946) с тонким орнаментом в виде полос (пересказанная языком абстракции форма лесных грибов) производилась в течении 15 лет и пользовалась большой популярностью.

Одновременно Вирккала занимается графикой, выигрывает конкурс на проект банкнот, объявленный Финским национальным банком (1946), разрабатывает серию марок к XV Олимпийским играм в Хельсинки (1952).

В конце 1940–начале 1950-х годов он складывается и как дизайнер-выставочник. Триумфом финского дизайна и самого Вирккалы стали оформленные им экспозиции на триеннале в Милане (1951–1954).

Вирккала работает со многими известными зарубежными фирмами. В 1954 году он начинает сотрудничать с бюро Р. Лоуи (Нью-Йорк), разрабатывает столовые приборы, телевизоры и пр. Вернувшись в Европу, Вирккала начинает долговременное сотрудничество с фирмой Ф. Розенталя (ФРГ), изготавливающей изделия из фарфора, и создает сервиз «Финляндия» из белого фарфора мягких скульптурных линий и без декора. Работая в международном проектном дизайн-центре «Домус-тим», он вместе с интернациональной командой создает «универсальный стиль», пригодный в любом интерьерном дизайне, но в то же время позволяющий сохранить индивидуальную природу отдельных предметов. Одним из мировоззренческих результатов работы интернациональной команды явилось существенно новое представление о связанности объектов в среде, вылившееся позднее в так называемое «средовое мышление» в дизайнерской идеологии и практике.

После весенней Франкфуртской ярмарки 1961 года, где Вирккала показал вазы, подносы, подсвечники, фарфор и столовые приборы, дизайнерская пресса писала: «Имя Тапио Вирккалы стало символом стилевой концепции. Не будет преувеличением сказать, что все европейское восприятие и понимание формы откристаллизовано в творчестве Вирккалы... Его произведения полны свежести – в них отражается наш художественно настроенный век и в то же время проступает, мягко играя, язык классических форм».

Сотрудничая с европейскими фирмами, в т.ч. итальянскими, и не прерывая работы у себя на родине, он создает самые разнообразные проекты – от бытовых изделий до промышленного оборудования, от уникальных художественных произведений до широко тиражируемых вещей. В конце 1950–начале 1960-х го-

дов много работает в пластмассе и других синтетических материалах, создает проекты пластикового сервиза для германской авиакомпании «Люфтганза», зубную щетку, в ручке которой содержится паста, пластмассовую лампу, термос, туристическую складную лодку-рюкзак и многое другое.

Работы Вирккалы выставлялись более чем в 50 странах, в т.ч. в СССР (1981). Вирккала стал одним из символов финского дизайна послевоенного периода наряду с К. Франком и Т. Сарпаневой [16].

Тимо Тапани Сарпанева (род. в 1926), один из наиболее известных и самобытных финских дизайнеров плеяды 1950–1960-х годов, художник, график, скульптор, педагог. Следуя своим предшественникам, в частности, А. Аалто, он легко и органично преодолевает границу между уникальным произведением искусства и массовой потребительской вещью. Работает дизайнером на ряде финских фирм, в т.ч. таких известных как «Ииттала» (стекло), «Розенлев» (металлические изделия) и др., сотрудничает с зарубежными компаниями. В начале 1950-х открывает собственное дизайнерское бюро.

Получив ряд высших наград на Миланской триеннале 1954 года (скульптура из стекла), Сарпанева становится признанным мэтром. Среди его работ – павильон Финляндии на Скандинавской выставке дизайна и художественного ремесла (Швеция, 1955), финский павильон на Миланской триеннале (1957), выставки «Финляндия» во многих странах Европы и Японии (1961–1964), финский павильон на ЭКСПО в Монреале (1967) и др.

В середине 1950-х годов Сарпанева создает для «Иитталы» так называемую «i-линию» – серии стеклянных изделий, упразднивших границу между дорогими произведениями искусства и дешевым потребительским стеклом. В основу этой серии заложены классические функционалистические принципы комбинированности и взаимозаменяемости, штабелируемости и многофункциональности, стремление к внешней простоте и анонимности. Преобладают абстрактные, геометризованные формы, обогащенные мотивами биоморфности.

Смысл этой линии Сарпанева развивает и в других материалах: серия чугунных изделий для приготовления пищи и одновременно для сервировки стола («Розенлев», 1960), посуда из нержавеющей стали («Опа», 1970), посуда из фарфора и фаянса, а затем и каменной массы («Розенталь», 1970–1980-е). Предметы универсальны и предназначены как для домашнего обихода, так и для официальной обстановки. В них по-новому интерпретирована традиционная форма широко известных предметов, что позволило превратить рутину повседневности в праздник жизни. Одновременно он продолжает работать как художник и скульптор, много времени посвящает книжной графике. В 1980-е годы его страсть к «тайне формы» распространяется и на проблемы градостроительства: он создает серию архитектурных этюдов «Неополис», которые в то же время можно рассматривать и как деревянную скульптуру.

Работы Сарпаневы отмечены массой престижных наград, его произведения представлены в коллекциях многих музеев мира, а персональные выставки дизайнера, дважды демонстрировавшиеся в СССР, путешествуют по всему миру [16].

В 1960-е годы финский дизайн начал распространяться в отраслях, занимавшихся выпуском промышленного оборудования, электробытовой аппаратуры, велосипедов, мотоциклов, машин для сельского хозяйства и др. изделий. Широко привлекать дизайнеров начинает крупнейший в Финляндии концерн «Фискарс» (26 различных предприятий), выпускающий разнообразную продукцию – столовые приборы, посуду, мебель различного назначения, электробытовые приборы. В мебельной промышленности были разработаны комплекты мебели как для жилых, так и для общественных помещений, отмеченные международными премиями и пользующиеся широким спросом за рубежом. К традиционным для финской мебели материалам (отечественные сорта дерева и формованная фанера) добавились металл и пластмассы. Новатором в этой области выступил дизайнер Ильмари Тапиовара, а также его последователи Е. Аарнио и У. Куккапуро [21.8].

Большое внимание начинает уделяться и разработке упаковки; крупнейшее в стране предприятие потребительской упаковки – фабрика «Эуран Папери». При разработке упаковки учитываются такие факторы как экономичность, защитные свойства, улучшенный товарный вид и привлекательность. Предпочтение отдается сочетанию традиционных для Финляндии материалов (бумага, картон) с целлофановой пленкой, алюминиевой фольгой, пергаментом и различными пластиками. Широкое применение нашли слоистые материалы и материалы с покрытиями.

Для изделий, созданных финскими дизайнерами, характерны чистые линии, строгие и лаконичные формы, минимальное использование декора. В своих работах дизайнеры учитывают национальные условия, особенности быта, вкус покупателей, стремятся отразить единство человека с окружающей его природой. Наиболее ценными чертами финского дизайна являются конструктивная простота решений, функциональность, учет условий эксплуатации.

Функционализм – общая стратегия мирового дизайна 1950–1970-х годов, проявившаяся в минимуме декора внешней формы, в действительных, а не мнимых, свойствах вещей, максимально учитывающих «человеческий фактор» (антропометрия, психофизиология и физиология), а также в использовании рациональных технологических процессов. Этот термин применяют с некоторой стилизованной окраской, учитывающей проявления интернационального стиля.

Большое значение для развития дизайна в Финляндии и внедрения его методов в промышленность имела деятельность финского общества «Орнамо» (до 1912 оно называлось «Общество художников-оформителей»). Общество поставило своей целью содействие развитию прикладного искусства и дизайна, установление более тесного сотрудничества между художниками, дизайнерами и промышленностью [21.6]. В Финляндии издается журнал «Форм функшэн Финлэнд».

Многие годы единственным в стране было Высшее училище промышленного дизайна (Хельсинки). Училище, основанное в 1970-х годах, располагалось в заводском здании фирмы *Arabia*, что позволяло использовать в процессе обучения современное промышленное оборудование, приобщая студентов к технологическим знаниям и навыкам. Желающих обучаться в нем было очень много. Еже-

годно подавались около 2000 заявлений о приеме, но в результате строгого отбора в конце 1980-х годов всего 5% абитуриентов становились студентами. Преподавательский состав – высокого уровня квалификации: это ведущие специалисты в различных областях дизайна, при этом обязательно практикующие.

Дизайн Швеции

Королевство Швеция занимает восточную и южную части Скандинавского полуострова, по своей территории это одна из крупнейших стран Европы (410 тыс. м), но по численности населения (около 9 млн чел.) одна из самых малонаселенных европейских стран; 55% ее площади – леса, в основном хвойные. Вплоть до середины XIX века Швеция была преимущественно крестьянской страной, что повлияло на характер ее культуры, изобразительного и прикладного искусства. Формирование национальной школы архитектуры, живописи, графики и скульптуры (XVII–XIX вв.) происходило в общем русле европейской художественной культуры. Современная Швеция принадлежит к числу высокоразвитых индустриальных стран с широкими внешнеэкономическими связями; экономика страны имеет ярко выраженную экспортную направленность.

Шведское прикладное искусство и дизайн были более восприимчивы к влиянию зарубежных стилей, чем в других скандинавских странах. Шведов нередко называли «французами Севера», т.к. различные художественные течения и направления, тенденции формообразования, приходившие из Франции, приживались здесь довольно легко. Однако они не перенимались вслепую, а подвергались определенной трансформации. В начале XX века вместо французской изысканности начал развиваться стиль более тяжелый, более соответствующий вкусам средних слоев населения. Поскольку в Швеции не было ни дорогих пород дерева, ни ценных металлов, то вместо вычурной бронзы мебель просто украшали резьбой, а красное дерево заменяли сосной и елью. Это и заложило основы простого и здорового стиля в шведском дизайне.

Шведское Общество прикладного искусства, известное уже более полутора столетий, оказывало исключительное влияние на новое искусство, содействуя его утверждению. Возникшее как Общество ремесел, оно было реорганизовано в соответствии с программой, подобной той, которую имел Германский и Австрийский Веркбунд (1914). Сотрудничество дизайнеров и промышленников не только повышало уровень вкуса публики, но способствовало созданию надежного рынка как кустарных изделий, так и машинной продукции. Деятельность Шведского Общества прикладного искусства по своему значению превосходила роль любой другой организации подобного рода. На протяжении 1920-х годов на его долю приходилась почти вся работа по переоборудованию больниц и магазинов. Окраска в светлые тона и удобная мебель совершенно преобразили безрадостные и негигиеничные больничные палаты. В течение 3-х лет (с 1923 по 1926) усилиями Общества были модернизированы три десятка больниц. Повсюду появлялись по-новому оформленные магазины и уличные витрины. Среди многочисленных результатов, которые были достигнуты за этот период, следует отме-

тить, как один из главных, повышение спроса на труд архитекторов, дизайнеров, художников, столяров и других мастеров-ремесленников. В результате пропаганды нового прикладного искусства и стараний промышленников рекламировать имена дизайнеров тысячи домашних хозяек познакомились с работами различных мастерских, с тенденциями в изменении моды [21.5].

Главные достижения шведского дизайна в 1930-е годы были связаны с мебелью и предметами домашнего обихода. Основы современного скандинавского дизайна мебели, наряду с финном А. Аалто, закладывал швед Г. Асплунд.

Эрик Гюннар Асплунд (1885–1940), один из наиболее известных шведских архитекторов и дизайнеров периода между двумя мировыми войнами, лидер художественной интеллигенции 1930-х годов, активно содействовал внедрению идей функционализма в проектное творчество Скандинавии. Создал около 90 архитектурных и дизайнерских проектов, 45 из которых реализованы в Швеции. Отмеченные высоким художественным талантом, они образуют логическую цепь трансформаций разнообразных проектных подходов и стилистических направлений: от национального романтизма и неоклассицизма до интернационального стиля и затем – «гуманного функционализма» и органической архитектуры.

Первой особой вехой в его творчестве становится участие в выставке «Жилище», организованной Шведским художественно-промышленным союзом в Стокгольме (1917) и получившей большой общественный резонанс. Это была выставка-концепция, направленная на демократизацию культуры жилища. В ней воплотились идеи конца XIX–начала XX века о «красоте для всех», а также идеи движения 1910-х годов «Художники – в промышленность!».

Продолжая линию германского Веркбунда, выставка заостряла социальные установки, в частности, демонстрировала большое количество жилищ для рабочих. Особое внимание привлекла предложенная Асплундом «кухня в квартире рабочего»: с голубыми обоями, светлыми гардинами, лоскутными ковриками и сосновой мебелью, напоминавшая горницу крестьянской избы – «нечто чистое и практичное, где ясно ощущался тон родины», по словам архитектора К. Вестмана.

1930 год стал поворотным для Скандинавии – это был год прорыва в проектную культуру модернизма. **Модернизм** – совокупность авангардных творческих течений и направлений, различных видов искусства и дизайна начала XX века. Это – художественная идеология, эстетика, опирающаяся на ценности художественной свободы и индивидуальности. Творчество приобретает интернациональный характер, значение местных школ нивелируется.

Решающую роль в переходе к модернизму сыграла Выставка архитектуры, ремесел и дизайна, организованная Шведским художественно-промышленным союзом в 1930 году в Стокгольме. Асплунд был главным архитектором выставки, главной темой которой было – функционализм в архитектуре и в дизайне. Построенные Асплундом павильоны из стекла и стали – своего рода «белый кубизм» – отличались геометрически чистыми формами и необычайной легкостью. Выставка имела свою четкую социально-методическую программу, особенно по-

следовательно развивавшуюся в разделе, посвященном проблемам жилища. Кредо программы, утверждавшее социальный реализм и эстетику машинного производства, оказало очень сильное влияние на судьбу архитектуры, строительства и дизайна в Швеции. Идеи функционализма были восприняты шведской социал-демократией, пришедшей к власти в начале 1930-х годов.

Предложенный выставкой идеал жилища – компактная планировка, гигиеничные свободные помещения со светлыми стенами и мебелью на стальной трубке, стандартным кухонным оборудованием, штабелируемой посудой – был впоследствии широко реализован. Асплунд становится центральной фигурой шведского проектного творчества, вокруг него группируется молодежь.

После выставки 1930 года Асплунд выполняет ряд дизайнерских проектов, среди которых – мебель и интерьеры для общественных зданий. Кульминацией его творчества и в то же время последним произведением Асплунда стал проект лесного крематория (1935–1940), где здания и ландшафт образуют единое и подвижное целое, рождая чувство глубокой грусти и покоя. Здесь органично слились вневременной классицистический подход, свободный от жесткости функционализм и тонкое поэтическое чувство [16].

Концептуальные идеи Асплунда и его молодых последователей в 1940-е годы не только получили дальнейшее развитие, но и реальное воплощение. После прихода к власти в 1945 году социал-демократической партии и проведения ряда прогрессивных мер формируется шведский стиль жилища. Квартиры в жилых домах средних слоев населения становятся центром внимания. Складывается социализированная модель жилья со светлой, дружелюбной демократичной атмосферой. Внедрение программы «Жилищный тест» (руководитель – теоретик дизайна Готхард Йохансон) привело к появлению функциональной модели организации компактной «шведской кухни» (1952). Со временем стандартизация распространилась на квартиры в целом. В эти же годы дизайн все интенсивнее включается в создание высокотехнологичных изделий. Промышленный дизайн Швеции оказался более приближен к реальной жизни, чем в других скандинавских странах.

Сикстен Сасон (первоначальная фамилия Андерсон, 1912–1969) стал одним из пионеров шведского промышленного дизайна. Получив заочное машиностроительное образование, он начинал свою творческую карьеру как график, выполняя проекты для фирм «Электролюкс», «Хускварна», «Хассельблад», «СААБ» и др., создавал дизайн пылесосов, стиральных машин, утюгов, оборудования для кухни, фототехники, автомобилей, автобусов и поездов. Легендарной стала зеркальная фотокамера формата 6×6 «Хасельблад 1600F» (1947–1948), которой пользовались американские космические экспедиции на Луне в конце 1960-х годов.

Фирма «Свенска Аэроплан АБ» (СААБ), изготавливавшая истребители, осенью 1945 года начала подготовку производства автомобилей. Проектирование вела группа во главе с Гуннаром Люнкстремом, дизайнером был С. Сасон. Летом 1947 года состоялась премьера серийного автомобиля «СААБ-92». Дизайн

переднеприводной модели, в которой была использована популярная концепция недорогих «народных» машин, стал неординарным явлением в автомобилестроении. Обтекаемый кузов, напоминающий в профиль крыло самолета, несет на себе несомненное влияние самолетостроения, в котором фирма «СААБ» занимала одну из лидирующих позиций. Серийное производство «СААБов» началось в конце 1949 года. Недорогой, неприхотливый и надежный автомобиль быстро завоевал популярность. Постепенно фирма наращивала выпуск автомобилей и совершенствовала их конструкцию. С конца 1950-х годов достаточно хорошо известные в Европе «СААБы», но с улучшенной отделкой и с более мощным двигателем (в т.ч. «СААБ-93В»), стали поставляться в США.

Отметим, что черты обтекаемого стиля (стримлайна) были характерны и для формообразования многих других изделий, созданных С. Сасоном.

Влияние самолетостроения на автомобильный дизайн Швеции ярко проявилось в суперкаре на чистом спирте «СААБ Аэро X» (2006) последователей Сасона. Место водителя очень напоминает кабину истребителя, производством которых компания славится до сих пор. Чтобы попасть в салон, необходимо не только открыть дверь, но и поднять крышу – эти задачи успешно выполняются электродвигателями. Оригинальный футуристический облик имеет панель приборов автомобиля, которая не привычна, но функциональна.

Высокий уровень технического развития позволил Швеции в 1990-е годы производить одни из самых миниатюрных в мире мобильных телефонов, опередив большинство стран в развитии телефонной сети и технологий коммуникаций. Логично вспомнить, что еще в 1881 году фирма «Эрикссон» впервые поставила телефонное оборудование в Россию. Через восемь лет после этого было возвращено производство оборудования «Эрикссон» в Санкт-Петербурге. В 1904 году в Москве была построена телефонная станция на 60 тыс. линий – самая крупная и технически совершенная телефонная станция в мире начала XX века.

На стыке 1940–1950-х годов шеф-инженеру фирмы «Эрикссон» Хуго Бломбергу удалось создать компактный телефон-трубку «Эрикофон» весом всего 400 г. Правда, в конце XX века, когда фирма «Эрикссон» полностью доминировала в конкурентной борьбе с финской компанией «Нокия», последняя сумела резко упрочить свои позиции. Менеджеры и дизайнеры «Нокии» предложили вместо громоздкой, дорогой статусной вещи для деловых людей, каким был мобильный телефон вначале, выпускать предмет игры и моды для старших ребят и подростков. Более дешевые, нетрадиционной формы, отделки и цвета модели заполнили ранее пустовавшую потребительскую нишу, благодаря чему «Нокия» сумела далеко обогнать всех конкурентов по количеству продаж.

Дизайн офисов

Социальная направленность организации среды общественных зданий понималась в нашей стране еще в 1970–1980-е годы, в лучшем случае, как наличие комнаты гигиены женщин, комнаты приема пищи, исходя из физиологических критериев. В Западной Европе и, прежде всего, в Скандинавских странах в кон-

це 90-х годов XX века социальные моменты уже были одними из основополагающих факторов. Доминирование социал-демократических идей, высокий уровень занятости привели к кардинальным изменениям не только в сфере социальной защиты населения (сфера распределения), но и в промышленности, а также в сфере услуг и бизнесе.

Идеи социального партнерства изменили сам подход к проектированию офисов. Доминирующими стали идеи демократической общины, чем-то напоминающей клуб, коммуну, племя и артель одновременно. В частности, расположение рабочего места у окна было возведено чуть ли не в неотъемлемое право каждого сотрудника. Офисным зданиям стали присущи более узкие и сложные планы застройки, а также множество общественных зон. Индивидуальные и групповые комнаты начали отделяться прозрачными (драпируемыми или с матовыми стеклами) перегородками от центральных зон, служащих для коллективного использования, включающего «мозговые атаки» и контакты с сотрудниками других отделов, посетителями и прочие коллективные мероприятия оперативного характера.

В комплексе зданий «Скандинавских авиалиний» (Стокгольм), воздвигнутом в конце 1980-х годов на берегу искусственного озера, вокруг обширного центрального пространства (улица с «карманами») формируются коммунальные пространства второго ранга (кафе, магазины, бассейн, фитнес-центр, которыми пользуются как 1,5 тыс. служащих, так и все желающие). Локальные «коммунальные» зоны собственно офисной части (каждая на 30–40 человек) включают в себя сектор для переговоров и неформального общения, кустовой центр оргтехники и телекоммуникационного оборудования, кухню-столовую.

Главные функциональные модули – персональные кабины площадью около 12 м² – группируются вокруг «коммунальных зон». Перегородки и двери кабинетов, выходящие в эти зоны, сделаны из стекла, что устраняет эффект физической изоляции и обеспечивает «перетекание» пространства компактных кабинетов в более просторные объемы, поэтому каждый сотрудник хорошо себя чувствует психофизиологически.

Коммунальные зоны для неформального общения сотрудников между собой и с посетителями расположены на открытых террасах, выходящих на озеро. Мебель здесь как на курортах – плетеная, дополненная вьющимися растениями и декоративными элементами.

С творчеством скандинавских, в том числе шведских, дизайнеров последнего десятилетия XX века позволила познакомиться **Выставка современного скандинавского дизайна**, показанная в Москве и С.-Петербурге в начале 1998 года. Дизайнеры, чьи работы были представлены на выставке, принадлежали к поколению, выросшему на стыке двух эпох – между эпохой чертежной доски и дисплея компьютера. Компьютеризация развивается столь стремительно, что многие уже успели забыть или даже совсем не знали, что еще в 1980-е годы почти весь графический дизайн создавался за чертежной доской, при помощи скальпеля и ножиц, рейсфедера и лекала. Но, может быть, как отмечалось в брошюре к разделу выставки «Пульс: современный шведский дизайн», именно такой не-

торопливый, богатый традициями ремесленный труд и определил собой то понимание формы, которое присуще этим дизайнерам? И, может, компьютеры просто помогли им впоследствии довести свои идеи до совершенства? [21.4].

Вместе с тем, произведения этих дизайнеров отмечены скорее прогрессивным мышлением и высокой технологией, а не консерватизмом и традиционностью. В работах Матса Теселиуса, Охана Хельстема, Ионаса Бохлина наряду с традиционным рациональным и функциональным подходом к проектированию мебели и аксессуаров было заметно стремление к поиску собственного стиля с применением нетрадиционных материалов и форм. Их стиль все больше приближается к общемировым тенденциям, приобретая международный лоск, но не теряя при этом сугубо скандинавскую индивидуальность.

Главный этический принцип скандинавского дизайна – вещи для всех, высокого качества и недорогие. Необычную популярность во всем мире завоевала шведская фирма «ИКЕА», работать с которой не считали и не считают зазорным самые именитые мастера, в том числе Тапио Вирккала, Вико Магистретти, Томас Эриксон, Эрик Санделл и др.

Ингвар Компрад в 1943 году создал специализированный магазин, доставлявший товары по почте. В 1951 году был издан первый каталог фирмы, а уже в 1952-м товары фирмы произвели сенсацию на мебельной выставке. В 1965 году была создана сеть магазинов, мебель и аксессуары в которых предлагались не в отдельных каталогах, а на страницах общего альбома, где они были представлены в самых разнообразных сочетаниях, позволяя покупателям выбрать товар по вкусу и в соответствии со своим доходом. Сеть магазинов «Икея» открылась и в России. Важно, что с момента основания компании ею исповедуется принцип «Сделай сам». Специфический подход к конструкции и технологии позволил разработать максимально унифицированную рациональную мебель, легко собираемую из модулей даже покупателями-непрофессионалами. По заказам фирмы поставляются серии других товаров для жилища: светильники, текстиль, посуда и пр. Все товары доставляются в плоских упаковках, которые легко штабелировать и перевозить.

Идеи улучшения обслуживания покупателей и рационализации торговли пищевыми продуктами привели к созданию в 1951 году фирмы «Тетра-пак» доктором **Рубеном Раузингом** (1895–1983). Опыт и наблюдения, почерпнутые им в годы учебы в США по организации магазинов самообслуживания, позволили начать выпуск молочных пакетов в виде тетраэдров вместо привычных молочных бутылок. С 1990-х годов применение упаковки уже в прямоугольных объемах для жидких продуктов стало повсеместным.

Дизайн Дании

Королевство Дания – государство в Северной Европе на Ютландском полуострове и островах Датского архипелага, 43 тыс. км², население немногим более 5 млн человек. Развитая индустриально-аграрная (крупный экспортер мясомолочной продукции) страна; основные отрасли промышленности: судостроение,

сельскохозяйственное машиностроение, электротехнические изделия, мебель, керамика, посуда, текстиль.

В прикладном искусстве, художественных ремеслах Дания на протяжении столетий находилась в той или иной степени под влиянием Германии, Франции и, в наибольшей степени, Нидерландов, а также Англии, что в сочетании с древним наследием норманнов легло в основу датского стиля. Он практичен, ориентируется на потребности средних слоев населения и избегает крайностей, свойственных как функционализму, так и украшательству, сохраняя ярко выраженные национальные особенности и, в то же время, отличается хорошим вкусом.

В первом десятилетии прошлого века в Дании стали возникать организации, ставившие своей целью пропаганду и поощрение прикладного искусства. В 1907 году группой ремесленников и дизайнеров была основана датская Национальная ассоциация художественных ремесел и промышленного искусства, взявшаяся за повышение качества промышленной продукции. Национальной ассоциацией были организованы инициативные группы, в основном состоящие из молодежи, снабжавшие потребителей информацией по таким вопросам как устройство быта, оборудование для дома и мебелировка. За время Второй мировой войны было проведено обследование шестисот пятидесяти квартир и составлены описания, фиксирующие наличие несоответствий между особенностями жилого помещения и его мебелировкой.

Эволюция современной датской мебели началась с нескольких смелых попыток нововведений в области формы, что, впрочем, было встречено без особого одобрения. Но по мере того как развитие техники и меняющийся образ жизни влияли на размеры жилой площади и устройство быта, интерес публики к новому заметно возрастал.

В 1928 году выставка датского прикладного искусства, устроенная в Художественном музее в Бруклине (штат Нью-Йорк), а позднее и в других городах Америки, продемонстрировала основные тенденции современного дизайна. На выставке были представлены письменный стол и кресло палисандрового дерева, последнее – обитое козьей кожей. Изысканной формы кушетка была обтянута мехом – тип обивки, вошедший в моду в Париже. Небольшой столик для шитья был снабжен обитой мехом подставкой для ног. Деревянные поверхности были тщательно отполированы, и лишь в некоторых случаях применялась отделка инкрустированием.

Мебель, изготавливаемая промышленным способом в расчете на среднюю датскую семью, в первые послевоенные годы достигла той степени типизации при хорошей, практичной форме, что покупатель мог смело останавливать свой выбор на любых изделиях с полной уверенностью в том, что они будут гармонировать с теми, которые у него уже имеются. Общее единообразие стиля сделало мебельный гарнитур таким же анахронизмом, каким в современном среднем жилище стало само понятие отдельной столовой.

В Королевской академии изящных искусств преподавал профессор Каре Клинт, который, будучи известным дизайнером, обучал юное поколение архитекторов, подготавливая их также и к проектированию мебели. О Клинте говорили, что он был функционалистом еще до возникновения функционализма.

Испытав влияние английского искусства XVIII века и искусства Японии, он пренебрегал декором, выработав строго индивидуальный стиль. Много внимания уделял антропометрии и другим «человеческим факторам», работал в направлении «органического дизайна». Современная датская мебель обязана ему более, чем кому-нибудь другому, своей надежностью и изяществом.

В изготовлении светильников одним из важнейших достижений было появление так называемых «ламп П-Х». Техническая смекалка их создателя Поуля Хеннингсена и изящный внешний вид обеспечили этим лампам широкую известность. Освещение в Дании – одна из важнейших проблем. Длинные ночи представляют возможность приложения усилий в этой области как инженерам, так и дизайнерам. **Поуль Хеннингсен** (1894–1967), датский архитектор, писатель, режиссер и дизайнер по светильникам, занимавшийся их дизайном с 1924 года, получил за свои светильники Золотую медаль на Парижской выставке 1925 года, а с 1926 года сотрудничал с Луисом Польсеном [21.5].

Арне Якобсен (1902–1971), датский архитектор, дизайнер по мебели и интерьеру, тканям, изделиям из стекла и металла, педагог. Дизайнерское творчество Якобсена тесно связано с его архитектурной деятельностью. Здания с их окружением и внутренним наполнением, по мысли Якобсена, должны составлять целостную, органичную среду для жизни. Творчество Якобсена развивалось в русле европейского модернизма, но в то же время было отмечено глубоко личностным подходом, вобравшим в себя рафинированную традицию датского проектного искусства.

Якобсен был одним из первых проводников функционализма в Дании, хотя его ранние произведения 1920-х годов тяготели к неоклассицизму. Уже первый большой проект – здание «Белла Виста» в Клампенборге (1933) – вдохновлен идеями Баухауза, стремлением к чистоте и ясности выражения функциональной целесообразности. В послевоенные годы, когда в Дании развернулись процессы индустриализации строительства, Якобсен еще больше утвердился в идее, что только архитектор может управлять новой технологией, препятствуя возникновению монотонных, выхолащенных структур.

Проектирование отеля «Королевский» в Копенгагене (1959) значительно расширило диапазон дизайнерских работ Якобсена. По его личной инициативе архитектурный заказ был дополнен заказом на разработку всей материальной «начинки» здания – мебели, светильников, тканей, посуды, часов, столовых приборов и пр. Особое место среди этих произведений занимают два кресла скульптурных форм – «Яйцо» и «Лебедь» (1958), ставшие своего рода классикой и давшие импульс развитию новой стилистической линии в дизайне. Важным компонентом этого процесса было использование новых для мебельного дизайна материала и технологии – литых форм из стекловолокна.

Интерес к материалу и технологии как факторам формирующим, стимулирующим творчество пронизывает работы Якобсена. Штабелируемый стул «Ант» (1950), разработанный для спроектированного им здания столовой фармацевтической фирмы «Ново» в Копенгагене, выполнен из отформованной фа-

неры в соединении с металлическим каркасом, что в то время было новшеством. На основе этой идеи Якобсен разработал серии стульев самого разного назначения, одна из которых получила Гран-при на Миланской триеннале 1957 года. В 1952 году появился его стул «Муравей», который фактически стал первой моделью подлинно массового промышленного выпуска и иконой скандинавского дизайна. Было распродано более миллиона этих стульев, а датская почта даже выпустила марки с их изображением. Большинство изделий, созданных Якобсеном для своих архитектурных проектов, было запущено в массовое производство и широко экспортировалось в разные страны.

Ханс Вегнер (род. в 1914), дизайнер мебели, яркий представитель «Датского модернизма» 1950-х годов. Одно время работал под руководством А. Якобсена (годы Второй мировой войны). Основной принцип работы Вегнера состоял в «освобождении исторических форм стульев от внешних проявлений стиля». Оставляя лишь чистую конструкцию, он экспериментировал с ней дальше, создав более 500 моделей. Благодаря ему появилось много инноваций, как, например, стул «Камердинер» со спинкой в виде вешалки (1953), кресло *JH 501* с плетеным сидением и органичным перетеканием спинки в подлокотники, складной стул *JH 512* (1949) и др. С середины 1950-х годов мебель Вегнера изготавливается индустриально, а для обеспечения бурно растущего экспорта было образовано специальное объединение [11].

Характерные черты скандинавского дизайна конца XX века

В завершение разговора о Скандинавии напомним характерные черты дизайна конца XX века отдельных стран региона, основываясь на экспонатах упомянутой выше выставки «Дизайн. Скандинавский путь» (1998). Г-н Йохан Хулдт, председатель профессионального объединения «Свенск-Форм» – организатор выставки – на пресс-конференции, отметив, что у скандинавских стран есть общее прошлое как основа их традиций, охарактеризовал черты национального своеобразия.

«В **Финляндии** процветает модернизм. Дизайн имеет отчетливо эстетический аспект и показывает огромный интерес к техническому прогрессу. Технология находит свое самовыражение. В **Швеции** изделия приближены к реальной жизни. Это функциональный дизайн, служащий в первую очередь человеку. Даже когда шведский дизайн несет в себе экспрессию, он остается практичным. В **Норвегии** прослеживается соединение традиционного дизайна с общественным идеалом: чистый материал, тонкое мастерство, функциональная ясность и, несомненно, дружелюбное отношение к потребителю. В **Дании** отчетливо чувствуется понимание важной роли менеджмента и рекламы дизайна. Датский дизайн сочетает умеренность и элегантность. **Исландский дизайн** отличается поразительным выбором материалов. Недостаток ресурсов находит своеобразное решение. Предметы, представленные на выставке, сделаны из лавы, рыбьей чешуи, овечьего пузыря» [21.2].

В целом, скандинавы считают, что их дизайн более социален, в отличие от экстравагантного «южного» дизайна (например, итальянского). Это по преиму-

ществу – функциональный дизайн, его идеал – простота и мягкость, эргономичность, экономность, экологичность, но ощущается возможность того, что смелость «южного» дизайна может быть плодотворно воспринята и в Скандинавии.

Литература

- 21.1. Гозак А. Алвар Аалто. – М.: Стройиздат, 1976.
- 21.2. Григорьев А. Дизайн. Скандинавский путь // Мир дизайна, 1998, № 1.
- 21.3. Кондратьева К.А. Культурно-экологические перспективы дизайна // Изобразительное искусство: Обзорная информация. – Эстетические концепции современного дизайна и практика художественного проектирования в развитых капиталистических странах. – М., 1988. – Вып. 1.
- 21.4. Пульс: современный шведский дизайн / Брошюра к выставке, 1998.
- 21.5. Розенталь Р., Ратцка Х. История прикладного искусства нового времени: Пер. с англ. – М.: Искусство, 1971.
- 21.6. Сычевая В. Дизайн в Финляндии // Художественное конструирование за рубежом, 1968, № 4. – М.: ВНИИТЭ.
- 21.7. Тимофеева М.А. Дизайн Швеции. История концепций и эволюция форм. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2006.
- 21.8. Финляндия – образ жизни / Брошюра к выставке, 1993.



Финляндия. Зона отдыха – стол со скамьями, 1990



а



б



в

з



д



ж



е



Алвар Аалто (1898–1976) – выдающийся финский архитектор, художник-прикладник, дизайнер интерьеров и мебели, основоположник современной финской архитектуры, один из крупнейших мастеров XX века (а). Городская библиотека – фасад (б) и читальный зал (в), Выборг, 1927–1935. Вилла «Майреа», 1939 (з, д). Культурный центр – вестибюль. Вольфбург, Германия, 1959–1962 (е). Мебель, 1930–1950 (ж)



Выставочный зал фирмы ARTEK, выпускающей мебель А. Аалто



д



е

Тапио Виркала (1915–1985) – один из ведущих дизайнеров Финляндии и Скандинавии послевоенного периода (а). Чашка и чайник – белый и черный фаянс, 1965 (б); кофейники – серебро, 1954 (в); нож – сталь, черный нейлон, 1961 (г); стул – 1955 (д); вазы «Лисички», 1946 (е)



а

Тимо Сарпанева (род. в 1926) – один из наиболее известных финских дизайнеров 1950–1960-х годов (а). Бокалы «Илья», 1970 (б); вазы, 1984 (в) и 1953 (г)



Т. Сарпанева (справа) монтирует персональную выставку в Москве, 1974



Обложки журнала *Form Function Finland*



Трактор модели 1502 фирмы «Валмет», Финляндия. Х. Вальфорс, 1980-е

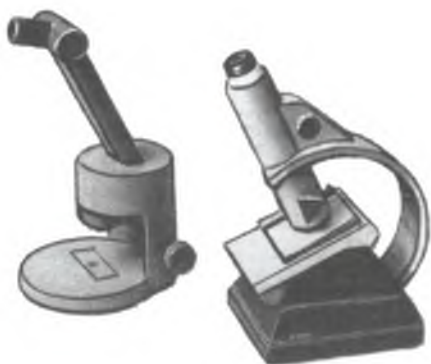
▶
«Эргономичные» ножницы для левшей фирмы «Фискарс», Финляндия. О. Бэкстрем



Мобильные телефоны
фирмы «Нокия», Финляндия,
конец 1990-х



Х. Орвола, Финляндия. Изделия из стекла и керамики. Премия им. К. Франка, 1998



Проекты оптических микроскопов студентов Высшего училища промышленного дизайна в Хельсинки, 1987



Видеосистема автоматизированного контроля за технологическим процессом. Финляндия, 1987



Сикстен Сасон (Андерсон, 1912–1969) – один из пионеров шведского промышленного дизайна (а). Поисковая модель, 1947, и зеркальный фотоаппарат «Хасельблад 1600F», 1948, шведской фирмы Виктора Хасельблада (б). Легковой автомобиль «СААБ-93В», 1959 (в)



a Суперкар «СААБ Аэро Х». Швеция, 2006. При открытии двери одновременно поднимается часть крыши (*a*). Место водителя напоминает кабину истребителя (*б*). Панель приборов футуристического облика, но весьма функциональна (*в*)



в



б



Хуго Бломберг, шеф-инженер и дизайнер шведской фирмы «Эриксон». Компактный телефон-трубка «Эрикофон», 1956

Первая упаковка «Тетра-пак». Швеция, 1951



a



б



б

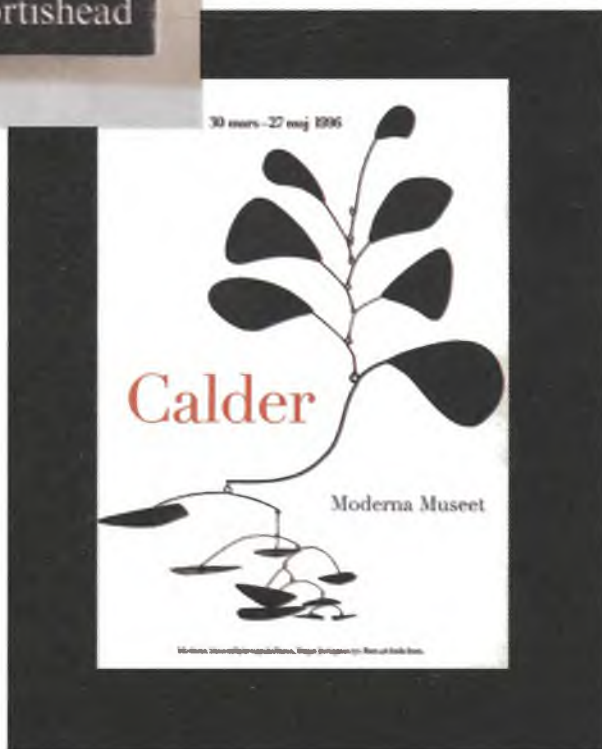


з

Мебель, Швеция. Кресло и стул, Г. Асплунд, 1920-е (а). Кресла, М. Тесеус, 1980-е (б), 1990-е (в). Стенка «Кубик», Й. Хельстрем, 1990-е (з)



a



b

Графический дизайн Швеции, 1990-е. С. Мальмстен, журнал POP (a). Б. Кусоффески, плакат-афиша (б)



a



б

Поуль Хеннингсен (1894–1967) — датский архитектор, писатель, режиссер и дизайнер по светильникам (а). Люстра «Шишка», 1957 (б). Настольная лампа, 1966 (в)



в



a



z

Арне Якобсен (1902–1971) — датский архитектор, дизайнер, педагог (а). Стул «Муравей», 1952 (б). Кресла «Яйцо» (слева) и «Лебедь», 1958 (в). Металлическая посуда *Cylinda-Line*, 1960-е (z)



б



в



а



б



в



г

Ханс Вегнер (род. в 1914) – датский дизайнер мебели (а). Стул «Камердинер» со спинкой в виде вешалки, 1953 (б). Кресло «Павилин», 1947 (в). Круглое кресло (стул) – «классическое кресло», 1949 (г). Кресло «Бык» (д). Складной стул, 1949 (е).



д



е

ДИЗАЙН ФЕДЕРАТИВНОЙ РЕСПУБЛИКИ ГЕРМАНИИ (ФРГ)

После поражения гитлеровского тоталитаризма во Второй мировой войне Германия оказалась разделенной на две части – Восточную и Западную. На территории, оккупированной США, Великобританией и Францией, была создана Федеративная Республика Германия (ФРГ). Благодаря американским дотациям и кредитам по плану Маршалла, а также мобилизации внутренних ресурсов, в начале 1950-х годов в ФРГ начался экономический подъем. Происходило ускоренное развитие машиностроения, приборостроения, оптики и ряда других отраслей промышленности.

Промышленность, ранее ориентированная, в основном, на выпуск военной техники, в связи с запретом подобного производства пытается как можно быстрее перейти на новую продукцию мирного назначения. Порой появляются необычные (с позиций сегодняшнего дня) решения. Так, производитель грозных военных самолетов «Мессершмитт» осваивает выпуск оригинального транспортного средства «Мессершмитт KR200» (1956) – мотороллера, закрытого кабиной боевого самолета (дизайнер Фриц Фенд).

Возобновили свою деятельность немецкие мастера прикладного искусства 1910–1920-х годов. Одновременно с их творчеством получают развитие модернистские течения. Возрождается Веркбунд (1947), который в 1951 году организует Институт новой технической формы. Проводится выставка, на которой с учетом тяжелых послевоенных бытовых условий (война разрушила 5 млн квартир) были представлены многовариантные и простые решения по дизайну мебели. Пропагандировались практичные складные кровати, кровати-шкафы, легкие стулья. Под влиянием американской продукции господствующим становится обтекаемый стиль формообразования (стримлайн). Этому способствовало все большее распространение новых материалов. Так, в мебельной промышленности широко использовался многослойный пластик резопал с ламинированием. В то же время в наиболее состоятельных и высших кругах общества возобновляется мода на псевдоисторическую мебель и оформленную в том же ключе бытовую технику.

В годы подъема экономики ФРГ (1950–1960-е) возрастает заинтересованность в использовании находок дизайна крупными промышленными фирмами («АЭГ–Телефункен», фарфоровые фабрики «Арцберг–Шенваль» и др.). Проникновению дизайна в самые разнообразные отрасли промышленности способствовало создание творческих объединений дизайнеров и художников-прикладников (Союз немецких дизайнеров – *VDID*, Федеральный союз немецкой индустрии в Кельне и др.). С 1958 года издается журнал «Форм», одним из инициаторов издания которого был Вильгельм Вагенфельд, выпускник Баухауза. Значительная доля дизайнерского творчества в эти годы была связана с электро- и электронными приборами, электротехническим оборудованием бытового, медицинского, конторского, научного и прочего назначения.

Дизайн 1950–1960-х годов

Высшая школа формообразования в г. Ульме

Тенденции в западногерманском дизайне тех лет во многом складывались под влиянием идей «Ульмской концепции», связанной с теорией и практикой Высшей школы формообразования в г. Ульме.

Начало созданию Ульмской школы было положено в 1949 году. Школа была задумана как частное учебное заведение, независимое от государства, создаваемое на средства людей, пострадавших от фашизма, и в память о Гансе и Софии Шолль – членах сопротивления «Белая роза», замученных нацистами. Первым руководителем школы (с 1951 по 1956) стал **Макс Билл**, крупнейший швейцарский художник, дизайнер, архитектор, теоретик искусства и педагог. Он учился в Баухаузе, преподавал в Школе прикладного искусства в Цюрихе, проектировал электроприборы, мебель, занимался дизайном рекламы и выставок, разработал концепцию выставки «Хорошая форма» (1949). В 1951 году Макс Билл приступил к проектированию и строительству комплекса зданий Школы, одновременно разрабатывая ее учебно-педагогическую программу. Педагогическая концепция являлась продолжением идей Баухауза о новом единстве искусства и техники. В основе программы М. Билла для Ульма лежало понимание формообразования как творчески-гуманитарного и синтезирующего процесса, концептуально связанного с рационально-эстетической теорией дизайна. Согласно этой теории, насколько органично человек формирует окружающий его предметный мир, настолько органично данный мир сам воздействует на человека. Уделяя большое внимание проблеме формы, М. Билл резко выступал против вялости и нейтральности формы, особенно против ее стилизации как фактора сбыта, призывая стремиться к «честной форме».

Планомерная учеба началась с конца 1953 года, а официальная церемония открытия школы, на которой напутственную речь произнес основатель Баухауза Вальтер Гропиус, состоялась 2 октября 1955 года.

В Ульмской школе существовали четыре факультета.

Факультет дизайна промышленных изделий выпускал специалистов по изделиям, используемым в быту, на производстве, в научно-исследовательских и медицинских учреждениях, а также в учебных заведениях. Практические задания были направлены не столько на разработку отдельных изделий, сколько на создание целых комплексных групп изделий, обладающих стилевым единством.

Факультет строительства был призван готовить архитекторов для проектирования объектов, воздвигаемых индустриальными методами. В учебной программе этого факультета руководители школы стремились избежать недостатков традиционного архитектурного образования, не учитывающего потребности строительства, в котором все большую роль объективно играли индустриальные методы.

Факультет визуальных коммуникаций готовил специалистов в области полиграфии, графики, фотографии, оформления выставок и дизайна упаковки. На факультете обучались также специалисты для работы в документальной кинема-

тографии, соединяющие в одном лице профессии сценариста, режиссера и оператора.

Факультет информации был создан для подготовки журналистов широкого профиля.

Педагогический состав Школы, как и в Баухаузе, был интернационален и охватывал несколько возрастных поколений. Интернациональным был и состав студентов; так, в 1963 году вместе с немецкой молодежью проходили обучение студенты из Англии, Аргентины, Бразилии, Голландии, Италии, Польши, Швеции и Японии. Это не только придавало динамизм учебному процессу, но и обуславливало возникновение существенных разногласий. В истории Высшей школы формообразования был ряд кризисных моментов с кардинальным изменением ее идеологии. Макс Билл был далек от социально-политической проблематики в дизайне, что стало причиной принципиальных разногласий с более молодыми коллегами. В конце 1956 года М. Билл покинул Ульм. Школу возглавил коллегиальный ректорат, в который входили философ и теоретик дизайна Т. Мальдонадо, график О. Айхер, архитектор Г. Гугелот и др.

Период после ухода М. Билла некоторые педагоги обозначили как «технологический дизайн», основывавшийся на системном подходе. С начала 1960-х годов не менее половины учебных часов отводились изучению современных тенденций и научных методов проектирования, в т.ч. эргономики как основы дизайн-проектирования. В имевшихся при школе двух проектно-конструкторских организациях группами студентов под руководством профессоров выполнялись работы по заказам фирм и предприятий. В частности, под руководством Ганса Гугелота и Отла Айхера был создан комплексный проект корпоративного стиля и всего имиджа продукции компании «Браун», в дальнейшем существенно развитый Дитером Рамсом.

Ганс Гугелот (1920–1965), один из создателей Ульмской школы, родился в Индонезии в семье голландцев, архитектурное образование получил в Цюрихе. Проектировал сборно-разборную мебель простых и дешевых вариантов, работая совместно с М. Биллом (1948–1950-е), по приглашению которого пришел в Ульмскую школу (1954). Гугелоту принадлежит самая непосредственная и активная роль в разработке методики дизайнерского проектирования с разбивкой его на общепринятые сегодня этапы – сбор информации, предпроектный анализ, этапы собственно проектирования и т.д. Эта методика определила своеобразие педагогической деятельности Ульма. Проектировал, кроме продукции «Брауна», мебель, швейные машины, множительно-копировальную аппаратуру; шедевром его дизайна признан диапроектор «Карусель» фирмы «Кодак» (1962).

Роль идейного лидера Школы после ухода М. Билла играл Мальдонадо. **Томас Мальдонадо** (род. в 1922), теоретик, педагог и организатор дизайна, вырос и получил художественное образование в Буэнос-Айресе (Аргентина), в 1954 году переехал в ФРГ (во многом благодаря интересу к идеологии Баухауза и «Де Стейл») и начал преподавать в Ульме. Он ввел и развил принцип системного подхода в дизайне, пытался выявить особенности дизайна как активной социальной силы, воздействующей на сознание людей и на организацию окружа-

ющей среды, большое внимание уделял соединению в дизайне научно-технического прогресса и эстетики. Мальдонадо не скрывал, а даже подчеркивал, что в этом он последователь Ханнеса Майера (Мейера), руководителя Баухауза в 1928–1930 годах, а говоря о социальной значимости дизайна, стремился к гуманистическому освоению техники и надеялся на осуществление своих идей при социализме. Это предопределило его сильное влияние на советских теоретиков дизайна.

Концепция Т. Мальдонадо о разделении сложных процессов в проектировании изделий на многочисленные составляющие, простые элементы с выделением различных уровней (от социального до технологического) нашла своих последователей, но оказалась в противоречии со складывавшейся и развивавшейся многие годы системой учебного процесса (начиная с Баухауза и продолжая Ульмской школой).

Новации в учебном процессе (в первую очередь касавшиеся социологии и экологии), выступления с критикой политики правительства ФРГ, участие в демонстрациях против американской войны во Вьетнаме, разногласие с коллегами привели к вынужденному уходу Мальдонадо из Ульмской школы (1967), а 5 декабря 1968 года была закрыта и сама Школа.

После ухода из Ульма в сферу интересов Мальдонадо вошла активная организаторская деятельность в дизайне; в 1967–1969 годах он был президентом ИКСИДа. Это ему принадлежит формулировка понятия дизайна, официально принятая международным сообществом промышленных дизайнеров.

Тенденции в дизайне ФРГ 1960-х годов

Советский искусствовед Л.А. Жадова, лично посетившая компанию «Браун», фирму «Грюндиг» и Первую выставку Союза немецких дизайнеров (1964), следующим образом определила передовые, по ее мнению, тенденции в дизайне ФРГ, сложившиеся под влиянием «Ульмской концепции».

«Это, безусловно, стремление к новым решениям, основанным на быстром и систематическом осмыслении последних научно-технических достижений. Разработка научно-исследовательской стороны дизайнерских решений, система, логика в создании форм, акцентирование этой стороны творческого процесса – характерные черты лучших образцов западногерманского дизайна. Отсюда общий, подчеркнуто рационалистический характер стилистических решений дизайнеров. Отсюда последовательное стремление к унификации и стандартизации, комплексности и вариативности, экономичности средств. Гармоничность решений лучших дизайнеров ФРГ не является следствием скульптурно-пластической цельности формы, как у дизайнеров Италии, а возникает как результат продуманной логической системы компоновки формы, достигаемой самыми минимальными средствами» [22.2].

Л.А. Жадова провела интересное для нас сравнение принципов формообразования электронной аппаратуры «Грюндиг» (консервативное направление) и «Браун» (передовые тенденции).

Так, из 28 моделей телевизоров и 16 моделей радиоприемников, производимых в тот момент фирмой «Грюндиг», 35 имитировали мебель в стиле старин-

ных немецких замков (например, телевизоры типа «Амалиенбург», «Луизенбург»). Массивные шкафы-ящики на изогнутых или прямых ножках резко контрастировали с электронными устройствами, которые в них помещались. Такие «роскошные» телевизоры, оформленные дорогими породами дерева и рассчитанные на состоятельных покупателей, составляли относительно небольшую часть общего количества выпускаемых изделий, но в целом это было весьма показательно. Основная же часть продукции фирмы – различные типы серийных телевизоров и радиоприемников, внешний вид которых определялся массовым производством, стимулировавшим создание экономичных форм. Новые формы портативной аппаратуры являлись отражением тогдашней международной моды.

На общем фоне массы западногерманских товаров выгодно выделялись изделия компании «Браун». Эта компания стала, в известном смысле, преемницей итальянской фирмы «Оливетти», которая впервые в Европе начала руководствоваться единой концепцией в дизайне своей продукции.

Стиль компании «Браун»

Основателем компании «Браун», в которой в 1921 году изготавливались стандартное кухонное оборудование и электроприборы, был Макс Вильгельм Браун. До 1962 года компания называлась «Макс Браун». После кончины М. Брауна (1951) его сыновья-наследники Артур и Эрвин начинают разрабатывать новую программу деятельности компании. Они приглашают к себе искусствоведа доктора Фрица Айхлера. В 1963 году авторы программы компании вспоминали (журнал «Форм»), что, прежде всего, ими был создан обобщенный образ потребителя. «Мы представляем себе этих людей симпатичными, интеллигентными и естественными. Это люди, квартиры которых представляют собой не сценические декорации – они убраны просто, со вкусом, практичны и уютны. Соответственно этому и должны выглядеть наши приборы. Приборы мы делаем не для витрин, чтобы суммарной навязчивостью обратить на себя внимание, а такими, чтобы с ними можно было долгое время жить... Наши электроприборы должны быть бесшумными, тихими помощниками и слугами. Они должны незаметно исчезать, так же как хороший слуга, когда все уже сделано» [3]. После анализа рынка предпочтение было отдано производству более простой (по сравнению с моделями «Грюндиг», «Телефункен») транзисторной радиоаппаратуре.

Вслед за Ф. Айхлером Брауны пригласили для работы Г. Кирхе, преподававшего в Институте изобразительных искусств в Западном Берлине. В середине 1950-х годов консультантами «Макса Брауна» становятся преподаватели Ульмской школы В. Вагенфельд и Г. Гугелот, о деятельности которых говорилось выше. Г. Кирхе к этому времени работал над графическим фирменным стилем, в т.ч. оформлении офисов и магазинов, а также созданием нескольких проектов секционной мебели. В 1955 году на должность архитектора фирмы зачисляется прошедший по конкурсу Д. Рамс.

Дитер Рамс (род. в 1932), один из самых известных и авторитетных немецких дизайнеров, основной создатель «Браун-стиля». После окончания Школы

художественных ремесел в Висбадене два года работал в архитектурном бюро Отта Апеля. Начав работу в фирме «Макс Браун» архитектором (1955), он с 1961 года возглавлял отдел дизайна, с 1968 года стал директором этого отдела, а с 1988 года – генеральным уполномоченным компании.

Так получилось, что почти все ведущие дизайнеры «Брауна» были связаны с проектированием мебели. Это, несомненно, наложило отпечаток на формообразование создаваемой ими продукции в традиционном функциональном ключе, но в новой стилистике. Тем более, что «прямоугольность, коробчатость» аппаратуры хорошо согласовывались с секционной панельной мебелью.

Сенсацию на рынке произвела модель радиоприемника со встроенным проигрывателем *SK 4* дизайнеров Г. Гугелота и Д. Рамса (1956). За свою прямоугольную форму, белый цвет без всякого декора и, особенно, за необычную прозрачную крышку из плексигласа изделие получило прозвище «гроб для Белоснежки» (под влиянием весьма популярного в послевоенные годы диснеевского мультфильма «Белоснежка и семь гномов»).

За радиолой последовали другие изделия, в которых получила выражение дизайнерская концепция компании и сложился легко узнаваемый и ставший широко известным «Браун-стиль». В течение тридцати лет только Д. Рамсом были спроектированы более 500 изделий: радиоаппаратура, электрические часы, тепловентиляторы, утюги, кофеварки, миксеры, бритвы и пр. Уделяя большое внимание инновациям, Рамс предложил: прозрачную крышку на проигрывателе; выпуклые, а не вогнутые, кнопки управления; ручку фена под углом, чтобы удобнее сушить волосы сзади; самую распространенную ныне конструкцию кофеварки – цилиндр с фильтром и емкость для воды вставлены друг в друга – и пр. Создавая «Браун-стиль», он никогда не говорил о «функционализме» как понятии, постоянно помня о функциях вещей и подчеркивая, что трактует их в широком смысле, учитывая как утилитарные, так и психологические, эстетические и экологические функции.

Концепция формообразования продукции компании «Браун» базировалась на блочно-модульном принципе и идеалах «хорошего дизайна», сформулированных Д. Рамсом и охватывающих широкий спектр принципов и факторов. **«Хороший дизайн»** – это дизайн инновационный, эстетичный, честный, долговечный, делающий изделия полезными, легко узнаваемыми и понятными, последовательный вплоть до последних деталей, экологичный как в части природоохраны, так и защиты от «загрязнения» визуальной среды, наконец, незаметный и, по мере возможности, – это минимум дизайна.

«Браун-стиль» оказался первым и наиболее цельным выражением определенной, легко фиксируемой стилистики формообразования начала 1960-х годов, ставшей универсальной для всего мира. Поэтому, как справедливо отмечает В. Глазычев, уже в середине тех же 1960-х годов эта стилистика, слишком определенная и конкретная, чтобы существовать как идеал длительное время, начинает сменяться другой, и дизайнеры компании волей-неволей, сознательно или неосознанно меняют стилистику «Брауна». Сейчас дизайн компании «Браун» существует как заметное и яркое явление, но «Браун-стиль» уже принадлежит истории послевоенного дизайна [3].

В заключение несколько слов о фирменном знаке компании – логотипе «Браун». Логотип в том виде, в котором он был известен почти до самого конца XX века, возник в середине 1930-х годов, претерпевая время от времени незначительные, чаще всего чисто косметические исправления на уровне микрогеометрии; насколько известно, с начала 1950-х годов рука графика его не касалась. Со временем логотип стал «задыхаться» в тесной модульной сетке, созданной несколько десятилетий назад. Все назойливее он воспринимался как некий «бетонный блок», как мрачно выразился однажды Петер Шнайдер, главный дизайнер компании. В конце XX века требовалась другая графика написания логотипа. Его модернизацию выполнил Александр Искин, бывший сотрудник Харьковского филиала ВНИИТЭ, ныне живущий и работающий в Германии. За 6 месяцев им был создан уточненный вариант логотипа. Автор отказался от модульной сетки как догмы, а просто подразумевал ее как некий виртуальный ориентир. Новая версия логотипа позволяет использовать его во всем размерном ряду – от 4 мм для наручных часов до 2-метровых табло на бортах стадиона, буквы не слипаются в первом случае и не рассыпаются во втором, в то время как старый вариант существовал в двух начертаниях (а значит, в два раза было больше документов, стандартов, предписаний и т.д.). Еще один важный факт: даже некоторые сотрудники фирмы не сразу заметили подмену, не говоря уже о покупателях, рассматривающих витрины; т.е. стереотип «узнавания» был сохранен стопроцентно [22.3].

Успешная модернизация логотипа такой известной в мировом дизайне фирмы является большим творческим успехом, который делает честь не только автору, но и нашей отечественной школе дизайна, воспитавшей его.

Немецкий и итальянский подходы к дизайну

Зримо представить характерные черты дизайна того или иного региона, понять суть национальных моделей дизайна позволяет отстраненность во времени и сравнительный анализ профессиональных школ различных стран. Хорошую возможность оценки итальянского и немецкого дизайнов предоставила выставка в Бонне, посвященная их 50-летию (вторая половина 2000 г.). Необычное название боннской ретроспективы «4:3» цитировало результат легендарного матча в полуфинале чемпионата мира по футболу в Мехико 17 июня 1970 года. Красивая, техничная и зрелищная игра закончилась победой итальянцев, но стадион стоя аплодировал обеим командам.

Придумав такое название, как-бы постулирующее минимальный отрыв итальянских дизайнеров, организаторы выставки отметили в пресс-релизе, что счет «4:3» – «это фабула и прорицание, сенсация и вдохновение» [22.4]. Трезвый функционализм против игривой индивидуальности – примерно такая плакатная формулировка вполне подходит, чтобы одной фразой описать итало-германское различие в сути дизайна. В итальянской промышленной продукции (автомобили «Феррари», мотороллеры «Веспа», кофеварки от Биалетти, светильники «Артемиды») отличная функциональность сочетается с гармоничной фор-

мой и высоким качеством. Художественная составляющая предметов быта многие века воспринималась как нечто само собой разумеющееся.

Немцы в этом отношении куда более сдержанны. Вплоть до 1960-х годов дизайнеры ведущих германских фирм разве что только не извинялись за то, что иногда позволяли себе «поиграть» формой, подчеркивая красоту бытовой вещи — «хороший» и практичный дизайн, затянутый в смирительную рубашку функциональной формы, во многом был догмой. Писатель Умберто Эко образно объясняет этот феномен тем, что немцы при общении избегают телесного контакта, не любят, когда к ним близко подсаживаются, берут за руку, поэтому, дескать, и стул Миса ван дер Роэ угловат [22.4].

Новые направления в дизайне 1970—1980-х и последующих годов. Комбинированные комплексы для жилого интерьера

В зарубежном дизайне, в т.ч. немецком, в 1980-х годах активизировались поиски новых приемов организации жилого интерьера. Одним из направлений такого поиска стало создание вместо отдельных изделий объемного и многостороннего оборудования, как бы «оттолкнувшегося» от стен и занимающего в помещении центральное место. К проектированию комбинированных мебельных комплектов, предусматривающих трансформацию и расширение функций для относительно небольших пространств, обратился в ФРГ Ш. Веверка.

Штефан Веверка (род. в 1928), немецкий дизайнер, художник широких интересов и разносторонних способностей. С одинаковым увлечением он рисует и занимается живописью. Сущность его как художника двойственна: беспощадный реалист, он порой сюрреалистичен и ироничен, а иногда его творчество приобретает черты клоунады. Знаменитым Веверка становится в 1960-е годы, будучи членом международной «Команды десяти» («*Team Ten*»), которая, прежде всего, известна своей критикой функционализма. Как художник поп-арта, Веверка выступал в то время во многих музеях. Его художественные опыты со стульями были направлены на конструктивное расчленение традиционного предмета. Веверка распиливал стул, разделял на отдельные детали и снова соединял их, придавая созданному новый смысл

С 1977 года Веверка начинает проектировать мебель для фирмы «Текта». Дизайнер интерьера, он создает столы и шкафы, кресла и диваны. Несмотря на антиклассические – модернистские – тенденции, его мебель обладает конструктивной эстетикой и высоким функционализмом.

В начале 1980-х годов Веверка обращается к созданию комбинированной мебели, которая позволяет трансформировать и расширять функции затесненного пространства. Его проектные идеи вполне ложатся на концептуальную канву футурологических поисков Дж. Коломбо – многофункциональных блоков-агрегатов (см. Лекцию 20).

В 1984 году Ш. Веверка разработал, а фирма «Текта» изготовила, набор оригинального многофункционального бытового оборудования, состоящий из многовариантно компокуемого мебельного комплекса «Целла» и кухонного блока,

рассчитанных на свободную установку в жилых помещениях малогабаритных квартир одиноких людей.

Набор был разработан с учетом основных протекающих в жилище функционально-бытовых процессов, потребительских требований к жилому оборудованию тех лет и обеспечивал возможность комплексного оборудования жилища из минимального количества составных элементов, занимая меньшую площадь по сравнению с традиционным оборудованием [16].

Комплект «Целла» состоит из софы–книжной полки, рабочего места, высокого сиденья–шкафа, комода для белья и кушетки, которые могут использоваться как отдельно стоящие, в разных комбинациях друг с другом, и в виде единого блока. Рабочее место (габариты 185×120×216 см) включает письменный стол с двумя выдвигаемыми ящиками, емкость с четырьмя откидными дверцами, стены-перегородки с полками для визуальной и звуковой изоляции рабочего места и дополняется контейнером с выдвижным ящиком, который может одновременно использоваться в комплекте с кухонным блоком (в выдвижном ящике предусмотрено отделение для столовых приборов). Под специальным высоким сидением со съемными, обитыми кожей подушками встроен шкаф; другой шкаф для разной утвари предусмотрен в ступеньке. Кушетка обрамлена с трех сторон четырьмя мягкими, обитыми черной кожей подушками-валиками, которые крепятся к ложу кожаными ремнями. В изготовлении мебели были использованы разные материалы и цветные отделки, придававшие ей своеобразный вид (натуральный бук, ясень с белой, серой, красной и желтой отделкой, опаловое стекло, черная и белая кожа, ткани).

Кухонный блок «Дерево» выполнен в виде вертикальной хромированной стойки на опоре с вмонтированными коммуникациями и расположенным вокруг стойки на разной высоте кухонным оборудованием – гранитным сегментом со встроенной трехконфорочной электроплитой, мойкой из белого плексигласа, рабочей плоскостью из бука, полкой, полотенецдержателем, кольцами, в которые можно вставить емкости для хранения пряностей и кухонные ножи.

«Кухонное дерево» как самостоятельная система изготавливалось в США совместно немецкой «Тектой» и американской фирмой «Гробал Фурнитуре». Авторитетный американский журнал «*Industrial Design*» (1986, № 4) включил эту кухонную систему в число лучших дизайнерских проектов 32-го ежегодного обзора и присудил ей премию. Особо было отмечено, что система приспособлена для быстрой транспортировки и установки. Она сконструирована на основании принципа «мини–макси» (минимум площади – максимум бытовых приборов), предложенного американским дизайнером Дж. Нельсоном.

Принцип «мини–макси», в т.ч. в виде «дерева-елочки», успешно использовался ранее и используется в наши дни для решения различных функциональных задач на производстве, в медицине, торговле, выставочных экспозициях и т.д. Например, на этом принципе студентами-дипломниками Высшей школы формообразования в Ульме (1960) был разработан ряд проектов стоматологического оборудования.

Дизайнерская группа «Фрогдизайн»

Период конца 1960–начала 1970-х годов характеризуется затуханием социального давления на культуру и дизайн, в это время на первом плане у молодежных движений было отрицание любых эстетических взглядов, связанных с нарушением экологии и насилием над личностью. Явно стало проявляться влияние массовой культуры, поп-арта и других явлений, пришедших из Англии и США.

Одной из ключевых фигур нового поколения немецких дизайнеров становится Х. Эсслингер. **Хартмут Эсслингер** (род. в 1945) после школы изучал электротехнику, стал инженером, увлекся дизайном. Учась в Высшем специальном училище г. Швебиш-Гмюнде, основывает собственную независимую фирму, начинает проектировать радио- и телевизионную аппаратуру. Первые же шаги Эсслингера на профессиональном поприще в полной мере характеризуют творческое лицо будущего дизайнера: эмоциональность и напористость, атакующий, подчас агрессивный стиль и, конечно же, вера в себя. «Я хотел уйти от функционального дизайна к чему-нибудь эмоциональному», – говорит он сам [22.6]. Уже в 1969 году он получает государственную премию «Гуте Форм» («Хорошая форма»).

Вместе с самым первым сотрудником и единомышленником Андресом Хаугом он в 1971 году разрабатывает целую серию аппаратуры, включающую в себя цветной телевизор, стереоаппаратуру и ряд дополнительных устройств под названием «Вега систем». Председатель правления фирмы «Вега» Дитер Мотте предложил окрестить телевизор, имевший зеленый цвет, «лягушкой» (*the frog*). Так как лягушка является символом города Альтенштайт, где располагалась фирма, Эсслингеру пришла в голову счастливая идея использовать этот образ в качестве фирменного знака. Эта была удачная находка – лягушка у многих народов символизирует плодovitость, творческие силы, удачу. Кроме того, это также аббревиатура названия Федеративной Республики Германии на английском языке. После того, как весь мир узнал «лягушку» через развернутую рекламную кампанию, начатую в 1975 году и получившую особый размах в 1982 после создания филиала фирмы в США, он решил переименовать свою фирму «Эсслингер дизайн» во «Фрогдизайн».

Кроме дочернего отделения в г. Кемпбелл (штат Калифорния, США) имеет отделение и в Токио (Япония). Услугами фирмы постоянно пользуются более 70-ти крупнейших промышленных компаний во всем мире – в США, Европе и Азии. Эсслингер с коллегами разрабатывает широкий круг изделий, в т.ч. компьютеры, фотоаппараты, бинокли, синтезаторы, сантехнику, телевизионную технику, телефоны и пр. Первым опытом международных контактов для Эсслингера стало сотрудничество с компанией «Сони» (Япония), которая в 1975 году приобрела фирму «Вега». Через два года в острой конкурентной борьбе с такими известными итальянскими дизайнерами как Ауленти, Беллини, Дзанузо он добился контракта с французской фирмой «Луи Виттон» на разработку новой серии дорожных чемоданов.

Девиз фирмы – «Форма следует эмоциям». Перед дизайнерами ставится задача создания не просто нового изделия с определенной утилитарной функцией, а

нового образа вещи, который был бы эффективным не только сам по себе, но и в двухмерной подаче на страницах журнала, на фотографии, в рекламе [16].

Успеху Эсслингера (кроме таланта и креативности творчества) в значительной мере способствовали два фактора: последовательное и целенаправленное использование в работе новейшей вычислительной техники и особенно активная разработка рекламной графики, успешно представляющей и популяризирующей фирменный стиль фирмы «Фрогдизайн». Графические образы фирмы в проспектах и других материалах рекламно-пропагандистского характера всегда броски и выдержаны в стиле «хай-тек».

Биодизайн Луиджи Колани

Еще одной знаковой, даже легендарной фигурой экспериментального направления не только немецкого, но и международного дизайна является Луиджи Колани. Его творения можно назвать скульптурными формами функционального назначения, созданными с использованием современных материалов и технологий.

Многие проекты Колани (от малогабаритной фотоаппаратуры до многотонных транспортных средств) вызывают зрительные ассоциации с живыми существами. При этом ассоциации даже с формой одного и того же изделия у разных людей могут быть различными, оставаясь связанными с биообъектами (животными, в т.ч. водоплавающими, насекомыми, птицами и рыбами). Колани фактически стал основателем нового направления в дизайне – биодизайна. Он – личность, в значительной мере созданная собственными пиар-кампаниями (часто скандальными) и средствами массовой информации, дизайнер вне устоявшихся школ и направлений. Для Колани типичны обвинения в адрес коллег-дизайнеров, что 99,9% из них «олухи», и заявления о себе: «Я – живое обвинение посредственности мира вокруг нас» или «Я живу здесь с единственной целью – заплатить сполна долг гения» [22.1].

Луиджи (Лутц) Колани (род. в 1928), место рождения – Берлин, там же закончил курс живописи и скульптуры в Институте изобразительных искусств, затем учился в парижской Сорбонне на кафедре аэродинамики, прослушал курс лекций «Новые материалы» в США.

После возвращения в Европу Колани получает приз «Золотая роза» за разработку корпуса автомобиля «Фиат», начинает сотрудничество с автофирмами «Альфа Ромео», «Фольксваген», «БМВ» и др.

В последующие годы круг проектируемых изделий расширяется, хотя достаточно долго приоритет отдается автомобилям, в основном спортивным. Большой объем работ требует разделения труда и привлечения помощников, поэтому в 1968 году Колани собирает команду дизайнеров в Северной Вестфалии (в 1972 они переедут в замок «Шлосе Харкоттен» в Фюрш Торфе, Сассенберг), после чего он почти полностью посвящает себя воплощению своих идей. С этого времени все его дизайнерские работы пронизаны неким формализмом. Формообразование всего многообразия изделий, попадающих в поле его творчества, Колани подчиняет своей основной философии: «Прямые линии не имеют право на

существование». Округлое, яйцеобразное, аэродинамическое ставится во главу угла проектной концепции для заварочного чайника и мотоцикла, пивных бокалов и транспортного самолета, стульев и грузовых автомобилей, фотоаппаратов и кораблей.

Одновременно все сильнее проявляется еще одна черта дизайнера – он считает себя способным творить как скульптор только на основе визуальных наблюдений объектов живой природы, создавая после этого внешнюю форму современных сложных динамических объектов. Он не признает инженерных расчетов, считая себя более совершенным, чем компьютер, отказывается от продувки в аэродинамической трубе и пр. «Если я разрабатываю дизайн быстроходной формы, я пытаюсь понять, что бы сделала Природа. Если я строю гидродинамическую форму, я смотрю на акулу и ее очертания: 140 миллионов лет без изменений – разве это не успех?».

Росту известности Колани, его авторитета (в основном, среди непрофессионалов) способствовал переезд в Японию и работа с рядом ведущих фирм (1983). Одновременно в этот период в очередной раз проявились его сильные черты как концептуалиста – «provocатора» новых идей – и слабые стороны как проектан-та промышленной продукции.

Два примера изделий, весьма различных по своему функциональному назначению, габаритам и пр., созданных им по конкретным заказам.

Первый пример (подробный)

В ретроспективных публикациях о творчестве дизайнера, а также в справочных материалах о деятельности фирмы «Кенон», практически всегда помещаются проекты фотоаппаратов «Най-Про» и «Супер Био», предложенные Колани фирме в 1982–1983-м годах. Нередко рядом оказывается изображение производственного образца фотоаппарата «Кенон Т90». Если в проектах ярко выражена пластика формы, характерная для разработок дизайнера, то в образце имеются лишь отголоски скульптурной пластики. Обычно остается «за кадром», как именно появился «Кенон Т90», почему он так разительно отличается от концептуальных предложений, нашли ли более полное воплощение эти предложения в последующих моделях фирмы и какова судьба самого фотоаппарата на потребительском рынке.

В начале 1980-х годов произошел спад в сбыте японских зеркальных фотоаппаратов. Производители отреагировали быстро и эффективно. Были повышены их потребительские характеристики, в том числе увеличилась степень автоматизации (электропривод, автофокус). В изделиях повысилась доля микроэлектроники и электроэлементов; органы управления (кнопки, клавиши), индикаторы (жидкокристаллические) стали схожими с бытовой, особенно переносной, радиоаппаратурой. В форме фотоаппаратов также стали проявляться стилевые черты, присущие радиоаппаратуре.

«Пионером» нововведений выступила фирма «Кенон», выпустившая модель Т60 и ее модификации. В начале 1986 года на рынке появился полуавтоматичес-

кий однообъективный зеркальный фотоаппарат для профессиональных фотографов и опытных фотолюбителей «Кенон Т90».

Руководителями создания новой модели были генеральный управляющий фирмы по вопросам проектирования фотоаппаратов В. Нагасаки и дизайнер фирмы Й. Сигийяма, которые уделяли основное внимание проработке электронной контрольной системы и совершенствованию системы управления фотоаппаратом в целом. Для проработки формы фотоаппарата пригласили Л. Колани, уже имевшего опыт сотрудничества с фирмой.

В первоначально предложенном Колани варианте фотоаппарат напоминал даже некое морское животное. Форма строилась на подчинении антропометрическим и моторным характеристикам руки человека. Но фирма отказалась от предложенного Колани варианта, т.к. посчитала, что это решение может ограничить рынок сбыта странами Азии (параметры фотоаппарата при предложенной форме должны были соответствовать антропометрическим характеристикам руки человека – представителя определенной расы). Также не было ясности, как примет новую форму достаточно консервативное фотографическое сообщество.

Однако общая скульптурная пластика корпуса и крыши пентапризмы были сохранены. Большое внимание было уделено проработке захватов для обеспечения удобства и надежности удержания аппарата при одновременной свободе манипуляций с ним. Аппарат хорошо «ложится» в руку, захват большого пальца удобен, положение кнопки спуска затвора соответствует расположению указательного пальца на корпусе аппарата при его удержании. Кнопки управления имеют форму полусферы, а диск ввода данных – зубчатую форму, что позволяет управлять фотоаппаратом даже в толстых перчатках и на ощупь, не отрываясь от видоискателя. Имелись и другие новые оригинальные решения, в том числе по компоновке и форме ряда функциональных узлов и органов управления, которые в фотоаппаратуре были применены впервые (здесь большая заслуга в первую очередь японских специалистов). Черное матовое покрытие корпуса смягчало экстравагантность формы и придавало ей оттенок «классичности».

Даже при принятой относительно упрощенной пластике фотоаппарата возникли значительные сложности с промышленным изготовлением обтекаемой формы корпуса, имевшего к тому же множество углублений. Значительные усилия были затрачены на разработку чертежей «неправильных», криволинейных поверхностей корпуса и перевода их в литейные формы из металла, для чего использовалось компьютерное проектирование. Были внесены около двадцати уточнений в программу для промышленного оборудования с числовым программным управлением – после каждого уточнения пресс-форма изготавливалась вновь. Случай был беспрецедентным в практике массового изготовления фотоаппаратов тех лет [22.5].

Показательна дальнейшая судьба этой модели и самой проектной идеологии, заложенной в ее формообразовании. Приверженность большинства потребителей, для которых был предназначен фотоаппарат (профессионалы и опытные любители) устоявшимся стереотипам формообразования обусловила отход от инновационной пластики модели Т90 и выпуск впоследствии серии EOS, более

близкой к традиционному облику по пластике и цвето-фактурному решению (см. Лекцию 23).

Подробное изложение данной истории позволяет показать специфику и трудности работы дизайнера в области современной техники (не важно, малогабаритная она или крупногабаритная), а также еще раз подчеркнуть, что промышленное освоение изделия и достижение его успеха на потребительском рынке – очень сложная задача, требующая учета многих факторов, которая решается не только с помощью спонтанных эмоций дизайнера.

Второй пример (короткий)

По проекту Колани был изготовлен капот для гоночного мотоцикла модели «Кавасаки 1500», на котором предполагалось превзойти рекордную для машин этого класса скорость – 306 км/час. Однако форма, ее пластика, созданные на основе интуитивного поиска дизайнера, оказались не идеальными с точки зрения аэродинамики. Швейцарскому мотогонщику Ф. Эльи на мотоцикле необычной формы удалось развить на 10-километровой дистанции скорость лишь 272,24 км/час. После чего специализированные зарубежные издания по мотоциклизму не без ехидства констатировали, что скоростные средства передвижения неоднократно были предметом творчества Л. Колани, который склонен полагаться в процессе творчества лишь на собственную интуицию, решительно отвергая расчеты и другие точные методы проектирования движущихся объектов. Как правило, фактические результаты его проектов, получивших реальное воплощение, оказываются значительно ниже ожидаемых. Так произошло и в данном случае.

Литература

- 22.1. Берч Д.К. Луиджи Колани. Успех вопреки // Дизайн Аспект (Киев), 2001, № 2–3.
- 22.2. Жадова Л. О некоторых тенденциях художественного конструирования в ФРГ // Техническая эстетика, 1965, № 4.
- 22.3. Искин А. Конкурс фирмы «Браун». Первый Браун-Форум // Мир дизайна, 2000, № 1.
- 22.4. Кирхмайер В. 4:3. 50 лет итальянского и немецкого дизайна // Мир дизайна, 2001, № 1.
- 22.5. Михайлова Е.К. Новый фотоаппарат фирмы Сапоп (Япония) // Техническая эстетика, 1986, № 12.
- 22.6. Овакимян А.С., Кошелев С.В. Хартмут Эсслингер (портрет) // Техническая эстетика, 1989, № 6.



Мотороллер «Мессершмитт KR 200» с кабиной боевого самолета, Фриц Фенд, 1956



a



z



б



в

Макс Билл (1908–1994), крупнейший швейцарский художник, дизайнер, архитектор, теоретик искусства и педагог, первый директор Высшей школы формообразования в г. Ульме, Германия (a). Ульмский табурет, 1954 (б). Настенные, 1957 (в), и ручные часы, 1962 (z), для фирмы *Iunghans*



Телевизоры фирмы «Грюндиг», нач. 1960-х: класса люкс (69 см), оформленный в старонемецком стиле *Hohenburg* (слева), и портативная модель *Fernsch – Boy P400*



Томас Мальдонадо (род. в 1922), теоретик и педагог, лидер Ульмской школы, президент ИКСИДа (1967–1969)



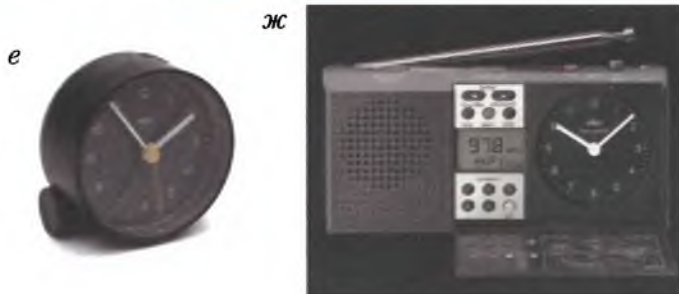
Ганс Гугелот (1920–1965), дизайнер, педагог Ульмской школы, основоположник «Браун-стиля»



Проигрыватели фирмы «Браун»: *SK-4*, Г. Гугелот и Д. Рамс, 1956 (слева); *Audio 2TC4S*, Д. Рамс, 1964



Дитер Рамс (род. в 1932), известный немецкий дизайнер, основной создатель «Браун-стиля», автор правил «хорошего дизайна»



Продукция фирмы «Браун». Транзисторный приемник, **Д. Рамс**, 1958–1960 (а). Миксер **КМЗ**, **Г.А. Мюллер**, 1957 (б). Электробритвы **SM50**, 1950 (в), **SM3**, 1960 (г) и **SM31**, **Х. Гугелот**, 1962 (д). Часы, 1990 (е) и радиоприемник **ABR314**, 1997 (ж), **Д. Лубс**



а



б

Петер Шнайдер, директор-дизайнер фирмы «Браун» в конце 1990–начале 2000-х (а). Предложение по кинокамере-кинопроектору, приз конкурса «Браун» 1972 года (б). Цифровая кинокамера, 1981 (в)

в

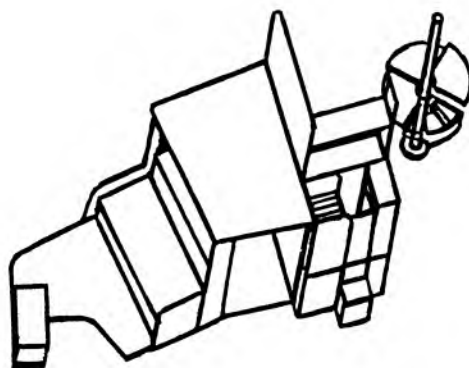


BRAUN **BRAUN** **BRAUN**

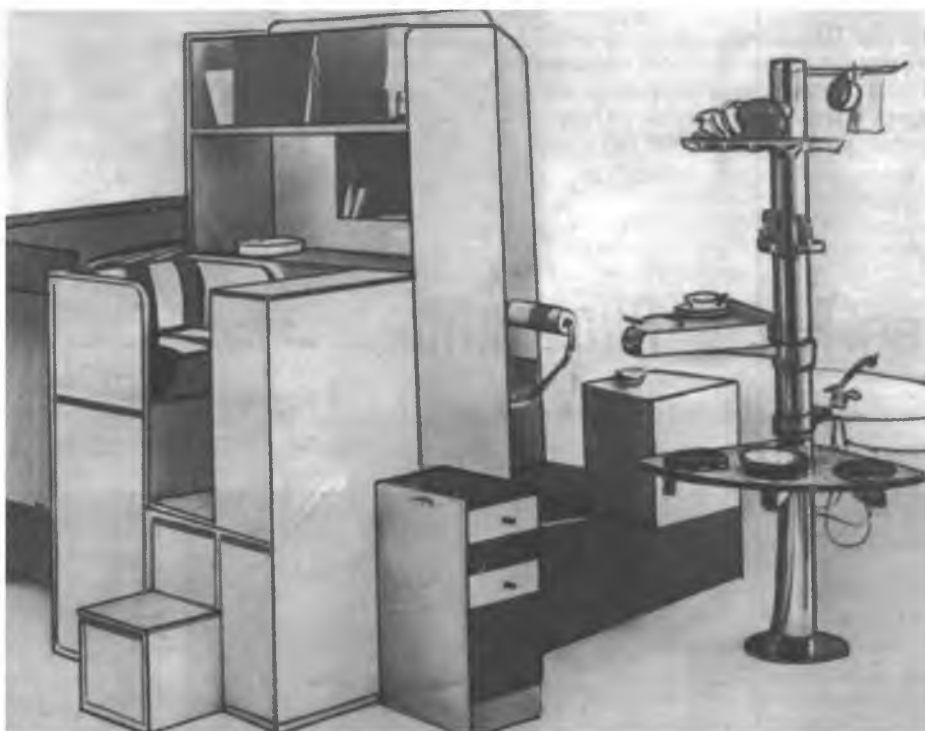
Ретроспектива графики логотипа *Braun*



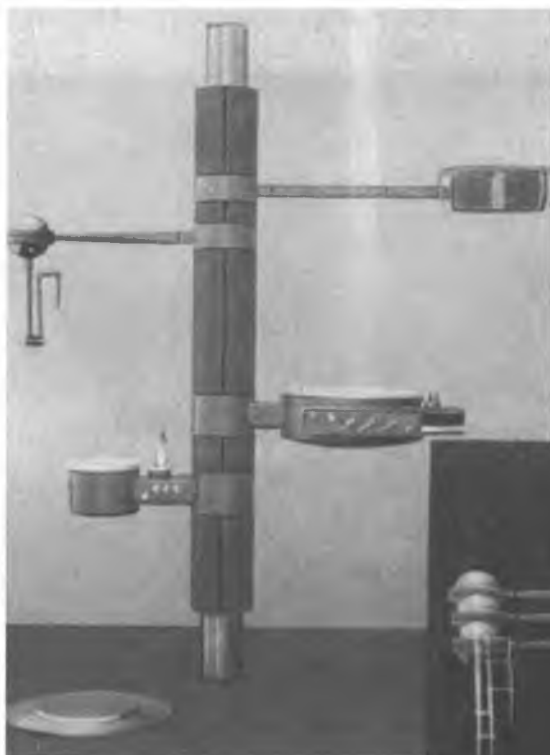
Фрагменты экспозиции выставки «4:3». 50 лет итальянского и немецкого дизайна». Бонн, 2000



б



Штефан Веверка (род. в 1928). Немецкий дизайнер, художник широких интересов, проектировал мебель для фирмы «Текта» (а). Набор многофункционального оборудования: комплект «Целла» (слева) и кухонный блок «дерево» (б). Схема набора (в)



Стоматологическое оборудование, дипломные проекты студентов Высшего училища формообразования, г. Ульм, 1960



а



б



в



г



е

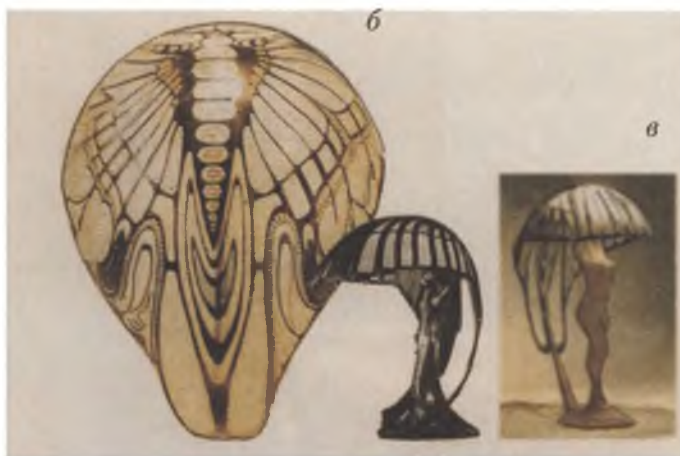


д



ж

Хартмут Эссlinger (род. в 1945), одна из ключевых фигур немецкого дизайна нового поколения, основатель и руководитель фирмы «Фрогдизайн» (а). Дорожные чемоданы серии *Challende*, фирма «Луи Виттон», Франция, 1977 (б). Цветной телевизионный стереоприемник серии *Froglime* фирмы «Сони», Япония, 1984 (в). Ручной душ, фирмы *Hansgrohe*, Германия, 1985 (г). Персональный компьютер, фирма «Зенит», 1992 (д). Бинокль, фирма «Цейс», 1991 (е). Знак и логотип фирмы (ж)



Луиджи Колани (род. в 1928), немецкий дизайнер, основоположник бионаправления в промышленном дизайне. Автопортрет (а). Лампа «1900», 1978 (б), по мотивам лампы П. Беренса, 1902 (в). Авторские рисунки: фотокамера и бокс для подводной съемки (з), грузовик (д). Макеты: широкофюзеляжный 5-палубный авиалайнер на 1200 посадочных мест (е), самолет для российской авиапромышленности (ж), скоростной железнодорожный локомотив для СССР (з)

на «1900», 1978 (б), по мотивам лампы П. Беренса, 1902 (в). Авторские рисунки: фотокамера и бокс для подводной съемки (з), грузовик (д). Макеты: широкофюзеляжный 5-палубный авиалайнер на 1200 посадочных мест (е), самолет для российской авиапромышленности (ж), скоростной железнодорожный локомотив для СССР (з)



а



б



в

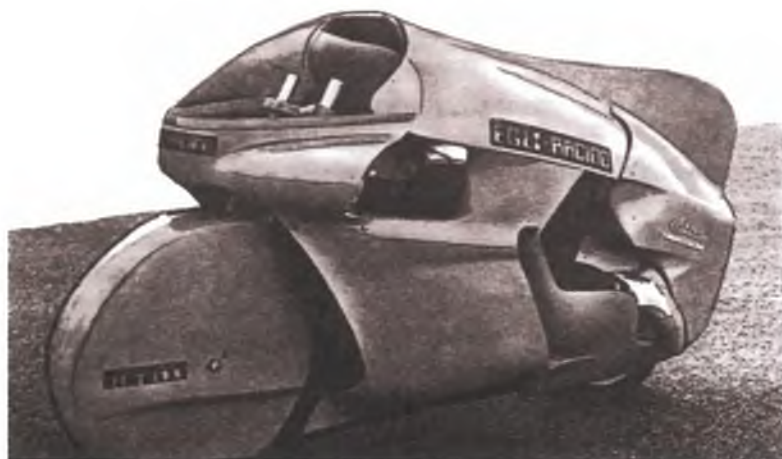


г

Луиджи Колани. *Натуральные образцы: грузовой автомобиль (а), автопоезд (б). Промышленные образцы: набор рюмок для веселой вечеринки (в), рояль, фирма Schimmel Company (г)*



Л. Колани. Проект фотоаппарата «Супер Био» для фирмы «Кенон», (1982–1983) (а). Предложение (макет) фотоаппарата «Кенон Т90» (б). Промышленный образец модели Т90, 1986 (в)



Л. Колани. Капот для гоночного мотоцикла модели *Kawasaki 1500*, 1987

ДИЗАЙН ЯПОНИИ. ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В июле–августе 1984 года в Москве прошла представительная выставка «Японский дизайн. Традиции и современность». Выставка при первом осмотре и первых впечатлениях вызвала недоумение специалистов: «Что нам показывают? Есть ли вообще японский дизайн?». Чем было обусловлено такое впечатление и некоторое смятение мыслей, и что на самом деле было представлено на выставке?

Это была большая выставка (более 2-х тыс. экспонатов) образцов японской материальной культуры и современного дизайна, т.е. как бы две экспозиции, тесно соединенные в одну.

В экспозиции декоративно-прикладного искусства (произведения искусств и изделия ремесел) было трудно сразу отличить (да и потом тоже), какие из предметов созданы несколько веков назад, какие в XIX веке, а какие – сегодня.

В предметах современного японского дизайна бросалось в глаза их «несобственное лицо», т.е. явно проявились характерные черты американского и европейского направлений формообразования изделий. Автомобили – как в Америке и Европе; многие элементы посуды, особенно фарфоровой с металлическими ручками, напоминают работы финна Тимо Сарпаневы и т.д.

Главное – экспонаты почти ничем не напоминали о своем японском происхождении. Объяснение этого явления заключалось в том, что японская продукция предназначалась, в основном, для экспорта с хождением по всему миру и поэтому нигде не должна была казаться чужой. Более того, японцы поставляли в Америку фактически созданные ими «американизированные» культурные образцы, начиная все больше влиять на формирование «американского образа жизни» (электроника, видеотехника, фотоаппаратура, часы, автоматизированные кухонные агрегаты и даже автомобили). При этом поставлялись не отдельные новые образцы (как это делали сами американцы), а выплескивались сразу целые комплексы, системы изделий новых поколений. Черный цвет японской электроники в те годы стал опознавательным цветом «электронной цивилизации».

В экспозиции выставки, слайд-фильме, демонстрировавшемся на ней, в ее каталоге отчетливо прослеживалась целостная философская концепция. На основе сложившегося в японской национальной культуре образного понимания природы, сменяемости и повторяемости ее периодов активно звучала тема не просто влияния вековых традиций на современное искусство, дизайн и ремесло, а цикличность процессов на протяжении столетий и даже тысячелетий.

В каталоге выставки говорилось: «Будь то смена времен года... или чередование рассвета и заката, дня с ночью, японцам свойственно постоянное ощущение в этом не только бренности бытия, но и бесконечного вращения времени». В этих строках кроется ключ к концепции выставки. Не прямолинейное движение из прошлого в будущее, от традиций к современности, а круговорот времени с

постоянным обращением ко все новому и новому кругу, к ценностям, накопленным культурой прошлого [23.1].

Традиционализм японского мировоззрения предписывает созидание нового путем своеобразного встраивания нового в старое: «...не возникновение нового за счет старого, а восстановление «старого» в новом цикле, что и имеется в виду под законом традиционализма» [23.11]. Традиция как бы сама себя постоянно возобновляет, что снимает противоречие между ней и современностью.

Общие сведения о стране и ее культуре

Япония (по-японски Ниппон, Никон – страна восходящего Солнца) – государство, расположенное на островах Тихого океана вблизи побережья Восточной Азии. В составе территории Японии около 4 тыс. островов; главные из них – Хоккайдо (северная часть страны), Хонсю и Сикоку (центральная часть), Кюсю (южная часть). Связям между островами способствуют крупные инженерные сооружения (мосты, подводные тоннели). Площадь – 372,2 тыс. км². Население – более 115 млн человек.

Основные религии – синтоизм и буддизм. Синтоизм (от япон. синто – путь богов) – более древняя религия, в основе которой лежит культ божеств природы и предков. Буддизм, возникший в Древней Индии, проник в Японию в V веке. Обе религии спокойно сосуществуют; первая, в основном, связана с религиозно-бытовыми нуждами повседневной жизни; вторая – с обрядами погребения и заупокойными обрядами (с самого начала, в основном, исповедовалась знатью). В IV веке началось проникновение в Японию через Нагасаки христианства.

Островное положение обусловило особенности исторического развития Японии. Это одна из немногих стран мира, не изведывавших иноземного вторжения и насильственного насаждения или искоренения каких-либо общественных институтов и форм государственности. Многие века Япония была «закрытой» страной; любые контакты с иностранцами (даже рыбаков в океане) карались смертью.

Зарождение художественной культуры относится к началу эпохи неолита (8-е тысячелетие до н.э.). Низкий уровень развития производственных сил не помешал появлению высокого мастерства в обработке изделий из камня и глины (керамики). В 4–3-ем тысячелетиях до н.э. в декорировании поверхностей изделий широко использовался узор, названный дзEMON, напоминающий витую веревочку (буквально «веревочный узор»). Наименование «ДзEMON» получила и эпоха этих тысячелетий неолита. С началом земледелия и олицетворением сил, сохранявших посе́вы и домашний очаг, связано появление в 3–1-м тысячелетиях до н.э. керамических фигурок (высотой от 4 до 25 см) – идолов – «догу». Они весьма условно трактовали человеческое тело, отличались напряженной экспрессией, покрывались орнаментом и служили оберегами.

Период Эдо (1614–1868), получивший свое наименование по имени новой столицы Японии (Эдо – современный Токио) – последний период развития фео-

дальной культуры. В художественных воззрениях сказалась полнокровная яркость мировосприятия, пристрастие к открытой декоративности.

Укие-э – направление в живописи, главным объектом которой был простой человек, современник художника. Основатель направления – **Иваса Матабэ** (1578–1650).

Тории Киенага (1752–1815) – художник-график направления «укие-э» работал в жанре «красавицы»; облику женщин в его произведениях присущи удлинённые благородные пропорции, горделивая грация, обаяние зрелой красоты.

Китагава Утамаро (1753–1806) – художник, также посвятивший свое творчество изображению женщин, развил традиции Т. Киенаги. Создал образ красавицы с изящной формой и посадкой головы на удлинённой шее, идеальным овалом лица, приподнятыми (в удивлении) бровями.

Кацусика Хокусай (1760–1870) – живописец, график, иллюстратор книг, оформлял и поздравительные открытки, в его творчестве гравюра пережила еще один высокий подъем. Он автор, в частности, серий «36 видов горы Фудзи» (1823–1829), «100 видов горы Фудзи» (1834–1835) и др. [23.9].

Феодалный строй в Японии, в основном, сложился в VI–VIII веках. В 1867–1868 годах буржуазная революция положила начало периоду Мэйдзи (по имени императора-реформатора) – времени обновления. Происходит резкий скачок в развитии страны, закладываются основы капитализма. Строятся железные дороги, заводы, электростанции, появляется парламент, открываются банки, университеты, устанавливаются дипломатические контакты с другими странами. Из Европы и Америки стали проникать новые взгляды и вместе с ними новые (для Японии) течения и направления, а также концепции культуры. Одновременно начинается «открытие» японской культуры, изобразительного искусства Европой. Возникает подлинный диалог культур. Японская культура оказала сильное влияние на формирование новых течений в европейской живописи, а затем – и стиля модерн [23.8].

Зарождение дизайна в Японии связано с эпохой буржуазной революции и активным заимствованием европейского опыта промышленного развития. В 1870-е годы Нотами Кайдзиро предложил правительству организовать проектные мастерские по разработке образцов изделий для массового производства. В 1880-е годы были проведены мероприятия, положившие начало развитию «дзуканка» – профессии дизайнера в Японии. 1887 год – создается первое художественно-промышленное училище в г. Канадзава. 1901 год – открывается отделение промышленного проектирования в Токийском высшем промышленном училище (ныне Технологический институт). В начале 1920-х годов большое влияние на тенденции внедрения искусства в промышленность оказали идеи Баухауса и Веркбунда. 1928 год – при Министерстве торговли и промышленности под руководством Кунии Китаро создается Лаборатория промышленного искусства (ныне Институт исследования промышленных изделий).

После Второй мировой войны Японию полностью контролировали американцы, которые, стремясь укрепиться на Дальнем Востоке, вложили в нее

значительные средства. Япония в те годы создавала свою промышленность с «нуля». Японцы шутили: «Англию бомбили немецкие «Юнкерсы-88», а нас (Японию) – американские «сверхкрепости» «Б-29», поэтому англичане могли заниматься восстановлением поврежденных предприятий, а мы должны были строить все заново». Был сделан упор на самые перспективные отрасли (точное приборостроение, электронику, производство и переработку пластмасс и др.), сначала заимствуя все, что только можно было, из нового, передового; потом японцы и сами начали создавать новое, внедряя его через свою продукцию по всему миру.

Первые послевоенные годы – это исключительно тяжелые экономические условия: небывалая инфляция, нищета, отсутствие предметов первой необходимости, нехватка питания, жилья, почти четверть населения больна туберкулезом. Невиданный рост стоимости жизни; по сравнению с 1937 годом стоимость жизни выросла в 15 раз, а зарплата – лишь в 4,4 раза. За войну Япония потеряла 25,4% национального богатства. Послевоенные реформы проводились в условиях оккупации и стремления американцев проводить свою политику – демилитаризацию и демократизацию с задачей уничтожения конкурента. Но именно жесткость американцев вынуждала проводить радикальные реформы в сжатые сроки, что стало заслугой правительства и деловых кругов Японии.

Японская вековая традиция – примат (первенство) общественных интересов над личными и беспрекословное принятие действий государственной власти. Поэтому население, в основной своей массе, поддерживало даже исключительно жесткие экономические мероприятия. За пять неполных лет были успешно реализованы все основные реформистские преобразования, а новый тип землевладения – всего за два года. Основой всей общественной жизни стала новая конституция: свобода мысли, совести, печати, равенство всех, право на создание трудящимися организаций и коллективных действий. Следуя историческим традициям, император остался символом государства при правлении демократического правительства. Важнейшими моментами были отказ от милитаризации, отсутствие армии, отсутствие необходимости создания и производства оружия (на оборону выделялся всего 1% валового дохода). При сохранении частной собственности государственная экономика имела антимонопольную, антитоталитарную направленность, поощрялась конкуренция финансовых групп и предпринимателей.

После войны, в начале 1950-х годов, надпись «Сделано в Японии» все еще выполняли как можно более мелкими буквами. На внешнем рынке эта надпись чаще всего ассоциировалась с «дешево, но плохо» и такими товарами как бумажные зонтики, кимоно, игрушки и дешевые безделушки. В последней трети XX века это уже значило: качество, доступность, надежность, современный дизайн. В японском дизайне оборудования жилища, мебели и бытовых вещей органично соединились традиции мастеров-ремесленников (понимание эстетических основ формообразования утилитарных изделий, внимательное отношение к материалам, прежде всего натуральным) с новейшими достижениями в науке и технике, с современным высокотехнологичным производством.

Промышленный дизайн. Организационные формы дизайн-деятельности

Японская промышленность быстро заимствовала не только новейшие технические и технологические достижения развитых стран. Умение настойчиво и целенаправленно учиться на чужом опыте позволило японским дизайнерам не начинать «от нуля», но достаточно быстро прийти к профессиональному творчеству как в русле «интернациональной» стилистики, так и создания самобытных оригинальных решений.

Организационно дизайнерская деятельность проходила так же, как и в других странах: в штате фирм и предприятий или при работе независимо, т.е. как «свободные» специалисты. На ряде крупных фирм («Тосиба», «Мацусита электрик» и др.) дизайнерские бюро стали создаваться уже в начале 1950-х годов. Нередко их возглавляли довольно известные в профессиональных кругах личности. Во второй половине 1960-х годов большинство составляли штатные дизайнеры. Это подтверждается, в частности, тем, что около 80% заявок на патенты в области дизайна исходило от промышленных фирм, а не отдельных лиц. В это время дизайнеры становятся полноправными членами творческих коллективов на фирмах «Хитачи» (оборудование для электронной промышленности, электронные микроскопы и пр.), «Секисуи кэмикэл» (производство пластмасс и изделия из них), «Сони» (электроника), о которой ниже поговорим отдельно, «Кенон» и др.

Дизайнеры промышленности объединились в Японскую ассоциацию промышленных дизайнеров (ДЖИДА). В момент создания (1952) в ней работали всего 25 человек, специализировавшихся, в основном, на проектировании мебели и интерьеров. Постепенно росли состав ассоциации (в конце 1960-х – почти 200 человек) и ее авторитет. Показательно для понимания специфики прикладного творчества в этой стране, что при объединении профессионалов художественной промышленности в Японскую ассоциацию дизайнеров, занятых в ремесле (1956), первоначальное количество членов было 120. Более того, практически одновременно были учреждены Японские дизайн-центры по текстилю (1955), по керамике (1956) и по предметам широкого потребления. Эти организации создавались предпринимателями и фирмами при поддержке правительства.

Происходило дальнейшее объединение дизайнеров в соответствии со специализацией. Были созданы Японские ассоциации дизайнеров по интерьеру (1958), дизайну упаковок (1960), дизайнеров-ювелиров (1964), дизайнеров-графиков (1978). По инициативе ведущих дизайнеров в 1966 году – в век промышленного производства – возникла Японская ассоциация дизайна окружающей среды. Для тех лет это единственное в своем роде общество, объединявшее архитекторов, дизайнеров, инженерно-технических и научных работников, так или иначе связанных с решением указанной проблемы. В первой половине 1970-х годов все основные объединения, совместно с Японским советом содействия дизайну, создали Совет дизайнерских организаций.

Правительство Японии предпринимало действенные шаги по пропаганде и внедрению дизайна в промышленность. В 1957 году Министерство торговли ввело систему поощрения за «хороший дизайн» – так называемую «G-mark» (по аналогии с британской практикой).

Популяризацией идей дизайна занялся Всеяпонский дом дизайна, открытый в 1960 году и работающий под патронажем министра внешней торговли. Начиная с 1950-х годов проблемами дизайна стал заниматься Институт промышленных искусств, созданный еще в 1928 году. Японская организация по внешней торговле (ДЖЭТРО), имеющая торговые центры во многих крупнейших городах мира, целенаправленно изучала зарубежный опыт, направляла молодежь на учебу в вузы Америки и Европы, а также дизайнеров за границу для стажировки [23.7]. В наши дни дизайнеры самых преуспевающих японских автомобильных фирм изучают передовой опыт и методику дизайна в Италии и ряде других стран.

Все выше перечисленное вместе с разветвленной системой дизайн-образования стало основой расцвета дизайна в Японии. В конце XX века подготовка специалистов велась в 21-ом вузе с кафедрами дизайна и почти в 30-ти училищах системы среднего специального образования. Ежегодный выпуск дизайнеров составлял 1500 человек. Более половины выпускников привлекалось к работе в промышленных фирмах. Примечательно, что более 40 колледжей по подготовке преподавателей средней школы имеют курсы по искусству и дизайну [6].

Фирма «Кенон» в 1960-е годы боролась за право занять ведущее место в производстве кино- и фотоаппаратуры. Совершенствуя технические параметры, снижая вес моделей, большое внимание уделялось удобству и простоте эксплуатации, а также не просто эстетическому совершенству формы, но поискам оригинальных решений. Главным дизайнером фирмы был Хироси Синихара.

В полуформатной камере «Кенон *Dial 35*» (1963) появился ряд решений, непривычных для данного вида изделий. В целом традиционный коробчатый, небольшой толщины объем камеры получил не горизонтальное, а вертикальное развитие, благодаря головке пружинного привода, служившего одновременно рукояткой для удержания аппарата в руках. Устройство ввода значения светочувствительности пленки и величины выдержки в систему автоматики напоминало наборный телефонный диск, что оказалось шокирующим для фотолюбителей.

Несмотря на явно улучшенные технико-эксплуатационные параметры, фотоаппарат не имел коммерческого успеха и был снят с производства. Покупатель не принял новую модель из-за резких отличий внешней формы от традиционного формообразования. Уместно вспомнить предупреждение Р. Лоуи, что резкие изменения в сложившемся облике технически сложных бытовых изделий ведут к негативным последствиям в их сбыте.

Нечто подобное произошло и с высококлассным зеркальным фотоаппаратом «Кенон *T90*» в 1980-е годы, форму прототипа которого «лепил» Л. Колани (см. *Лекцию 22*). Для поддержания устойчивого спроса вслед за указанной моделью фирма подготовила новую автофокусную линейку зеркальных фотоаппаратов

под индексом *EOS*. К доработке формы аппаратов была привлечена группа дизайнеров, члены которой сначала работали индивидуально – каждый из них дал свои рекомендации, а затем все предложения были обобщены и воплотились в новую форму. Подчеркнем, что выполненная доработка может показаться, по большому счету, незначительной, т.к. общая форма и ее пластика были только слегка уточнены. Но фактически была проделана малозаметная, на первый взгляд, огромная работа по уточнению так называемых мелочей, что и обеспечивает высший класс изделия, «живущего» в руках фотографа-профессионала.

Так, традиционно хорошая эргономика моделей фирмы в аппарате модели *EOS 5*, оставаясь удобной, приблизилась к комфортной. Держа аппарат правой рукой, с помощью двух управляющих зубчатых дисков можно легко менять экспозиционные параметры, не перехватывая камеру левой рукой. Увеличение размеров некоторых органов (например, кнопки экспозащиты) и небольшие их перемещения (той же кнопки) существенно повысили удобство работы с ними. Для удобства съемки вертикальных кадров предусмотрена дополнительная вертикальная рукоятка, существенно повышающая комфортность. Есть и другие доработки [15].

В моделях же серии *EOS 500* практически произошел возврат к традиционному формообразованию зеркалок 1970-х годов – имитация светлых металлических щитков (верхнего и нижнего) при черном офактуренном корпусе.

Форма первого цифрового зеркального фотоаппарата «Кенон *EOS Digital Rebel*» (2004) при смягченной пластике элементов и контрастном черно-белом цвето-фактурном решении даже отдаленно не напоминает концептуальную модель Л. Колани «Супер-Био».

Фирма «Сони» — феномен промышленного дизайна

В 1986 году в Нью-Йорке вышла небольшая книга «Сделано в Японии. История фирмы «Сони» [23.6]. Ее автор – Акио Морита, отвечавший за коммерческую деятельность фирмы, подробно рассказал о пути, пройденном от мелкой фирмы до специализированной компании, национальной монополии, которая славится гармоничным соединением в своей продукции новейших научно-технических достижений с высокопрофессиональным дизайном.

Акио Морита (1921–1999) – окончил физико-технический факультет Императорского университета в Осаке, после окончания Второй мировой войны был приглашен для работы в лабораторию «Компании точных инструментов Японии». Ее директор **Масару Ибука**, талантливый физик-теоретик и практик, впоследствии проявил себя как замечательный инженер и талантливый дизайнер.

«Вечером 7 мая 1946 года около двадцати человек собрались на четвертом этаже обгорелого универмага в опустошенном войной центре Токио, – пишет в своей книге Морита, – чтобы учредить новую компанию «Токио телекоммуникаейшнз инжиниринг корпорейшн» (в английском переводе), которой позднее было суждено превратиться в «Сони корпорейшн». Основателю этой компании, Масару Ибуке, было 38 лет, мне – 25. Знакомство с ним оказалось для меня одним из самых больших подарков судьбы».

Основная линия деятельности фирмы было определена как новаторство в производстве новейших техноемких товаров. Сначала были выпущены магнитофоны для записи речей в судопроизводстве. Они были громоздки и довольно дороги. За ними появилась более компактная (больше «дипломата», но меньше дорожного чемодана) однопорожечная модель под индексом «Н», которую уже можно было использовать в быту (1951). Каждая следующая модификация, как пишет Морита, «отличалась более интересным дизайном».

Толчком для резкого улучшения качества продукции послужило появление транзисторов, которые были созданы в Америке, но их промышленное освоение и массовое применение началось в Японии. У американцев была куплена лицензия, и в 1954 году был выпущен первый японский транзистор. Еще одним знаковым событием стало приглашение в фирму в 1956 году выпускника физико-математического факультета университета Рэйону Эсаки, будущего лауреата Нобелевской премии в области физики (1973), чей приход позволил компании обогнать всех конкурентов.

«Миниатюризация и компактность всегда импонировали японцам, – подчеркивает Морита, – наши коробки можно вставлять друг в друга, у нас складные веера, наши картины сворачиваются в аккуратные свитки... И мы поставили своей целью создать радиоприемник, достаточно маленький для того, чтобы поместиться в кармане».

Первый транзисторный приемник фирма освоила в 1955 году, а первый «карманный приемник» – в 1957 году. Для характеристики менеджерских способностей Мориты весьма показательна «маленькая» хитрость, которой он воспользовался в рекламных целях. Хотя приемник был самым маленьким в мире, но он был все же больше кармана мужской рубашки, что смущало разработчиков. Морита с удовольствием пишет: «Мы нашли простое решение – мы заказали рубашки для наших коммивояжеров с несколько увеличенными карманами, достаточно большими, чтобы опустить туда приемник».

С этого времени начался действительно резкий и постоянный взлет фирмы «Сони». Она смогла выпустить первый в мире переносной телевизор на транзисторах, изобрела портативный плеер с наушниками, которому придумали звучное название «Векмен» (гуляющий человек), затем портативный стереопроеигрыватель под тем же названием «Векмен», создала совершенно «плоский» мини-телевизор в виде наручных часов. Потом появились проигрыватель на компакт-дисках и многие другие новинки.

Штатная служба дизайна на фирме была основана в 1961 году, а через 20 лет в ней уже работали 56 дизайнеров и 44 другие специалиста. Внештатные дизайнеры-консультанты также привлекаются к созданию изделий. Основной принцип руководителей фирмы и дизайнеров – идти от конечной функции изделия к исходной точке составления задания на проектирование. Например, когда создавали карманный радиоприемник, думали о том, что хорошо бы обеспечить условия для одновременного прослушивания передач и свободного передвижения в пространстве; личный стереопроеигрыватель с наушниками появился, чтобы позволить человеку погрузиться в выбранную им автономную звуковую среду; для «сдвига» времени, позволяющего смотреть телепередачу в

удобное время, а не когда ее транслирует телецентр, был предложен видеомагнитофон. Сам Морита, развивая этот принцип, писал: «Наша стратегия состоит в том, чтобы вести за собой потребителей, создавая новые продукты, а не спрашивать их, какие товары им хотелось бы иметь. Потребители не знают, какие возможности существуют, мы же знаем это».

Новаторский и неординарный подход ко всему проявился и при выборе названия фирмы в 1956 году. Название фирмы по-японски звучало для иностранцев еще более «непроизносимо», чем по-английски – «Токио цусин коге кабусики кайся». С началом поставок продукции в Америку встал вопрос о выборе нового названия фирмы. Как вспоминает Морита: «Мы испробовали не один десяток названий. Вместе с Ибукой мы рылись в словарях в поисках звучного слова и натолкнулись на латинское слово «сонус», означающее звук. Само это слово, казалось, было наполнено звуком... В то время в Японии росла популярность слов и прозвищ, заимствованных из английского слэнга; некоторые люди стали называть сообразительных и оригинальных молодых парней «сонни» или «соннибой» (что означало в переводе с английского – сынок). И, конечно, и слово «санни» (солнечный), и слово «сонни» звучали оптимистично и радостно, также как их латинский корень. К сожалению, само слово «сонни» создало бы нам в Японии трудности, потому что в условиях перевода японской графики на латинскую слово «сонни» произносилось бы как «сон-ни», что означало «потерять деньги». В один прекрасный день мне пришло в голову решение: почему бы просто не вычеркнуть букву, назвав компанию «Сони»? Слово было найдено!» [23.6].

Когда отмечалась 35-я годовщина фирмы, пришла мысль, что следует изменить торговую марку. В результате международного конкурса было получено несколько сотен предложений, но одновременно пришли также сотни просьб от торговых партнеров оставить все без изменения. Фирма обоснованно решила, что «от добра добра не ищут».

В большой степени благодаря компаниям «Сони», «Кенон» и др. надпись «*Made in Japan*» стала своеобразным гарантом качества промышленной продукции. Развитие электронной промышленности и точного приборостроения, а за ними и успехи автомобилестроения, сделали название страны «Япония» своего рода брэндом, признанным во всем мире.

«**Независимые**» дизайнеры работали в собственных небольших бюро и, как правило, выполняли заказы широкого ассортимента (машины, приборы, мебель, светильники, посуда, упаковка и т.д.). В конце 1960-х годов их было порядка двух тысяч. Они сотрудничали как со средними производителями бытовых изделий, так и с крупными фирмами.

Среди этой категории дизайнеров выделяется **Сори Янаги**. Его творчество примечательно смелым использованием традиций многовекового ремесла в современных промышленных изделиях. Надо отметить удивительную свободу японских дизайнеров в проектировании мебели, в частности, всевозможных си-

дений. Не связанные со сложившимися на Западе схемами, они вносят даже в самые, казалось бы, прочно утвердившиеся во всем мире формы что-то свое, придавая мебели элементы одушевленности.

Табурет-стул «Бабочка» Янаги из двух свободно изогнутых деревянных листов поражает сочетанием функциональности, технологичности и образности. На Миланской триеналле 1958 года Янаги получил за это изделие Золотую медаль. Успешно проектируя бытовые вещи различных назначений, он стал победителем Всеяпонского конкурса промышленных дизайнеров.

Фирма «ГК». Кендзи Экуан

Среди старейших независимых бюро широкого профиля своей высокой профессиональной репутацией выделяется бюро, первоначально называвшееся «Группа ГК», возглавляемое Кендзи Экуаном.

Кендзи Экуан (род. в 1929) – крупный японский деятель дизайна, чье имя широко известно во всем мире. Почетные звания и общественные должности, занимаемые Экуаном, многочисленны, в их числе: президент Ассоциации японских дизайнеров, президент ИКСИДа (1976–1977), почетный доктор и член различных дизайнерских вузов и научно-исследовательских институтов ведущих стран мира. Он автор нескольких книг о дизайне, изданных в Японии и за ее рубежами, с 1957 года – глава фирмы, которая к началу 1990-х годов включала в себя 7 самостоятельных подразделений в Токио, Киото и Лос-Анджелесе.

Экуан многократно посещал Советский Союз, участвовал в семинарах «Интердизайн». Высоко оценивая их, говорил: «Интердизайн – это модель международной школы дизайна. Повезло тем, кто стал ее учениками: пока учишься – идешь в гору. Идешь к своей цели...». Он также гостеприимно принимал у себя в Японии наших дизайнеров, помогал в проведении выставок в Токио и стажировке в его фирме.

С 1950 года Экуан учился в Токийском университете изящных искусств и музыки. Так как более близкого к дизайну вуза в то время не было, занимаясь на факультете декоративного искусства и ремесел, он три года учился делать своими руками шкатулки, шелковые подушечки и т.д. К концу третьего курса, понимая, что японскому потребителю нужны, в первую очередь, красивые и добротные утилитарные вещи (велосипеды, посуда, сумки), предложил администрации университета принести в аудиторию американский велосипед, изучить его, разобрав по частям, и самим постараться спроектировать еще лучшее изделие. На последнем курсе он вместе с товарищами объявил настоящую забастовку, требуя открытия отделения дизайна. Эти начинания поддерживал лишь один профессор Иватаро Коике, который и учил основам проектирования. Дело закончилось тем, что Экуан был вынужден повторно проучиться на последнем курсе.

После университета Экуан уговорил троих однокурсников открыть самостоятельную дизайнерскую студию. К их собственному удивлению, заказы не заставили себя долго ждать. В честь любимого профессора Коике они назвали свое бюро «Группа Коике» – GK («ГК»).

В конце 1960-х годов в бюро работали 50 человек, в т.ч. 28 с высшим дизайнерским образованием. Выполнялись разработки практически для всех областей дизайна: средства транспорта, конторское и бытовое оборудование, мебель, текстиль, упаковка, реклама и пр., велись теоретические и экспериментальные исследования. Научно-исследовательский отдел возглавлял Нисидзава Такеси, работавший в бюро с первых лет его основания и успешно закончивший аспирантуру при Высшей школе в г. Ульме (1965–1966). Насколько важной и плодотворной была деятельность в этой области, свидетельствует публикация концептуального исследования «Дизайн жилой среды» (1965). Оно стало первой попыткой формулирования теоретической программы деятельности специалистов, а бюро – одной из наиболее сильных и организованных групп японских дизайнеров. Работа получила престижную международную премию в США.

Через 30 лет фирма *GK industrial design associated* насчитывала 200 сотрудников и являлась крупнейшей дизайнерской фирмой в Японии.

Экуан утверждает, что в своем творчестве следует двум основным принципам. Первый проектный принцип – «меньшим – больше». Национальное кредо японского уклада жизни «маленький, но сильный» Экуан трансформировал в «сильный, потому что маленький». Применительно к дизайну это означает: минимальными средствами должны быть достигнуты максимально высокие технические и эстетические качества изделия, что и составит его особую «силу».

Второй принцип – многофункциональность, которую он обозначает как «простота сложного» (или «сложная простота»). Большинство вещей в японском быте такими и являются – конструктивно простые, они отвечают широкой гамме функций.

На этих принципах базируется все творчество Экуана. Традиционным заказчиком *GK* и на первом этапе, и многие годы спустя была фирма «Ямаха», для которой лично Экуаном и сотрудниками его фирмы выполнено немало разработок, в том числе мотоциклов, мотороллеров, мотосаней.

Однажды, готовя выставку продукции «Ямахи», Экуан показал себя не серьезным мэтром утилитарного дизайна, а фонтанирующим фантастическими идеями художником. Он расписал все экспонирующиеся мотоциклы яркими причудливыми рисунками, нанося их прямо на корпус, бачок, сиденье, колеса. И поставил мотоциклы «на попу́». Посетители во все глаза смотрели на хорошо известные им машины и не узнавали их – они видели странных пришельцев, гигантских стрекоз и кузнечиков. Это была, разумеется, шутка, эксперимент, хотя и не без обучающих целей [23.10].

Новые тенденции в создании мотороллеров начала 1980-х годов

После периода популярности в послевоенные годы производство мотороллеров пережило глубокий спад. Только в начале 1980-х годов вновь возник интерес к этому средству передвижения (см. *Лекцию 19*). На этот раз оригинальные решения появились не в Европе, а в Японии. Вместе с дизайнерами фирм «Яма-

ха» и «Хонда» над новыми моделями работали Кендзи Экуан (с коллегами) и его учитель профессор Иватаро Коике, в честь которого была названа *ГК*.

В концепции фирмы «Ямаха» была поставлена задача в первую очередь добиться минимальных размеров и веса мотороллера, имея в виду не просто физическое уменьшение его габаритов, но создание образа машины, дающего ощущение полного слияния с ней водителя, абсолютной легкости и послушности в управлении. Дизайнеры отказались от подвижного переднего крыла, жестко соединив его с коленным щитком и подножкой, что позволило не только уменьшить длину машины до 1,5 м, но и обеспечить возможность двух положений водителя: одно более удобно при «спринтерской», другое – при маневренной езде. Горизонтальная подножка и сиденье придали необычную выразительность позам водителя, на что обращалось особое внимание в процессе проектирования изделия. Большое внимание было уделено цветовому решению: была применена двухцветная гамма. В каталоге мотороллеров модели *JOG* за май 1986 года представлены 10 образцов, имеющих более 50-ти вариантов расцветки.

Для японских мотороллеров тех лет характерно использование технических новшеств в сочетании с оригинальными пластическими и цветовыми решениями. Фирма «Хонда» в 1986 году выпустила мотороллеры «Спейси 125» и «Спейси 250» (название образовано от английского «*Space*» в значении «пространство», «космос»). Форма мотороллеров различных моделей рассматриваемых фирм могла быть обтекаемой, скульптурной или сухой, почти «рубленой», но и в том, и в другом случае мотороллеры напоминали технику из фантастических фильмов, имея «инопланетный» образ. В «космическом» стиле решались и приборные панели со световыми индикаторами, аналоговыми и цифровыми приборами.

Японская промышленность в те годы выпускала самые разнообразные мотороллеры: тяжелые, легкие, двух- и трехколесные различных конструкций, «молодежные» модели. Стали появляться модели с ветровыми стеклами и штатными багажными емкостями.

Национальные традиции и дизайн Японии

В начале лекции был начат разговор о специфических чертах материальной культуры Японии, ее философских основах, национальных чертах прикладного искусства и дизайна. В Японии веками не существовало разделения, противопоставления и разрыва между изобразительными и прикладными искусствами. Изделия (произведения) прикладного искусства имеют такую же эстетическую ценность как живопись и скульптура. Часто невозможно четко разделить «высокое» и прикладное искусства. Это позволяет говорить о дизайне не только как о проявлении синтеза материальной и духовной культуры, но и как о синтезе пространственных искусств.

Неудобство в пользовании, несоответствие утилитарному назначению вещи воспринимается как антиэстетическое. Неразрывность функционального и художественного, понимание целесообразности как эстетической категории характерно для японского искусства. «Ваби-саби», т.е. «красота простоты» или

«излишнее – безобразно» – один из главных принципов традиционной японской эстетики.

Одна из основных традиционных особенностей японского искусства выражена в так называемом «законе о материале». Под ним понимается умение увидеть, выявить, использовать, подчеркнуть и т.д. специфическую красоту глины, дерева, камня и других материалов, чтобы при утилитарной целесообразности объекта, где эти материалы применены, с наибольшей полнотой выявить их эстетические возможности. Поэтому очень важно знать физические свойства, особенности технологии обработки каждого вида материала.

Еще раз подчеркнем, что одна из особенностей японской национальной традиции состоит в том, что все виды искусства одинаково значимы. Они столетиями развивались и нередко сегодня развиваются во взаимодействии, существуя в единстве, синтезе и образуя целостный ансамбль, как, например, это происходит в японском доме.

Традиционный японский дом – один из наиболее ярких примеров синтеза всех искусств, где каждая конструктивная деталь и каждый декоративный предмет (керамическая бутылка, свиток живописи и пр.) задуманы и осуществлены как часть единого художественного комплекса. Они эстетически значимы только лишь в сочетании друг с другом.

Япония – островное государство, живущее в неординарных условиях (землетрясения, цунами и пр.), а также очень стесненно. Традиционная архитектура, садово-парковое искусство, предметы быта и произведения искусства за века стали средством организации предметной среды, предметного окружения с учетом природных условий и культурных традиций, выполняя свои функции с завидным совершенством.

Стабильность во времени (сохраняемость и возобновляемость, особенно после стихийных бедствий), ансамблевое единство среды (архитектура и ее предметное наполнение) в эстетическом плане основаны на модульной системе и стандартизации в архитектуре, функциональности и конструктивности всех элементов.

Еще в 1608 году в книге «Семей» (о секретах архитектурного мастерства) сформулирован принцип модуля («кивари»). Модуль равнялся расстоянию между двумя опорными столбами, которое соответствовало размеру одного татами (соломенная напольная циновка). Исходя из этого овеществленного модуля проектировалось все здание и его элементы: сдвижные перегородки, трансформирующиеся объемы, складываемая посуда, встроенные шкафы, низкая мебель, подушки на полу и пр.

Модульная система определяла пропорции дома и его частей, следовательно, и предметов быта. Изготавливая предмет, художник-ремесленник ясно представлял его дальнейшую судьбу, место в доме и т.д., а также его связь с другими предметами и объектами.

Была возможность предварительного изготовления (заготовки) элементов строений, которые выполнялись предельно тщательно и точно. Строительство превращалось в процесс сборки.

Стандартизация была не только конструктивной концепцией структурирования среды, но и основой формообразования, эстетической концепцией.

Разработка модульных систем, использование методов унификации и агрегирования при условиях достижения гармоничного ансамбля не только не потеряла своей актуальности в наши дни – дни высокотехнизированного производства, но стала еще более насыщенной экономически, технологически и эстетически.

Искусствовед Л. Жадова в конце 1960-х годов непосредственно в Японии провела анализ тенденций стилеобразования промышленной продукции, в первую очередь радио- и телевизионной аппаратуры. Выводы ее анализа в целом можно распространить на всю промышленную продукцию [23.4]. Она выделила два основных направления стилеобразования.

Первое – графическое (ящичное), когда форма строится на линейно-ритмической композиции общей формы и ее элементов. Четкая система вертикалей и горизонталей дополняется комбинаторно-складируемыми элементами. Так решалась форма портативных магнитофонов и карманных радиоприемников.

Второе – «скульптурное», основывающееся на пластической разработке формы. Еще в начале 1960-х годов на фирме «Сони» был создан портативный телевизор, упругая бочкообразная форма которого была весьма выразительна.

По аналогии с тенденциями в европейском и американском дизайне возникает желание классифицировать эти направления, соответственно, как функционально-научное и как художественно-гуманистическое. Но в реальной продукции, конкретных изделиях (как в достаточно простых предметах быта и мебели, так и в технически сложной аппаратуре, приборах, средствах транспорта) художественно выразительными могут быть оба направления. В изделиях одного и того же вида и типа обе стилистики могут существовать в один и тот же временной период. Ни одна из них не будет казаться менее предпочтительной, более архаичной или более современной на фоне другой, если над ними поработали японские мастера-дизайнеры. Подтверждением этого могут служить рассмотренные выше примеры дизайна мотороллеров, фотоаппаратов и пр.

Л. Жадова изучала истоки этого феномена, познакомившись воочию с японской материальной культурой и искусством. Гармоничная производная от прямой линии – базис знаменитой кривой линии японского искусства, кривой японских крыш, керамических сосудов, гребней, кривой, о красоте которой лучше всего сказали сами японцы: «Это одна из типичных линий бамбука, прогнувшегося под тяжестью снега» [23.4].

Графический дизайн. Промышленная графика

В конце XIX–начале XX века после открытия границ усилиями некоторых коллекционеров в Европе создается не просто интерес, а мода на японское искусство и все, имеющее японское происхождение [23.8]. Стремительно развивается обмен культурными ценностями и товарами. Торговля немислима без этикеток, упаковки, а те, в свою очередь, без товарных знаков. В тот период в японском

языке вместе с другими европейскими заимствованиями появилось слово «рабэру» (от голландского лейбл – товарный знак). Н. Смирнова, московская художница и искусствовед, справедливо подметила, что рабэру оказались своеобразным зеркалом всех процессов, происходивших и в большом, и в декоративно-прикладном искусстве, а также в стране в целом [23.2]. По словам исследователя японской промышленной графики Сурио Такаки: «Тело», «суть» знака хорошо передает аромат эпохи».

В массовом европейском сознании быстро сложились определенные стереотипы, ассоциирующиеся с Японией. Такими образами-символами оказались ветка сакуры, ирис, веер, волна, а также персонажи классической гравюры – грозные самураи и скромные красавицы, мудрые старички и хитрые крестьяне. Эти легко узнаваемые мотивы стали обязательными элементами этикеток, упаковки, рекламных материалов для товаров из Японии. Еще одной характерной чертой было использование в промграфике одновременно иероглифов и надписей латинским шрифтом, которые порой составляли самобытные орнаменты.

В итоге сложилась своеобразная и в чем-то парадоксальная стилистика а-ля «японщина», сработанная, по словам Н. Смирновой, хитрыми японцами для глупого Запада.

Стилистика, действительно, парадоксальная, т.к. при тонком вкусе и высоком эстетизме японские художники-графики создавали рабэру в духе европейского кича, в этаким «конфетном» стиле, процветавшем в массовой европейской продукции в конце XIX века. Возникла своеобразная «постмодернистская» ситуация (в период начала модернизма), получившая широкое и официальное распространение только в 1970–1980-е годы.

Дизайн–графика Японии конца XX века в лучших своих образцах избавилась от эклектики начала века и отошла от смешения стилистик 20–30-летней давности. На конкурсе упаковки 2000 года четко различались разработки, предназначенные для внешнего и внутреннего рынков [23.2].

Национальная черта – стремление к сдержанности, лаконичности формы, без многочисленных излишних в смысловом и композиционном отношении элементов – отличает этикетки и упаковку для внутреннего рынка. В то же время нет педантичной сухости, упрощенчества. Оригинальность, функциональность и эстетичность органично сочетаются, например, в наборе для меда дизайнера Сокаты Цукасы. Это действительно не упаковка, не отдельные элементы, а набор из емкости простой формы (баночка) для продукта (меда) с этикеткой, решенной на основе контраста цветов (бледно-серого и черного) и элементов графики (иероглифы, резко отличающиеся по размеру), а также палочки-лопаточки, попросту «прикрученной» бечевкой к баночке.

Упаковка для внешнего рынка имеет «классическое» международное решение. Как правило, на ней помещается фотография изделия (или комплекта), которая может сопровождаться иллюстрациями процесса эксплуатации. Графическое решение более насыщенно, чем в образцах для внутреннего рынка. Имеются и «вкрапления» иероглифов, но в отличие от рабэру столетней давности,

они не переплетаются с надписями латинскими шрифтами, образуя орнамент, а подаются компактным, небольшого размера «блочком». Хороший пример такого решения – упаковка плеера «Сони Векмен» дизайнеров Судзуки Масаки и Фукуматсу Канае.

Современные японские товарные знаки в основной своей массе (конец XX века) являются самобытными произведениями графического дизайна, легко узнаваемыми на фоне знаков других стран. В них нашли отражение уникальная японская каллиграфия и многовековые традиции японских комиксов, называемых «манга». Многие знаки действительно напоминают веселые, добрые, эротичные мультики, в которых действуют слоники, черепашки, рыбки, «корявые» человечки и пр. Они вызывают одновременно и добрую улыбку, и восхищение гармонией «японской» линии.

Японский плакат, как его узнали в мире во второй половине XX века, также явился продолжением многовековых национальных традиций изобразительной культуры, для которой свойственны минималистская простота решений, идеальное равновесие всех элементов композиции, четкая и недвусмысленная смысловая нагрузка. В последние десятилетия прошлого века японский плакат стал все больше «впитывать» типичные черты массовой рекламной графики Америки и Европы.

Таданори Йоко (род. в 1936) – один из самых известных мастеров японского плаката, ставший легендой в расцвете творческих сил и успевший сделать уже немало плакатов в 1970-е годы. Сам дизайнер ведет отсчет своего творчества с плаката для персональной выставки 1965 года.

Йоко быстро осознал, что для достижения международного признания недостаточно таланта и следования национальным традициям, а необходимо использование приемов интернациональной стилистики и текстов на английском языке. Его работы не укладываются в традиционное представление о японском плакате, весьма суперграфичном. Йоко делает плакаты-вывески, эклектичные и похожие на детские сны, не боится многословия и наложения смыслов, его не волнует вписываемость в традиционную японскую эстетику скупого проявления чувств.

Благодаря всему этому он стал доступен для зарубежных зрителей и своеобразен – для японцев. Его работы достаточно агрессивны, даже порой жестоки, подобно злой шутке над инвалидом: фигурки повешенных, горящие поломанные куклы и прочие вещицы в сочетании со всевозможными атрибутами масс-культуры – розы, слезы, соловьи и китчевые рассветы. От всего этого веет не созерцанием Футзиямы, а, скорее, энергетикой комиксов манга. Характерный для плакатов Йоко фон в виде расходящихся лучей стал своего рода авторской подписью (хотя понятно, что это привет русскому авангарду 1920-х).

В начале XXI века он продолжает делать все такие же яркие, порой шокирующие произведения: ему достаточно лет и опыта, чтобы оставаться актуальным для разных поколений [23.2].

Хиромура Масааки (род. в 1954), представитель более молодого поколения японских дизайнеров, начал активно работать в графике с 1977 года. Он делает плакаты стильные и холодные – не совсем чисто японские плакаты, не совсем европейские по типографике, но удивительно сочетающие в себе Восток и Запад. Его коронный прием – увеличенные фотографии, подчеркивающие абрис предметов и «держачие» макет плаката подобно якорю.

В то же время он весьма успешно работает в мини-формате. Лаконичные композиции и сдержанные цветовые решения характерны для каталогов универмагов (например, «Мидзируси Риохин»). Они подчеркивают изысканное качество рекламируемых товаров. Хиромура Масааки – член Ассоциации японского знака (1983), член Японской ассоциации графиков-дизайнеров (1988). Его выставки с успехом проходят не только в Японии, но и в Нью-Йорке, Москве и других городах. Заказчиками Масааки являются всемирно известные фирмы и банки [23.2].

Начинающие японские дизайнеры в 2000 году атаковали Московскую «Золотую пчелу» – Международную выставку-конкурс в Центральном доме художника. При этом большое количество работ, представленных 96-ю авторами, оказалось откровенно слабыми, что вызвало настоящий шок у Организационного комитета выставки. Сергей Серов, известный московский арт-критик и деятель в области графического дизайна, дал свое видение этого явления. Он писал, что японское «племя младое, незнакомое» обладало всем, чем угодно, кроме признаков уникальной японской школы. Никакого «иного», все – как у всех. Только хорошая бумага и суперполиграфия иногда выдают национальную принадлежность. Как объяснить этот переход качество в количество? Подростковый протест против догм старших? Или это и есть постмодернизм в действии? Похоже, прикончив шрифт и растерзав типографику, они принялись осваивать низовую культуру не только граффити, но и дешевых компьютерных эффектов и пошлых рекламных трюков» [23.2].

Литература

- 23.1. *Аронов В.Р.* Японский дизайн. Традиции и современность // Техническая эстетика, 1984, № 12.
- 23.2. *Белоновская Т.* Современная японская упаковка. *Кифа П.* Таданори Йоко. *Смирнова М.* Наивный «постмодерн». *Другие материалы* о японском графическом дизайне // КАК, 2000, № 11.
- 23.3. *Бильский Д.Н.* Японский дизайн как система // Зодчество мира, 1997, № 11.
- 23.4. *Жадова Л.* О японском дизайне и его создателях // Техническая эстетика, 1968, №№ 4, 6.
- 23.5. *Журавская Т.* Дизайн-образование в Японии // Мир дизайна, 1998, № 2.
- 23.6. *Морита А.* Сделано в Японии: Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1990.
- 23.7. *Николаева Н.* Художественное конструирование в Японии // Вопросы технической эстетики. Вып. 1: Сборник статей. – М.: Искусство, 1968.
- 23.8. *Николаева Н.С.* Япония – Европа. Диалог в искусстве. Сер. XVI–нач. XX века. – М.: Изобразительное искусство, 1996.
- 23.9. *Сабуро И.* История японской культуры: Пер. с японск. – М.: Прогресс, 1972.
- 23.10. *Сильвестрова С.А.* Кендзи Экуан (портрет) // Техническая эстетика, 1987, № 1.
- 23.11. *Устинов А.Г.* Японская модель японского образования // Техническая эстетика, 1986, № 11.



Золотой павильон на горе
Хокусан, XV век



Догу (идолы), служившие оберегами,
3–1-е тысячелетие до н.э.



Сосуд для кипячения воды, бронза, XV век (а). Чаша для чайной церемонии, фарфор XVIII век (б). Быстро закипающий чайник, С. Янаги, 1953 (в). Сосуд для сакэ, А. Токами, 1987 (г)

в



г



Т. Киенага. Прогулка. Ксилография, XVIII век



К. Утамаро. Просушка белья. Ксилография, XVIII век



К. Хокусай, «Фудзи через бамбуковую рощу». Гравюра. «Победный ветер» («Красная Фудзи»). Гравюра, XIX век



С. Киндзан. Осенние деревья, деталь, XIX век



С. Шоно. Корзинка «Вздымающаяся волна», 1956



И. Кенмочи. Табурет, 1954 (*a*). Кресло, 1958 (*б*). Кресло, 1961 (*в*)



Ш. Курамата. Комод «Сундук рисовальщика», 1970



А. Исодзаки. Стулья «Мэрлин», 1972

а



б



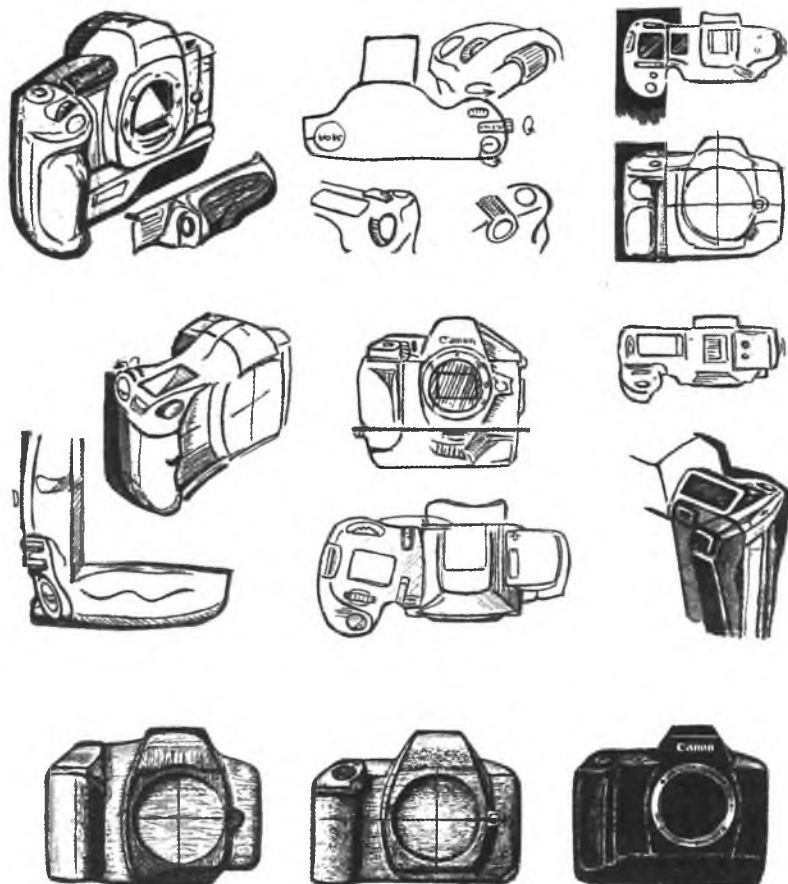
в



Любительская кинокамера фирмы «Кенон», 1953 (*а*). Полуформатный фотоаппарат «Кенон Dial 35» с пружинным приводом, 1963 (*б*). Фотоаппарат-фотобокс фирмы «Кенон», 1994 (*в*)



С. Янаги. Стул-бабочка, 1956



Эскизы отработки элементов формы зеркального фотоаппарата «Кенон EOS», конец 1980-х



Зеркальный фотоаппарат «Кенон EOS 500», середина 1990-х



Цифровой зеркальный фотоаппарат «Кенон EOS Digital Rebel» («Цифровой бунтарь»), 2004



Обложка книги Акио Морита «Сделано в Японии. История фирмы «Сони». Первое здание, построенное за деньги фирмы, Токио, 1949 (а).
Электронная рисоварка, 1946, не запущенная в производство (б)



а



б



в

Продукция фирмы «Сони»: первый карманный транзисторный радиоприемник, 1957 (а);
первый портативный плеер, 1979 (б); первый транзисторный телевизор, 1959 (в)



Минимотоцикл «Хонда-Дакс», 1969

Кендзи Экуан (род. в 1929) – крупный японский деятель дизайна, чье имя широко известно во всем мире, глава крупной и авторитетной фирмы «ГК»



Мотоцикл «Морфо-2» фирмы «Ямаха», 1991



Мотоциклы фирмы «Ямаха», спроектированные К. Экуаном и «расписанные» им для выставки, 1984



а



б



в



г

Мотороллеры первой половины 1980-х «Ямаха Сигнус» (а) и трехколесный Хонда Джиро X, сельский вариант модели «Стрим» (б), «Ямаха» модели SZ 125 Tracy (в), «Хонда-Стрим» (г)



Кацутака Кимура. Мотороллер «Хонда-Кабина», 1994



Масамиши Тецени. Скоростной поезд, 1992

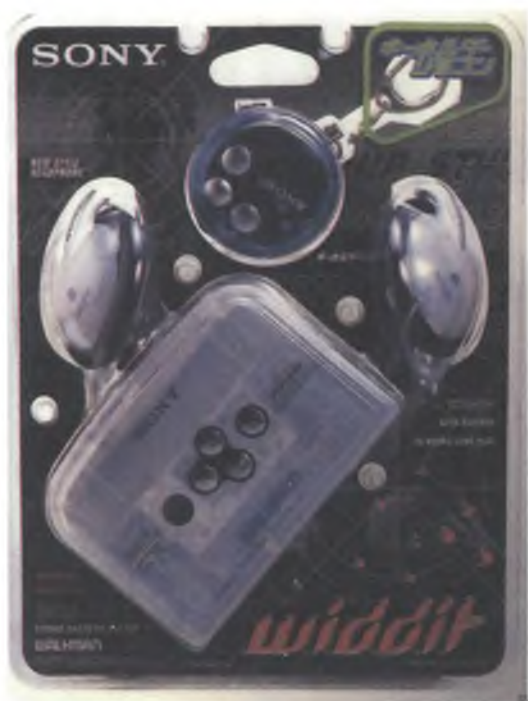


Автоматический автобус концерна «Тойота» для выставки «Экспо-2005»



Этикетки японских товаров (лимонад, соленья, морепродукты, сладости, игрушки, солдатики и пр.), конец XIX–середина XX века

С. Масаки и Ф. Канае. Упаковка плейера «Сони Walkman», 2000



М. Ясуши. Этикетки аксессуаров для ванны, 2000 (слева). **С. Цукаса.** Упаковка для меда, 2000





Современные японские товарные знаки



Таданори Йоко. Плакат к персональной выставке, 1965





Таданори Йоко.
Плакаты конца
1990-х и 2000



Хиромура Масааки. Плакаты к собственной выставке, 1997 (а). Плакаты для торговых контор (б, з), 1997, и к открытию торгового комплекса, 1999 (е)



Плакаты молодых японских графиков, присланные на выставку «Золотая пчела», Москва, 2000

СОВЕТСКИЙ ДИЗАЙН

Первое послевоенное десятилетие

В ходе Второй мировой войны Советский Союз понес огромные людские и материальные потери. Были разрушены 1710 городов и поселков, свыше 70 тыс. сел и деревень (или 66,2 млн м² жилья), 32 тыс. промышленных предприятий, 6 тыс. больниц, 82 тыс. школ, 334 вуза, 427 музеев, 43 тыс. библиотек и т.д.

Уже в середине войны предпринимается ряд мер организационного характера для восстановления разрушенного войной. В сентябре 1943 года создается Комитет по делам архитектуры. Комитет уделял значительное внимание восстановлению, реставрации и сохранению памятников архитектуры, монументальной живописи и скульптуры, декоративно-прикладного искусства. Одной из приоритетных задач Комитета была подготовка кадров. По предложению специально созданной комиссии в феврале 1945 года, когда до Победы еще оставалось три месяца, Совет народных комиссаров (правительство) СССР принял постановление, значимое и в контексте нашей темы. В нем говорилось: «В целях подготовки высококвалифицированных кадров для художественной промышленности, декоративно-прикладного искусства и для выполнения художественно-отделочных работ при новом строительстве и восстановлении разрушенных немецкими захватчиками городов и памятников искусства воссоздать во 2-ом полугодии 1945 года в Москве – Московское центральное художественно-промышленное училище (Б. Строгановское)...; в Ленинграде – Ленинградское художественное промышленное училище (Б. Штиглица)...». В конце 1940-х годов оба училища получают статус Высших учебных заведений и начнут планомерную подготовку художников для нужд промышленности.

Переход от военной экономики к экономике мирной в Советском Союзе был чрезвычайно сложным процессом. Страна не могла рассчитывать на финансовую и техническую помощь извне в условиях начавшейся «холодной войны». Особенно тяжелым было положение тех территорий, где велись боевые действия и находившихся под оккупацией. На этих землях до войны проживали 45% всего населения СССР, здесь выплавлялись 67% общесоюзного производства чугуна, 58% стали, 57% проката черных металлов, добывались 63% угля, производилось более половины сельскохозяйственной продукции.

Для преодоления трудностей был выбран двойной путь. С одной стороны, сохранялся военно-промышленный комплекс, что обеспечивало трудоустройство основной массы демобилизованных, а с другой – интенсивно развивались отрасли легкой промышленности, что обеспечивало высокий процент прибыли. За счет этого и, частично, конверсии военного производства быстро росли объемы гражданского машиностроения.

В целом по стране довоенный уровень промышленного производства был достигнут в 1948 году, а в 1950 году превзойден на 73%. Одновременно происходило техническое перевооружение восстанавливаемых предприятий, в основном,

за счет трофейного оборудования и оборудования, полученного из Германии согласно репарациям. К 1950 году, в основном, был восстановлен железнодорожный транспорт, к 1951 году закончено восстановление разрушенных в годы войны предприятий.

В послевоенные годы начал расти уровень жизни советских людей, в основном в городах. В декабре 1947 года отменена карточная система на продовольственные и промышленные товары и одновременно проведена денежная реформа. В 1947–1950-х годах 5 раз снижались розничные цены, а выпуск предметов потребления, который по объективным причинам сильно упал во время войны, расширился.

Активную роль, наряду с инженерами и технологами в промышленности, начинают играть художники-конструкторы. Напомним, что в 1946 году была собрана первая партия легковых автомобилей ГАЗ-М-20 «Победа». Основное проектирование этой массовой пятиместной машины, отличавшейся прогрессивностью дизайнерского и конструкторского решений, было закончено еще в 1943 году. Пластичный образ машины, ставший ориентиром для ведущих западноевропейских и американских фирм, был создан молодым, к сожалению, временно ушедшим из жизни дизайнером В. Самойловым (см. *Лекцию 16*).

В том же 1946 году было основано Опытно-конструкторское бюро под руководством О.К. Антонова. **Олег Константинович Антонов** (1906–1984) – выдающийся советский авиаконструктор, органично сочетавший в себе талант конструктора, ученого и руководителя-организатора. Он был убежденным проводником идей дизайна, многие годы входил в редакционный совет журнала «Техническая эстетика». В ОКБ Антонова при активном использовании принципов дизайна была разработана целая серия гражданских самолетов – бипланов с комплексной механизацией крыла. Начало этой серии положила модель Ан-2, которая стала удивительным примером длительной устойчивости формы и образа самолета, что совершенно не характерно для авиации, где непрерывно происходит смена моделей. Ан-2 находился в массовом производстве свыше 40 лет, изготавливался не только в СССР, но также в Польше и КНР. Он был рассчитан на 12 пассажиров, имел рейсовую скорость 200 км/час при дальности полета 550 км. Эта модель имела несколько модификаций и применялась более чем для 20-ти видов различных работ: пассажирский самолет местного сообщения, «пожарный», «санитарный», для авиационных работ в сельском хозяйстве и т.д. Эксплуатировался на колесах, лыжах и поплавках.

Широко известными стали также первый турбовинтовой военно-транспортный Ан-8, схема которого признана классической для транспортных самолетов; первый в мире широкофюзеляжный транспортный Ан-22, поднимающий до 100 т, и самый маленький Ан-28 – самолет с коротким взлетом и посадкой. Один из самых экономичных самолетов, Ан-24 экспортировался в 38 стран мира.

В ОКБ с начала 1960-х годов работала группа профессиональных художников-конструкторов. Первым результатом ее работы стали интерьеры самолета Ан-24: пассажирский салон, отделка кабины пилотов, буфет, туалет. Особое внимание было уделено цвето-фактурному решению, поиску наиболее приемлемых

отделочных материалов, их гигиеническим и декоративным характеристикам. Были предложены несколько вариантов суперграфики на наружных поверхностях машины.

Сам О.К. Антонов был художественно одаренным человеком, ярким представителем инженерного дизайна в авиастроении. Он так говорил о сочетании эстетического и функционального в технике: «Долгие годы труда привели нас к пониманию красоты как весьма материалистического и рационалистического, я бы сказал даже – инженерного явления. Тут, собственно, и выясняется, что же мы понимаем под красотой конструкции... Мы приписываем свойства красоты тем сооружениям, которые нам удаются, кажутся нам функциональными и проверяются в конце концов в действии при летных испытаниях, в эксплуатации, в жизни... И когда делается первоначальный набросок самолета, то с самого начала мы оцениваем этот эскиз именно со стороны технической красоты, технического совершенства. У хороших конструкторов, которые часто сталкиваются с предварительным и общим проектированием, несомненно, вырабатывается наметанный глаз, и поэтому такой конструктор почти сразу набрасывает конструкцию очень пропорциональную, красивую, нуждающуюся в минимуме доводок и претерпевающую мало изменений после всех расчетов и уточнений конструкции» [24.2].

Группа художественного конструирования была создана и на заводе ВЭФ в г. Риге (вторая половина 1940-х). Ее возглавлял известный латвийский художник **Адольф Янович Ирбите** (род. в 1910). Во всем мире были широко известны созданные им в 1930-е годы радиоприемники и уникальный минифотоаппарат «ВЭФ–Минокс» (1937). Вся бытовая техника, выпущенная заводом ВЭФ с 1935 по 1968 год, была сделана по замыслам А. Ирбите. С 1960 года он работал на Рижском радиозаводе им. А.С. Попова. В его творческом активе первые в СССР переносной приемник «Турист» (1959) и малогабаритный транзисторный приемник «Гауя» (1961), первая в стране стереорадиола «Ригонда-стерео» (1963) и многие другие. Работы Ирбите неоднократно отмечались высшими наградами Всемирных выставок, в том числе в Париже (1937), Брюсселе (1958) и др. Он также много работал в прикладной и книжной графике, создал много каталогов и проспектов, фирменных знаков и упаковок. Сам А. Ирбите вспоминал, что особенно ярким периодом в его деятельности была разработка фотоаппарата «Минокс». «ВЭФ производил тогда все, начиная с утюгов и карманных батареек и кончая самолетами. И вдруг было решено производить еще и фотоаппарат с новым запатентованным принципом действия: вы раздвигаете корпус, и аппарат приготовлен к съемке, сдвигаете – и перетягивается пленка. В основу идеи был положен принцип старой отцовской зажигалки. Работа была долгой, но вся группа трудилась с большим энтузиазмом, и мы создали не только миниатюрный фотоаппарат, но и систему принадлежностей для его обслуживания» [24.1].

Компактное и элегантное изделие очень точно соответствовало назначению и оправдывало свое название (сокращенное от «мини» и «люкс»). Отойдя от традиционного формообразования фотоаппаратов, Ирбите предложил необычную схему компоновки, обыграв ее лаконичным пластическим решением. В то же время простая форма в строгой геометрии формованного металла с мягкими пе-

реходами радиусов скруглений не производит впечатления сухости и излишнего конструктивизма.

А. Ирбите было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР (1964). Он был принят в члены Союза художников республики и многие годы руководил секцией дизайна при Союзе, которая регулярно с 1968 года организовывала свои выставки [24.6].

В конце 1945 года министр транспортного машиностроения В.М. Малышев поручил вагоностроительному заводу им. М. Калинина в подмосковном Лианозово разработать цельнометаллический вагон, соответствующий современному уровню техники. Заводские конструкторы, понимая всю сложность задачи, пригласили к совместной работе в декабре того же года Юрия Соловьева, тогда еще молодого начинающего дизайнера. В начале 1946 года фактически впервые в нашей стране был применен принцип наглядного сравнения конструкторского и дизайнерского проектирования: были построены в натуре два варианта пассажирского некупированного цельнометаллического вагона. Первый – по проекту инженеров: с использованием традиционных для вагоностроения принципов компоновки и отделочных материалов (вагонка), темный, без вентиляции; второй – по проекту дизайнеров Ю. Соловьева, Ю. Сомова, при участии Г. Лебедева и И. Кулакова: со светлым, просторным и даже изящным интерьером. По стилю вагон Соловьева представлял собой геометрический функционализм с элементами обтекаемого стиля и применением авиационных технологий (гнутая фанера на каркасе для полок, светлый лак, фурнитура из алюминиевого сплава с анодированием). Была предложена оригинальная конструкция крепления верхних полок, откидных столиков, введены складная лестница и зеркала, зрительно увеличивающие пространство салона. Рельефные ребра жесткости, накладные металлические декоративные полосы, уступы в формах для пепельниц и плафонов светильников подчеркивали зрительное движение в глубину. Этот проект был признан лучшим и многие годы выпускался промышленностью почти без изменений.

После этой успешной работы в 1946 году была создана первая в послевоенные годы специализированная дизайнерская организация – Архитектурно-художественное бюро (АХБ) Министерства транспортного машиностроения СССР, руководителем которого был назначен Ю. Соловьев. Сотрудники бюро за 10 лет разработали сотни проектов. Большое внимание уделялось проектированию пассажирских судов. Это были перспективные проекты, требовавшие серьезных изменений судовой архитектуры, к которым непосредственные изготовители еще не были готовы, но важнейшие принципы вошли в практику уже в последующие годы. Это – перенос камбуза в кормовую часть, расположение всех столовых и ресторанов на различных этажах по одной вертикали, использование комбинированной мебели, применение люминесцентного освещения. К крупным разработкам бюро относились также проекты оборудования кают атомного ледокола «Ленин», правительственные яхты и пр.

В 1949 году для завода им. Урицкого было выполнено проектирование нового городского троллейбуса. На основе анализа прототипа – троллейбуса марки МТБ-82, построенного уже после войны, было предложено решение машины со-

вершено иного облика. Было значительно увеличено остекление (широкие и высокие окна с тонкими переплетами). Изменились проемы и конструкция дверей, которые стали раскрываться шире, а также была снижена высота подножек, что улучшило условия входа и выхода. Был создан специальный разгрузочный шлюз (площадка перед дверями) при входе, что повысило эксплуатационные качества. Форма кресел, освещение, интерьер кабины водителя также подверглись переработке.

Значение деятельности АХБ состояло, прежде всего, в том, что дизайнерский проект выполнялся по методике, которая сейчас воспринимается как классическая: составление совместно с заказчиком техзадания, предпроектный анализ, эскизирование, макетирование в натуральную величину, доводка макета, изготовление документации, изготовление и доводка опытного образца. Ценный опыт, накопленный АХБ, послужил основой для создания развернутой системы дизайна в СССР в начале 1960-х годов [24.3; 24.8].

В 1954 году в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, имя которой училище носит с 1953 года, были защищены первые в стране два дипломных проекта по дизайну. Это был стайлинг автомобилей «Москвич» (Ю. Васильев) и «ЗИЛ-111» (К. Кудрявцев), разработанные под руководством И.А. Вакса.

Иосиф Александрович Вакс (1899–1986) – архитектор, художник, профессор, один из зачинателей современного отечественного высшего художественно-промышленного образования, первый ректор ЛХПУ (1945). Автор ряда разнообразных архитектурных и промышленных объектов – от жилых зданий и малых архитектурных форм до средств морского и городского транспорта, а также одной из первых отечественных книг по дизайну «Художник в промышленности» (Л.-М.: Искусство, 1965). Вместе с коллегой и единомышленником Л.С. Катониным он в начале 1950-х разработал серию проектов оборудования пассажирских теплоходов, новый трамвайный вагон. Особенно значителен его вклад в становление отечественной системы подготовки дизайнеров – прежде всего, становление Ленинградской школы дизайна. В 1957 году в ЛВХПУ под его руководством была создана кафедра промышленного искусства, благодаря которой уже в конце 1950–начале 1960-х дипломированные художники пришли на предприятия Ленинграда (В. Цепов, В. Винтман и др.), Горького (О. Фролов), Риги (С. Мирзоян), Павлово-на-Оке (М. Демидовцев) и др. городов [24.10].

В конце 1950–начале 1960-х годов защищались первые дипломные проекты по дизайну техники и в МВХПУ (б. Строгановское). Ректором Строгановки в те годы был ученик А. Родченко во ВХУТЕМАСе З.Н. Быков, основными преподавателями-организаторами факультета «Промышленное искусство» – А.Е. Короткевич, Г.В. Крюков, Б.В. Нешумов и др. (см. *Лекцию 28*).

Время «оттепели», создание ВНИИТЭ

Вторая половина 1950–начало 1960-х годов – период «оттепели», время перемен в политической, хозяйственно-экономической и культурной сферах Совет-

ского Союза. Это время стало периодом наиболее заметного подъема в экономике страны. Расширилась металлургическая база, существенно возросла мощность электростанций. Велись работы по созданию единой энергетической системы в европейской части СССР. В июне 1954 года завершилось строительство первой в мире атомной электростанции в г. Обнинск под Москвой (5 тыс. кВт). Был построен ряд крупнейших предприятий в химической, нефтеперерабатывающей и других отраслях промышленности. Наиболее быстро развивалось машиностроение. С 1957 года было прекращено производство паровозов, осуществлялся перевод железнодорожного транспорта на электрическую и тепловую тягу. В том же 1957 году на воду был спущен первый в мире атомный ледокол «Ленин».

Развитие экономики тех лет проходило под знаком возрастания роли технического прогресса. Именно к этому времени относится начало научно-технической революции в стране. Освоение космоса, химизация народного хозяйства, развитие электроники, многие другие важные научно-технические направления в эти годы подкрепляются крупными государственными программами. Для руководства внедрением в народное хозяйство достижений науки, техники и технологии в 1955 году вновь был образован Государственный комитет Совета Министров СССР по новой технике (Гостехника СССР), позднее преобразованный в Государственный комитет по науке и технике (ГКНТ).

В 1950-е годы были возрождены службы Аэрофлота и разработан их фирменный стиль; построены новые аэропорты в Москве и Ленинграде. Прогресс воздушного транспорта шел главным образом за счет развития авиационной техники, в то время как организации и совершенствованию технологического процесса обслуживания авиапассажиров уделялось недостаточное внимание. На коротких маршрутах (до 1000 км) время, затрачиваемое пассажирами на наземные операции, в несколько раз превышало время полета. Это стало особенно ощутимым после внедрения в эксплуатацию газотурбинной, а позднее – реактивной техники.

В эти годы на линии вышли первые реактивные и турбореактивные самолеты. В июле 1956 года в воздух поднялся первый советский реактивный пассажирский самолет ТУ-104. Первые самолеты этого типа, несмотря на сверхсовременный внешний вид, внутри были оборудованы как интерьеры поездов мебелью в «русском стиле» с вышитыми занавесками и домашними настольными лампами.

Архитекторам и художникам-конструкторам пришлось решать новые непривычные функциональные задачи – не только оборудование залов ожидания, устройство информационных табло, проектирование стоек для оформления билетов и сдачи багажа, разработка мобильных трапов, но и искать новую концепцию обслуживания пассажиров.

Наиболее рациональная схема была осуществлена в Москве. Было организовано комплексное обслуживание пассажиров в городе с последующей доставкой их автобусами-экспрессами непосредственно к трапу самолета, минуя вокзал аэропорта. Это оценили и за рубежом. Так, английский авиационный журнал писал в 1960 году: «Русские первыми сделали практические шаги по пути осуществления идеальной схемы организации пассажирских авиаперевозок: городской транспорт – самолет, минуя аэровокзал аэропорта» [24.5].

Следующим этапом стало совершенствование технологии обслуживания авиапассажиров. Архитекторы Г. Елькин, Г. Крюков, Ю. Филенков и др. совместно с работниками аэропортов Внуково и Шереметьево, используя методы дизайна, разработали и внедрили ряд новшеств. В том числе метод свободного приема багажа, самообслуживание при выдачи и др. с применением средств механизации. Были предложены новые решения интерьеров аэровокзалов и нового оборудования для них [24.5].

В октябре 1957 года Советский Союз стал пионером освоения космического пространства – стартовал советский искусственный спутник Земли. 12 апреля 1961 года первый в истории полет человека в космос совершил советский летчик-космонавт **Юрий Алексеевич Гагарин** (1934–1968) на корабле «Восток». Уточним, что первая советская ракета с живыми существами – двумя собаками на борту – ушла в космос 22 июля 1951 года. После достижения высоты в 101 км кабина с животными благополучно приземлилась на парашютах. Были еще более 20 запусков до полета космонавта, о чем стало известно только почти через полвека. Официально сообщалось о запуске «второго искусственного спутника с геофизической аппаратурой и подопытным животным на борту – Лайкой» 3 ноября 1957 года, а также полете в космос и возвращении на Землю собак Белка и Стрелка 30 августа 1960 года.

Получили развитие средства массовой информации: радиовещание охватило всю страну; в 1958 году в стране действовали 53 телецентра, а число телевизоров достигло 3 млн.

В годы «оттепели» заметно повысился уровень жизни народа, причем в городах он был по-прежнему выше, чем в сельской местности. Повышалась зарплата, увеличивались общественные фонды потребления, впервые рядовые граждане стали получать отдельные квартиры. Началось массовое жилищное строительство, переселение из коммуналок, обзаведение мебелью, вещами. Хотя новые квартиры, по большей части, были в пятиэтажках без лифта с совмещенными санузлами и маленькими кухнями («хрущобы»), но это был большой шаг в организации быта и его улучшении, особенно с учетом послевоенных трудностей.

Большим событием стал Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве в 1957 году, когда произошло довольно массовое знакомство с «чуждыми советским людям» музыкальными ритмами, искусством, модой и пр. Иностранные выставки и журналы давали возможность увидеть уровень зарубежной бытовой техники и машин, организации социальной сферы и быта.

При дефиците многих товаров массового спроса впервые после окончания войны наступило затоваривание из-за низкого качества и несоответствия товаров новым бытовым условиям; на складах и в магазинах скопилось большое количество отдельных видов продукции. По этим же причинам четко обозначились проблемы во внешней торговле, из-за чего снизился приток валюты. Следствием этих процессов стало начало серьезной экономической реформы, задуманной председателем Совета министров СССР А.С. Косыгиным. 28 апреля 1962 года он подписал Постановление Совета Министров СССР № 394 «Об улучшении

качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования».

Постановление было подготовлено ГКНТ, основным его разработчиком был Ю.Б. Соловьев. В постановлении констатировалось, что ни проектировщики, ни промышленники «не учитывают резко увеличивающийся спрос на продукцию повышенного качества и не используют методы художественного конструирования, позволяющие создавать удобные в эксплуатации, недорогие и красивые изделия». Всем руководящим министерствам и ведомствам предписывалось «обеспечить систематическое повышение качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения», используя методы художественного конструирования, при этом делались конкретные распоряжения – Госкомитету Совета Министров СССР организовать в 1962 году Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики с опытным производством и демонстрационным залом, разместив его на территории ВДНХ. На Институт возлагалась разработка и внедрение художественного конструирования, координация научно-исследовательских работ в этой области, методическое руководство работой специальных художественно-конструкторских бюро (СХКБ), а также разработка в СХКБ «проектов отдельных видов массовых и наиболее сложных изделий машиностроения и товаров культурно-бытового назначения» с созданием «опытных образцов такой продукции».

Комитет и ВНИИТЭ должны были также «обеспечить систематическое изучение иностранного опыта» в области дизайна. Советы Министров РСФСР, Украины, Азербайджана, Грузии и Латвии должны были организовать в этих республиках СХКБ для разработки «проектов рационально сконструированных и художественно отработанных изделий». Должны были быть созданы художественно-конструкторские бюро на предприятиях, поручалось «установить порядок, по которому при проектировании промышленной продукции одновременно с утверждением главного конструктора проекта утверждается заместитель главного конструктора проекта по художественному конструированию».

Министерство высшего и среднего специального образования совместно с Министерством культуры и Академией художеств должно было пересмотреть систему подготовки кадров «с целью обеспечения выпуска квалифицированных художников-специалистов для промышленности», в том числе ввести курс художественного конструирования в учебные планы ряда высших технических учебных заведений и организовать при МВХПУ и ЛВХПУ «вечерние отделения для подготовки художников-конструкторов из числа дипломированных инженеров и художников» [2].

ВНИИТЭ, расположившийся в здании около Хованского входа на ВДНХ, как вспоминает Юрий Борисович Соловьев, заработал в полную силу в 1964 году [24.9]. Организационная структура института мало менялась многие годы, чего нельзя сказать о кадровом составе, который пополнялся, расширялся и изменялся. Проектная деятельность велась по трем направлениям художественного конструирования: изделия машиностроения, товары бытового назначения и средства транспорта.

Основными действующими лицами на первом этапе были: опытные автомобилестроители Ю.А. Долматовский, В.Н. Ростков; ранее работавшие в АХБ Ю.С. Сомов, А.С. Ольшанецкий; талантливый инженер с большим опытом организационной работы Б.В. Шехов; опытный проектировщик Ю.П. Филенков; молодые специалисты с техническим образованием А. Грашин, Л. Кузьмичев, художник А. Соломатин и др. Ученый и изобретатель Г.Н. Лист, получивший Орден Ленина за разработки, выполненные в специальном конструкторском бюро, находившемся в системе МВД СССР («шарашка»), возглавил отдел инженерной экспертизы. Позднее уже отдел экспертизы потребительских свойств изделий возглавил В.М. Щаренский. Отдел научно-технической информации создавался историком со знанием нескольких иностранных языков А.Л. Дижуром; библиотека отдела со временем стала уникальной в стране по подбору специализированных зарубежных изданий. Психолог В.Н. Мунипов с коллегами занимался инженерной психологией (эргономикой).

Исторические изыскания, теоретические и методические исследования начинали проводить историк-искусствовед Н.В. Воронов, искусствовед Л.А. Жадова, архитектор М.В. Федоров, позднее – В.Ф. Сидоренко и др. Промышленные интерьеры были темой работы архитекторов Д.В. Гнедовского Г. Елькина, Ю.С. Лапина, А.Г. Устинова и др. Существовали подразделения промышленной графики, декоративных свойств материалов (Т.П. Печкова) и производственные мастерские (П.П. Кулешов).

Позднее был создан отдел выставок (М.Е. Яковлев). В 1978 году начал функционировать Центр технической эстетики ВНИИТЭ, располагавшийся на первом этаже редакционного корпуса газеты «Известия» на Пушкинской площади (И.Г. Костенко).

В январе 1964 года вышел первый номер специализированного бюллетеня «Техническая эстетика». Это был фактически полноценный журнал по вопросам практики, методологии и теории дизайна. Во многом благодаря усилиям ВНИИТЭ в начале осени этого же года на ВДНХ прошла выставка «Роль художника-конструктора в промышленности Великобритании».

Знаменательным стал 1965 год – год Первой всесоюзной выставки и на ее базе конференции по художественному конструированию (июль). Около 700 представителей промышленности, учебных заведений, творческих союзов архитекторов и художников, проектных и конструкторских организаций при участии делегаций ряда европейских социалистических стран подвели первые итоги становления дизайна в СССР, определили важнейшие задачи и пути их решения. Лучшие экспонаты выставки были впервые отмечены комплектами медалей ВДНХ СССР (Золотыми, Серебряными и Бронзовыми), правда, не все получили по полному комплекту медалей – с «золотом» было только три комплекта.

География лауреатов медалей (разработчиков и производителей) была довольна представительной. Шесть комплектов медалей достались москвичам, по пять – ленинградцам и рижанам, по два – ереванцам, бакинцам, тбилисцам; по одному комплекту уехало в Свердловск, Вильнюс, Могилев, Киев, Павлово-на-Оке. Разнообразием отличалась тематика изделий-лауреатов: станки и др. про-

изводственное оборудование, автотранспорт, тягачи и путеукладчик, оборудование для аэропортов, приборы, аппаратура и вычислительная техника, кинокамера, упаковка и реклама, интерьеры и проекты по культуре труда цехов.

Тремя лучшими проектами были названы: специализированный автомобиль-такси (Ю.А. Долматовский и др., ВНИИТЭ – см. Лекцию 16), внутришлифовальный полуавтомат ЛЗ-154 (А.Е. Белокопытов и В.Э. Винтман, Ленинград) и комплексное оборудование цеха приборостроительного завода (В.М. Шпак и др., Москва) [24.9]. Приоритетным направлением внедрения методов художественного конструирования в промышленность была продукция машиностроения, что было заложено уже в самом Постановлении 1962 года. Не случайно поэтому широкий резонанс получило проектирование во ВНИИТЭ гидрокопировального токарного полуавтомата для итальянской фирмы *UTITA* (1972–1973). Коллектив разработчиков во главе с А. Грашиным на основе глубокого анализа прототипа с изготовлением макетов М1:1 и при участии эргономистов (отработка на специальном стенде) добился хороших результатов. Существенно удобнее стала эксплуатация станка благодаря централизации органов управления и размещению их в оптимальных зонах, расположению пульта управления и панели набора программ в общей зоне, применению дублирующего вспомогательного пульта на задней бабке и эргономической проработке органов управления. Были снижены усилия станочника, прилагаемые при установке и съеме обрабатываемой детали, а также улучшены условия подхода к станку, повышена обзорность рабочей зоны (легкосъемные прозрачные экраны), предложена система механической уборки стружки (шнековое устройство). Сократились габариты станка (выигрыш в площади, занимаемой станком, составил 1,5 м²) и его материалоемкость. Самое главное, станок приобрел красивый облик, стал лаконичнее и цельнее по форме, его высокие технико-эксплуатационные свойства нашли выражение в его внешнем виде. Художественно-конструкторский проект получил высокую оценку и одобрение заказчиков – итальянских специалистов.

Годом фактического создания единой государственной системы художественного конструирования страны под эгидой ГКНТ Совета Министров СССР можно считать 1966 год. Основными элементами этой системы стали:

ВНИИТЭ и его филиалы: Азербайджанский (Баку), Армянский (Ереван), Белорусский (Минск), Вильнюсский, Грузинский (Тбилиси), Дальневосточный (Хабаровск), Киевский, Ленинградский, Уральский (Свердловск) и Харьковский; отраслевые СХКБ (в т.ч. Минлегмаша и «Эстел», Москва) и др. головные художественно-конструкторские организации союзных и республиканских министерств;

художественно-конструкторские подразделения (отделы, КБ, группы) предприятий, НИИ, СКБ и др. организаций.

Зримо эта система в виде схем и таблиц была представлена на выставке «Художественное конструирование в СССР», Варшава, осень 1968 года. Выставка отразила новый этап развития отечественного дизайна. На ней были показаны не только промышленные изделия (в натуре, проектах, моделях, макетах и фотографиях), но отражены предыстория отечественного дизайна, методология ху-

дожественного конструирования в СССР. Наряду с широким освещением деятельности ВНИИТЭ демонстрировались изделия и разработки различных СХКБ, НИИ и КБ. Модели новых пассажирских самолетов ИЛ-62, ТУ-154, ТУ-144, блоки пассажирских кресел для них соседствовали с макетами катера на подводных крыльях и судна на воздушной подушке, фотографиями и схемами многотонных станков Коломенского и Новосибирского заводов. Серийные телевизоры различных марок и радиотехника, фото- и киноаппараты в сопровождении промышленной графики и рекламы. Свои методы подготовки дизайнеров демонстрировали два самых крупных художественно-промышленных вуза страны – Московское и Ленинградское ВХПУ.

Выставка позволила проанализировать состояние советского дизайна. При этом наибольшее значение имела даже не сама выставка, а ее подготовка, во время которой были установлены контакты со многими предприятиями и организациями, просмотрено большое количество изделий и проектов, значительная часть которых не была включена в состав экспозиции из-за несоответствия требованиям, предъявляемым к высококачественной промышленной продукции по техническим и эстетическим параметрам, а также из-за отсутствия патентной чистоты. Организационный комитет выставки сделал по этому поводу заявление, опубликованное в журнале «Техническая эстетика» (1969, № 1), перечислив Министерства, не представившие образцов, которые можно было бы продемонстрировать на выставке [24.4].

Роль ВНИИТЭ стала более действенной не только в методически-консультативном, но и контрольно-экспертном плане с введением государственной аттестации промышленной продукции (1967). Без положительного заключения Института по потребительскому, в том числе эстетическому, уровню изделия не могли получить право на простановку Знака качества. Получение такого Знака давало не только реальную надбавку к цене изделия. Процент аттестованной продукции был одним из главных показателей работы предприятия и жестко контролировался правительственными и партийными органами. Принципиальная позиция сотрудников ВНИИТЭ при проведении экспертизы, вынуждавшая предприятия существенно повышать качество продукции, сыграла весьма положительную роль во внедрении методов художественного конструирования.

Международные контакты и мероприятия ВНИИТЭ

Первые международные контакты начали складываться сразу после создания ВНИИТЭ. Уже в конце 1962 года в Институт приехала делегация Польской Народной Республики во главе с С.И. Шидловской, руководителем Совета по технической эстетике при Премьер-министре. О контактах с делегациями стран социалистического лагеря на Первой всесоюзной выставке по художественному конструированию (1964) уже говорилось выше. Подробнее о контактах со странами-членами СЭВ речь пойдет в *Лекции 26*.

В 1965 году ВНИИТЭ был принят в ИКСИД. ИКСИД – Международный совет организаций по промышленному дизайну (авторитетная организация при

ЮНЕСКО) объединял практически все значительные организации, творческие союзы и учебные заведения по дизайну в большинстве стран мира. Основное назначение ИКСИДа – обмен опытом в области дизайна. Руководил этой организацией Исполнительный комитет во главе с Президентом. Состав Исполкома переизбирался каждые два года на Генеральных ассамблеях, предшествовавших основному мероприятию этой организации – конгрессу ИКСИДа. На постоянной основе в Исполкоме работали только Генеральный секретарь и технический персонал. Штаб-квартира была расположена в Брюсселе.

Конгресс 1965 года проходил в Вене, Австрия. На него выехала делегация Института во главе с А.Л. Дижуром. Конгресс обсуждал весьма важную и актуальную тему: «Дизайн на службе общества».

Ровно через 10 лет Москва принимала один из очередных конгрессов ИКСИДа. Темой этого конгресса был девиз «Дизайн для человека и общества».

Проведению конгресса в Москве предшествовала большая и, в целом, плодотворная деятельность ВНИИТЭ и лично Ю.Б. Соловьева на международном уровне.

Начало этому процессу положил первый международный проектный семинар «Интердизайн-71» в Минске. До тех пор ИСКИД занимался преимущественно вопросами образования студентов – будущих дизайнеров. По предложению Соловьева было решено позаботиться и об опытных специалистах, находящихся в расцвете творческих сил. Если до этого дизайнеры в плане международных отношений общались друг с другом, обмениваясь, так сказать, речами на конгрессах, конференциях и симпозиумах, то теперь они должны были, по замыслу инициаторов, обмениваться на семинарах проектными идеями, методами, опытом непосредственно в процессе совместного проектирования. Семинар «Интердизайн» планировался как уникальная возможность для дизайнеров поработать вместе с зарубежными коллегами над решением реальных задач, не ограничиваясь жесткими рамками и условиями, которые обычно присутствуют в повседневной практике. Причем ориентиром служили достаточно крупные социальные проблемы, требующие серьезной концептуальной позиции, новых дизайнерских идей.

Одной из целей было выявление специфики общения специалистов, говорящих на разных языках. Характеризуя задачи первого международного семинара, его координатор проф. Фр. Хайт (Великобритания) заострял внимание именно на этом: «Здесь есть много людей, говорящих на разных языках. Но мы хотели бы выяснить, насколько универсален язык дизайна. Образно говоря, вам придется общаться, прежде всего, при помощи карандаша» [24.6].

В новом здании Белорусского филиала ВНИИТЭ в начале лета собрались вместе 15 советских и 14 иностранных дизайнеров (из Австрии, Бельгии, Голландии, Индии, Ирландии, Норвегии, США, Франции, Японии и ряда стран СЭВ). Они совместно работали над двумя темами: «Оборудование для системы доставки и продажи хлеба» и «Оборудование городской площади». Семинар получил не просто высокую, а восторженную оценку в ИКСИДе. За этим семинаром последовали следующие ежегодные «Интердизайны».

«Интердизайн-77» опять прошел в Советском Союзе в Харькове. Его тема была «Дизайн для инвалидов и престарелых». Позднее в СССР были проведены еще 3 семинара: Тбилиси – «Дизайн оборудования для городской среды» (1980), Баку – «Дизайн для сельского быта» (1983), Ереван – «Будущее часов» (1985). Каждый из них выделялся, прежде всего, фундаментальностью своей подготовки. Примерно 8–12 месяцев основательно прорабатывались и решались многообразные вопросы организации и проведения семинара. В то же время велась интенсивная научная проработка намеченных к семинару тем и проблем, собиралась и изучалась необходимая информация, издавались необходимые материалы к семинару и даже создавался его фирменный стиль. В сочетании с представительным интернациональным составом участников высокой квалификации это обусловило высокий уровень и результативность семинаров. Руководили семинарами, как правило, общепризнанные в мировом масштабе авторитеты, в том числе лица, занимавшие в свое время пост президента ИКСИДа.

ВНИИТЭ содействовал организации и проведению в СССР выставок зарубежного дизайна (Англии, Италии, США, ФРГ, Японии и др.), а также организовывал выставки советского художественного конструирования в странах Европы и Азии.

IX конгресс ИКСИДа проходил четыре дня – с 13 по 17 октября 1975 года – в Государственном центральном концертном зале «Россия». В его работе участвовали 757 зарубежных специалистов из 32 стран мира и 700 – советских; в пресс-центре конгресса были аккредитованы 137 зарубежных и советских корреспондентов. Как одну из отличительных черт московского конгресса – первого в социалистическом государстве – президент ИКСИДа проф. К. Аубек (Австрия) отметил возможность дизайнеров обменяться взглядами и опытом. «И не только друг с другом, но и с представителями других специальностей, работающими в области науки, техники, искусства, культуры, в промышленности и управлении». На пленарных заседаниях и секциях были заслушаны 162 доклада и выступления по пяти темам: «Дизайн и государственная политика», «Дизайн и наука», «Дизайн и труд», «Дизайн для детей», «Дизайн и отдых».

«Чисто дизайнерская» подготовительная работа к конгрессу (концепция оформления помещений, изготовление оборудования и пр.) была проделана группой дизайнеров ВНИИТЭ под руководством А. Ермолаева. Из гофрокартона были изготовлены временная мебель и стенды, позволявшие оперативно создавать различные зоны для деловых встреч и дискуссий. Хорошим памятным сувениром и функциональной вещью стала наплечная сумка из грубой льняной ткани с эмблемой конгресса, выполненной в технике фотографии.

Кинорежиссер Ю. Решетников, также работавший в Институте, создал замечательные полиэкранные слайд-фильмы (двадцать проекторов и музыкальное сопровождение): вступительный – на тему «Широка страна моя родная» и к докладу Ю.Б. Соловьева о положении с художественным конструированием в СССР. Идеологический цензурный прессинг (каждый доклад и выступление советских участников переписывались и согласовывались по несколько раз) не

пощадил и слайд-фильмы. Был показан только первый из них, при монтаже которого автору пришлось «наступить на горло собственной песне» и многое переделать. И хотя этот даже усеченный полиэкран произвел большое впечатление, после конгресса Решетников был вынужден уволиться из ВНИИТЭ и уехать подальше от Москвы.

Благодаря возросшему авторитету советского дизайнера, Ю.Б. Соловьев был в 1977 году избран президентом ИКСИДа (перед этим он уже был его вице-президентом).

К середине 1970-х годов службы художественного конструирования работали на большинстве проектно-производственных уровней, оговоренных в Постановлении 1962 года: СХКБ при министерствах, отделы и лаборатории при головных научно-исследовательских институтах отраслей и подотраслей промышленности, подразделения в конструкторских бюро, на предприятиях и т.д. В числе наиболее успешно работающих были: Московское СХКБ-легмаш при Министерстве машиностроения для легкой и пищевой промышленности и бытовых приборов (директор В. Быков); МСХКБ «Эстэл» (В. Федоров) – головная организация в электронной промышленности; отдел в ЦКБ по судам на подводных крыльях в г. Горьком (О. Фролов); отдел при научно-исследовательском институте ВИСХОМ (З. Крылова, позднее Т. Хайров); отдел на Волжском автомобильном заводе в г. Тольятти (М. Демидовцев); отдел на Красногорском заводе в Подмосковье (В. Рунге); бюро в производственном объединении ЛОМО в г. Ленинграде (В. Цепов) (см. *Лекцию 28*) и др.

Волжский автомобильный завод (ВАЗ) был построен в результате подписания 4 мая 1966 года и реализации «контракта века» – договора о техническом содружестве с итальянской фирмой **ФИАТ**. Ударными темпами в районе города Ставрополь-на-Волге за 3,5 года (начало строительства январь 1967) был построен автогигант и новый город – Тольятти (назван в честь лидера итальянской коммунистической партии Пальмиро Тольятти). Планировался выпуск 600 тыс. легковых автомобилей в год. За прототип машины, которую предстояло выпускать, был принят **ФИАТ-124** классической заднеприводной компоновки, признанный лучшей моделью 1966 года.

По результатам интенсивных испытаний в нашей стране (в самых неблагоприятных климатических условиях) были внесены значительные изменения в прототип: усиленный кузов, новая конструкция двигателя и тормозов, дорожный просвет 170 мм вместо 130 и пр. Автомобиль **ВАЗ-2101** стал определенной вехой в развитии отечественного автомобилестроения. Он принес с собой новейшую технологию, современные технические решения, качественно иной подход к конструированию массовых легковых автомобилей.

Первые серийные автомобили **ВАЗ** появились на дорогах страны осенью 1970 года, а в декабре 1973 года с конвейера сошла миллионная малолитражка. Автомобиль получил торговое наименование «Жигули» (в честь горной гряды на противоположном берегу Волги). Само по себе это чисто русское имя оказалось с коммерческой точки зрения неидеальным – на ряде иностранных языков

оно звучало двусмысленно. Для экспорта первую и последующие модели завода назвали «Лада».

Наряду с выпуском базовой модели разрабатывались и запускались в производство ее модификации. Вместе с конструкторами трудились и дизайнеры. Особый этап в жизни коллектива тольяттинских дизайнеров связан с приходом на должность главного дизайнера предприятия М.В. Демидовцева.

Демидовцев Марк Васильевич (род. в 1929) – после окончания ЛВХПУ им. В.И. Мухиной (1960) успешно работал на Павловском автобусном заводе, создал там службу дизайна. Автобусы ПАЗ, в т.ч. класса «Турист», созданные при его участии, были вполне конкурентоспособны на мировом рынке, получили ряд международных престижных наград (Золотые медали в Ницце, Франция, вторая половина 1960-х, и др.).

Демидовцев пришел на ВАЗ в 1970 году, по 1997 год был главным дизайнером, создал Центр стиля завода. Он был вдохновителем и участником разработок многих моделей, лауреат Премии Президента Российской Федерации в области литературы и искусства (2002).

Сегодня особой популярностью и спросом в нашей стране пользуются «внедорожники» различных зарубежных фирм. Эти машины эксплуатируются не только в условиях плохих дорог и пересеченной местности, но и на городских улицах с асфальтовым покрытием. Появилось понятие «паркетный вседорожник». Стоит напомнить, что эти автомобили ведут свою родословную от нашей отечественной «Нивы» из Тольятти.

Говорят, что эта отечественная машина задумывалась конструкторами и дизайнерами под свои личные потребительские нужды – для поездок на рыбалку и охоту. В 1970-м году началось проектирование полноприводного внедорожного автомобиля. Уже в 1972 году вышли на испытания два первых образца Э2121 с открытым кузовом и любовным прозвищем «Крокодил». В дальнейшем разработчики во многом отошли от сложившихся традиций конструирования легковых внедорожников. Прежде всего отказались от рамы и брезентового верха в пользу несущего кузова, имевшего комфортабельный салон и достаточно изящный дизайн. Отойдя от унификации с «Жигулями», спроектировали новый кузов, выбрав наиболее оптимальный для планируемого использования – грузопассажирский универсал. Для повышения жесткости на кручение сделали его трехдверным. Укороченная колесная база, уменьшенные передний и задний свесы также соответствовали специфике езды по бездорожью. Новинкой (для СССР) был привод на передние колеса с карданными шарнирами равных угловых скоростей. Так был создан компактный автомобиль самобытной формы оригинальных компоновки и конструкции. Сочетая в себе качества семейного комби (хэтчбэка) и проходимость джипа, он оказался новинкой для мирового автомобилестроения.

После всесторонних и жестких испытаний по бездорожью в Средней полосе, в песках Туркмении, на Памире с высотой перевалов до 4600 м и пр. в июле 1975 года был подписан приказ по Минавтопрому о постановке на производство новой модели ВАЗ-2121 «Нива». Авторское свидетельство на промышленный

образец этого автомобиля было выдано В. Соловьеву, В. Семушкину, П. Прусову, М. Демидовцеву и Л. Вихко.

Тольяттинские дизайнеры также успешно проявили себя в проектировании общественного транспорта, выиграв Всесоюзный конкурс на разработку нового поезда метро, объявленный в 1987 году и проводимый при участии Союза дизайнеров СССР (см. Лекцию 29).

Литература

- 24.1. *Адолфс Ирбите* вспоминает // Декоративное искусство СССР, 1982, № 4.
- 24.2. *Антонов О.* Конструирование самолетов и красота // Техническая эстетика, 1968, № 3.
- 24.3. *Аронов В.Р.* Художественное конструирование в период первых послевоенных пятилеток // Техническая эстетика, 1985, № 5.
- 24.4. *Выставка советского дизайна в Варшаве, октябрь 1968 года: Подборка статей* // Техническая эстетика, 1969, № 1.
- 24.5. *Елькин Г., Филенков Ю.* Художественное конструирование оборудования для аэровокзалов // Техническая эстетика, 1964, № 9.
- 24.6. *Метод проектного семинара. Анализ опыта / Методические материалы.* – М.: ВНИИТЭ, 1988.
- 24.7. *Мирзоян С.В., Захаров А.П.* Адольф Ирбите // Техническая эстетика, 1973, № 10.
- 24.8. *Сильвестрова С.А.* Таким было начало // Техническая эстетика, 1985, № 6.
- 24.9. *Советский дизайн. 1962–1965.* – М.: ВНИИТЭ, 1968.
- 24.10. *Соловьев Ю.Б.* Моя жизнь в дизайне. – М.: Союз дизайнеров России, 2004.
- 24.11. *Степанов Г.П.* Школа ленинградского дизайна // Техническая эстетика, 1985, № 5.



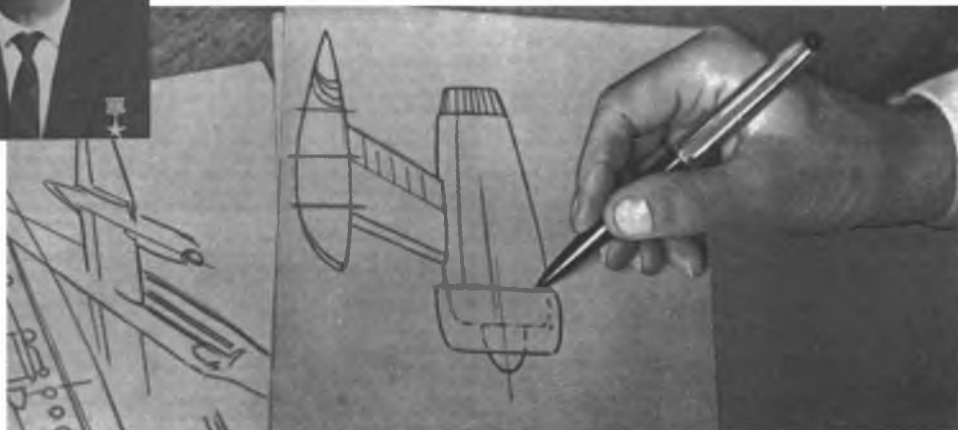
Коллаж из фотографий послевоенного десятилетия. Плакат В. Иванова, 1948 (наверху слева)



Атомоход-ледокол «Ленин»



Олег Константинович Антонов (1906–1984) – выдающийся советский авиаконструктор, под чьим руководством были созданы самолеты с индексом АН и др.



Эскизы О.К. Антонова



Турбовинтовой пассажирский самолет АН-24. Дизайнерская отработка салона (а) и вариант цветовой суперграфики (б), 1963



Ю. Соловьев, Ю. Сомов и др. Разработка цельнометаллического плацкартного вагона, 1946



Ю. Соловьев, Т. Щепелева. Проект троллейбуса. 1949 (внизу). Прототип – троллейбус МТБ-82 (вверху)

Ю. Соловьев, Г. Бочаров. Планы палуб и внешний вид пассажирского пятипалубного дизель-электрохода, 1951



Ю. Соловьев и др. Интерьер каюты матросов атомохода «Ленин», 1955



Ю. Соловьев. Проект яхты на подводных крыльях для президента США Д. Эйзенхауэра, 1957



Адольф Янович Ирбите (род. в 1910) – патриарх латвийского дизайна, автор подавляющего большинства проектов радиотехники Рижских заводов 1930–1960-х

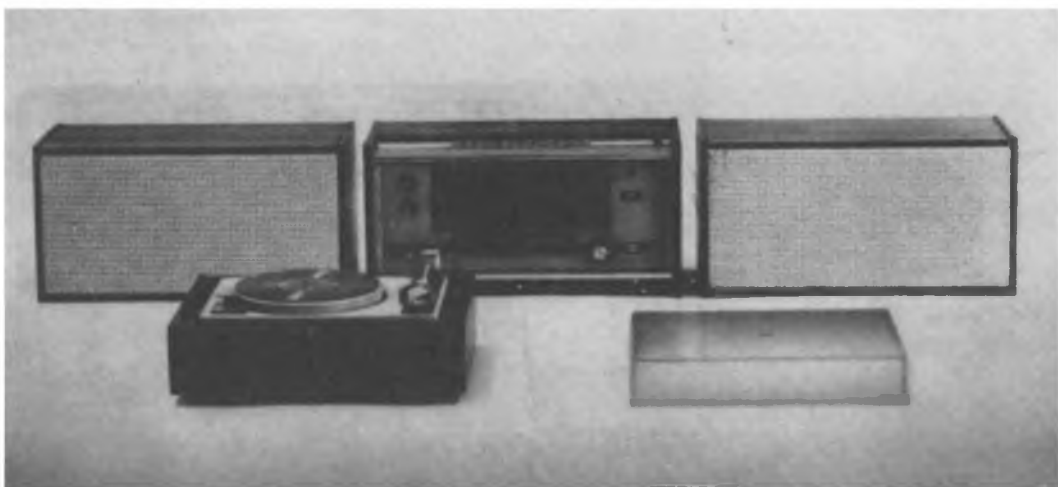


а



б

в



А. Ирбите. Фотоаппарат «Минокс», 1937 (а); радиоприемник с проигрывателем, 1958 (б); первая в СССР стереорадиола 1 класса на транзисторах «Рига-101», 1966 (в)



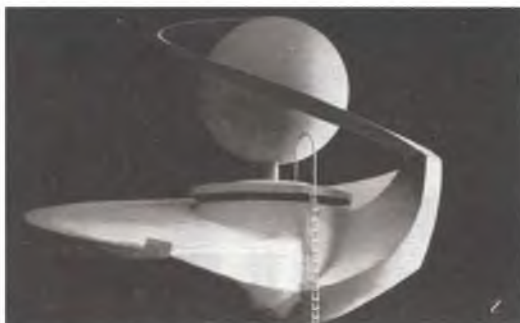
Иосиф Александрович Вакс (1899–1986) – архитектор, художник, первый ректор ЛХПУ (1945), профессор и создатель кафедры промышленного искусства ЛВХПУ (1957)



Обложка книги **И.А. Вакса** «Художник в промышленности», 1965



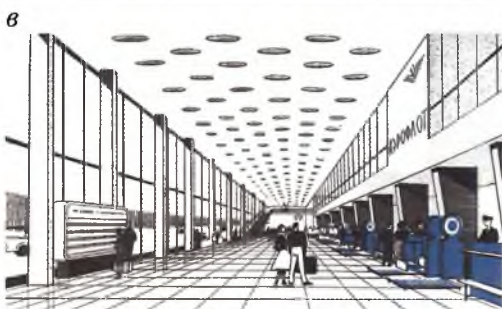
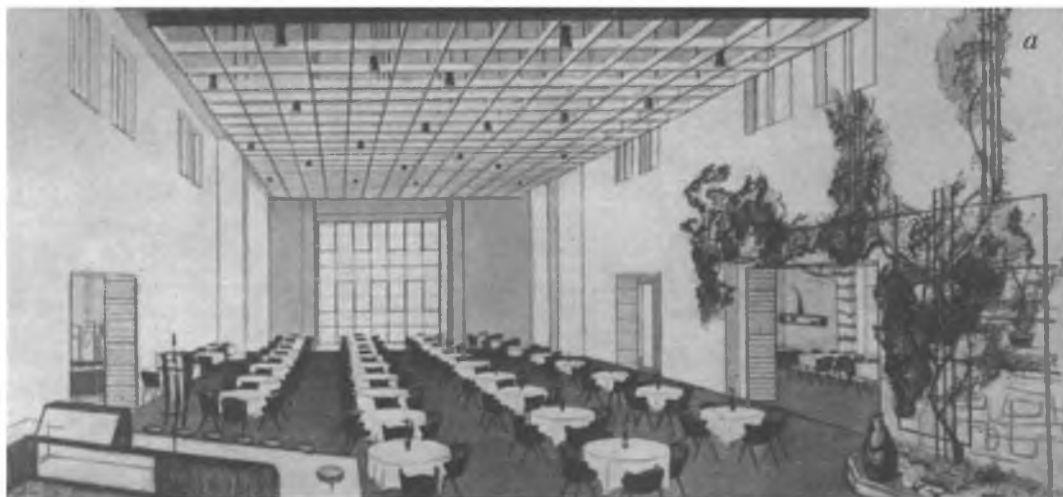
Проекты учеников **И.А. Вакса**: самосвал БелАЗ-540, **В. Кобылинский**; трамвайный вагон ЛВС-66, **В. Винтман** и др.



Дипломные проекты студентов ЛВХПУ им. В.И. Мухиной: модификация автомобиля «Москвич», **Ю. Васильев**, 1954 (*а*); грузовой автомобиль ЗИЛ-15, **О. Фролов**, 1958 (*б*); судно на воздушной подушке, **А. Белокопытов**, 1960-е (*д*). Проекты на тему «Фантазия» (*з*, *д*), курсовой проект «Тягач с полуприцепом на базе грузовика ЗИЛ-131», **М. Гвоздева** (*е*), начало 1960-х



Дипломные проекты студентов МВХПУ (б. Строгановское): прибор «Искусственная почка», **Г. Иванов** (*а*); установка для рьятия котлованов под опоры электросети на железной дороге, **А. Александров** (*б*), нач. 1960-х



Г. Елькин и др. Проекты интерьеров для аэровокзала Внуково: зал ресторана (а), вестибюль (б), операционный зал (в) и схемы организации приема багажа – прежняя (z) и новая (д), нач. 1960-х



Юрий Алексеевич Гагарин (1934–1968) – советский летчик-космонавт, совершивший первый в мире полет в космос на орбитальном корабле «Восток» (1961)



Скафандр для первых советских «космонавтов» – собак (1950-е)



Советский космонавт В. Коваленок проводит визуальные наблюдения Земли (а); вид Земли из космоса (б)



Типичные образцы советской рекламы 1960-х



Обложка журнала «Декоративное искусство СССР» Союза художников СССР и бюллетеня «Техническая эстетика» ВНИИТЭ



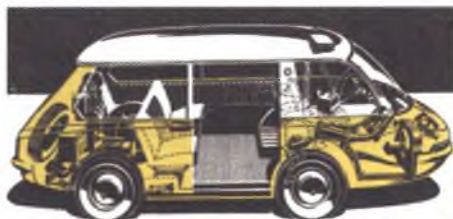
а



в



б



г

Разработки лауреатов Первой Всесоюзной выставки по художественному конструированию, 1965. Внутришлифовальный полуавтомат ЛЗ-154, А. Белокопытов, В. Винтман, Ленинград (а). Малый городской автобус ПАЗ, М. Демидовцев, Б. Ананьев, Павловна-Оке (б). Киносъемочная камера «Лада», С. Соломонов, И. Шапиро, Ленинград (в). Автомобиль-такси, Ю. Долматовский, А. Ольшанецкий и др., Москва (г)



Художественное конструирование фрезерного станка, ВНИИТЭ, 1964



а



б



з

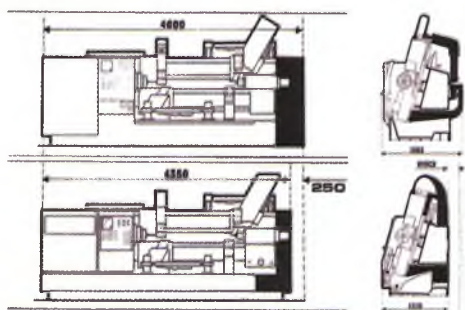


д

в

Экспонаты выставки «Художественное конструирование в СССР», Варшава, 1968. Макеты самолетов ИЛ-62 (а), ТУ-144 (б) и судна на воздушной подушке «Сормово» (в). Фотоаппараты «Зоркий-12», Красногорский завод (з) и «Сокол», ЛОМО (д)



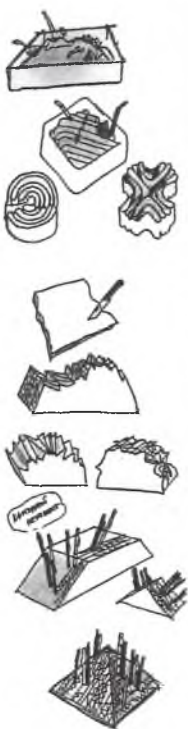


Отработка станка для итальянской фирмы «Утита». А. Грашин, Л. Кузьмичев и др. ВНИИТЭ, 1972–1973



ICSID
INTERDESIGN '83 BAKU

Эмблемы Международных проектных семинаров «Интердизайн» в Минске, 1971, и Баку, 1983



А. Ермолаев, И. Березовский и др. (ВНИИТЭ). Мебель, информационный указатель и канцелярские приборы из картона для IX конгресса ИКСИДа в Москве, 1975

Фрагменты проектных материалов семинара в Баку (1983). Анализ хозяйственных и бытовых процессов, протекающих на семейной ферме-усадьбе (а). Виды отдельных участков агропоселка: рынок (б), жилые дома (в), общественный (г) и технический (д) центры



Внедорожник Э2121 («Крокодил») – первый вариант «Нивы», ВАЗ, Тольятти, 1972



Внедорожник ВАЗ-2121 «Нива», конец 1970-х. Варианты модификаций: ВАЗ-1922 Марш, Нива-Кабрио, ВАЗ-212183 Ландоле, ВАЗ-2329, ВАЗ-2120 (справа сверху вниз)

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДИЗАЙНА, ИХ СВЯЗЬ С ПРАКТИКОЙ (1960—1980-е годы)

1960-е годы были временем становления как практики, так и теории отечественного дизайна. Не вдаваясь в нюансы этого процесса, акцентируем внимание на двух основных концепциях, ставших ступенями на пути к формированию основополагающих взглядов на дизайн в Советском Союзе. Одна из концепций рождалась во ВНИИ технической эстетики как теория художественного конструирования, ориентированного, в первую очередь, на науку и тесный контакт с инженерным проектированием, массовое производство. Другая – художественное проектирование – была связана, в основном, с деятельностью Центральной учебно-экспериментальной студии Союза художников СССР – Сенежской студией. Она опиралась в большей степени на изобразительное искусство, художественную культуру в целом и была больше ориентирована на средовой дизайн социально-культурной сферы.

Аксиоморфологическая концепция дизайна

ВНИИТЭ с самого начала своей деятельности стал не формальным, а действенным центром системы отечественного дизайна. Институт взял на себя функции по организационно-методическому обеспечению звеньев системы (республиканских и отраслевых служб, подразделений в КБ и на заводах), эталонному художественно-конструкторскому проектированию, разработке научных и творческих проблем. Как вспоминал один из активных действующих лиц этого процесса М.В. Федоров, все приходилось делать почти с нуля. Практически отсутствовала информация о зарубежном дизайне. Не имели четкого определения и вызывали споры не только цели, методы и задачи деятельности, но даже использование термина «дизайн» фактически находилось под запретом. «Сложившееся ...положение выявило острейшую необходимость в осуществлении срочной разработки научно-теоретических и методологических проблем дизайна, ... становления технической эстетики как теории дизайна (художественного конструирования)» [25.10].

В первую очередь были сформулированы задачи технической эстетики, структура которых включала следующие компоненты:

- 1) вопросы общей теории художественного конструирования (дизайна) с определением его задач и дальнейших путей развития;
- 2) проблемы взаимодействия человека и вещи, а отсюда – вопросы номенклатуры и состава вещей для обеспечения нормального протекания процессов жизнедеятельности;
- 3) разработка требований к качеству изделий и их комплексов с учетом групп населения, т.е. типовых требований;
- 4) проблемы, связанные с методическими вопросами художественного конструирования (принципы, методы проектной работы), а также вопросами формирования и композиции.

Одной из главных проблем народного хозяйства по постановлению Совета Министров 1962 года виделось повышение качества промышленной продукции путем внедрения методов художественного конструирования. Последующими законодательными актами в техническую документацию вводились пункты о соответствии серийной продукции требованиям технической эстетики. Было введено понятие потребительские свойства, которое обозначало свойства изделия, проявляющиеся в процессе потребления и составляющие его ценность для потребителя.

Весь комплекс требований технической эстетики и вся совокупность потребительских свойств изделий условно разделялись на две **составляющие**: **первая** – требования, обеспечивающие получение полезного эффекта при потреблении изделия; **вторая** – требования, характеризующие материальные затраты на производство (или приобретение) и эксплуатацию изделия [25.5].

Первая составляющая, в свою очередь, включает: социальные требования, утилитарно-функциональные, эргономические и эстетические требования.

Социальные требования включают соответствие изделия общественным потребностям. Здесь имеется в виду и общественная необходимость производства данного изделия, и номенклатура таких изделий, спрос на них, соответствие перспективам развития общественных отношений. Учитывается и возможность современной организации процесса труда с использованием изделия.

Утилитарно-функциональные требования характеризуют функциональные свойства вещи, выявляющиеся в процессе ее потребления. Необходимо, чтобы изделие быстро, легко и без затруднений выполняло ту функцию, для которой оно предназначено. Например, кофемолка должна перемалывать определенное количество кофейных зерен, делая это быстро и с необходимой степенью измельчения.

С точки зрения функционального назначения всю совокупность вещей условно подразделяют на 4 группы: 1 – вещи, с которыми человек взаимодействует непосредственно – вещи личного потребления (одежда, обувь и т.д.); 2 – изделия, предназначенные также для личного потребления, но имеющие самостоятельную техническую функцию, которая представляет собой либо активное техническое действие (электроприборы для освещения помещения, часы для отсчета времени и т.д.), либо пассивные функции (шкафы, коробки, полки для предохранения предметов от внешних воздействий, повреждений и т.д.); 3 – орудия труда, требующие для приведения их в действие физических усилий человека (рабочий инструмент – ножовки, напильники, топоры, клещи и т.д.); 4 – орудия труда, относительно самостоятельно осуществляющие рабочие функции под контролем человека (швейная машина, станок, автомобиль и т.д.).

Приведенная классификация является весьма упрощенной. В реальных условиях вещи, используемые человеком, практически никогда не выступают как отдельные изделия. Они образуют сложные функциональные комплексы, когда потребление одного предмета требует присутствия другого и т.д. Поэтому необходимо комбинированное использование рассмотренных схем [25.5].

Эргономические требования – это обеспечение удобства и безопасности при использовании вещи человеком, соответствие вещи физическим, психологиче-

ским и физиологическим данным человека. Эргономические требования определяют условия, необходимые для оптимального функционирования системы «изделие–человек». Если в качестве примера использовать ту же кофемолку, то она должна быть сконструирована так, чтобы удобно было заполнять и опорожнять ее, удобно держать в руках, наконец, чистить и ремонтировать, чтобы она не производила чрезмерного шума. Еще более сложные эргономические требования выдвигаются при проектировании крупных систем, управляемых человеком: средств транспорта, станков, электронных приборов и пр.

Соответствие **эстетическим требованиям**, с одной стороны, оценивается в зависимости от того, насколько форма вещи выявляет ее утилитарные общественно-ценностные характеристики. В этом специфика художественного конструирования как области деятельности, непосредственно связанной с производством и потреблением. С другой стороны, вещи рассматриваются как предметные элементы художественной культуры общества. Поэтому художник-конструктор вправе использовать весь арсенал композиционно-художественных принципов, найденных поколениями художников и архитекторов и воплощающих в себе опыт эстетического освоения действительности.

Для того, чтобы оценить полную совокупность общественно полезных свойств вещи, необходимо также учесть в качестве **второй важнейшей составляющей** требования, связанные с материальными затратами: одновременными – на производство (или покупку) изделия и длительными – на его потребление и ремонт.

Теоретическая модель процесса дизайнерского (художественно-конструкторского) формообразования, разработанная сотрудниками ВНИИТЭ [25.6] на основе приведенных выше предпосылок, была определена философом Л.Н. Безмоздиным, работавшим в Ташкенте, как попытка построения «аксиоморфологической теории дизайна». Воспользуемся суждениями ученого для характеристики этой концепции [25.1]. Авторы концепции (М. Федоров и Э. Григорьев) исходили из природно-общественной (социальной) двойственности предметной действительности. Эти две стороны каждой произведенной вещи (изделия) не могут существовать друг без друга и неотделимы. Но можно с чисто инструментальной целью построить абстракции, выражающие каждую из сторон, чтобы, опираясь на полученные понятия, создать логическую модель художественного конструирования. Такими абстракциями становятся понятия «морфология» вещи и ее «аксиология».

Под **морфологией** понимается структура, которую человек придает веществу природы в процессе своей целенаправленной трудовой деятельности. Предмет выступает на поверхность явлений своей вещной, морфологической стороной и, воспроизводя ее, дизайнер занят выявлением естественно-природных, вещественных, натуральных свойств объекта.

Но предмет наделяется морфологической определенностью (обретает ту или другую форму) в соответствии не только с природными, но и с общественными закономерностями. Форма призвана обеспечить возможность потребления пред-

мета, который должен стать, по определению авторов, «потребительской ценностью» и обрести человеческую полезность. Речь идет о совокупности полезных функций вещи – ее общественно-ценностных свойствах, которые абстрагируются в понятии «аксиология».

Проектируемый дизайнером предмет выступает, с одной стороны, как оформляемое производством «природное тело», имеющее свою морфологию, пространственную организованность, с другой – как общественно-человеческая (утилитарная, культурная, эстетическая) полезность, значимость, ценность.

На начальном этапе проектирования проводится доскональный анализ того, чем вещь (изделие) является для человека, и как она взаимодействует с ним и обществом («аксиология»). Одновременно выясняется типичная морфология, свойственная изделиям и предметной ситуации данного вида (композиционный анализ). Анализируются изделия-аналоги, прототипы проектируемых вещей и их комплексов, выявляются их характеристики.

За анализом следует синтез, т.е. процесс снятия отрицательных характеристик предметной ситуации – замещение отрицательных элементов аксиологических и морфологических характеристик положительными элементами, создание морфологической структуры, лишенной прежних недостатков, в т.ч. композиционная обработка формы и ее элементов. Весь процесс дизайнерского проектирования является преобразованием в идеальной форме (фиксируется в чертежах, моделях, описаниях) неудовлетворенной предметной ситуации в лишенную выявленных недостатков ситуацию, имеющую более высокую общественную ценность.

В концепции намечались связи дизайна с искусством, делался акцент на выделении условий общественного функционирования вещей, выявлении их культурной ценности. «Дизайн, – писал М. Федоров, – органично объединяет в себе утилитарное и эстетическое начала. Произведения дизайна в своем большинстве... выступают и как носители эстетической ценности, и как элементы формы художественно-образного отношения человека к действительности. Дизайн предстает перед нами как сфера материальной культуры и искусства, включающая в себя утилитарные и эстетические (в том числе художественно-образные) ценности» [25.6].

Основные положения концепции, в частности, связанные с понятием эстетической ценности, уточненные и дополненные, легли в основу анализа и оценки потребительских свойств товаров широкого потребления и использовались при экспертной оценке промышленных изделий.

Принцип «открытой формы» художественного проектирования

Иную концепцию дизайнерского творчества, чем рассмотренная выше, развивали теоретики и практики Центральной учебно-экспериментальной студии Союза художников СССР на Сенежском озере.

Еще до создания ВНИИТЭ и начала выпуска на его базе печатного издания «Техническая эстетика» (1964) в 1957 году был основан журнал «Декоративное

искусство СССР» как орган обновленного Союза художников. На его страницах усилиями К.М. Кантора и др. шел разговор о внедрении теории трудовой сущности эстетического в концепцию промышленного искусства [8]. Прошла дискуссия: «Может ли машина быть произведением прикладного искусства». Журнал обменивался публикациями с английским журналом *Design* и американским журналом *Industrial Design*. Был поставлен вопрос о создании художественно-проектного учебно-экспериментального центра. Им и стала Сенежская студия, созданная в 1963 году [25.7].

Вновь воспользуемся исследованием, выполненным Л.Н. Безмоздиным. По его мнению, формируя свое творческое кредо, руководители студии полемически подчеркивали отличие их концепции и методов дизайнерской деятельности от художественного конструирования ВНИИТЭ. В их теоретических установках выделялась непосредственная связь дизайн-проектирования, определяемого ими как «художественное проектирование», с общей и художественной культурой. В. Глазычев, один из активных идеологов Студии, определял обобщенную задачу профессиональной художественно-проектной деятельности как «...вовлечение технического предмета в обыденную культуру, преобразование его в вещь, обладающую комплексной потребительской ценностью. Содержание этой ценности включает утилитарные, символические, эстетические, престижные и иные значения, общие для всех вещей, что и позволяет говорить о формировании целостной предметной или вещно-пространственной среды» [25.1].

Вокруг проектируемой вещи или системы вещей разворачивается процедура описания «сферы» человеческого действия с ними. В итоге объект превращается в сложную функциональную пару «человек–вещь». Итогом проектирования должна явиться проектная модель этой пары – модель системы «человек–объект использования». Данная система не тождественна системе «человек–машина» или «человек–вещь» в инженерно-психологическом (эргономическом) смысле. Здесь имеется в виду не только и не столько взаимодействие человека с предметом в утилитарном смысле, не только и не столько психофизиологический контакт человека с изделием, а прежде всего комплекс социально-культурных взаимоотношений между человеком и вещью, когда связи между ними носят ценностный характер, а проектирование изделия ориентировано на его общественную значимость, выявление его значений для человека как субъекта культурного действия.

Переход от постановки чисто технических задач проектирования к социально-культурным требованиям к проектируемому изделию означает заботу дизайнера о создании предметного «фона», обрамляющего человеческую деятельность. Задача может быть сформулирована как проектирование временно-пространственной «рамы» вокруг человека-субъекта. Такой трансформации целевой установки проектирования соответствует, по мнению творческих сотрудников Студии, метод «открытой формы». Принцип «открытой формы» призван решить проблему творческой самостоятельности человека как в сфере производства, так и в процессе использования предметов бытового назначения. Деятельность дизайнера при этом не сводится к созданию статичных невариабельных, замкнутых форм. Его творческое мышление ориентировано на поиск формы, позволя-

ющей наращивать или сокращать материальную систему, свободно менять структуру ее элементов.

Открытая форма должна обладать известной избыточностью, допуская соучастие человека-оператора или потребителя бытовых вещей – субъекта деятельности – в известном «допроектировании» или «перепроектировании», стимулировать в данном направлении творческую самостоятельность потребителя. При этом трансформируемая и вариабельная форма должна содержать в себе потенциальную возможность обретения эстетической целостности в каждый данный момент преобразования функциональной системы.

Четыре кардинальные положения концепции Сенежской студии четко сформулировал К. Кантор [8], определив их следующим образом:

1) творческой основой художественного проектирования является изобразительное искусство, оно – источник проектных смыслов и художественных средств арт-дизайна;

2) художественное проектирование может осуществляться как особый вид коллективного творчества, родственному творчеству театральной труппы;

3) художественный проект, воплощенный в виде пространственной конструкции, проработанный композиционно, пластически и колористически в специфический «макетный материал», выступает как самостоятельное, завершенное в себе, художественное произведение и может быть предъявлен на выставке или в музее как результат нового вида художественного творчества;

4) основным полем приложения сенежской версии художественного проектирования является городская среда в местах «средостения» архитектуры и традиционного дизайна. Это как бы «бесхозная земля», не осваиваемая ни градостроителем, ни дизайнером промышленных изделий или визуальных коммуникаций.

К. Кантор, критически оценивая опыт Студии, признавал, что из художественного проектирования изделий для промышленности ничего не получилось. Связи с промышленностью не было, не было знания техники и технологии. Методы художников использовались, в основном, для проектирования экспозиций выставок и музеев. Много лет основной темой студийных проектов было благоустройство городской среды, придание ей соразмерной человеку масштабности, гуманизация образа жизни и удовлетворение эмоциональных запросов жителей. В этом руководители Студии, их ученики и последователи добились заметных результатов, а ряд их разработок был реализован.

Н.В. Воронов справедливо отмечал, что как ни относиться к отдельным проектам и методике проектирования в Сенежской студии, ее деятельность – явление во многом уникальное, при этом не только в СССР, но и в истории мирового дизайна. «На Сенеже сумели соединить, органически срастить учебный процесс с проектированием... Проектируя – учились. И в таком единстве – новаторство и значимость». В студию приезжали, как правило, дипломированные специалисты и в большинстве случаев – уже члены Союза художников, которых не надо было знакомить с азами художественной подготовки и методикой дизайна. Многие приезжали в течение нескольких лет. В студии они «прежде всего развивали свою фантазию, учились настоящему дизайнерскому мышлению, учились свободе творчества» [2].

Много нового студийцы узнавали от преподававших там К. Кантора, О. Генсаретского, В. Глазычева – талантливых людей, хорошо образованных, мыслящих часто неординарно. Самую свежую информацию о мировом дизайне, о его значимых фигурах привозила для них из зарубежных поездок Л. Жадова, на публикации которой нередко ссылки и в наших лекциях.

Теория системного проектирования. Метод дизайн-программ

В связи с постановкой и реализацией в стране крупных социальных и народнохозяйственных целевых программ в дизайне начали проявляться новые идеи и новые представления. Новая теоретическая концепция начала складываться в конце 1970-х и более четко оформилась в 1980-е годы. Она базировалась на использовании системного подхода к изучению и моделированию сложных объектов и многокомпонентных систем. Но системный подход использовался несколько в ином плане, чем это было отражено в идеях системного проектирования конца 1950–середины 1960-х годов.

На начальном этапе даже развернулась дискуссия в специализированных изданиях об «истинном» и «неистинном» дизайне, особенностях методологических подходов к художественному конструированию в зависимости от «штучного» или многосистемного объекта проектирования. Публиковались полемические статьи в «Технической эстетике», сборниках трудов ВНИИТЭ, вышла книга преподавателей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной «Дизайн: очерки системного проектирования» [25.2]. Например, сотрудник ВНИИТЭ Д. Азрикан решительно разделил «два категорически разных дизайна – дизайн штучный и дизайн системный. Это два разных дизайна и дизайнера, две разные методики, две разные профессиональные идеологии, два разных отношения к предметному миру, к человеку, его прошлому и будущему» [25.1].

Это утверждение и ряд других столь же пафосно-полемических положений вызвали обоснованные возражения. «Мухинцы» решительно заявили о неправомерности противопоставления художественного проектирования единичных изделий и дизайна систем. Они обоснованно видели разграничение двух типов дизайна не в различии объектов проектирования, а в «наличии или отсутствии системного подхода к их проектированию». Анализ основных компонентов человеческой деятельности и выявление в ней ряда последовательных этапов сопровождается трактовкой проектирования как особого этапа деятельности, связанного с ее переходом из плана идеального в план материальный. Далее давалось определение предмета дизайна как целостного структурообразования, целью которого является целостноструктурированный объект. Это логично ведет авторов к рассмотрению двух аспектов цели и предмета дизайна – утилитарного и эстетического в связи с ценностным идеалом материально-художественной культуры общества.

Подчеркивается, что дизайн – система сложодинамическая, при ее исследовании должны быть использованы методы моделирования. Выделены основные типы моделирования, используемые в дизайне: материальные, аналитические (образные) и знаковые.

Особое место в дизайне среднего образования, которому посвящена отдельная глава, отводится дизайну фирменного стиля. Фирменный стиль, обеспечивающий визуальное единство и упорядоченность предметных и знаковых элементов второй (материальной) природы, оказался одним из первых объектов системного дизайна.

С.О. Хан-Магомедов, включившись в дискуссию, отмечал, что в нашей стране «дизайнеры с самого начала ориентировались на разработку систем оборудования и даже шире – систем предметно-пространственной среды, увязанных с организацией и технологией изготовления элементов этих систем в сфере производства». Однако такая тенденция в последующие годы была утрачена и начала возрождаться лишь в 1960-е годы. Но сегодня (конец 1970-х), – говорит С.О. Хан-Магомедов, это оправданное тяготение к комплексности и системности порою оборачивается, по его меткому определению, новым «методологическим бумом», связанным с модой на системный дизайн. Нельзя возводить в цель, пишет он далее, то, что является лишь инструментом научного исследования, а таким инструментом был и остается системный подход. И эффективен он лишь там, где реально существует система, задающая, в зависимости от своих особенностей, и разную вариативность системного подхода.

В реальной действительности, подчеркивает Хан-Магомедов, существуют объекты и принципиально единичные, и входящие в комплексы. Системный подход есть инструмент анализа условий функционирования и тех, и других объектов, условий их включения в среду. Такой подход позволяет установить, в какую систему будет включен проектируемый объект и в какой совокупности связей [25.11].

Дизайн-программы

Цели, задачи, функции, содержание и способы организации деятельности по решению крупномасштабных задач, комплексному повышению качества промышленных изделий и предметной среды жизнедеятельности определяются термином «дизайн-программа». **Дизайн-программа** – конкретная практическая форма реализации системного дизайна. Этот метод соединяет в целостный процесс разработку эстетико-художественной концепции сложного социально-культурного объекта с разработкой программно-целевой организации системы деятельности по реализации разработанного проекта [25.4]. В структуру дизайн-программы входят четыре блока, каждый из которых представляет особый срез дизайн-программы: проблемно-целевой, концептуальный, организационный, проектный.

Проблемно-целевой блок содержит формулировку проблемы, цели и задачи программы, а также краткий анализ и оценку исходного состояния проблемы, формулировку конечных проблемных результатов и сроков их реализации. **Концептуальный блок** содержит описание основного замысла и подхода к решению проблемы, обобщенной и целостной программной модели комплексного объекта, задающей принципиальные его характеристики (типологические, функциональные, морфологические, технологические) и, в самых общих чертах, организационную стратегию по достижению конечных целей. **Организационный блок** дает характеристику конкретных и детально разработанных форм, методов и порядка организации и уп-

равления разработкой программы и контроля за ее реализацией, а также перечень необходимых организационно-хозяйственных мероприятий. **Проектный блок** охватывает вопросы всего комплекса заданий, мероприятий и решений по проектированию комплексного объекта поэтапно, на всех стадиях формирования и выполнения дизайн-программы, вплоть до промышленной организации проекта.

Дизайн-программа предусматривает создание целостных фрагментов предметной среды жизнедеятельности человека, являясь эффективным средством повышения качества промышленной продукции, совершенствования ее ассортимента, снижения себестоимости и, одновременно, повышения эффективности ее производства. Практическая реализация (разработка и внедрение) дизайн-программ представлялась одной из основ деятельности по стандартизации и унификации как средство повышения качества товаров культурно-бытового и хозяйственного назначения.

Директор ВНИИТЭ Ю.Б. Соловьев в своем отчетно-программном докладе на Всесоюзном совещании по вопросам ассортимента и качества промышленной продукции (июнь 1984) отнес к важнейшим достижениям технической эстетики за последние годы новую форму участия дизайнеров в проектировании комплексов промышленных изделий – метод дизайн-программ и разработанную в Институте концепцию оптимального ассортимента товаров народного потребления. «На наш взгляд, принцип оптимизации ассортимента должен стать основным в нашем народном хозяйстве, и его должны взять на вооружение головные министерства, отвечающие за выпуск товаров народного потребления. Нам не нужно безграничное расширение ассортимента – это путь бесплановой экономики. Нам нужен ограниченный ассортимент изделий и, в то же время, достаточно разнообразный, чтобы удовлетворять растущие запросы различных категорий населения».

Далее Соловьев утверждал, что «...метод дизайн-программ знаменует собой новый этап в развитии советского дизайна...». Он направлен на решение проблемы функциональной и эстетической совместимости изделий между собой, на решение вопросов ассортимента. «Дизайн-программа охватывает системным подходом крупные группы изделий, функциональные и потребительские комплексы, ставит конкретные социально значимые цели и разрабатывает пути их достижения, координируя при этом на проектном уровне усилия многих участников работы – научных учреждений и промышленных производств» [25.8].

Таким виделся генеральный подход к проблеме насыщения качественными товарами потребительского рынка в условиях плановой экономики, административно-командного управления хозяйственной деятельностью в Советском Союзе и странах социализма. Разработка дизайн-программ по-новому поставила также вопрос о коллективном творчестве, уточнении организационной проблематики в профессиональном сообществе дизайнеров. Одновременно стали проявляться проблемы взаимодействия этого сообщества с промышленностью, торгующими организациями, государственно-общественными структурами.

Первой в отечественной практике была дизайн-программа, разработанная ВНИИТЭ по инициативе Министерства приборостроения для Всесоюзного производственного объединения «Союзэлектроприбор» (1979–1981). Она охватывала всю продукцию объединения (более полутора тысяч видов приборов), упа-

ковку, всю фирменную графику (от специальных приборных шрифтов до рекламы), производственную среду (типовые рабочие места в цехах, КБ и т.д.) и спецодежду. Часть программы была реализована, что дало большой эффект: более чем в 4 раза была сокращена номенклатура органов управления, уменьшено количество типов корпусов, в 5 раз сокращена трудоемкость изготовления несущих конструкций и т.д. При этом были значительно улучшены эстетические и эргономические свойства приборов, повышено разнообразие их функций, улучшено качество, повышены эффективность и культура труда.

За ней последовали и другие дизайн-программы: Министерства промышленности средств связи – по бытовым магнитофонам; Минприбора – «Союзприбор» и «Часы»; Минавтопрома – велосипеды; медицинской промышленности – по медицинскому приборостроению и комплексному оборудованию типовой районной поликлиники (совместно с дизайнерами ГДР) и др.

Однако созданные ВНИИТЭ дизайн-программы, несмотря на их одобрение высоким руководством министерств и ГКНТ СССР, существенного результата практически не дали. Дело было не только в бюрократической системе, но и в объективных факторах социально-культурного и функционального значения. Со временем стало ясно, что методология дизайн-программирования эффективна для крупных социально значимых системных объектов. Например, когда речь идет о проектах, связанных с космосом, чрезвычайными ситуациями (мобильные госпитали, быстро возводимые временные жилища и пр.), крупными железнодорожными узлами, аэропортами, массовым автоматизированным производством и т.д. В проектировании ассортимента каких-либо товаров (магнитофоны, велосипеды и пр.), индивидуального жилого интерьера и элементов его наполнения системный подход (создание ансамбля) также эффективен, но это все же не дизайн-программирование во всей его полноте.

О значении комплексных разработок в области визуальной составляющей среды жизнедеятельности уже говорилось в *Лекции 10* (Книга первая пособия). Все типы комплексных решений среды – от визуальных коммуникаций до художественного оформления улиц и площадей, стадионов и других спортивных сооружений были использованы в дизайнерском обеспечении московской Олимпиады 1980 года. Принципы системности и комплексности широко практиковались в Сенежской студии СХ при разработках оформления городов, экспозиций музеев и выставок.

Выше уже оговаривалось, что достижение оптимального решения в дизайн-программировании возможно только при коллективном проектировании (технические специалисты, дизайнеры, эргономисты, социологи и др.). Проектируя предметные совокупности, образующие системы, коллектив разработчиков и, прежде всего, дизайнер не только задают программу их функционирования в системе, но и в рамках программно-подхода разрабатывают наиболее эффективные формы собственной деятельности, т.е. проектирования.

Определенным средством, методом решения поставленных проектных задач является моделирование потребительских ситуаций. Основным в этом выступает художественное моделирование, художественный метод. Одновременно дизайнер использует и структурно-функциональный анализ, и социологические исследова-

ния, и семиотические модели [25.4]. Наряду с визуально-графическими средствами дизайнер применяет пространственно-пластические средства, моделируя связи в системе «человек–объект–среда». При этом он должен владеть методом театрально-драматургической режиссерской организации «действия», т.е. прогнозируемых и моделируемых жизненных социокультурных процессов. Сходные моменты в методах моделирования при дизайн-проектировании и театром проявились относительно давно. Это отмечали и Дж. Нельсон в книге, упомянутой в *Лекции 17*, и Л.А. Жадова в публикациях об Э. Соттсассе в журнале «Декоративное искусство СССР» (1969), где она назвала дизайнера режиссером среды.

Эта аналогия возникла в связи с тем, что дизайн никогда не ограничивался проектированием вещи или вещевого комплекса как некоего замкнутого образования, связанного лишь с формальными закономерностями структурной и визуальной организации материальных объектов. Он всегда в более или менее выраженной форме моделировал взаимосвязи вещей и людей, т.е. жизненные процессы, в которых одновременно участвуют люди и вещи.

Более того, переход к проектированию сложных комплексных систем обусловил творческий процесс в дизайне таким же коллективным, как и процесс создания театрального спектакля. Коллективизм дизайн-проектирования по своей содержательности ближе к коллективным формам художественного творчества, чем к инженерно-техническим [25.1].

Сценарное моделирование в дизайне означает воображаемое воссоздание целостного образа проектируемого сложного объекта, которого пока нет в реальности. Объектом дизайнерского сценарного моделирования является взаимодействие людей с предметными контекстами, приводящее к тем или иным ситуациям человеческой жизнедеятельности. В этом взаимодействии выявляются как причины разного рода конфликтов, так и средства для их решения.

Обращаться к сценарному моделированию рекомендуется, когда задание на дизайнерское проектирование носит общий и расплывчатый характер, а также очевидна неудовлетворенность существующей ситуацией и ясно, что ее необходимо изменить к лучшему. К этому методу целесообразно прибегать и при большой сложности, динамичности объекта, усугубленных неопределенностью условий его функционирования.

Моделирование начинается с разработки сценария – словесного и рисуночного текста, представляющего серию эпизодов, картин, сцен из жизни объекта. Отличие сценария от иных видов описания и представления, например аналитического или повествовательного, состоит в том, что он не излагает, а показывает ситуации путем их действенного воспроизведения в лицах.

Следует учитывать, что при дальнейшем «проигрывании» сценария в процессе проектного поиска финал дизайнерского «спектакля» не известен заранее, а желаемый результат далеко не всегда получается с одного раза. При повторном и последующих «прогонах» в сценарий вводятся те или иные изменения, пока конечный «выход» не будет удовлетворять всем предъявляемым к нему требованиям [25.9]. Можно говорить, что проектирование системного объекта есть одновременно и его изобретение, и его открытие.

Задачу нового осмысления **проблемы эстетического в дизайне** поставили введение в дизайн системной методологии, выполнение проектов крупных комплексных объектов с их сложной проблематикой систем. В оценке эстетических последствий обращения дизайнера к системной методологии звучали полярные, во многом взаимоисключающие точки зрения. С одной стороны, говорили о бездуховности, униформизме, технократизме новой методологии, о том, что она лишает творчество дизайнера эстетической ориентации. С другой стороны, утверждали, что системная методология несет в себе новые эстетические возможности, связанные с особой спецификой системного проектирования.

Но в целом практикам и теоретикам становилось все яснее, что вопрос о внедрении методологии системного подхода в дизайне, о развитии дизайн-систем нельзя решать изолированно от не теряющей своей актуальности проблемы повышения художественного уровня дизайна. С последней проблемой тесно связан вопрос об эстетическом качестве всей предметной среды, о ее человеческой, культурной значимости. В художественно-конструкторской практике ВНИИТЭ, СХКБ, служб дизайна НИИ и заводов не просто росло понимание этой проблемы, а начали создаваться реальные и концептуальные проекты на более высоком художественном уровне. Эта тенденция наиболее явно проявилась после образования творческих студий и мастерских при Союзе дизайнеров СССР (см. *Лекцию 28*).

«В проектной практике дизайна, при его бифункциональности и существенном значении утилитарной стороны дизайнер постоянно оперирует художественно-композиционными категориями искусства, а в экспертно-оценочной и теоретико-методической работе – общеэстетическими категориями» [25.2]. Если при создании единичных изделий массового производства дизайнер опирается на общие законы красоты, то при программировании он создает художественно-образные системы, используя принципы художественного синтеза. Например, концепция машиностроительной программы, лаконично выражающая идею «техническая среда для человека», диктует необходимость художественно-проектного синтеза, который осуществляется в виде органичного ансамбля предметно-функциональных систем (линии машин, участки и др. технологические образования для технико-производственных комплексов; для жилой среды – гамма, серия, комплект изделий). «Органичный ансамбль – это носитель полного художественного образа, превращающего техническую среду в художественно-техническое произведение, подобное произведению искусства» [25.3].

Органичный синтез, эстетическая (художественная) ценность средового объекта (в первую очередь градостроительного комплекса и его элементов) достигаются при слиянии архитектуры, дизайна, монументального и прикладного искусства на ансамблевом уровне.

Эстетическая ценность в дизайне – особое понимание сути объекта, возникающее в процессе его эстетического восприятия и переживания. Эстетическая ценность носит объективный характер, но лишь в той мере, в какой эстетическая оценка совпадает с общепринятыми эстетическими нормами.

Создание эстетической ценности предметной среды – специфическая задача дизайн-проектирования. Однако положительная эстетическая оценка среды возникает лишь при ощущении гармонии между красивым обликом и ее рациональ-

ной организацией, способствующей решению основных функциональных, экономических и культурных задач.

Требование вызвать у человека положительную эмоциональную реакцию (высокую эстетическую оценку) является важным прежде всего потому, что такая целостная оценка есть оценка подлинно человеческая, оценка с позиций культурного развития человека, при которой предмет эстетического отношения предстает перед ним не с одной стороны, а всесторонне [4].

Теоретики-сотрудники ВНИИТЭ с привлечением философов и психологов активно исследовали специфику художественно-эстетических проблем дизайна и архитектурной среды, проблемы эстетической ценности, ценностной сферы материальной культуры. Коллектив авторов (А.В. Иконников, доктор архитектуры, М.С. Каган, доктор философских наук, В.М. Пилипенко, кандидат психологических наук и др.) подготовил капитальное научное издание «Эстетические ценности предметно-пространственной среды» [25.12]. Издание вышло под общей редакцией А.В. Иконникова, одного из лидеров отечественной архитектурной науки. В книге изложены обобщенная концепция эстетической ценности в дизайне и архитектуре, проблемы формирования и функционирования произведений дизайна и зодчества в системе культуры. Авторы анализируют взаимосвязь эстетической ценности с функционально-конструктивной и образной структурой объектов, ее зависимость от социокультурных и социопсихологических условий, а также от психологии ценностного восприятия и от ситуаций жизнедеятельности людей. Особое внимание уделяется системам объектов, комплексам предметно-пространственной среды и их эстетической оценке.

Книга, содержащая и интересный иллюстративный материал, увидела свет только в начале переломного для страны периода, смены социально-культурных приоритетов, слома системы дизайна. Поэтому она в то время, да и сегодня, по нашему мнению, не получила должной оценки не только среди практикующих дизайнеров, но и теоретиков.

Одновременно к началу 1980-х годов среди дизайнеров, ориентированных на идеологию художественного проектирования, в том числе имеющих весомый авторитет в профессиональном сообществе, усилилось понимание необходимости более глубокого проникновения в конструктивно-функциональную суть технической сложного оборудования, учета технологических возможностей заводов-изготовителей. Так, в системе Художественного фонда СССР были созданы неординарные разработки (правда, по большей части полностью не реализованные), ставшие артефактами дизайн-проектирования. В их числе проекты, выполненные авторским коллективом в составе: Ю.С. Лапин, Т.В. Макулова и Е.Б. Тэриан. Общие положения творческого кредо этого коллектива сформулировал Юрий Сергеевич Лапин, архитектор по образованию, с 1963 года работавший во ВНИИТЭ, а с конца 1970-х – в Худфонде. «Сложность – естественная форма существования современного станка, поэтому наивно требовать от дизайнера однозначных и упрощающих решений. Да и не надо... Примиряя человека с порожденным им миром техники, дизайнер стремится показать, подчеркнуть совершенство автоматов и приборов. Красота же и техническое совершенство существуют отдельно лишь в

абстракции – в реальности они как бы разлиты по поверхности ленты Мебиуса. Взаимосвязанные, они существуют во множестве проявлений. Разнообразные их сочетания и перестановки создают почерк дизайнера».

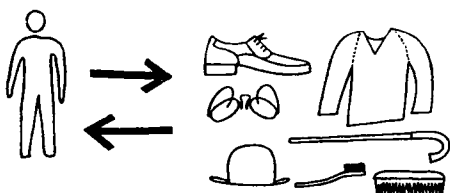
Разрабатывая оборудование, проектанты считали обязательным вызвать даже у «непосвященных» безошибочное представление о назначении сложного и точного прибора. Например, в электронном микроскопе акцент в формообразовании сделан на художественной выразительности вертикального силуэта электронной колонны – главного функционального элемента, в вычислительной перфорационной машине для Центрального статистического управления – на блоке с элементами визуального представления информации и клавиатуре управления – элементах, с которыми, в основном, и взаимодействует человек-оператор. В комплексе для вычислительного центра также есть доминирующая идея – создание целостного интерьера с как бы «перетекающими» друг в друга элементами. Здесь электронные стойки слились с архитектурно-строительными конструкциями здания, фальшпол – с идущими под ним системами коммуникаций, а система воздуховодов на потолке образует общий объем с вычислительной машиной; гармоничная организация это объема подчеркивается пластичным решением.

Все рассмотренные работы роднит главный принцип – рационализм формы: он – ось, вокруг которой вращаются художественные идеи. Их также объединяет скрупулезная отработка формы и ее элементов, гармонизация поверхностей и объемов благодаря смелому сочетанию жестких прямых линий и мягким сопряжением линий между собой. На эстетическую выразительность хорошо «работает» и несколько неожиданное, но эффектное сочетание красного, черного и белого или, как вариант, синего, черного и белого.

Литература

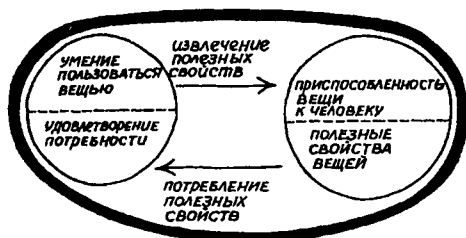
- 25.1. *Безмоздин Л.Н.* В мире дизайна. – Ташкент: ФАН, 1990.
- 25.2. *Валькова Н.П. и др.* Дизайн: очерки теории системного проектирования. – Л.: ЛГУ, 1983.
- 25.3. *Лазарев Е.Н.* Дизайн машин. – Л.: Машиностроение, Ленингр. отд-ние, 1988.
- 25.4. *Методика художественного конструирования. Дизайн-программа.* – М.: ВНИИТЭ, 1987.
- 25.5. *Основы методики художественного конструирования.* – М.: ВНИИТЭ, 1970.
- 25.6. *Основы технической эстетики.* – М.: ВНИИТЭ, 1970.
- 25.7. *Розенблюм Е.А.* Художник в дизайне: опыт работы центральной учебно-экспериментальной студии на Сенеже. – М.: Искусство, 1974
- 25.8. *Соловьев Ю.Б.* Проблемы и перспективы советского дизайна: Доклад на Всесоюзном совещании 18 июня 1984 г. // Техническая эстетика, 1984, № 10.
- 25.9. *Средства дизайн-программирования.* – М.: ВНИИТЭ, 1987.
- 25.10. *Федоров М.В.* Научно-методические проблемы становления и развития отечественного дизайна: Диссертация в виде научн. докл. на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – М.: ВНИИТЭ, 1998.
- 25.11. *Хан-Магомедов С.О.* Системный подход и система как объект дизайна // Техническая эстетика, 1979, № 10.
- 25.12. *Эстетические ценности предметно-пространственной среды / А.В. Иконников и др. : Под общ. ред. А.В. Иконникова; ВНИИТЭ.* – М.: Стройиздат, 1990.

а

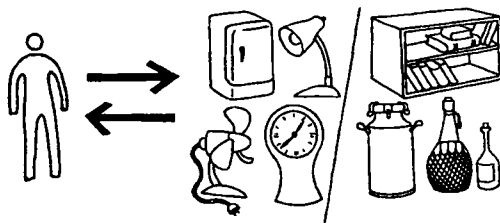


ЧЕЛОВЕК

ВЕЩЬ

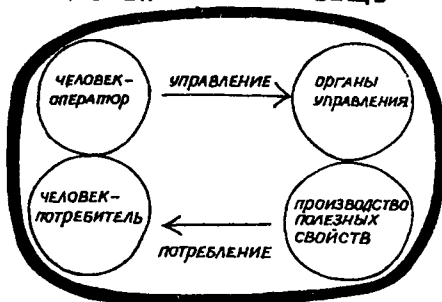


б



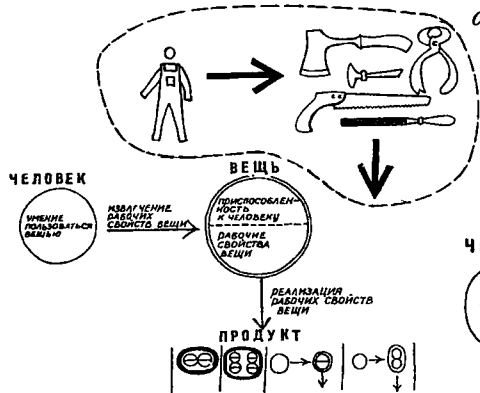
ЧЕЛОВЕК

ВЕЩЬ

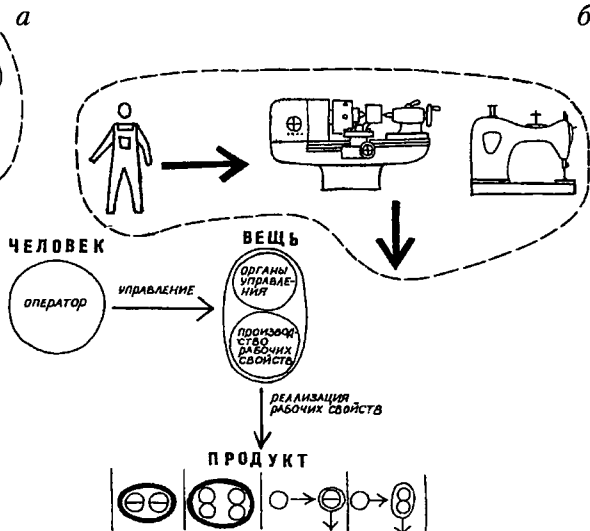


Полезные вещи, потребляемые человеком: а – вещи, непосредственно обслуживающие человека (первая группа); б – вещи, обслуживающие человека путем выполнения специальной технической функции (бытовые приборы, емкости для хранения вещей и др. (вторая группа) [25.5]

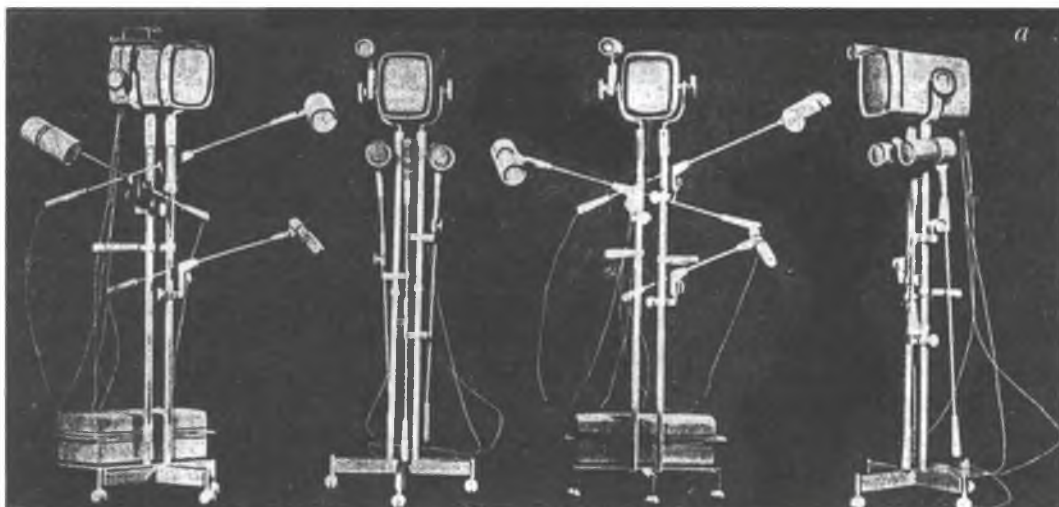
а



б



Средства труда, используемые человеком в трудовых процессах: а – простейшие орудия труда, применение которых требует приложения физических усилий человека (ручной инструмент и др. – третья группа); б – машины и механизмы с органами управления (четвертая группа) [25.5]



6

Концепция «открытой формы». Проекты технического оборудования: видеотелефон для родильного дома, Л. Бурма и др., 1960-е (а); электронные микроскопы – Н. Фролин, 1960-е (б), и Н. Ермакова, 1970-е (в)



Этапы деятельности в производстве вещей и сфере услуг [25.2]



Обложка книги «Дизайн: очерки теории системного проектирования», 1983 [25.2]

а



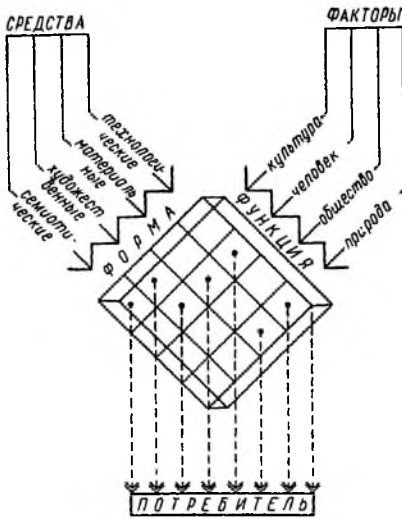
б



в



Проекты средовых объектов Сенежской студии Союза художников СССР, руководитель Е. Розенблюм: реконструкция г. Коломны (а) и экспозиция музея оружия в нем (б), 1982; оформление Зарядья в Москве к Олимпиаде-80, 1979 (в)



Модель взаимосвязи целостно-структурированного объекта (единство содержания и формы) и потребителя [25.2]



Обобщенная структура дизайн-программы [25.4]



Дизайн-программа «Электромера». Л. Кузьмичев, Д. Щелкунов, Д. Азрикан, А. Грашин и др., 1980–1981. Фирменная графика

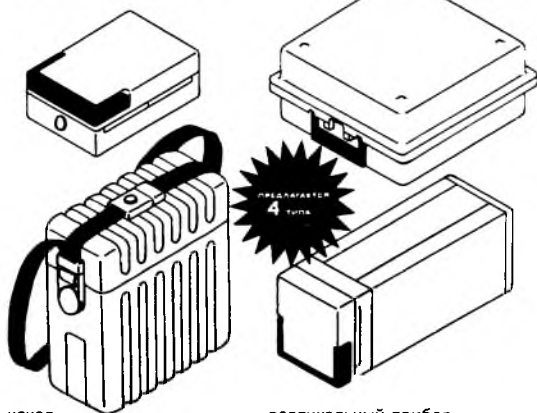


a

подсистема оболочек

горизонтальный прибор

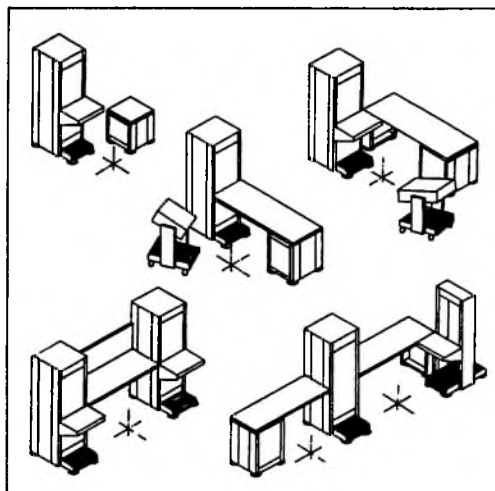
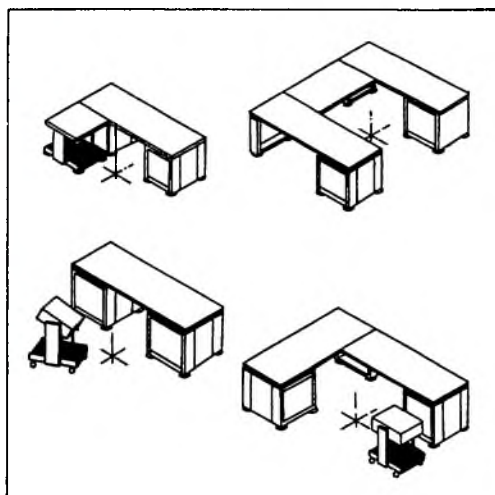
контейнер



чехол

вертикальный прибор

б



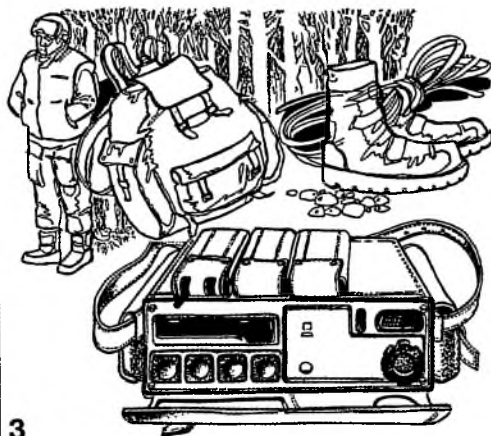
б

Дизайн-программа «Электромера». Система электроизмерительной техники, состоящая из унифицированных блоков (а). Базовые элементы подсистемы оболочек приборов (б). Варианты компоновки индивидуальных рабочих мест на основе принципа модульного типоразмерного конструктора (в)



1

2



3

4

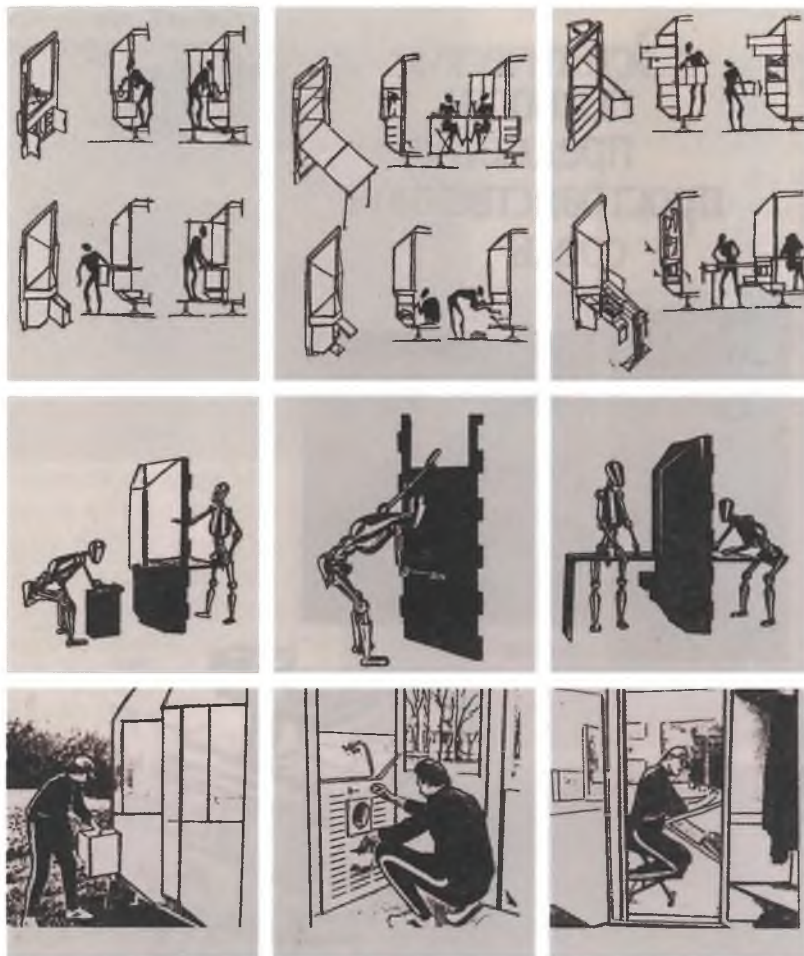


Дизайн-программа «Бытовые магнитофоны», ВНИИТЭ, 1986. Варианты стилового исполнения аппаратуры: 1 – «классический» (домашний); 2 – «лабораторный» (приборный); 3 – «походный» (полевой); 4 – «молодежный» (аттракционный)

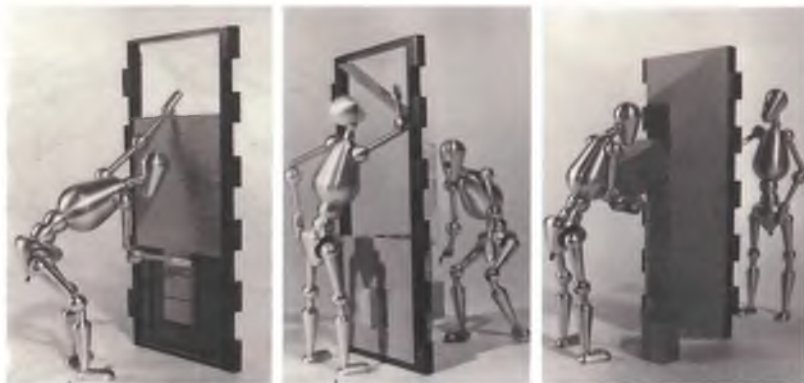


Автоприцеп для туризма, Д. Азрикан, 1989. Натурное моделирование (испытания в естественных условиях)

а



б



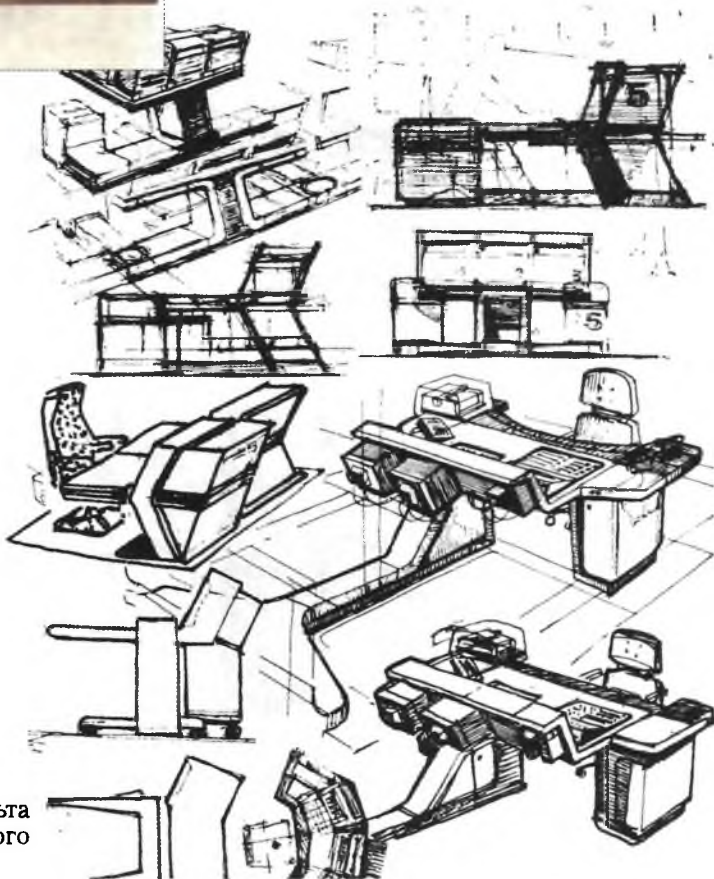
Система функциональных элементов для жизнеобеспечения на садовом участке, ВНИИТЭ, 1980-е. Мизансценирование графическое, объемное и натурное (а). Объемное мизансценирование с использованием муляжменов (б)

Эстетические ценности предметно- пространственной среды



Строймаг

Обложка книги «Эстетические ценности предметно-пространственной среды, 1990 [25.12]



Ю.С. Лапин. Эскизы пульта управления технологического комплекса, 1985



Ю.С. Лапин, Т.В. Микулова и Е.Б. Тэриан, Худфонд СССР, начало 1980-х. Вычислительная перфорационная машина для ЦСУ СССР (а); электронный микроскоп для объединения «Орион» (б); цифровой электронно-вычислительный комплекс и интерьер зала вычислительных машин (в)

ДИЗАЙН СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

После Второй мировой войны сформировалась система социалистических стран, объединенных социально-экономической и политической общностью, в которой на плановой основе складывалась совокупность товарно-денежных отношений. Наиболее конкретно содружество в хозяйственно-экономической деятельности, в научно-технической и культурной областях проявлялось в рамках Совета Экономической Взаимопомощи (СЭВ, учрежден в 1949). Одновременно с экономической и социально-культурной интеграцией СССР и социалистических стран Восточной Европы между ними сложился относительно замкнутый рынок.

Сотрудничество стран-членов СЭВ развивалось в различных областях; предметная среда в них также становилась во многом результатом совместных усилий. В домах на кухне могли встретиться венгерская мебель, советский холодильник, польская газовая плита, светильники, миксер и другая бытовая техника из Германской Демократической Республики (ГДР), болгарская керамика и чехословацкое стекло. В офисах соседствовали венгерская вычислительная техника и мебель, осветительная арматура из ГДР; венгерская и советская медицинская техника работали вместе в больницах и поликлиниках. Советские тепловозы, чехословацкие электровозы везли поезда из вагонов, построенных в ГДР; на улицах городов, на шоссе между ними – венгерские «Икарусы», советские «ЛИАЗы» и т.д. Развивалось и многостороннее сотрудничество по разработке конкретных видов продукции (станки, научное оборудование и пр.).

Одной из граней процесса экономической и социально-культурной интеграции было сотрудничество в области дизайна. Произошедшие в конце XX века социально-политические и хозяйственно-экономические события в «социалистическом лагере» позволяют сегодня довольно четко отмерить основной временной отрезок этого сотрудничества – двадцать с небольшим лет. Точкой отсчета можно считать Первую всесоюзную выставку по художественному конструированию в Москве (1965), в рамках которой представительные организации социалистических стран обсудили теоретические направления и организационные формы дизайна. Основные итоги фактически были подведены крупным многоплановым мероприятием также в Москве. Весной 1985 года прошли международная выставка и симпозиум «Дизайн – социалистическому обществу» [26.6; 26.10]. Итоговой стала 2-ая выставка под этим же девизом в Праге в 1988 году.

Развитие дизайна и его организационных форм в социалистических странах включало несколько этапов – от формирования отдельных дизайнерских служб в конце 1940–начале 1950-х годов до создания развитых государственных систем дизайна, активно участвовавших в промышленном производстве и социально-культурной жизни. Благодаря возросшему внутригосударственному влиянию и международному авторитету к концу 1960-х годов членами ИКСИДа уже были восемь организаций из шести социалистических стран: ВНИИ технической эстетики СССР, Институт технической эстетики ПНР, Институт технической эстетики ГДР, по две

организации из Югославии и Чехословакии, Центр по промышленной эстетике и художественному проектированию Народной Республики Болгарии.

По мере развития народного хозяйства стран, а также накопления дизайном внутренних ресурсов (укрепление теоретических основ, совершенствование методов практической деятельности, рост кадров художников-конструкторов и повышение их профессионального уровня) менялся взгляд на его роль в экономике и культуре. В конце 1970-х годов партийные и правительственные органы рассматривали дизайн как один из важных инструментов управления качеством продукции, оптимизации ассортимента товаров народного потребления и решения социально значимых задач. Важное место отводилось дизайну в формировании культуры и эстетическом воспитании [26.4; 26.8] .

Расширение и усложнение задач дизайна сопровождалось совершенствованием его организационной структуры. При рассмотрении положения дел с дизайном в отдельных социалистических странах сделаем акцент на аспектах, которые представляются наиболее характерными для каждой конкретной страны.

Польская Народная Республика

Польские специалисты считают, что дизайн зародился в стране на рубеже XIX–XX веков. Определенный интерес к этим проблемам наблюдается и в 20–30-х годах XX века. Так, на Международной выставке декоративного искусства в Париже (1925) польские художники завоевали многочисленные «Гран-при», Золотые медали и дипломы. В числе награжденных был профессор варшавской Художественной школы Войцех Ястшембовски – проектировщик мебели и тканей, воспитавший первое поколение польских проектировщиков и предтеча технического дизайна в Польше. В 1926 году организуется группа Презенс, которая, используя программу и опыт Баухауза, реализует принципы европейского функционализма (проектирование предметов простых, дешевых, отвечающих нуждам и возможностям средних слоев общества).

Однако целенаправленное развитие художественного конструирования начинается лишь после установления народной власти и образования Польской Народной Республики. 1945–1950 годы – период прихода художников-прикладников и архитекторов на заводы и фабрики, возникновения первых организаций в области дизайна. Уже в начале 1945 года Министерством культуры и искусства ПНР были выделены денежные средства на развитие художественного конструирования.

В марте 1945 года начал функционировать отдел планирования Управления художеств, задачей которого было установление и поддержание связей между художниками и различными отраслями восстанавливающегося народного хозяйства. Большую роль в этот период сыграло Бюро по надзору за эстетическими качествами продукции (*BNEP*, 1947), которое вначале было подчинено Министерству культуры и искусства, затем существовавшему тогда Министерству промышленности и торговли и, наконец, Ведомству по легкой промышленности. Первые успехи художников, работавших на отдельных сохранившихся заводах и фабриках, широко популяризовались.

Для 50-х годов XX века характерно усиление интереса к дизайну со стороны специалистов разных областей народного хозяйства, широкая пропаганда его достижений в печати и по радио. Возникает необходимость сосредоточения всех работ в едином научно-исследовательском центре. Таким центром стал созданный в 1950 году на базе *BNEP* Институт технической эстетики (ИТЭ). Деятельность ИТЭ ПНР в первый период его существования развивалась в трех основных направлениях: координация работ художников, конструкторов, технологов и экономистов в области дизайна; разработка новых образцов изделий (в основном, для легкой промышленности); подготовка кадров.

В это время польские художники-конструкторы добились наибольших успехов в разработке образцов товаров широкого потребления – мебели, посуды и столовых приборов, светильников, одежды, ювелирных украшений.

В область же машиностроения дизайн проникал редко. Занимались лишь отдельными проблемами: цветовым решением станка, изменением формы руля у велосипеда или внешним оформлением изделия, т.е. тем, что затем определили термином «косметика». Это явление отнюдь не случайно. Для развития экономики страны 1950-х годов важен был количественный рост производства. В машиностроении под качеством изделий в первую очередь понимались их надежность и долговечность. Дизайном занимались, в основном, специалисты, получившие художественное, а не дизайнерское, образование. Они накопили интересный опыт в области легкой промышленности, но не имели достаточной подготовки для работы над проектами промышленного оборудования.

Единственным исключением было судостроение. В созданном после Второй мировой войны объединении польских верфей сконцентрировались значительные силы инженеров и архитекторов, которые уже тогда занимались проектированием интерьеров и надпалубных построек судов. Основоположителем применения методов дизайна в судостроении был профессор Гданьского политехнического института, директор Морского института В. Урбанович.

К концу 50-х годов прошлого века страна уже оправилась от послевоенной разрухи, национальная экономика окрепла. Был создан Комитет по техническому прогрессу, а затем Совет дизайна и эстетики при Председателе Совета министров ПНР. В Республике начала складываться система государственных организаций в области дизайна. Путь польского дизайна 1960-х годов – это переход от художественного конструирования товаров широкого потребления к созданию промышленного оборудования, от модернизации изделий – к разработке новых образцов, от отдельных проектов – к решению комплексных задач.

По традиции в Польше к дизайну относили разработку любого образца для промышленного производства: рисунки для тканей, модели одежды и обуви, галантерею, сувениры, игрушки, бижутерию. Поэтому не случайно многие специалисты изучали тенденции развития моды, возможности использования традиций ремесла, художественных промыслов и народного искусства при промышленном производстве изделий, уделяя внимание созданию национального стиля отечественной продукции.

В 1977 году Совет Министров ПНР принял постановление о развитии дизайна, который официально был признан областью творчества, занимающейся

не только эстетикой изделия, но и совершенствованием его практических достоинств. В соответствие с этим решением художники-конструкторы включаются в работу уже на этапе программирования изделий, затем проектирования и, наконец, изготовления. Развитие профессиональной активности дизайнеров в 1970-х годах вызвало в некоторых отраслях, например, в машиностроении, электронике, мебельной и текстильной промышленности, заметное улучшение эстетики и функциональности выпускаемых изделий.

Важную роль в развитии дизайна в Польше играли творческие союзы. При Варшавском отделении Союза польских художников в 1968 году была учреждена секция художественного конструирования, в состав которой вошли 130 человек. Ранее, в 1961 году, было создано Польское общество художников-конструкторов, которое к 1970 году насчитывало около 50 человек. Председатель Общества А. Павловский в течение двух лет был вице-президентом ИКСИДа.

Сильное звучание в послевоенной Польше получила **прикладная графика** – **плакат**. Правда, слово «прикладная» как-то не хочется употреблять по отношению к высокохудожественным графическим работам. Для ставшего всемирно известным польского плаката начала 1950-х годов были характерны как чуткость восприятия общественных событий, гражданственность эмоций, широта тем, политическая острота, так и метафоричность, символичность художественного языка, активное использование цвета. Рекламные плакаты следующих десятилетий тяготели к большей декоративности, были оригинальны, остроумны, порой весьма неожиданны [26.9].

Старейший и самый маститый среди художников, работавших в области плаката в послевоенные десятилетия, «Нестор польского плаката» – **Тадеуш Гроновский**, родившийся в 1894 году, многие годы был председателем Союза польских художников. Еще в 1920–1930-е годы он стал одной из самых заметных фигур в этой области графического дизайна. Т. Гроновский сумел сказать новое слово в польском плакате. Классическим стал его рекламный плакат «Радион стирает сам» (1926), изображающий черного кота, бросающегося в ведро, до краев наполненное пеной порошка «Радион», и выскакивающего оттуда абсолютно белым. Ядро ветеранов составляли лауреаты Государственной премии ПНР Эрик Липиньский, Юзеф Мрощак, Генрик Томашевский и др. В среднее поколение, имевшее также большой опыт и уже приобретшее славу известных мастеров, входили Ян Леница, Тадеуш Йодловский, Ежи Пшигодский, Мачей Урбанец, Хуберт Хильшер и др. За ними пришла достойная смена – новое молодое поколение плакатистов.

Каждый польский плакатист, в независимости от возраста, неукоснительно следит за тем, чтобы его произведение было истинно плакатным, чтобы оно имело ярко выраженную специфику, чтобы его нельзя было представить механически воспроизведенным в каком-либо ином жанре. Условность – это почти синоним плакатности, степень условности в плакате много выше, чем в других видах изобразительного искусства. Однако в подавляющем большинстве случаев поляков не покидает чувство меры. Они бывают очень скупы в отборе элементов, намеренно дают простор фантазии зрителя, заставляют его мысленно воссозда-

вать некоторые элементы, недостающие в плакате, но вместе с тем они не переходят границы, не превращают плакат в сухую схему.

Плакаты польских мастеров надолго остаются в памяти благодаря их неожиданным смелым композиционным построениям. К своеобразному композиционному приему прибегает Ежи Пшигодский в плакате «Внимание, кран», строя его на противопоставлении неуравновешенных элементов: огромной во весь лист ступни слона и крошечного насекомого.

Свойственное польским мастерам остроумие проявляется даже в плакатах, посвященных такой будничной теме как безопасность труда. Мачей Урбанец в плакате «Береги голову – она не резиновая» создал замечательный злой и смешной автошарж. Он изобразил свою голову, сильно деформированную от удара молотом: лицо совсем сплющилось, рот растянулся, глаза стали косить, почти сойдясь на переносице.

Немало внимания польские мастера уделяют проблеме цвета. Цветистость польских плакатов имеет глубоко народные истоки. Именно в народном искусстве – вышивке, керамике, вырезках из бумаги, художественном плетении – лежит основа их красочности, характерных сочетаний тонов. Нередко, чтобы усилить действенность плаката, художники прибегают к яркому напряженному цвету. Роль цвета в плакате многогранна, большое значение придается символике цвета. Красно-белая окраска могучего ветвистого дерева в плакате Йодловского «Тысячелетие Польского государства» свидетельствует о том, что под этим многовековым деревом подразумевается Польша (красный и белый – цвета национального польского флага).

В 1960-е годы широкое применение в польском плакате нашла фотография, органически соединенная с рисованной частью. Некоторые польские мастера использовали фотомонтаж еще в довоенные годы, но непосредственно после войны он был почти полностью забыт. Его взяли на вооружение, в основном, молодые мастера, которые идут по пути, проложенному одним из первых верных борников фотомонтажа – Войчехом Замечником. Встает вопрос, что более характерно для польских плакатистов – живописность или графичность, статика или динамика, яркая контрастная цветистость или тональное единство? Решить такую задачу очень сложно, т.к. самым существенным для «польской школы» плаката является именно то, что в коллективе польских мастеров рука об руку работали и работают очень непохожие друг на друга художники с яркой индивидуальностью. Творческая фантазия большинства из них настолько своеобразна, что им невозможно подражать, не став на путь прямого плагиата, можно лишь учиться у них настойчивости в поисках остроумного замысла, нового изобразительного решения, неожиданного поворота темы [26.9].

Чехословацкая Социалистическая Республика

Дизайн Чехословацкой Социалистической Республики (ЧССР) развивался в соответствии с этапами развития экономики, науки и техники страны. Формирование государственной системы организаций по технической эстетике в 1960–1970-е годы было подготовлено традициями работы художника на производстве

и усилиями, предпринимавшимися в 1950-е годы с целью повышения эстетического уровня продукции национализированной промышленности. С 1949 года в Праге работала организация по моделированию швейных изделий «Текстилни творба». Ее приемником в 1959 году стал Институт культуры жилища и одежды (УБОК). Со временем УБОК сформировался в хозрасчетную организацию Министерства промышленности.

В 1950-е годы основы организационных форм художественного конструирования закладывались и в машиностроении. Вопросы производственной эстетики и формообразования орудий труда разрабатывались в лаборатории экспериментальной и прикладной эстетики Пражского экономического института.

Стимулом для увеличения их количества послужило постановление правительства «О принципах организации и управления художественным развитием в общественном производстве», принятое в 1961 году. В соответствии с этим документом в 1964 году правительство ЧССР учредило консультативный орган – Совет по технической эстетике, который выполнил большой объем работ по пропаганде и координации планов развития дизайна в промышленности. На протяжении всей деятельности Совета шли поиски оптимальной модели государственной системы дизайна, изучался зарубежный опыт, в частности, опыт СССР. Выявилась потребность промышленности в кадрах, накапливался опыт в области теории и практики дизайна. В 1966 году был создан Чехословацкий центр строительства и архитектуры, в функции которого входило, в частности, определение эстетического уровня стационарного оборудования и отделочных материалов, применяемых в строительстве.

В 1970-е годы чехословацкая экономика вступила в качественно новый этап развития. На этом этапе стало актуальным использование дизайна как одного из инструментов системы управления народным хозяйством. Необходимые правовые, организационные и другие предпосылки дальнейшего развития и внедрения дизайна были гарантированы специальным постановлением правительства (1972), которое возложило ответственность за развитие дизайна в стране на Федеральное министерство по техническому развитию и капиталовложениям. На базе Совета по технической эстетике был создан Институт промышленного дизайна (ИПД).

Для обеспечения единого решения наиболее важных проблем развития дизайна в масштабах всей страны при Федеральном министерстве по техническому развитию и капиталовложениям в 1973 году был создан специальный орган – Комитет по художественному проектированию, председателем которого является первый заместитель министра.

Одновременно с созданием ИПД завершилось формирование системы ведущих организаций, в которую вошел Ведомственный (позднее Отраслевой) центр по дизайну в машиностроении, осуществляющий координационную и информационную деятельность по дизайну в машиностроении и металлургической промышленности.

В проектной деятельности и создании системы подготовки художников-проектировщиков участвовали несколько поколений. Один из наиболее известных дизайнеров в Чехословакии и за рубежом – профессор З. Коварж.

Зденек Коварж (род. в 1917) – чешский дизайнер, скульптор, ученый и педагог. Уже в годы учебы в Школе искусств в Злине участвовал в разработках станков; свое обучение в школе завершил созданием модели вертикально-фрезерного станка. Затем, придя в конструкторское бюро злинского завода в качестве дизайнера, разработал несколько моделей металлообрабатывающих станков (1945–1946).

В 1947 году вернулся в Школу искусств, где создал дизайнерское отделение и сам вел большую часть учебных дисциплин. Школа искусств была преобразована Коваржем в Среднюю художественно-промышленную школу. Отсутствие специальной дизайнерской школы в системе высшего образования побудило Коваржа к созданию в 1959 году кафедры дизайна станков и инструмента в структуре пражской Высшей художественно-промышленной школы, разместив ее в Злине, центре крупного промышленного региона страны. Коварж посвятил свою жизнь утверждению престижа профессии дизайнера: возглавленная им кафедра подготовила несколько поколений дизайнеров; многие его воспитанники внесли солидный вклад в формирование материальной культуры Чехословакии и Европы [26.7].

Работу педагога Коварж совмещал с проектированием. В конце 1940–начале 1950-х годов предложил для обувного производства образцы рабочего инструмента, не допускавшего деформации руки. В юности он сам работал на обувном комбинате Т. Бати и на собственном опыте постиг несовершенство используемого на производстве ручного инструмента и оборудования.

В начале 1950-х годов Коварж участвовал в проектировании кузова легкового автомобиля «Татра-603» вместе с заводскими дизайнерами. Автозавод «Татра» ведет свою родословную от вагоностроительного завода в Копршивнице близ Остравы, где был построен первый в Средней Европе автомобиль «Президент» (1897). Модели «Татры» 1930-х годов были созданы под руководством конструктора, дизайнера **Ханса Ледвинки** (1878–1967) и несли на себе отпечаток его своеобразного таланта. Ледвинка принадлежал к поколению начального и «классического» периодов автомобилестроения. Он отличался талантом быстро и точно набрасывать предлагаемые конструкции так, что расчетчики и чертежники на их основе могли создавать техническую документацию. Эта черта была присуща и англичанину А. Иссионису – автору «Мини».

Венцом творчества Х. Ледвинки считается легковой автомобиль «Татра-772» (1934) с хребтовой рамой и «аэродинамическим» кузовом – двигатель располагался сзади и имел воздушное охлаждение. За ним последовала, пожалуй, еще более интересная модель «87». Эти модели резко выделялись среди обычных автомобилей того времени, форма которых складывалась еще под влиянием образа кареты [26.1].

Не лишено основания бытующее в кругах автомобилестроителей мнение, что одним из нескольких человек, обоснованно оспаривавших авторство основных конструкторских и формообразующих идей «народного автомобиля» – «Фольксваген Жук» Фердинанда Порше – был Ханс Ледвинка.

При создании проекта новой модели национального представительного автомобиля «Татра-603» было сделано много эскизов и гипсовых моделей (1954). В моделях, выполненных Коваржем, заметную роль играли функциональные элементы: боковые стабилизирующие поверхности задка, а также выступающие гребни передка, которые считаются необходимыми для ориентировки водителя.

Опыт, приобретенный при проектировании легковой «Татры-603», Коварж использовал, разрабатывая грузовые автомобили «Татра» (аэродинамические линии общей формы, повышенный комфорт кабины водителя и пр.) Им также были разработаны проекты трактора, пресса, прядильной машины. На Всемирной выставке 1958 года в Брюсселе четыре его проекта получили Гран-при. В дальнейшем он создал проекты мини-трактора, экскаватора, мотоцикла, интерьера кабины самолета и других объектов.

Петр Тучный (род. в 1920) – чешский дизайнер и теоретик дизайна. Первые работы выполнил в области графического дизайна, но вскоре надолго обратился к проблемам преобразования традиционных орудий для тяжелого физического труда (строительство, металлургия, горное дело и другие отрасли). В 1954 году возглавил лабораторию прикладной и экспериментальной эстетики Высшей экономической школы в Праге, где исследовал динамику взаимосвязи между человеком и орудием труда.

По проектам Тучного были выполнены эргономические орудия труда для каменщиков, литейщиков, кузнецов, мясорубчиков и представителей других профессий, а также наборы рабочего инструмента, предназначенные для использования детьми и подростками.

После выставки «Чехословакия-1960» в Москве, где экспонировались инструменты Тучного, он был приглашен для консультаций и чтения лекций в СССР. Сотрудничал с КБ А.Н. Туполева, разработал ряд инструментов для авиапромышленности. Воспринятая в Москве «техническая эстетика» Тучного (он является автором этого термина) вскоре была закреплена в названии созданного в 1962 году ВНИИ технической эстетики. Тогда же в Праге была выпущена книга Тучного «Теоретические основы технической эстетики».

Проектную и теоретическую работу постоянно совмещал с преподаванием, в том числе за рубежом: в Высшей школе формообразования в Ульме, в Варшавской академии художеств, в Высшем училище дизайна в Галле, в Высшей школе изобразительных искусств в Гамбурге [16].

Стеклозное производство (как и текстильное, мебельное) имело глубокие и надежные корни в хорошо развитых ремеслах, где мастерство и художественный вкус сплетались с технико-технологической изобретательностью. Чешское стекло стало известным в мире еще в XV веке, а в XVII веке, когда складывались его специфические признаки, оно получило европейскую славу.

В 1670-е годы распространяется понятие «чешский хрусталь» – известково-натриево-калиевое стекло, отличающееся большим блеском и прозрачностью. Слава чешского стекла упрочилась в первой половине XIX века, когда все чаще использовалось в производстве цветное накладное стекло, а также были сделаны новые технологические открытия (гиалитовое и литиановое стекла).

В 1950-е годы на национализированных предприятиях создавались художественные советы, а художники получали возможность экспериментирования в специально созданных для этой цели мастерских. Создаются интересные комплексы столового стекла, которые отличали совершенные пропорции и гладкие по-

верхности – сегодня они оцениваются как классические образцы творчества в области утилитарных вещей.

В 1970–1980-е годы спрос на функциональные и эстетически совершенные утилитарные изделия из стекла во все большей мере удовлетворяли полуавтоматические и автоматические линии. Благодаря этому творческие способности квалифицированных мастеров по стеклу были использованы для выпуска малых серий высокохудожественных изделий. В свою очередь рост автоматизации стекольного производства оказал свое влияние на эстетику стекла, на характер взаимосвязи между функцией, назначением изделия и его внешним видом. Хороших результатов в промышленном серийном производстве стекла удалось достичь благодаря последовательному взаимодействию художника, инженера, технолога, экономиста, работника торговли и рекламы [26.5].

«Функция — форма — качество». **Германская Демократическая Республика**

Дизайн в Германской Демократической Республике (ГДР) начал развиваться вскоре после окончания Второй мировой войны. Большую роль в его развитии сыграли традиции, заложенные Баухаузом, а также деятельность таких учреждений как Высшее училище индустриального формообразования в Галле и факультет дизайна Высшего училища изобразительного и прикладного искусства в Берлине. В 1950-х годах выпускники этих учебных заведений пришли в промышленность, где на ряде предприятий были организованы первые художественно-конструкторские бюро.

Первой организацией, занявшейся вопросами дизайна в ГДР, стал Институт интерьера в Веймаре (1951), который был тесно связан с производством. Он проводил консультации для специалистов предприятий, выполнял проекты по договорам, осуществлял авторский надзор, а его сотрудники привлекались для оценки технико-эстетического уровня изделий.

Повышению качества и улучшению ассортимента культурно-бытовых изделий содействовало постановление Совета министров ГДР (январь 1954), в котором говорилось о необходимости тесного сотрудничества художников-конструкторов с промышленностью.

В 1961 году в Союзе художников ГДР организуется секция художников-конструкторов. В 1962 году при Председателе Совета министров ГДР был учрежден Совет по промышленной форме (с 1965 – Совет по технической эстетике). В 1963 году на базе Института прикладного искусства в Берлине создается Центральный институт технической эстетики (ЦИТЭ), который стал научно-методическим центром по художественному конструированию в стране. Положительные результаты дизайна ГДР в организационном и творческом отношении и в области теории были связаны с именами выпускников Высших училищ в Берлине и Галле. Среди них – Мартин Кельм (ставший видным специалистом и директором ЦИТЭ), Г. Райссман, Ю. Петерс, Э. Барч, Х. Гизе, Э. Йон, Л. Бальфус, М. Хайнце, К. Кунис, Х. Эльке, Л. Рудольф и др. Одновременно трудилось и старшее поколение немецких дизайнеров: профессор Ф. Энгеман (выпускник, преподаватель и руководи-

тель экспериментальной мастерской Баухауза), Р. Хегнер (декан факультета дизайна Высшего училища изобразительного и прикладного искусства в Берлине), Х. Михель (директор института интерьера при Веймарском высшем училище архитектуры и строительства), В. Лаукс (Высшее училище дизайна в Галле).

Практическая проектная и организационная деятельность в ГДР сопровождалась определением и уточнением взглядов на сущность и функции дизайна. Бытовали две противоположные точки зрения: первая – дизайн является низшей формой художественного творчества, находящейся на задворках искусства; вторая – высокие технико-эстетические качества промышленного изделия – автоматический результат грамотного конструктивного решения, последовательного учета функциональных требований; роль художника-конструктора сводится к координации процесса создания новых изделий. Особенностью теоретической работы была ее непосредственная связь и с проектированием промышленной продукции, и с практикой управления ее качеством, и с перспективой развития самого дизайна. Большое значение для теории и практики дизайна в ГДР имел выход в свет в 1967 году теоретического труда одного из ведущих специалистов Республики в области технической эстетики З. Бегенау «Функция, форма, качество» (издана в СССР в 1969) [26.2].

З. Бегенау указывал, что «...деятельность дизайнера направлена на изделие как целое и прежде всего на достижение такого единства формы и функции, которое обеспечивает наиболее благоприятное воздействие на организм, в частности, на органы чувств человека». И далее: «...его [дизайнера] цель – создание наиболее благоприятных и осмысленных отношений между вещью и человеком». Отсюда делается важный для деятельности художника-конструктора вывод: в своей работе он не может исходить только из чисто эстетической стороны создаваемой вещи. «Этот процесс [процесс дизайн-проектирования] нельзя понимать ни как свободный поиск и построение форм, ни как стремление «изобразить» нечто при помощи промышленных изделий, ни как создание эстетического воздействия, имеющего «...преимущественно абстрактный характер» и лишь модифицированного утилитарным назначением и специфическим материалом». Проектируя утилитарное изделие, необходимо, прежде всего, исходить из рациональной организации его структурных и функциональных отношений, превращающей его в целостное единство – и с позиций потребителя, и с позиций производства. В итоге З. Бегенау делает общий вывод: «Дизайн – это не внесение в предметы и в их взаимосвязи одних только формальных элементов, а практически-эстетическое упорядочение действительного мира для человека с помощью промышленного производства».

При всей полемической заостренности и идеологической направленности монографии З. Бегенау, до настоящего времени не утратили позитивной роли ее основные теоретические и методологические положения.

В частности, перечень и смысловое определение важнейших факторов, обуславливающих процесс дизайнерского проектирования, основные требования к формообразованию промышленной продукции.

В 1965 году Совет по технической эстетике (дизайну) и Центральный институт технической эстетики (дизайна) объединились с управлением по стандартизации, метрологии и контролю качества товаров.

Осенью 1969 года в Москве проходила выставка художественного конструирования ГДР «Функция – форма – качество» [26.11]. Посетители выставки впервые познакомились с натурными образцами пионеров дизайна Германии первых десятилетий XX века, историей Баухауза. Основная часть экспозиции была посвящена работам дизайнеров конца 1950–1960-х годов. Большой интерес вызвали разделы, связанные с производственным оборудованием и приборами, автомобилями и строительными машинами, мебелью и посудой, бытовой техникой. В основе высокого качества промышленной продукции ГДР лежал сплав традиций и новых технологий. Высокий профессионализм и оригинальные художественно-конструкторские разработки ряда экспонатов были отмечены медалями и дипломами ВДНХ СССР. Золотые медали получили М. Кельм (портальный кран), Э. Йона (серия микроскопов «Микроваль») и Х. Яммерманн (настольная счетная электронная машина). Еще более 20-ти художников-конструкторов были отмечены Серебряными и Бронзовыми медалями.

Потребительский уровень изделий, соответствовавший своему времени, свидетельствовал о многоплановости в подходе и тщательности проектирования, высокой культуре производства. Отрабатывались и учитывались многие «мелочи» – крепежные детали, сочленения элементов, отделка поверхностей и пр. Широко использовались методы агрегатирования при унификации и стандартизации узлов и систем. В первую очередь это касалось машиностроения (производственное оборудование, самоходные краны, сельскохозяйственная техника и пр.), приборостроения (оптические микроскопы, радиоаппаратура, фототехника) и мебели для жилых и общественных зданий.

Заслуженно высокую оценку у потребителей в ГДР и за рубежом имела продукция оптического народного предприятия «Карл Цейс» (Йена), в разработке которой наряду со штатными дизайнерами участвовал и Э. Йона из Высшего училища в Галле. Предприятие выпускало отдельные приборы, комплексы приборов и целые системы для различных областей науки и техники. Значительное место в продукции предприятия занимали фотограмметрические приборы, геодезические и астрономические приборы, различные виды оптических микроскопов, бинокли, подзорные трубы, фотообъективы и др. приборы.

Отличительной чертой лучших изделий предприятия являлись простота и лаконичность формы. Это могло бы создавать впечатление излишней «сухости», если бы не профессиональное понимание и использование нюансировки, умелое обращение с цветом. Активная роль во внешней форме отводилась органам управления и средствам индикации, которые тщательно прорабатывались с учетом требований эргономики.

В феврале 1972 года, как одно из ведомств Совета министров ГДР, был создан Комитет по технической эстетике. Комитет осуществлял руководство и контроль по обеспечению высокого дизайнерского уровня изделий. Директивные документы обеспечивали эффективность учета художественно-конструкторских требований и касались, в первую очередь, товаров народного потребления, а также орудий труда и формирования производственной среды. Контроль за эстетическим уровнем качества изделий начинался уже на ранних стадиях, с момента постановки задачи, проходил различные этапы дизайн-процесса и заканчивался

проведением обязательной экспертизы художественно-конструкторского уровня готового к серийному производству изделия. При положительных результатах экспертизы изделие получало Знак художественно-конструкторского уровня с правом соответствующей наценки на товары. Наличие такого Знака – обязательная предпосылка присуждения изделию Государственного знака качества.

Постановлением Совета министров ГДР 1974 года было впервые законодательно урегулировано, каким образом государство влияет на процесс руководства и планирования дизайна на комбинатах и предприятиях. Исходя из опыта работы с этим постановлением и возросшими требованиями к дизайну, был принят ряд последующих директивных мер, в том числе постановления «...о мерах по эффективному использованию и стимулированию дальнейшего развития дизайна» (1978), «...о мерах по дальнейшему развитию дизайна в ГДР...» (1982).

В результате непрерывной государственной политики в области дизайна в середине 1980-х годов в промышленности страны работали более двух тысяч специалистов, которых готовили четыре художественных высших и специальных учебных заведения, а также инженерные институты. Ежегодно до ста дизайнеров совершенствовали свое профессиональное мастерство в Центре по повышению квалификации дизайнеров, архитекторов и специалистов смежных профессий, который с 1984 года располагался в здании Баухауза в Дессау. Комитет по технической эстетике во время проведения Лейпцигской ярмарки присуждал государственную награду за высшие дизайнерские достижения (хороший дизайн). Отдельным деятелям и коллективам за выдающиеся заслуги присуждалась Государственная дизайн-премия ГДР. Поощрительная премия за хорошие успехи в сфере дизайна присуждалась студентам или выпускникам высших учебных заведений. С начала 1960-х годов выходил журнал «Форм + Цвек».

Дизайнеры ГДР проявили себя с лучшей стороны и проектируя элементы городской среды. Большой интерес на выставке 1985 года в Москве вызвал объемный набор-конструктор городской мебели и оборудования для районного центра Ной-Браденбурга, разработанный по заказу муниципального совета города. Эта удачная система из труб и вантовых покрытий, прозрачных и непрозрачных щитов, включающая остановки автобусов, систему визуальных коммуникаций, городского освещения, стойки для городских часов, навесы для стоянок велосипедов и мопедов, базаров и детских площадок. Ее авторы – Р. Кранц, Т. Ланге, Г. Дассинг, Л. Мохво, опираясь на профессиональный опыт мирового дизайна, выбрали варианты, наиболее подходящие для местных условий и технологических возможностей района. На конечный образ городского оборудования решающее влияние оказали культурные традиции, претензии и взгляды горожан, поскольку за реализацию проекта и ремонт ответственные местные власти, а многие его элементы (например, перекрытия для стоянок велосипедов и мопедов) переданы в ведение домовых комитетов [26.6].

Венгерская Народная Республика

Организационное оформление дизайна в Венгерской Народной Республике (ВНР) началось в 1950-е годы. С 1954 года его развитием руководил Совет промышленного искусства, в состав которого входила секция «Промышленная фор-

ма». С середины 60-х годов XX века в венгерском дизайне стали заметны признаки определенного подъема, что было связано с подготовкой и началом осуществления народно-хозяйственной реформы. Те предприятия, которые на собственной практике или на опыте лучших отечественных и зарубежных производителей убедились в том, какую важную роль может сыграть дизайн в повышении конкурентной способности промышленных изделий, стали шире использовать услуги художников-конструкторов [26.4].

Так, в художественно-конструкторском бюро «Промышленная форма» (руководитель А. Бер) при Управлении прикладного искусства ВНР количество дизайнерских разработок с 245 в 1960 году возросло почти до 400 в 1967 году, а число художников-конструкторов увеличилось за этот же срок с 15 до 35, т.е. более чем в 2 раза.

К 1970-му году заметно изменился подход к дизайну – на многих предприятиях поняли, что формирование характерного внешнего облика изделий, создание фирменного стиля продукции может сыграть важную роль в ее успешном сбыте как на внутреннем, так и на внешнем рынках. Там, где накопили известный опыт применения методов дизайна, где наладили творческое сотрудничество инженеров-проектировщиков с художником-конструктором, добились заметных успехов.

Единый стиль и высокий технико-эстетический уровень стал характерным в те годы для Комбината лабораторного оборудования, выпускавшего комплексы для анализа сельскохозяйственных и пищевых продуктов, медицинские и лабораторные приборы. С помощью художника-конструктора А. Немета на комбинате смогли решить важные задачи по упрощению технологии производства, унификации элементов оборудования, повышению эстетических качеств и удобству пользования приборами. Аналогичные задачи перед А. Неметом были выдвинуты тракторным заводом «Вереш Чиллаг» при создании единого фирменного стиля и унификации различных типов сельскохозяйственных машин и грузовых автомобилей.

Большой опыт был накоплен венгерскими дизайнерами в радиопромышленности – одной из первых отраслей, где началось применение художественного конструирования. Еще в 1930-е годы проекты корпусов радиоприемников создавал старейший художник-прикладник Д. Боззан. В 1960–1970-е годы в области теле- и радиоаппаратуры специализировались Й. Даниель, Эль Кармажин.

Неплохих результатов добивались венгерские художники-конструкторы в разработке конторской мебели и мебели для кухни (Ш. Палоц). Проектировщики работали также над комплексами мебели из комбинируемых и взаимозаменяемых элементов для малогабаритных квартир в домах типового строительства.

Успешно проектировала станки и магнитофоны, средства транспорта и энергетическое промышленное оборудование Александра Надь – одна из ведущих венгерских художников-конструкторов. Но особым пристрастием отличалось ее отношение к «упаковочной тематике». А. Надь разрабатывала картонную, стеклянную, пластмассовую тару и упаковку для продукции различных отраслей промышленности. Наиболее известная упаковка, созданная ею, – комплекс коробок, флаконов и других емкостей косметических изделий «Фабулон» фармацевтического завода «Кебанья».

Прочувствовать творческое кредо Надь, активно-прогрессивное в условиях социалистической идеологии, позволяет интервью, данное ею венгерскому журналу *Ipari forma* (1986, № 1): «Нужно раз и навсегда положить конец бытующим еще в наше время взглядам, что упаковка это своего рода роскошь, что-то вроде цветка на шляпе промышленности. Нет! Возьмем косметические изделия «Фабулон». Люди узнают их по форме флаконов, по упаковочной коробке. В сознании людей изделие, как это ни парадоксально, ассоциируется, прежде всего, с его внешним оформлением, а не с кремом или желе, которые содержит флакон. Упаковка, форма рекламирует, помогает узнать, идентифицирует содержание. Все это дизайнер должен чувствовать и в полной мере осознавать. Форма не что иное, как внешнее выражение содержания».

Признание в стране и за рубежом завоевали венгерские автобусы завода «Икарус». На заводе постоянно работали штатные дизайнеры: в 1950-е годы Д. Хорват, а с 1957 года – Л. Финта. Модели автобусов, которые выпускались заводом начиная с 1950-го года («Икарус-30», «Икарус-60» и следующие модели), показывают стремление изготовителей сделать их более современными, оригинальными и эстетически совершенными.

Ласло Финта (род. в 1934) – один из выдающихся мастеров венгерского автомобильного дизайна.

В Венгрии культура проектирования и производство транспортных средств имеет давние традиции. Автобусы фирмы «Икарус», модели которых систематически улучшались, постоянно пользовались хорошей репутацией. С 1960-х годов успех новых серий связан с именем Л. Финты.

В 1958 году при его участии была спроектирована модель «Икар-303 люкс» для международных перевозок, в дизайне которой заметен новый подход к образу комфортабельной машины: композиция более динамична, членения форм обобщеннее, салон, за счет увеличения окон, выглядит более просторным. Вместе с группой из семи дизайнеров Финта разработал базовую модель типоразмерного ряда «Икарус-200», послужившую основой для выявления функций нескольких типов автобусов (внутригородские, туристические, дальнего следования) при обеспечении единого фирменного стиля для всех моделей, внедряемых в производство, их высокой технологичности и прочности, не смотря на то, что планировалось определить основы формообразования на 10 лет вперед. Автобусы Финты, благодаря сдержанной, стабильной форме и практичной конструкции, значительно пережили запланированный 10-тилетний срок. Модели 1967 года «Икарус-250 люкс» и «Икарус-282» (для международных и внутригородских перевозок) получили высокую оценку на международном уровне.

«Конструктивная концепция проектирования», разработанная Финтой, характеризуется вниманием к интересам потребителя (продуманность композиции салона, снижение уровня пола, простота и гармоничность линий, цветовая сдержанность) и постоянным стремлением к расширению функциональных возможностей моделей (формирование автопоезда из нескольких машин) [16].

Новым этапом сотрудничества стран-членов СЭВ в области технической эстетики (дизайна) и эргономики стала вторая половина 1980-х годов. В результа-

те совместной работы были созданы научные и методические основы стандартизации в этой области (десятки материалов к стандартам СЭВ). Велись комплексные работы по программе «Установление требований и показателей эргономики и технической эстетики изделий машиностроения и товаров культурно-бытового назначения для повышения уровня их потребительских свойств».

Результаты сотрудничества получили широкое применение в Чехословакии на предприятиях тяжелого машиностроения, в объединении «Шкода», институте Энергопроект, предприятиях-изготовителях товаров широкого потребления и др. В ГДР успешно применялись эргономические рекомендации при проектировании строительных и сельскохозяйственных машин, оборудования с дисплеями и др. Учебные программы по эргономике широко использовались в Польше, Венгрии и ряде других стран.

В ГДР (вслед за Польшей) дизайн также был включен в процесс научно-методических исследований и их практического применения для жилища, его предметного наполнения (мебель, электротовары, бытовые машины и пр.). К этим работам привлекался наш ВНИИТЭ.

Начавшиеся в странах-членах СЭВ реформы, декларированные необходимостью совершенствования хозяйственно-экономических отношений, в первое время стимулировали активизацию деятельности и в области дизайна. Принимались государственно-партийные решения и проводились мероприятия, направленные на повышение эффективности производства и улучшение качества промышленной продукции, удовлетворение потребностей населения в товарах высокого потребительского уровня. Многостороннее сотрудничество социалистических стран позволяло рациональнее концентрировать усилия на решении первоочередных народно-хозяйственных задач, осуществлять взаимовыгодную специализацию сотрудничающих организаций. Велись и совместные проектные разработки. Сразу восемь стран принимали участие в создании системы малых электронно-вычислительных машин. В результате сотрудничества дизайнерам и специалистам по компьютерным системам удалось качественно повлиять на ассортимент исходных элементов. На основе кратных типоразмеров стало возможным получение максимума вариантов, отличающихся высокими эргономическими и эстетическими свойствами.

Летом 1988 года в столице Чехословакии Праге состоялась 2-я (и последняя) выставка «Дизайн – социалистическому обществу». В сравнении с первой московской 1985 года она была более камерной. По экономическим причинам не участвовала Венгрия. Ориентация, в основном, на демонстрацию готовых изделий, фактическое отсутствие инновационных и концептуальных разработок снизили профессиональный интерес к ней со стороны специалистов.

В начале осени этого же года на ВДНХ СССР в Москве состоялась широко-масштабная Национальная выставка ГДР. Очень сильное впечатление, как и вся выставка, оставил самостоятельный раздел «Хороший дизайн» – по названию государственной премии ГДР, приобретшей статус международной с весенней Лейпцигской ярмарки 1988 года [26.3]. Под «хорошим дизайном» понималось соответствие изделий таким требованиям, как высокие технические и потребительские

свойства, экономичность, надежность, безопасность и, конечно, высокое качество изготовления, эстетическое совершенство формы и ее элементов. Именно в такой последовательности – начиная с технико-экономических характеристик.

Помимо предметной экспозиции «Хороший дизайн» показал организационные особенности государственной системы, внимание правительственных органов, впечатляющий рост количеств дизайнеров-профессионалов (с 72 человек в 1960-м, до 2763 к 1990-му). Были продемонстрированы также методика обучения и повышение квалификации дизайнеров, а также традиции легендарного Баухауза.

Важным дополнением к экспозиции выставки стал научно-практический симпозиум, показавший органичность дизайна для экономической политики ГДР. Вел симпозиум профессор Мартин Кельм, руководитель Комитета технической эстетики, Государственный секретарь. В симпозиуме приняли участие не только многие московские, но и дизайнеры из других городов Советского Союза. В это же время прошли переговоры между Комитетом технической эстетики ГДР, с одной стороны, и ГКНТ СССР, ВНИИТЭ и Союзом дизайнеров СССР, с другой стороны, о дальнейшем расширении и углублении сотрудничества, проведении совместных работ и мероприятий. Журнал «Техническая эстетика» (1989, № 1), посвятивший этому событию обширные материалы, с полным основанием отметил, что можно говорить о ГДР как о «республике дизайна».

Национальная выставка ГДР, ее раздел «Хороший дизайн», симпозиум, советско-германские контакты тех лет стали «лебединой песней» дизайна Восточной Германии, да и всего социалистического лагеря. В конце 1980-х годов внутриполитическая и экономическая ситуация в восточноевропейских социалистических странах, международная обстановка менялись резко и быстро. Произошли кардинальные изменения в общественно-политической системе, сменился государственный строй этих стран, самоликвидировались все межгосударственные органы и сотрудничество между ними прекратилось.

Литература

- 26.1. *Арямов В.И.* Художественное конструирование на автозаводе «Татра» // Техническая эстетика, 1973, № 1 и № 2.
- 26.2. *Бегенау З.Г.* Функция, форма, качество: Пер. с нем. – М.: Мир, 1969.
- 26.3. *ГДР – республика дизайна* // Техническая эстетика, 1989, № 1.
- 26.4. *Гордеева М.Н.* и др. Социалистические страны // Художественное конструирование за рубежом, 1970, № 4. – М.: ВНИИТЭ.
- 26.5. *Дизайн в ЧССР* // Техническая эстетика, 1979, № 4.
- 26.6. «Дизайн – социалистическому обществу» // Техническая эстетика, 1985, № 9.
- 26.7. *Мостовая Л.* Подготовка дизайнеров в ЧССР. Работы чехословацких художников-конструкторов // Художественное конструирование за рубежом, 1968, № 7. – М.: ВНИИТЭ.
- 26.8. *Мостовая Л.Б.* и др. Организационные формы дизайна в социалистических странах // Художественное конструирование за рубежом, 1977, № 4. – М.: ВНИИТЭ.
- 26.9. *Мытарева К.В.* Современный польский плакат. – Л.: Искусство, 1968.
- 26.10. *Пузанов В.* Дизайн и социалистический образ жизни // Декоративное искусство СССР, 1985, № 10.
- 26.11. *Художественное конструирование ГДР* // Техническая эстетика, 1969, № 12.





Зденек Коварж (род. в 1917) – чешский дизайнер, скульптор, ученый и педагог



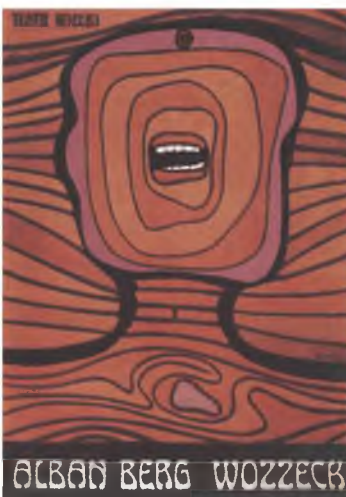
Автопогрузчик с вильчатым захватом, 1964 (а). Ножницы для стеклодува (б) и клещи для натяжения кожи при производстве обуви (в), 1960-е



Международная выставка «Дизайн-85» стран-членов СЭВ под девизом «Дизайн – социалистическому обществу», Москва, весна 1985. Плакат выставки (а). Комбинированная модульная мебель для школ и клубов, группа «Хайнувка», ПНР (б). Телевизор на подставке, НРБ (в). Наземные светильники для пешеходных зон, предприятие «Дизайн-проект», ГДР (г). Мебель для спальни, Таллинский мебельный комбинат, СССР (д). Экспозиция НРБ (е). Молодежный мебельный гарнитур, ПНР (ж). Экспозиция ВНР (з). Фрагмент экспозиции выставки, на первом плане: фотокиноаппаратура Красногорского завода и разработки пылесосов ВНИИТЭ, СССР (и). Экспозиции работ студентов Свердловского АрхИ и МВХПУ (б. Строгановское) (к)



а



б



в



г



е

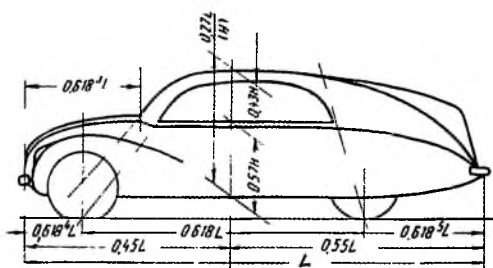
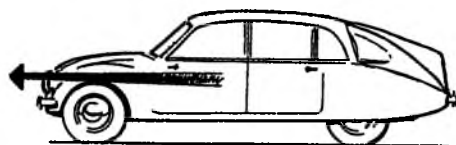
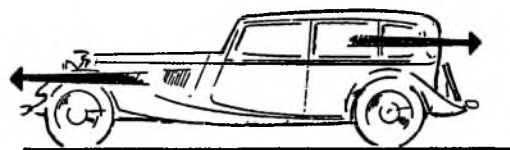
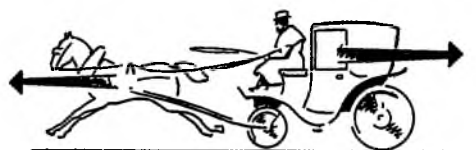
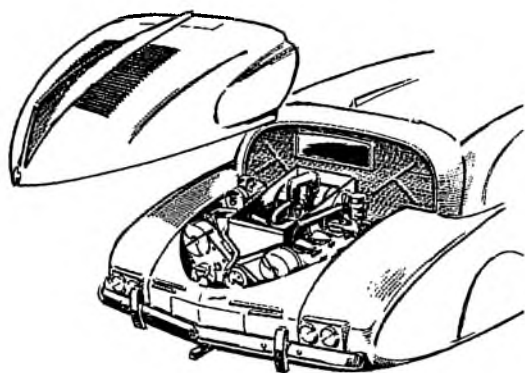


ж



д

Польский плакат. **Т. Йодловский.** «1000-летие Польского государства», 1959 (а). **Я. Леница.** Опера А. Берга «Воцек», 1965 (б). **Е. Пшигодский.** «Внимание, кран», 1957 (в). «Не пренебрегай травмой», 1957 (г). **З. Вашевский.** «Преступник», 1957 (д). **М. Урбанец.** «Береги голову – она не резиновая», 1961 (е). **Х. Хильшер.** «Импорт и экспорт химической продукции», 1959 (ж)



Легковой автомобиль «Татра-87», Чехия, 1936. Конструкция задней части автомобиля (вверху). Пропорциональный строй автомобиля (внизу)

Образ типичного автомобиля 1930-х (вверху). Динамизм автомобиля «Татра-87» (внизу)



3. Коварж. Гипсовая модель легкового автомобиля «Татра-603», 1954 (а). Автомобиль «Татра-603» аэродинамичной формы, 1956 (б)



a



б

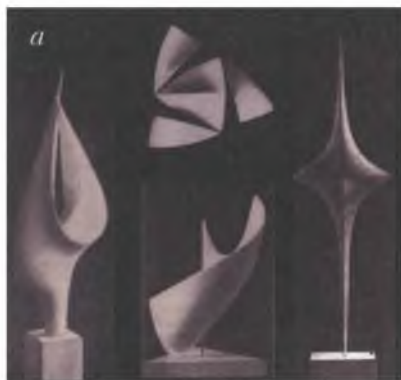


в

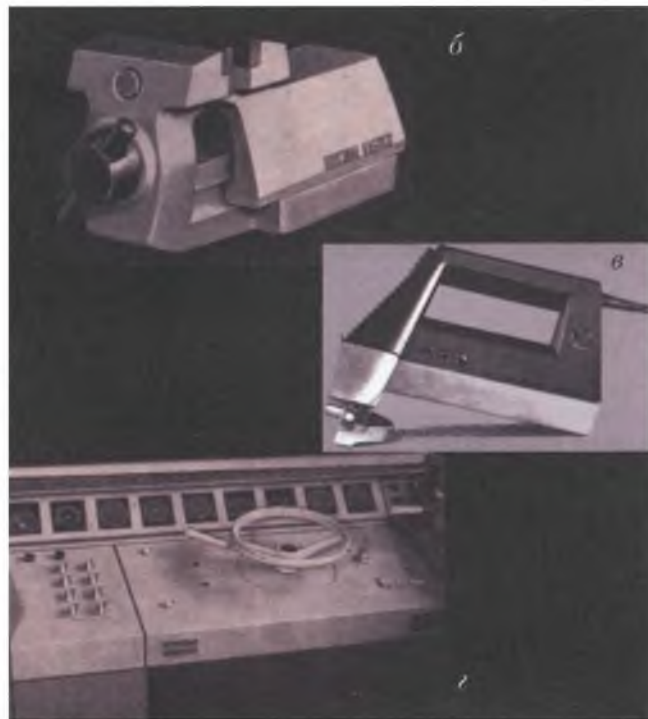


г

Петр Тучный (род. в 1920) – чешский дизайнер и теоретик дизайна, исследователь взаимосвязи между человеком и орудиями труда (а). Рукоятки инструмента доменщика (б). Ручной инструмент, 1950–1960-е (в). Трактор для лесопосадочных работ, соавтор **П. Тучный-сын**, 1980-е (г)



а



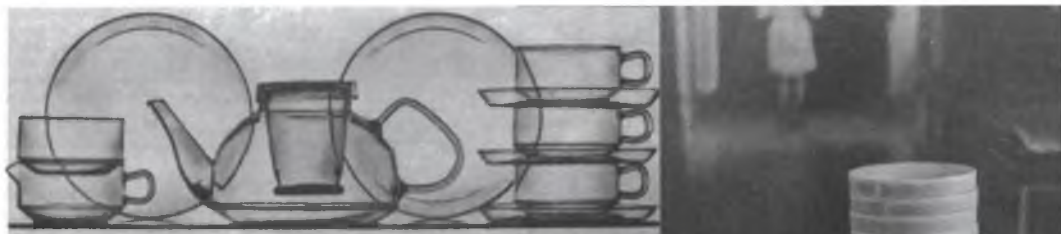
б

в

Работы студентов отделения дизайна станков и инструментов при Пражской высшей художественно-промышленной школе, руководитель **З. Коварж**, 1960-е. Пространственные композиции, II–III курсы (а). Чугунные тиски, III курс (б). Электрические вибрационные ножницы, IV курс (в). Фрагмент кабины машиниста дизель-электровоза, дипломная работа (г)



Товарные знаки для изделий из стекла на экспорт. Н. Флейшар, З. Коварж и др., 1960-е



И. Дехо. Чайный сервиз «5000». ГДР, 1963



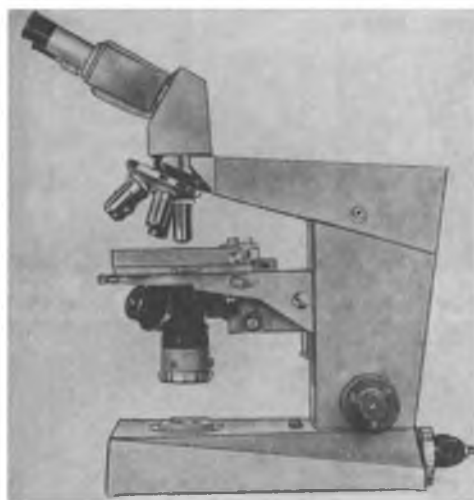
Елиноре Зиммангк. Посуда для общественного питания (в т.ч. для больниц) «Гуманитас» фирмы «Керамика», ГДР. 1977



Чешское стекло, 1970-е. **А. Матура.** Набор для напитков (а). Ваза (б). **В. Елинек.** Фужеры (в, г). **В. Шогола**



Кинокамера «Адастра», 8-мм, фирмы *Meopta*, ЧССР, 1963



Оптический микроскоп «Микроваль» фирмы «Карл Цейс (Йена)», ГДР. **Э. Йона**, 1960-е



а

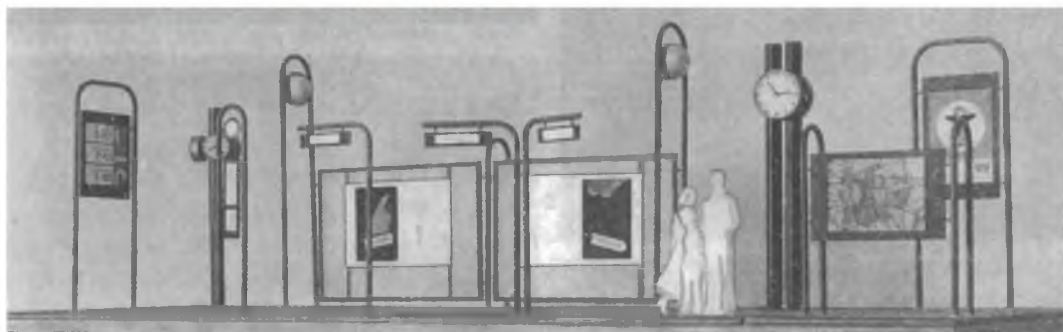


б

Фотоаппараты фирмы «Пентакон», ГДР: дальномерный *Penti II*, 1965 (а); зеркальный *Praktica L*, 1972 (б)



Набор-конструктор уличного оборудования для г. Ной-Бранденбурга, ГДР (а), включающий в себя остановки автобусов, систему визуальных коммуникаций, элементы освещения и др. (б)



Косметическая серия «Фабулон» завода «Кебанья», ВНР. Александра Надь, 1972–1983



Автобус «Икарус», Венгрия, 1997



Автобус для международных
линий «Икарус 543»,
ВНР. Л. Финта, Ф. Эрши, 1980-е



Зерноуборочный
комбайн E 514,
ГДР, премия
«Хороший
дизайн», 1982

ТЕЧЕНИЯ И НАПРАВЛЕНИЯ В ДИЗАЙНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА, ИХ ВЗАИМОСВЯЗЬ С СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫМИ ЯВЛЕНИЯМИ В ОБЩЕСТВЕ

От модернизма к постмодернизму (1950—1970-е). Функционализм и эргономика

Практика и теория дизайна десятилетия перед Второй мировой войной и, в еще большей степени, после ее окончания до начала 1960-х годов развивались фактически только в русле **функционализма**. Дизайн рассматривался как проектная деятельность по созданию практически полезных и эстетически совершенных вещей промышленного изготовления с учетом человеческих факторов на основе системного подхода.

Функционализм формировался и набирал силу в условиях художественно-эстетической системы **модернизма**, который складывался еще в начале XX века как совокупность авангардных творческих течений и направлений в различных видах искусства, архитектуры, дизайна. На фоне неприятия канонизированных форм реализма и романтизма XIX века появились воинствующие антитрадиционалистские течения в искусстве: экспрессионизм, фовизм, кубизм, футуризм, абстракционизм, конструктивизм, супрематизм, дадаизм, сюрреализм и т.д. Архитектурный модернизм, формировавшийся В. Гропиусом, Л. Корбюзье, Мис ван дер Роэ, также не был однороден и имел, наряду с основным центральным направлением, крайние, резко различавшиеся проявления. В «органической архитектуре и дизайне» Ф.Л. Райта, И.Р. Макинтоша, А. Аалто и др. особое значение придавалось уникальности и неповторимости с учетом индивидуальности заказчика, особых условий проекта, естественной, «органической» связи здания с окружающей природной средой. Отдельные элементы (мебель, светильники, текстиль и пр.) должны были визуально и функционально вписываться как в интерьер, так и в общую концепцию здания. Экспрессионистические же здания Х. Шаруна, Х. Холляйна, М. Сафди и других в большей степени представляли личную манеру архитекторов. В частности, пластику, опирающуюся на геометрию не прямых углов и кривых линий, сложное сцепление различных структур – например, построенная Хансом Шаруном филармония в Берлине (1960–1963) с возвратом к экспрессионизму 1920 годов.

Функционализм как формальное (формообразующее) проявление модернизма в дизайне и архитектуре, получивший международное распространение особенно после эмиграции в США (1930-е) ведущих деятелей Баухауза, начал ассоциироваться с понятием **интернационального стиля**. Это словосочетание появилось благодаря директору Музея современного искусства в Нью-Йорке Альфреду Г. Барру-младшему, когда в 1932 году для выставки Рассела Хичкока и Филиппа Джонсона был издан каталог «Интернациональный стиль: архитектура с 1922 года».

Синонимом понятия интернационального стиля практически стал термин «хороший дизайн», концепция которого возникла в Европе (в первую очередь Северной) и США сразу после Второй мировой войны. «Хороший дизайн» предполагал следование «формальным, техническим и эстетическим принципам модернизма» без активного проявления личности дизайнера. Так, Дитер Рамс, один из создателей «Браун-стиля», поставил заключительным пунктом перечня признаков этого термина для промышленной продукции сентенцию: «Хороший дизайн – это, по мере возможности, минимум дизайна» (см. *Лекцию 21*).

Для дизайна 1960-х годов были характерны, с одной стороны, дальнейшее развитие функционализма, а с другой, – резкие, взрывные явления в теории и практике, связанные с формированием постмодернизма как новой идеологии художественного творчества и культуры.

В русле функционализма происходило расширение и углубление использования в дизайн-проектировании **эргономики**. Вслед за пристальным вниманием к эргономике в военной технике (1950-е) учет человеческих факторов все больше становится одним из определяющих моментов не только на транспорте, в машиностроении, но и в дизайне потребительских товаров. О роли Генри Дрейфуса в этих работах речь шла в *Лекции 17*.

В начале 1960-х годов выходят несколько изданий (постоянно уточняемых и дополняемых) Справочника по учету характеристик человека-оператора при конструировании оборудования американских специалистов У.Е. Вудсона и Д.В. Коновера. Книга была издана в нашей стране под названием «Справочник по инженерной психологии для инженеров и художников-конструкторов». – М.: Мир, 1968. О внимании к эргономике за рубежом (в первую очередь для нужд армии) можно было судить по изданному у нас капитальному коллективному труду «Инженерная психология в применении к проектированию оборудования». – М.: Машиностроение, 1971; на титульном листе указано: «Разработано и составлено объединенным координационным комитетом сухопутных, военно-морских и военно-воздушных сил США».

В 1960 году Британский совет по дизайну организовал проведение курса «Введение в эргономику», который читали одиннадцать зарубежных специалистов. Дизайнеры, особенно молодое поколение, с энтузиазмом использовали эргономику при проектировании кроватей, посуды, оборудования для кухни и туалетов, и пр. При создании «хорошей кровати» были выполнены тысячи фотографий человека в пижаме, катающегося по кровати во сне, что определило «идеальные размеры матраса». Были приняты во внимание трудности уборки под слишком низкой кроватью и при застилании слишком высокой, неудобство «сесть–лечь» и т.д. Было рекомендовано «устранить скрип» кровати [17].

Учет человеческих факторов (эргономики) к концу 1960-х годов становится незыблемым элементом новейших системных методик инженерного проектирования, которые разрабатывались и пропагандировались англичанином Дж. К. Джонсом, американцем П. Хиллом, чьи книги были изданы и в Москве (начало 1970), и другими специалистами в области системотехники.

Массовая культура, поп-искусство (поп-арт)

Во второй половине XX века в культуре развитых индустриальных стран произошли существенные сдвиги, которые нашли отражение в понятии «массовая культура». **Массовую культуру** социологи связывают со следующими явлениями общественной жизни:

- развитие средств массовой коммуникации (радио, кино, телевидение, огромные тиражи газет, журналов, дешевых «карманных» книг, грампластинок и т.д.);
- индустриально-коммерческий тип массового производства и распределения стандартизированных духовных благ;
- относительная демократизация культуры, повышение уровня образованности масс;
- увеличение доли свободного времени для досуга, возрастание затрат на досуг в бюджете наиболее многочисленных слоев населения.

Подчеркнем, что особая роль отводится первому явлению – развитию именно средств коммуникации, а не чего-либо другого: не религии, не национальной системы, не идеологии и не классовой общности. Достаточно глубокий анализ этих и других положений был дан профессором Колумбийского университета Дэниелом Беллом в работах «Массовая культура и современное искусство» и «Америка как массовое общество» (1960).

Благодаря средствам коммуникации массовая культура охватывает широкие слои общества, воздействуя на них через механизм моды. Формируются стереотипы, «ориентиры», пронизывающие все стороны жизнедеятельности – от стиля жилых помещений, вещей, одежды до стиля поведения в обществе и личной жизни, включая самые интимные моменты. Продукция массовой культуры обладает рядом специфических признаков: упрощение характеристик отношений между людьми; приоритет материальных благ над духовными ценностями; развлекательность, сентиментальность комиксов и «карманных» книг; натуралистический показ насилия и секса в кино, на телевидении, в печатной продукции; упрощение, условность, приближающаяся к примитивности, в изобразительных средствах и т.д.

С начала 1960-х годов в общественной жизни развитых индустриальных стран все яростнее проявляются новые веяния. Молодое поколение активно вторгается в политику, культуру, отвергает устоявшиеся стереотипы, образ жизни, привносит не только свежие, оригинальные, но, нередко, и шокирующие общество идеи. Это было время молодежных бунтов, увлечения движением хиппи (которые проповедовали свободу от семьи и общества, бродяжничество и уход от цивилизации), расцвета поп-культуры и поп-искусства.

В сфере производства и потребления товаров массового спроса на Западе время с конца 1950-х годов стало периодом широкого распространения изделий одноразового пользования. Главенствующую позицию в коммерческом дизайне приобретает поощрение «краткого срока годности», что вызывало негодование у большинства представителей «классической школы». Не только в Америке, но и в Англии и др. странах Западной Европы, резко возрастает выпуск одноразовых и не-

долговечных вещей: посуда, постельные принадлежности, полотенца, одежда и даже мебель из бумаги и картона. Своеобразным символом новой философии производства и потребления «поп» стал детский стул из ламинированного картона. Его спроектировал **Петер Мурдок** (род. в 1940) в годы учебы в Королевском колледже искусств в Лондоне (1963). В США производство армированной бумаги и «нетканого полотна», которое делалось на основе синтетических волокон – района и нейлона, за восемь лет (с 1960 по 1968) возросло в четыре раза и достигло 40 млн фунтов. Если производство личной одежды из бумаги (были даже и вечерние туалеты из нее) со временем сошло на нет, то бумажными халатами пользовались изо дня в день в конце XX века в больницах и приемных врачей, а также в цехах особо чистых производств (микроэлектроника, космос). Большую популярность имели пластики, количество разновидностей которых, как и технологические возможности их переработки в производстве, быстро увеличивалось. Пневматические цветные кресла *Sacco* (1968) Дж. де Пас, Д. Д Убино и П. Ломази – неординарные образцы изделий из поливинилхлорида. Они были легкими, удобными, красивыми и, одновременно, дешевыми, рассчитанными на непродолжительный срок «жизни». Проблем с производством не было, но были трудности с реализацией продукции – необходимо было всячески поощрять потребление во все большем количестве, чему и служила «культура недолговечности».

Многие новые явления в образе жизни «общества потребления» (в первую очередь молодежи), получившие конкретные формы в Америке, имели европейские корни. Из обновленного (свингующего) Лондона («свинг» – джазовый термин) пришли битломания, мини-юбки, первые произведения поп-арта, вылившиеся в радикальное движение, реально повлиявшее на формирование элементов среды, стилистику визуальных коммуникаций и пр.

Возникновение поп-арта теоретики связывают в большей степени с социологией, чем с эстетикой. Журнал «Америка» (официальный орган правительства США) в марте 1970 года писал об очевидной зависимости этого течения от образцов, созданных коммерческим прикладным искусством. «Сегодняшние художники поп-арта повторяют образы, созданные рекламой с целью продажи товаров и услуг «повседневным» людям. Именно в этом проявляется самое важное противоречие поп-арта. Эстетическая ценность большинства работ коммерческого искусства, как правило, не очень высока. Оно создается ради немедленного воздействия, ради того, чтобы направить внимание не на искусство, как таковое, а на что-то другое: на товары или на обслуживание, предлагаемые потребителю. Искусство же, наоборот, всегда стремится привлечь внимание к себе ради самого искусства... Логично, что немедленной реакцией на большинство работ поп-арта был глубокий шок при виде того, что это коммерческое искусство получает равные права с искусством изящным, а именно – выставляется в музеях или вывешивается в гостиных...» [27.2].

По внешним признакам поп-арт со своим сверх-натурализмом в изображении материального облика окружающей действительности выступил антагонистом абстракционизма, отказавшегося от фигуративного отображения действительности. Основным содержанием поп-арта было введение реальных предметов

в плоскость картины и в объемную композицию, но это не единственный характерный и, тем более, не главный признак. В поп-арте изобразительное творчество подменяется композициями из реальных объектов, как правило, в неожиданных или даже абсурдных сочетаниях. Часто приоритет отдается использованным вещам и предметам: рваные ботинки, одеяло и подушка, испачканные краской, ванна, измазанная бетоном с красителями, смятые металлические банки и упаковка, разорванные старые газеты и т.д. Даже когда художники поп-арта обращаются к изображениям человека, то он (человек) трактуется как предмет – например, плоскостные работы Э. Уорхола «Мэрилин» и «Элвис I и II», объемные композиции (скульптура) Дж. Сегала и др.

В наших лекциях неоднократно отмечалось влияние изобразительного искусства, архитектуры, особенно их авангардных направлений, на дизайн. **Поп-арт** же как направление в искусстве явился непосредственным «порождением» рекламы, комиксов, моды, радикализма в дизайне. В то же время он не возник вдруг, на пустом месте. Искусствоведы отмечают гнесиологическую связь поп-арта с дадаизмом, находят его прямых предшественников на протяжении почти всех прошедших десятилетий XX века. **Дадаизм** (дада) – одно из течений авангардного искусства прошлого века. Это было даже не столько направление в искусстве, сколько интеллектуальный бунт, крик протеста против кошмара Первой мировой войны.

Один из главных (если не самый главный) вдохновитель направления – французский скульптор **Марсель Дюшан** (1887–1968). Еще в 1915 году он представил на выставку щетку для мытья бутылок с надписью: «Серийный выпуск». Два года спустя тот же Дюшан выставил в Нью-Йорке писсуар, назвав свое очередное творение «Фонтаном». Поэтому не без основания некоторые западные исследователи именно Дюшана считают «отцом» поп-арта.

Не будем вдаваться в детали исторических экскурсов в творчество Дюшана и других дадаистов, но напомним опыты представителей родственных течений 1910–1930-х годов. Например, юный Пабло Пикассо в порядке эксперимента клеивал в свои картины обрывки газет, журналов и плакатов. В 1947 году немецкий художник-модернист **Курт Швиттерс** (1887–1948) исполнил в дадаистской технике коллаж «Невидимые чернила», в котором обрывки газет, трамвайные билеты, лоскуты, подобранные на улице, образуют красочную композицию.

Следует отметить одну немаловажную разницу между поп-артом и его родителями. Для них во многом определяющим субъективным моментом были пародия и сатира; для поп-художников эту исходную посылку существенно дополнили сознательный отказ от сложности жизни и суждений о ней, утверждение банальности и художественного примитивизма рекламы [27.8].

На рубеже 1940–1950-х годов появляются первые признаки нового движения в искусстве. Английский художник-сюрреалист **Френсис Бэкон** (1909–1992), в молодости оформлявший интерьеры офисов и контор и занимавшийся дизайном мебели, начинает использовать в своем творчестве фотографии. Он обыгрывает материал средств массовой информации и перекидывает мостик к будущему поп-арту. Выставка «Параллель жизни и искусства» в Лондоне в Ин-

ституте современного искусства (1953) в сущности открыла путь для произведений поп-арта, основанных на фотографических источниках. На выставке в качестве художественных произведений экспонировались отдельные кадры из научных кинофильмов, рентгеновские снимки, репортерские фотографии и пр.

В упомянутом лондонском Институте современного искусства время от времени собиралась группа художников «Независимые» (1952–1955), которые и стали пионерами нового течения. Под влиянием выставок «Независимых» и их обсуждения в середине 1950-х формируется отношение к массовой культуре не как к развлечению или средству ухода от реалий быта, а как к объекту искусствоведческого анализа с позиций эстетики, композиции и содержания. Первым произведением поп-арта (английской ветви) признается работа члена группы Ричарда Хамильтона «Что же делает наши современные дома такими особенными, такими привлекательными?», показанная на выставке «Это завтрашний день» (1956). Коллаж (26×25 см) из фрагментов фотографий был задуман не как самостоятельное произведение, а как иллюстрация для каталога выставки. Коллаж демонстрировал основные составляющие промышленной массовой культуры (поп-культуры): выразительные, накаченные синтетикой формы мужского и женского тела, современные средства передачи изображений и звука (телевизор и магнитофон), чистоту современного дома и его мало-выразительную мебель. Также почти полностью представлены современные виды визуальных коммуникаций: плакат, фирменный знак с логотипом, реклама, наблюдаемая из окна, первого в мире звукового кино. На чехле ракетки в руке культуриста присутствует слово «POP».

Ричард Хамильтон также ясно понял и верно оценил новую философию американского дизайна. В 1959 году на лекции в Институте современного искусства в Лондоне он спросил, каковы же различия между 1950-ми и 1960-ми годами, и предположил, что старым высокоидейным представлениям о «честности» в дизайне – соответствии материала, назначения и «удовлетворения основных человеческих нужд» – пришлось уступить дорогу американскому почтению к требованиям рынка. Он процитировал американского предпринимателя, сказавшего своему молодому британскому помощнику: «То, что ты считаешь хорошим дизайном, мы называем просто высоким стилем. Но делать продукцию в высоком стиле для дешевых баров Среднего Запада смысла нет». Хамильтон сделал вывод, что потребитель должен изготавливаться на «той же чертежной доске», что и сама продукция, иными словами: если вам нужно угождать популярному спросу, то лучше попытаться формировать его на будущее, выращивая потребителя для своей продукции [17].

В США модернистские направления творчества тех лет, в первую очередь поп-арт, были активно включены в коммерцию. Художники намеренно вырывают предметы из сферы реальных связей, представляя их таким образом, чтобы зритель смог увидеть их по-новому, оценить по-новому. Эта же цель у коммерческой рекламы, которая видит мир, прежде всего, с точки зрения предпринимательства, коммерции. Поп-арт шел именно в этом направлении [27.6].

В 1961 году состоялась выставка произведений представителей так называемой нью-йоркской школы поп-арта (одна из американских ветвей течения). Американский художественный рынок завоевали Энди Уорхол, Рой Лихтенштейн, Том Вессельман, Джеймс Розенквист и Клаус Ольденбург. В работах большинства из них заметен крен в область рекламы промышленной продукции.

В определенной степени художники поделили между собой весь спектр визуальной составляющей поп-культуры. Каждый из них подолгу работал в том или ином своем сегменте, варьируя его признаки. Лихтенштейн нашел оригинальный ход в использовании комиксов, и Уорхол, увидев его произведения, переключился на этикетки от банок, коробки и бутылки, а также фотографическое репродуцирование кинозвезд, политиков и т.д. Ольденбург специализировался на предметах быта, одежде, продуктах питания. Вессельман фактически совершенствовал рекламный дизайн; ему удалось убедить фирмы использовать его работы, чтобы заставить публику покупать их продукцию. Розенквист рисовал в модных тонах непонятные рекламные картины, в которых боевые реактивные самолеты, женские ноги, автомобили соседствовали с макаронами в томатном соусе.

Знаковой фигурой американской культуры стал Энди Уорхол. Его деятельность следует рассматривать шире, чем только творчество художника. Он был также издателем журналов, музыкальным антрепренером, прирожденным коллекционером, хорошим специалистом в области музейного дела. Уорхол был человеком, создавшим себя сам как «благополучную личность» массового общества. Он имел имидж завсегдатая частных, общественных и государственных мероприятий (от ночных дискотек и показов моды до официальных приемов в Белом доме) с участием средств массовой информации. Уорхол, откровенно заявляя о своем жизненном кредо – делать деньги, писал: «Бизнес-арт – это следующий шаг после Искусства. Я хочу быть бизнесменом от искусства или художником от бизнеса. Быть профессионалом в бизнесе – самый увлекательный вид искусства. В эпоху хиппи люди пренебрегали идеями бизнеса, они говорили, что «деньги – зло» и «работать – плохо», но делать деньги – это искусство, и работать – это искусство, а хороший бизнес – это лучшее искусство».

Энди Уорхол, настоящее имя Эндрю Вархола (1928–1987), родился в Америке, куда его родители эмигрировали из Прикарпатья Российской Империи. Был сначала оформителем витрин, позднее делал поздравительные открытки, конверты для пластинок и метеорологические карты для телевидения. Впервые его работы как художника были выставлены в 1959 году в Нью-Йорке. В 1962 году – первые шелкографии, изображающие банки кэмпбелловских супов и двухдолларовые банкноты. Уорхол создал изображения многих знаменитостей (как из мира искусства, так и политики). Отличительными чертами его творчества были: шелкография – техника трафаретной печати на холсте или бумаге; серийность – многократное повторение изображения в одном произведении, а также представление этих произведений как обоев, покрывавших стены галереи.

Его студия «Серебряная фабрика» (в оформлении интерьера использовались фольга и зеркала) была культурным центром, где печатались многочисленные

тиражи шелкографий, снимались фильмы, репетировала протопанковская музыкальная группа и пр. В последние годы жизни Уорхол увлекся граффити.

Рой Лихтенштейн (1923–1997) – завоевал известность монументализированным изображением отдельных кадров популярных комиксов. Часть кадра или деталь расхожих образов комиксов или рекламы увеличивалась, обрамлялась и изображалась вместе со ставшей огромной типографской сеткой крупного раstra (техника печати газет прошлых лет).

Клас Ольденбург (род. в 1929 в Стокгольме, Швеция) – еще в годы работы ночным мойщиком посуды пришел к мысли сделать еду произведением искусства. Он изображал предметы обихода и продукты питания в необычных масштабах и материалах и в яркой раскраске. Создал гамбургеры размером с автомобиль, гигантские куски торта, сшитые из плюша и парусины, мягкую печатную машинку примерно в полуторном размере из текстильных материалов на деревянном каркасе.

Джордж Сегал (1924–2000) был живописцем, но обратился к скульптуре, стремясь лучше передать трехмерность и оставшись верным своим убеждениям – эмпирическому направлению в искусстве. Он искал эстетическое в создании человекоподобных муляжей, причисляя их к области изящных искусств. Белые гипсовые фигуры помещались в будничную среду (химчистка, бар, жилые помещения, вагон метро и пр.) В целом композиции Сегала не вызывают положительных эмоций. Ретроспективу его произведений можно представить только как кошмарный сон.

Направление «оп-арт»

Основным «соперником» поп-арта в модернистском искусстве 1960–1970-х годов считался **оп-арт (оптическое искусство)** – течение в авангардном искусстве, главным образом, графике и оформлении интерьеров. Течение основано на использовании оптических эффектов: иррадиации, «явлении фигуры и фона» и др.

Поп-арт и оп-арт имеют не только этимологическое сходство в звучании. Их роднит однородность внутренних исходных позиций поп- и оп-художников, которая проявляется, прежде всего, в стремлении держать изобразительное искусство вне образной интерпретации реального мира, замене интеллектуально-гуманистического воздействия искусства элементами «чисто» визуального, оптического порядка. Вместо обращения к чувствам и разуму человека оп-арт, опираясь на определенные психологические особенности человеческого восприятия, атакует сетчатку глаза, раздражает мозг всеми мыслимыми комбинациями геометрических линий и форм, сочетаниями цветов и их оттенков.

Четкость форм, несомненная функциональная декоративность и общедоступность настолько усиливали близость двух псевдоантагонистов, что это позволило искусствоведам объединить два течения в «движение постабстракционизм», куда были отнесены также световое искусство, кинетическое искусство и некоторые другие течения.

Кинетическое искусство (кинетизм) – вид пластического искусства, родившийся в XX веке, в котором основным средством художественной выразительности служит движение: равномерное или прерывистое, реальное или иллюзорное, циклически повторяющееся или непредсказуемое. Как правило, подобные объекты являются интерактивными, допускающими вмешательство зрителя. Принципы кинетического искусства широко применяются в рекламе, скульптуре и электронных устройствах.

В **оп-арте**, с одной стороны, используются геометрические формы с целью имитации движения, многочисленные визуальные эффекты, создающие иллюзию движения и вибрации, с другой стороны, применяются технические средства, в том числе лазерная техника. Механизмы и конструкции («инвайроменты») позволяют получать неожиданные и эффектные оптические композиции. Так как их воздействие зависит от движения и света, то оно не может быть достаточно полно передано в печатной продукции. Но, повторяем, они весьма эффективны в реальной обстановке интерьеров, пространств улиц и площадей.

Родоначальником и идеологом оп-арта считается В. Вазарели. **Виктор Вазарели (1908–1997)** – французский живописец, график, скульптор венгерского происхождения – в юности занимался в «Мухели» («будапештский Баухауз») у первопроходца венгерского плаката Шандора Бортника, находившегося под сильным влиянием движения «Де Стейл» и Баухауза. С 1930 года жил и работал в Париже, где создавал плакаты для крупных рекламных фирм; начал применять в графическом искусстве оптические эффекты. С середины 1940-х годов Вазарели полностью освобождается (по его словам) от «оков» коммерческого искусства. Пройдя через несколько этапов кинетического искусства (в т.ч. с 1947 года перевод рациональных концепций пространства, материи и энергии в область сенсорного восприятия), выступает инициатором выставки кинетического искусства «Движение» в Париже (1955). Представляет на ней «кинетически глубокие картины», где движение рождалось исключительно за счет оптического феномена. Это обусловит признание его лидером оп-арта после того, как термин окончательно утвердится в середине 1960-х годов.

Крупноформатные работы Вазарели («архитектурные интеграции») уже при его жизни становятся неотъемлемой частью дизайна интерьеров и фасадов архитектурных сооружений, декоративных решеток и ограждений. В их числе – университет в Каракасе, Венесуэла (1954), Гезамтхохшуде в Эссене, Германия (1965), каток в Гренобле, Франция (1968), станция Монпарнас в Париже (1970) и др. [27.7].

Оп-арт не стал столь же массовым течением в искусстве, как поп-арт. Период его активного действия пришелся на вторую половину 1960 – первую половину 1970-х. Однако он оказал большое влияние на графический дизайн, рекламу, дизайн интерьеров, а как суперграфика распространился на архитектуру и т.д.

Итальянский радикальный дизайн, антидизайн

Молодое поколение итальянских дизайнеров и архитекторов в середине 60-х годов XX века на волне социальных проблем (неудовлетворенность условиями

работы, уровнем образования и пр.) выступило за обновление проектной концепции «хорошего дизайна». В основу проектного радикализма ими были положены три нигилистических лозунга: депрофессионализм, антидизайн и контркультура.

Депрофессионализм предполагал отказ от сложившейся со времен Баухауза и все более теоретически обосновываемой методологии проектирования материальной среды. Делалась попытка сократить (в лозунгах – устранить) дистанцию между проектной культурой профессионалов и самопостроением своей повседневной жизни обывателями, отойти от норм «высокой» культуры, сделав акцент на культуру массовую.

Члены группы «Архизум» А. Мендини, Э. Соттсасс и др. предлагали экстравагантные проекты в духе поп-искусства: ироничные и одновременно с претензией на серьезность импровизации кичевого характера. В противовес профессиональной дизайнерской методологии предполагалось творчество со спонтанным эстетическим самовыражением в игровой форме. Поэтому итальянский радикальный дизайн стремился стать дизайном средового культурно-символического поведения, когда крайним случаем становится дизайн без вещей со стабильной формой (антидизайн) [27.4].

Радикальное движение создало свой метод проектирования, прямо противоположный сложившемуся официально (гласно и негласно) в профессиональном сообществе. На фоне достаточно туманных рассуждений свободного гуманитарного философствования появлялись реальные формы, делающие зримыми такие выразительные средства как символ, аллегория, ирония; создавался цельный образ при внутренней парадоксальности и амбивалентности (двойственности эмоционального восприятия). Антидизайн «был центрирован не столько на свободе потребления, сколько на свободном проектировании, свободе самовыражения дизайнера, создававшего выразительные формы (культурные образцы), образы свободы, в первую очередь – свободы от условностей, правил, канонов, общепринятого хорошего вкуса и даже утилитарности. Здесь итальянский арт-дизайн достигает полноты своего выражения и, по сути, преступает более или менее твердо очерченные к тому времени границы профессии, превращаясь в своеобразную гибридную форму современных направлений в искусстве, широко используя инструментарий оп-арта, поп-арта, кинетического и программированного искусства, хеппенинга, перформанса и создавая ряд самостоятельных художественных направлений» [27.6].

Влияние течений и направлений 1960-х годов на практику дизайна

Подчеркнем, что поп-арт, оп-арт и другие течения постабстракционизма, радикализм в проектировании (антидизайн) ознаменовали новый этап (кое-кто на Западе говорит даже – революцию) в творчестве, в том числе и в дизайне. Подход – без морализаторства, без оглядки на устоявшиеся стереотипы, неограниченно экспериментальный, в противовес этапу научно-обоснованному, но выходящему художественно. В английском журнале «Дизайн» (1968, февраль) было помещено следующее высказывание Корина Хью-Стентона: «...нам, вероятно, больше не придется (возьмем один пример) выбирать между машинами

эргономическими, но клинически скучными, и машинами, доставляющими удовольствие, но опасными» [17].

Распространение влияния поп-арта сопровождалось усилением культа вещей с ажиотажем вокруг постоянной новизны не только фасонов одежды, но и моделей бытовой техники (холодильников, радиоаппаратуры и пр.), автомобилей, модных ресторанов, кинофильмов, книг и других атрибутов массовой культуры. Представляется обоснованным при характеристике тенденций в стилистике предметного наполнения среды обитания тех лет говорить одновременно о влиянии поп-арта, оп-арта, идеологии антидизайна, модных веяний под воздействием освоения космоса и футуристических проектов, а также о возможностях, открывшихся благодаря новым пластикам и пневмоконструкциям на их основе.

Активную роль в формообразовании интерьеров стали играть резко выделяющиеся на общем фоне предметы – артефакты, которые внесли новую струю в вещественное наполнение и определили новую стилистику среды. Это была мебель необычных форм, например, с натуралистическим по внешнему виду воспроизведением, но с большим увеличением предметов (кресла – боксерские и бейсбольные перчатки), частей тела человека (кисти рук, губы), в виде женских фигур (как основная форма и в качестве подставок) и пр.

Сюжеты и орнаменты масс-культуры «переселились» на посуду, обои, кафель, одежду. Сюжеты Уорхола, Лихтенштейна украшали футболки (что мы наблюдаем и сегодня), платья и другую одежду. Была разрушена грань между элитарным и прикладным искусством в рекламе (например, обложка диска группы «Битлз», 1967, «Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера»).

Примером «дизайна без предметов» (антидизайна), т.е. дизайна поведения, является кресло «Сакко» итальянской фирмы «Дзанотта». Это кожаный мешок, набитый гранулированным пенополистеролом и легко принимающий форму, удобную для сидящего человека. Кресло-кушетка «Прато» («Лужайка») итальянской фирмы «Гуфрам» из пенополиуретана может считаться одним из самых экстравагантных произведений радикального дизайна. Оно стало победителем конкурса «Синтез идей-70» с формулировкой: «За дух естественности, оригинальность выразительного языка, способность инициировать гамму новых фигур поведения посредством элементарных форм».

Непрактичность, ироничность, кич, использование насыщенных цветов, нарушение пропорций – все эти черты ярко проявились в изделиях Гвидо Дрокко и Франко Мелло: вешалка «Кактус», светильник «Креветка» и др.

Итальянский дизайнер **Гаэтано Пеше** (род. в 1939) создал серию кресел «UP» (1969), представлявшую собой исключительно смелый для того времени технологический эксперимент. Изготовленные целиком из полиуретана без какой-либо жесткой конструкции, кресла упаковывались под давлением и поступали потребителю в сплюсненном виде, но при вскрытии упаковки начинали на глазах обретать форму и объем, повергая людей в состояние веселой жути и одновременно являя вариант «открытой формы», характерной для программированного и кинетического искусства. Эта серия кресел, кроме того, отличалась выразительной пластикой в стилистике поп-арта, сближавшей их со скульптурой.

Об использовании произведений Вазарели в интерьерах уже говорилось выше. Стенные фрески, гобелены, обивочная ткань и другие элементы интерьеров, рекламные плакаты, упаковка, ткани для одежды были выполнены с использованием достижений оп-арта.

В конце 1960-х годов вошла в моду подсветка – не только выставочные залы, рестораны, но и жилые комнаты стали походить на съемочные площадки.

Достижения в области космонавтики (первые полеты советских людей, высадка американцев на Луне и др.) превращали научную фантастику в реальность. Широкое распространение в дизайне, архитектуре получают материалы, цвета и, конечно, формы, ассоциирующиеся с космосом. Серебристый цвет стал одним из основных цветов шестидесятых годов. Полированная и матированная сталь, алюминий покрывали фрагменты зданий, вошли в интерьеры. Бытовая техника, приборы и аппаратура в офисах окрашивались в серебристый цвет и блестели хромом деталей. В моду вновь вошла мебель со стальными трубками. Серебристый цвет пришел и в модную одежду.

Тема космического шлема также была использована в формообразовании – от телевизоров фирм Японии, Англии и др. стран до головных уборов не только для детей, но и для взрослых. В моде были всевозможные комбинезоны. «Космические» формы, вошедшие в сознание людей благодаря фантастическим фильмам, приобрела мебель (столы, кресла и пр.) офисов, диспетчерских центров, жилых помещений. Пользовалась спросом сборно-разборная и надувная мебель.

На фоне «благоденствия» постиндустриального общества с его возросшим потреблением все отчетливее стали проявляться экологические проблемы. В частности, обострилась проблема мусора, усугубленная распространением одноразовых вещей, увеличением при их изготовлении доли синтетики, производством упаковки, бутылок и других изделий из пластиков – не саморазрушающихся материалов.

Дизайн для реального мира Виктора Папанека

Радикальные, поистине революционные идеи, направленные против классического функционализма, не критического следования педагогической системе Баухауза, были представлены на рубеже 1960–1970-х годов Виктором Папанеком в его книге «Дизайн для реального мира» (см. *Лекцию 17*). Они вызвали не просто непонимание, а бурю негодования дизайнерского сообщества. Папанека даже попросили отказаться от членства в профессиональной организации США, в которой он состоял.

Папанек справедливо писал о пороках современной цивилизации: о создании все новых видов мусора, захламляющих и уродующих пейзажи; использовании материалов и технологий, загрязняющих воздух, которым мы дышим; проектировании небезопасных для жизни автомобилей, которые убивают или калечат до миллиона человек в год и др. Одновременно он утверждал, что массовые убийства запущены в серийное производство дизайном. Это парадоксальное за-

явление понадобилось автору для начала острого полемического разговора о предназначении дизайна, ответственности дизайнеров-профессионалов перед человечеством, о задачах высшей школы по подготовке новых поколений специалистов с новым проектным мышлением.

Папанек заявил, что **«промышленный дизайн в том виде, в каком мы его знаем, должен прекратить свое существование. Дизайн, задачей которого является лишь изобретение банальных «игрушек для взрослых», умопомрачительных автомобилей с поблескивающими «хвостовыми плавниками», «сексуальноориентированных» чехлов для пишущих машинок, тостеров, телефонов, компьютеров, – о таком дизайне пора забыть. Дизайн должен стать новаторским творческим инструментом, действительно нужным человеку. Он должен быть ориентирован на исследование, и нам пора перестать осквернять нашу землю отвратительно спроектированными предметами и постройками».**

Папанек выступал за новую философию дизайна, убеждал в необходимости целостного понимания задач дизайна и их связи с реальной жизнью большинства людей на Земле. Его не хотели ни понимать, ни признавать. Но он активно и целеустремленно продолжал преподавать студентам, в первую очередь представителям развивающихся стран, писал (во многом для них) полемические статьи, уделяя все большее внимание проблемам экологии. Выпустив несколько книг, Папанек продолжал одновременно работать над последующими вариантами основной книги, дополняя ее все новыми материалами, в т.ч. примерами из своей богатой практики. Ныне на Западе книга включена в список обязательной учебной литературы для будущих дизайнеров и архитекторов.

Подобно «Черному квадрату» К. Малевича – символу авангарда первых десятилетий прошлого века, символом «дизайна для реального мира» второй половины того же века стал (после авангардной с папанековским названием выставки в Вене осенью 2002) радиоприемник в металлической консервной банке – пример «этически честного дизайна для развивающихся стран» (по словам Папанека). В 1962 году при содействии студента, увлекавшегося электроникой, Папанек создал простейший радиоприемник на одном транзисторе, не нуждающийся в батарейках и электричестве. В использованную консервную жестянку был залит воск и вставлен фитиль – защищенная от ветра свеча. Тепло, выделяющееся при горении фитиля, преобразовывалось термопарой в энергию, на которой работал наушник. Этого горения хватало на 24 часа непрерывной работы, после чего жестянку можно было наполнить вновь. Имелись также антенна из куска медной проволоки и провод заземления со старым гвоздем на конце. Они вместе с диодом и термопарой упаковывались в пустую верхнюю треть жестянки. Приемник не имел настройки и принимал все радиостанции одновременно, но в отдаленных районах развивающихся стран обычно была только одна радиопрограмма, и поэтому ее прием был достаточно качественным.

Приборы, обходившиеся в 9 центов за штуку, после небольшой доработки при содействии ЮНЕСКО начали изготавливаться серийно и поступали в отдаленные районы Индии, Индонезии и ряд других регионов. На Папуа-Новая Гвинея (Индонезия) ими пользовались даже в 1980-е годы. Эти приемники стали культовыми предметами, с любовью украшавшимися их владельцами на свой лад

и вкус: цветным фетром, раковинами, мехом, бусами и пр. Они позволили неграмотным людям в отдаленных районах больше не быть отрезанными от мира, с помощью радио приобщившись к основам цивилизации. В дизайнерском сообществе этот радиоприемник вызвал бурную негативную и ерническую реакцию, а его создатель заработал прозвище «Дизайнер мусорного бачка».

Папанеком со студентами были созданы и другие проекты, менее экзотические, но не менее полно учитывающие местные национальные, культурные и экономические условия третьего мира. В их числе: велосипеды для перевозки грузов; машины, приводимые в движение мышечной силой; серия маломощных тракторов с навесными орудиями; холодильная камера на солнечной энергии и др. Много внимания уделялось созданию изделий различного назначения для инвалидов, а особенно – для детей-инвалидов.

Папанек оказал большое влияние на идеологию международной корпорации ИКЕА (штаб-квартира располагалась в Копенгагене). Начав с идей шведского функционализма для потребителей средних классов, ИКЕА, выпускавшая и продававшая во многих странах мебель и другие товары для дома, быстро вышла на позиции экологически ориентированного дизайна. В программу корпорации было включено не только использование простых форм и натуральных материалов, ее специалисты искали общее в бытовых потребностях, экономических возможностях и вкусах людей, живущих в самых разных точках земного шара. Цитаты из книг Папанека до сих пор используются в программных текстах и лозунгах ИКЕА.

Квинтэссенция идеологии Виктора Папанека четко выражена в заключительных абзацах его книги: «Дизайн, чтобы быть экологически ответственным и социально отзывчивым, должен быть революционным и радикальным в самом прямом смысле. Он должен следовать природному принципу наименьшего усилия, другими словами, создавать максимальное разнообразие с помощью минимального инструментария, добиваясь максимальных результатов минимальными средствами. Это означает: потреблять меньше, пользоваться вещами дольше и проявлять экономию при повторном использовании материалов» [27.5].

Постмодернистские направления в дизайне (конец 1970–1990-е)

В конце 1970-х годов в европейско-американской культуре достаточно ясно проявились новые ориентиры во всех областях искусства и интеллектуальной деятельности – от религиозной мысли до принципов организации промышленной технологии. Уходила эпоха, названная «Новым временем», наступало некое «Посленовое» время. В обществе потребления, информации и досуга все явственнее чувствовались изменения в мировоззрении «массового человека». Труженника с независимой индивидуальностью, активной жизненной позицией стал оттеснять «одномерный человек» со стандартными, внушенными извне потребностями, конформист, пассивно принимающий существующие порядки.

Важно отметить появление постиндустриальных технологий. В производственных масштабах стало возможным перерабатывать и преобразовывать не только материалы и энергию, но и информацию. К массовому тиражированию

стандартных изделий добавилось производство объектов с варьируемыми наборами качественных характеристик под индивидуальные запросы. Стало возможным сочетание технико-технологической целесообразности с игрой смыслов, которые несла новая форма, включая сюда и элементы гротеска и иронии.

Новый характер мировосприятия, новое отношение к теории и практике творчества складывались из процессов в различных областях интеллектуальной деятельности: философии, науке, литературе, изобразительном искусстве, архитектуре, дизайне и др. Согласно новому направлению, мир не имел рациональной устроенности: им управляли непознанные законы развития. Ставилась под сомнение система ценностей, созданная евроцентрической цивилизацией. Различные течения, направления и школы в интеллектуальной деятельности получили название **постмодернизм**.

Зарождение осознанных постмодернистских настроений восходит к 1960-м годам. Американский архитектор, дизайнер и педагог **Роберт Вентури** (род. в 1925) в своей книге «Сложности и противоречия архитектуры» (1966) поставил под сомнение акцент на логику, простоту и порядок, свойственные модернизму, и сформулировал тезисы антифункционализма. Он утверждал, что многозначность и противоречивость также заслуживают своего места в прикладном искусстве, что архитектура модернизма была по большей части бессмысленной. Переиначив знаменитое «меньше значит больше» Миса ван дер Роэ в «меньше значит скучнее», он призвал к «беспорядочному жизнелюбию».

Очевидным новое состояние теории и практики стало после выхода в свет книги «Язык архитектуры постмодернизма» (1977) жившего в Великобритании американского архитектора **Чарльза Дженкса** (род. в 1939). Дженкс считал, что функционализм, долгие годы безраздельно господствовавший в архитектуре, устарел. Функционализм помог «очистить наши города и жилища от мусора ненужных украшений, исполненных по отжившим вкусам прошлого [сегодня уже позапрошлого] века», но, как и все лозунговые принципы, он основывался на упрощениях. Украшения могут быть не только пошлыми, но и доставлять удовольствие, эстетическое наслаждение. А этого и лишили публику (читай – массовую культуру) пуритане – строгие последователи модернизма.

Постмодернистское означало то, что не лежало в русле ортодоксального модернизма с его строгими, но во многом надуманными положениями этики, эстетики, философии. Постмодернизм отличается большей терпимостью к неясному и противоречивому, вниманием к особенностям контекста, свободой в обращении с историческими заимствованиями, диалогом с заказчиком и потребителем.

Архитектурный постмодернизм во многом следовал приемам работы поп-арта и др. течений массового искусства, которые возвратились от беспредметности к предмету, но без отражения точной и конкретной реальности. Среди распространенных принципов, вернее, подходов архитектурного модернизма: реконструирование исторических форм при их парадоксе и гротеске, нарочитое смешение различных первоисточников, расширение круга архитектурных элементов за пределы утилитарно необходимого, появление символических нефункциональных форм

и подчеркнутое включение в жилую среду технических форм (хай-тек) как эстетических элементов. Одна из существенных черт – двойственность новых архитектурных форм. Это, с одной стороны, творения для искушенной публики, которая понимает иронию и гротеск, с другой – понятное, легко усваиваемое и принимаемое всерьез «большинством» явление массовой культуры – кич [27.2].

В 1976 году Филипп Джонсон, в молодости помощник и последователь Л. Миса ван дер Роэ, представил проект небоскреба в Нью-Йорке для компании «Америкен Телефон энд Телеграф», вызвавший шумную реакцию в среде профессионалов и в прессе. Сооружение, построенное (1978–1982) совместно с Дж. Берджи, вместо привычной для тех лет формы коробки с плоской крышей венчалось мощным фронтоном с округлым разрывом, напоминающим увеличенное до гигантских размеров навершие шкафа XVIII века в стиле чиппендейл (английский мебельщик), имевшем отдаленное сходство с фасадом церкви в Мантуе, построенной Леоном Баттистой Альберти (около 1460). Отказ от стереотипа призмы с плоским завершением сверху стал возвращением – впервые за предшествующие полвека – к декоративности силуэта небоскреба.

«Классический» пример двойного кодирования в постмодернизме – площадь Италии, Нью-Орлеан, США (1975–1980). Ее создал один из наиболее «тонких» представителей нового течения американский архитектор, теоретик и педагог **Чарльз Мур** (1925–1994). Он воспользовался приемами формирования виртуального праздничного пространства, используемыми дизайнерами диснейлендов. Образный анализ этого объекта дал архитектор-теоретик **А.В. Иконников** (1926–2001). По его словам, Ч. Мур «...соединил символы «итальянского», наиболее активно эксплуатируемые массовой культурой, и кич: римский фонтан Треви, палладианские архитектурные ордера, триумфальные арки, надписи строгой Антиквой. Целое соединялось в артефакт чистой сценографии. Главным аттракционом круглой площади стал фонтан, выбрасывающий массу воды на фоне колоннад. Даже вода имитирует классические формы: в арках среди бассейна устроены «псевдо-колонны», тело которых – цилиндрическая струя, соединяющая базу и капитель. Общая симметрия нарушена сквозной перспективой, открывающей площадь на одну из улиц. Асимметрию развивает уложенная в бассейн рельефная каменная карта – «лодка Италии» [25.2]. За претенциозной изысканностью и историчностью архитектурных форм сооружения кроется ироничный «стопроцентный» кич.

Постмодернизм в дизайне

В промышленном дизайне постмодернизм распространился в первую очередь в изделиях и вещах бытового назначения: мебель, чайники и кофейники, посуда и столовые приборы. Архитипическими постмодернистскими объектами стали (в музеях и искусствоведческих альбомах) «чайные и кофейные пятачки» для «Алесси» Ч. Дженкса и М. Грейвса (в т.ч. чайник-птица, 1985). Менее откровенно, но достаточно явно, новые тенденции проявились в других элементах интерьера – светильники, сантехника и пр., а также в отдельных видах сложной бытовой и офисной техники, начиная с компьютеров.

В технически сложных объектах постмодернизм присутствовал как заметные, привлекающие внимание детали и элементы. Это позволяло видеть сугубо функциональные формы и композиционные решения в совершенно ином свете, легко адаптировать их в бытовом предметном окружении. Классическим примером этого в радиотехнике является стилистика портативных мини-магнитофонов «Вокман» японской фирмы «Сони». Этот крошечный предмет изменил не только привычки слушать музыку во всем мире, но сильно повлиял на вкусы людей, введя в обращение с радиотехникой легкий игровой принцип.

Для нового течения в автомобильном дизайне было характерно предельное упрощение, сознательное снижение сверхэлитарного стиля до массово-народного в малолитражных городских машинах многофункционального назначения. Таковы японский «Ниссан С-Каргоу» – жучок с очень высоким верхом полукруглой формы, который можно использовать для перевозки грузов, или «Футура» фирмы «Фольксваген» с поднимающимися высоко над кузовом обеими дверцами как крылья у божьей коровки [27.1].

Яркие цвета, декоративные элементы, гротеск и ирония, вошедшие в массовую культуру с поп-артом и другими радикальными течениями, получили развитие в работах Э. Соттсасса, групп «Студия Алхимия», «Мемфис» и быстро стали характерными для постмодернизма в целом. О творчестве этих представителей итальянского дизайна, особенностях пропагандируемого ими формо-стилеобразования предметной среды речь шла в *Лекции 20*.

В 1981–1983 годах совместно с группой «Мемфис» работал успешнейший японский дизайнер **Широ Курамата** (1934–1991). Его интерьеры бутиков и ресторанов повлияли на дизайнеров всего мира. Отличительной чертой его формообразования были прозрачность и легкость; через игру формы он стремился достичь ее функциональности. Курамата использовал разнообразные материалы (акрил, стекло, алюминий, сталь), переводя обыденные индустриальные материалы в разряд поэтических объектов. В кресле с поэтическим названием «Как высока Луна» металлическая сетка является основным элементом морфологии промышленного изделия. Эластичность сетки, закрепленной на металлическом каркасе, обеспечивает функциональную комфортность. Никелированный металл сетки с его блеском, округлая форма верха спинки рождает ассоциации с бледным светом Луны, что позволило дизайнеру создать новый эмоциональный образ, сохраняя в целом традиционную форму распространенного предмета домашнего обихода.

Хай-тек в архитектуре и дизайне

Термин «хай-тек» можно было бы рассматривать как сокращение от английского *high technology* – высокая технология, в своем прямом значении употребляемого для характеристики технологических процессов в высокоразвитых отраслях производства (электронике, аэрокосмической технике и др.), если бы не его обидная первоначальная смысловая сниженность. Как считает А.В. Иконников, термин был образован намеренно ироничным сопряжением с искусствоведческим понятием «*high style*» – «высокий стиль».

Хай-тек в момент своего становления был не менее ироничен, чем другие направления постмодернизма. К числу первых наиболее значимых объектов хай-тека относится Национальный центр искусства и культуры им. Жоржа Помпиду (известный также как Бобур) в Париже (1977). Его авторы итальянский архитектор **Ренцо Пиано** (род. в 1937) и англичанин **Ричард Роджерс** (род. в 1933) выиграли большой международный конкурс. Формообразующими Центра стали два аспекта: гибкое использование пространства, основанного на нерасчлененности функциональных площадей, и высокотехничные средства воплощения. Стальные конструкции трубчатого каркаса вынесены за пределы наружного ограждения подобно строительным лесам. Наружу выведены и сети инженерного обеспечения. Главным элементом шестизэтажного фасада стал косой зигзаг движущихся лестниц, заключенных в стеклянный цилиндр, пересекающий фасадную плоскость по диагонали. Вертикальные трубы инженерных коммуникаций имеют яркую окраску в соответствии с их назначением. В этой гигантской, сложной и пестрой «игрушке» преклонение перед техникой сменилось игрой атрибутами технического века, зрелищем, полным двухсмысленных намеков. Место традиционного «храма культуры» заняло подобие нефтеочистительной установки [27.2].

Казавшийся сначала несерьезным, хай-тек успешно развивался и дал многочисленные импульсы архитектуре промышленных зданий, активно влияя на промышленный дизайн в конце 1980–начале 1990-х годов. Теряя игровое начало и ироничность, хай-тек стал преображаться в гармоничное формообразование объектов, создаваемых с помощью высоких технологий. Основным методом хай-тека в жилой среде вначале было использование промышленного оборудования. Изделия, изготовленные для заводских складов (металлические стеллажи и шкафы), поликлиник и больниц (шкафчики и тумбочки из металла и стекла), светильники и различная арматура технологических линий цехов, автомобильные, самолетные и даже зубоорудные кресла и пр. включались в бытовые интерьеры, создавая гротескный ассамбляж. Маркетологи, признавая осознанное стремление промышленных фирм к увеличению сбыта продукции, пытались внести и экономический подтекст. Они утверждали, что в условиях нефтяного кризиса 1970-х годов и нараставших материальных затруднений люди среднего достатка таким способом искали пути устройства жилищ по методу «сделай сам».

Хай-тек оказался долговременным стилистическим направлением, связанным с предъявлением через форму и конструкцию изделий и сооружений с совершенным качеством отделки, передовыми промышленными технологиями, точностью стыковки деталей, применением в устройстве жилой среды узлов, конструкций и деталей, используемых в промышленности, торговле и на транспорте. Хай-тек отличается обилием металлических поверхностей с различной фактурой, преобладанием ахроматической гаммы изделий, контрастным сочетанием черного и белого, реже других цветов [10].

Дизайн «рынка удовольствия»

В плане комплексно-системного подхода к дизайну обратим внимание на социально-психологические аспекты формирования рыночного спроса на массовую

продукцию. 1980–1990-е годы на международном уровне характеризовались дальнейшей глобализацией и интернационализацией экономических процессов в условиях информационной (телекоммуникационной) революции. Транснациональные компании подбирались к 50% производства мировой промышленной продукции. Одни и те же (по конструкции, дизайну, уровню и качеству) изделия всемирно известных фирм (Филипс, Грюндиг, Сони и др.) сходили с конвейеров как в странах-прародителях, так и в самых отдаленных от них уголках планеты. Дизайн наряду с нововведениями организационного и технологического характера, научно-техническими достижениями остается неотъемлемым фактором конкурентоспособности в экономической борьбе производителей. В этой борьбе за рынки сбыта используются новейшие открытия, в том числе и в области психологии.

Рынок предметов первой необходимости в постиндустриальных странах ушел в прошлое. **Бум рутинных покупок «по необходимости» был оставлен далеко позади новым рынком – «рынком удовольствия», рынком «эмоциональных покупок».** Дизайнеры и производственники, не забывая о функциональности, удобстве и безопасности в эксплуатации, начали усиленно делать акцент на оригинальности формальных признаков (пластике, цвете, фактуре), на впечатлении от изделий, их эффектности.

Японская фирма «Мазда» выступила с концепцией (конец 1980-х) перехода от производства автомобилей «принимаемых как должное» – соответствующих международным стандартам – к созданию «автомобилей что надо!». Это производство автомобилей, которые надежны, удобны, пленяют воображение, очаровывают и приносят наслаждение. О внутренней отделке с детальной проработкой элементов – в первую очередь о блоке приборов японских машин – даже искушенные американские специалисты стали говорить как о «произведении искусства». Особое значение начали придавать звуку двигателя, который настраивается на специальную «мелодию» подобно музыкальному инструменту.

С упором на подсознание проводились исследования по выявлению эмоций потребителей не только при эксплуатации изделий, но и их мотиваций по выбору тех или иных моделей. Американские психологи подтверждают, что при «эмоциональных покупках» не действуют критерии полезности, надежности, практичности, а превалируют образные, ассоциативные моменты.

Появлялось все больше образцов изделий, предметов быта, не предназначенных непосредственно для продажи. Их объявляли произведениями арт-дизайна и даже искусства, демонстрировали на выставках и музеях. Только после «подготовки» покупателей они шли (или не шли) в массовое производство и торговлю. В их числе был холодильник-концепция OZ Роберто Пеццетти для «Занусси» – разноцветный, необычной формы, как говорили, женственный объект в домашнем интерьере. Графическое начало, яркие поп-артовские краски и фотогеничность дизайна образцов «Мемфиса» – символа мебели постмодернизма – сделали их желанными экспонатами авангардных выставок, число которых быстро росло.

Один из французских промышленников заявлял, что модели телевизоров от Филиппа Старка, яркого и преуспевающего представителя постмодернизма (см. *Лекцию 18*), не предназначены для массового производства (из-за экстравагантного внешнего вида), а должны воспитывать нового потребителя. Стали появ-

ляться серийные телевизоры необычных форм и забавных цветов. Фирма «Нокиа» выпустила первые разноцветные «мобильники». Концепт-кары стали важнейшей сферой деятельности автокомпаний. Они чаще всего не доживали до серийного производства, но вызвали огромный интерес у публики на выставках, т.к. демонстрировали, куда «катится» автомобильный дизайн.

Зарубежные специалисты по маркетингу восьмидесятых годов считали необходимым «в век, характеризующийся сломом традиционных общественных структур, концом семьи как ячейки общества и понятий о дружбе» учитывать, что потребитель теперь ждет от изделия, бытовой вещи товарищеских отношений. Вероятно, поэтому Филипп Старк позиционирует свои творения как друзей, с которыми люди делят свое домашнее пространство. Для многих проектов он взял названия из популярного романа Филиппа К. Дика «Андрюиды мечтают об электрических овцах» (1968): образцы мебели названы «Доктор Глоб» (1988), «Лола Мундо» (1986), чайник – «Горячий Бертаа», соковыжималка для лимона – «Джуси Салиф», дуршлаг – «Макс-китаец» (все – 1990). Директор по дизайну фирмы «Эпл» А. Джонатан Айв в основу своей деятельности положил принцип: «Эпл – это эмоции, чувственный опыт и наслаждение».

Профессиональные издания за рубежом весьма серьезно отнеслись к новациям во взаимоотношениях людей с миром вещей. Так, «Культура и потребление» (Англия) писала: «У нас есть выбор. Или мы получаем удовольствие в потреблении и строим наши отношения с потребительскими товарами как позитивную возможность подчеркнуть собственную уникальность в водовороте перемен, отличающем западные общества, или принимаем противоположную, негативную точку зрения, что как потребители мы всего лишь пассивные жертвы в продолжающемся капиталистическом заговоре» [17].

Лозунгом рынка потребления становится слоган: «Превратим искусство в бизнес, а бизнес – в искусство». Психологические моменты еще более, чем при создании утилитарных изделий, учитываются в рекламе. Выявление глубинных, зачастую потаенных желаний и предпочтений, не всегда даже ясно осознаваемых отдельными личностями, стало обыденным в рекламных технологиях.

Литература

- 27.1. Аронов В.Р. Авангард-90 // Техническая эстетика, 1990, № 12.
- 27.2. Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Изд. в двух томах. Том II. – М.: Прогресс-Традиция, 2002.
- 27.3. Кукаркин А.В. По ту сторону расцвета. Буржуазное общество: культура и идеология. – 3-е изд., доработ. – М.: Политиздат, 1981.
- 27.4. Курьерова Г.Г. Итальянская модель дизайна. Проектно-поисковые концепции второй половины XX века. – М.: ВНИИТЭ, 1993.
- 27.5. Папанек В. Дизайн для реального мира: Пер. с англ. – М.: Издатель Д. Аронов, 2004.
- 27.6. Рачкова Ю.В. Энциклопедия модернизма. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002.
- 27.7. Хольцхай М. Вазарели: Пер. с англ. – М.: TASHEN / АРТ-РОДНИК, 2006.
- 27.8. Хоннеф К., Гросеник У. Поп-арт: Пер. с нем. – М.: TASHEN / АРТ-РОДНИК, 2005.



М. Дюшан. Фонтан, 1917



К. Швитгерс. Невидимые чернила, 1947



Р. Хамильтон. «Что же делает наши современные дома такими особенными, такими привлекательными?», 1956



Э. Уорхол. Большая банка супа Тома Кэмпбелла, 1960 (а). Обои с коровами, фрагмент, 1966 (б). Мэрилин, 1967 (в). Мао, 1972 (г). Знак доллара, 1981 (д)



Р. Лихтенштейн. Плакат «Крак!» для персональной выставки, 1963 (а). «В машине», 1963 (б). «Посмотрю, Микки!», 1968 (в)

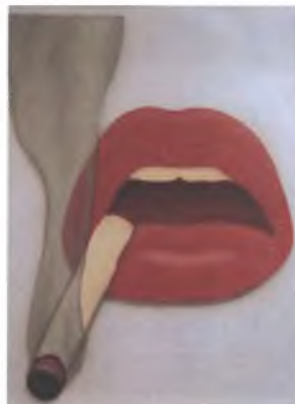


К. Ольденбург. Наполненный конус (вафельный стаканчик с мороженым), 1955 (а). Наполный гамбургер, 1962 (б). Мягкая печатная машинка, 1963 (в)

Дж. Сегал. Мясная лавка, 1965 (а).
Художник с картиной
Мондриана (б)



Р. Индиана.
Бунт любви,
1968



Т. Вессельман.
Курильщик 1
(Рот 12), 1967



в



з

д



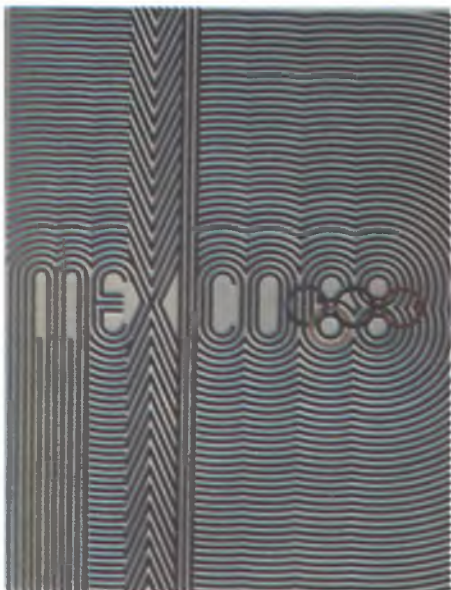
В. Вазарели. Тигр, 1938 (а).
Земры, 1950 (б). Решетчатая
ограда, Университет в Мон-
пелье, 1966 (в). Интерьеры
Фонда Вазарели в Экс-ан-
Провансе, 1976 (з, д)



П. Блейк, Дж. Хоуртс. Обложка диска группы «Битлз» «Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера», 1967. Коллаж из 88 фотографий известных людей, включая музыкальную группу



Футболки с рисунками стилистики поп-арта и движения панков, 1960–1970



Л. Вайман. Плакат к Олимпийским играм в Мехико, 1968



М. Гассер. Плакат к Олимпийским играм в Сараево, 1984



Кожаное кресло-скульптура *Joe* (бейсбольная перчатка), Италия, 1970



Телевизор *JVC*, Япония, 1970



Да Седра. Кожаные кресла – «Боксерские перчатки», Швейцария, 1978



▲
Гаэтано Пеше. Скульптура для сидения, 1969 (а). Серия пневматических кресел *UP* из полиуретана, поставлялись потребителю упакованными (в сплюсненном виде), при вскрытии обретали объем и форму, 1969 (б)



В. Пантон. Штабелируемое цельнолитое пластиковое кресло «Пантон», 1959–1960



П. Мурдок. Детское кресло из ламинированного картона с рисунком «в горох», 1963

Дж. Де Пас, Д.Д. Урбино и П. Ломози. Пневматические кресла из поливинилхлорида, 1968

Набор «Уайт» (посуда розового использования, бумажные салфетки и скатерти), *Cross Paper wave*, Великобритания





Р. Гати, Ч. Паolini, Ф. Теодоро.
Кресло «Мешок», Италия, 1968



Г. Дрокко, Ф. Мелло. Вешалка
«Кактус», Италия, 1972



Э. Манн. Фетровые шляпки из коллекции
«Космическая капсула», 1965



Туринская группа «Струм». Кресло-кушетка «Прато»
(«Лужайка») из пенополиуретана, 1966 ▶



а



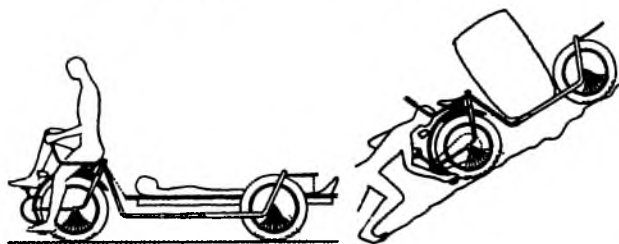
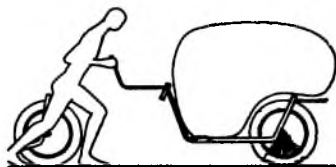
б



в



г



д

В. Папанек совместно со студентами. Радиоприемник для стран третьего мира, состоящий из жестяной банки с парафином и фитилем, термопары, наушника и других элементов (а), украшался каждым потребителем по своему вкусу (б). Веломобиль для перевозки грузов (в). Педальный автомобиль (г). Тренажер для детей со слабыми руками (д)



Группа «Архизум». Жилой ландшафт «Сафари» из модулей, 1968



Ч. Мур. Фонтан на площади Италии, Нью-Орлеан, США, 1976–1979. Историзм «под итальянское» — кич



Ф. Джонсон, Дж. Берджи. Здание компании АТТ, Нью-Йорк, 1978–1982



а



Х. Хол-
ляйн.
Кольцо,
1984



в



б



г



е



д

Сервизы для чая и кофе, чайники и кофейники по заказу «Алесси», 1980-е: М. Грейвс (а, б), А. Росси (в, г), Р. Сапер (д), П. Портогези (е)

Студия «Алхимия».
Коллекция *Olli and Soli*,
1988



Автомобиль *S. Cargo*, фирма «Ниссан», Япо-
ния, 1990. Общий вид и фрагменты приборно-
го щитка и органов управления

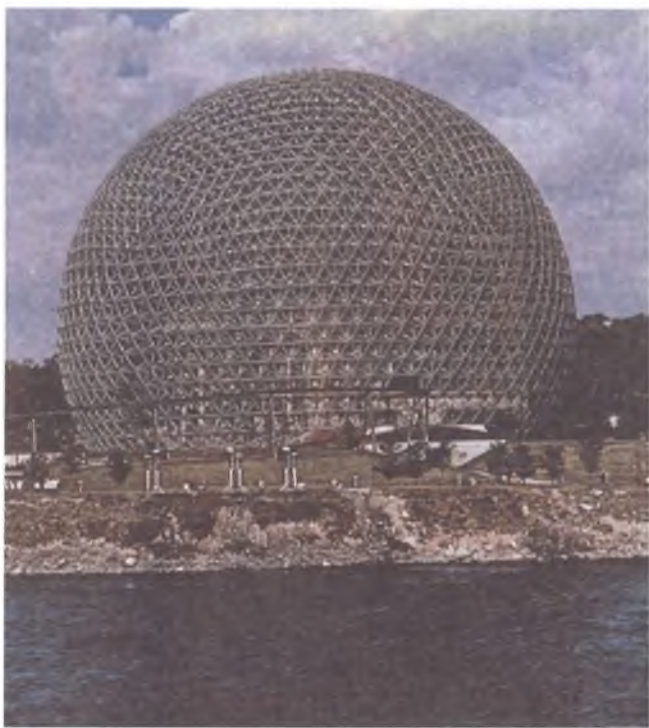


Р. Пиано, Р. Роджерс.
Центр Искусств
им. Ж. Помпиду
в Париже, 1977. Одно
из первых и наиболее
известных зданий
направления «хай-тек»





Ш. Курамата. Кресло на металлическом каркасе с сетчатым металлическим покрытием «Как высока Луна», 1986 (слева). **М. Умеда.** Кресло-цветок, 1981



Б. Фуллер. Павильон США на ЭКСПО-67, Монреаль, Канада, 1967 («геодезический купол»)



С. Веверка. Кухонный блок, 1983



Стойка для жилой комнаты, Италия, начало 1990-х



Бригада **Морса**. Мебель как жилище (комплекс из металлических трубчатых элементов), США, 1980-е



П. Пастернак. Интерьеры клуба «Граммфон», Москва, 2000



а



б

Оборудование для домашнего офиса с компьютером, конец 1990-х: стеллаж со столиком на колесиках (а), передвижное рабочее место с использованием сервировочного столика (б)



Комплекты из компьютерного столика и кресла, Финляндия, 2000



Р. Лихтенштейн, М. де Люччи. Выставочная инсталляция в стилистике «Мемфис», 1994



Ф. Старк. Предметы для «Алесси», названные именами литературных героев: чайник «Горячий Бертаа» (а), дуршлаг «Макс-ки-таец» (б) и соковыжималка «Джуси Салиф» (в, г), 1990



Дж. Дайсон. Пылесосы DC-01, 1993, первый пылесос без мешка для сбора пыли – водная очистка (а) и DC-02, 1995 (б), Великобритания

- ◀ **Роберто Пеццетта.** Холодильники для «Занусси»: «Коллекция волшебника» (постмодернизм), 1987 (а) и OZ (женственный объект в интерьере), 1994 (б)

ДИЗАЙН В ОПТИКО-МЕХАНИЧЕСКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

Оптико-механическая промышленность последней трети XX века обоснованно считалась одной из наиболее продвинутых и благополучных отраслей в области дизайна Советского Союза, что отмечалось в литературе по истории дизайна, изданиях ВНИИТЭ («Техническая эстетика», сборники по теории и практике художественного конструирования). Особо выделялась деятельность служб художественного конструирования Ленинградского оптико-механического объединения (ЛОМО), оптико-механического завода в подмосковном Красногорске, Белорусского оптико-механического объединения (БелОМО) в Минске, а также функционирование Совета по дизайну отрасли. Продукция предприятий отрасли имела заслуженный авторитет и пользовалась большим спросом в стране и за рубежом. Преимуществом в дизайне здесь было то, что художники-конструкторы непосредственно работали рука об руку с разработчиками и технологами, поддерживали тесные контакты между собой, с ВНИИТЭ и учебными заведениями [2]. Тройственный союз (промышленность – научно-исследовательский центр дизайна страны – высшая художественно-промышленная школа), сложившийся в отрасли, и результаты его деятельности заслуживают отдельного разговора, так как это не менее интересно и поучительно, чем взаимосвязанная работа фирмы «Браун» и Ульмской школы в ФРГ, студентов под руководством профессора Коваржа с предприятиями в Чехословакии и пр.

Оптико-механические приборы – это широкая гамма видов и типов изделий, одним из основных функциональных элементов которых является оптическая система. В наши дни эта система часто оказывается не самой сложной и доминирующей по количеству деталей, но остается определяющей в функциональном отношении.

Всевидящими глазами современности называют точнейшие устройства, распространение и использование которых охватывает большой круг областей жизнедеятельности: наука и производство, образование, медицина и повседневный быт, искусство, военное дело и прочее. К ним относятся как простые массовые изделия, так и уникальные измерительные комплексы. Микроскопы, открывающие мир ничтожно малых объектов и процессов живой и неживой природы, а также обеспечивающие производство и контроль технических миниатюрных систем; без них немислимы медицинская наука и практика. Телескопы, улавливающие недоступное простому глазу в далеких просторах космоса, комплексы для траекторных измерений космических объектов и аппаратов. Любительские массовые «мыльницы» и профессиональные фотоаппараты с наборами длиннофокусных и широкоугольных объективов. Киносъемочная и проекционная аппаратура. Простые бинокли и подзорные трубы с большим увеличением; высокоточные системы управления огнем и бомбометанием. Аэрофотоаппараты и аппаратура для съемки из космоса и многое другое. Возможности человека в визуальных наблюдениях расширились с добавлением к оптико-механическим прибо-

рам еще и оптико-электронных систем (электронные микроскопы, рентгеновские микроанализаторы, приборы «ночного видения», телевизионная техника и пр.).

По своей сути это все инструменты «видения», органично вписывающиеся в визуально-коммуникативную систему человека, дополняющие и расширяющие его возможности. Примечательно, что они в своем большинстве не только открывают скрытые от невооруженного глаза явления, позволяя по-новому увидеть и зафиксировать обыденное, но также вызывают эмоциональные переживания, обуславливая эстетическую значимость результатов их функционирования. Более того, кинокамеры, фотоаппаратура и другая видеотехника в талантливых руках позволяют создавать произведения с художественными достоинствами, можно сказать произведения искусства.

Производство оптико-механических приборов было и остается сложной, постоянно развивающейся областью, активно осваивающей достижения науки и техники, использующей новейшие материалы, элементы и технологии. Прочувствовать техническую сложность конструкции, прецизионность (высокую точность) технологии изготовления и специфику проектирования изделий оптико-механической промышленности в 1970–1980 годы позволяет образное выражение «Автомобиль в фотоаппарате» [15].

Вопрос: «Что может быть общего между фотоаппаратом и автомобилем?» только на первый взгляд представляется странным. Высококласный зеркальный фотоаппарат 1980-х годов по количеству деталей и элементов, трудоемкости изготовления сопоставим с массовым легковым автомобилем. «Зеркалка» содержала порядка 700 деталей, да еще электроника, монтажные элементы, крепеж! Были и моторы (электродвигатели); заметим – не один, а несколько. Для смягчения ударных нагрузок в затворе ввели тормоз. В японских моделях фирмы «*Olympus*» он так и назывался – тормоз «автомобильного типа». Встроенную лампу-вспышку можно считать аналогом фары: она обеспечивает функционирование (фотосъемку) в условиях недостаточной освещенности. Появились локатор-дальномер и другие элементы. Вызывает удивление, что все это «упаковано» в объем, меньший, чем у автомобиля, примерно в 10 тыс. раз!

Элементы структуры высококласного фотоаппарата, как и большинства других малогабаритных сложных оптико-механических приборов, настолько тесно связаны между собой, что даже небольшое перемещение органов управления, элементов индикации и пр. требует существенных изменений сопряженных звеньев. Поэтому возможностей комбинировать элементы формы, ее пластику, чтобы найти новое образное решение, здесь гораздо меньше, чем в автомобиле. И все же дизайнеры, обладающие необходимыми познаниями в оптике, механике, электронике, знающие специфику технологических процессов массового производства, предлагают оригинальные компоновки. Напомним, что одновременно и успешно над автомобилями и фотоаппаратурой работали прославленные мэтры дизайна Уолтер Дорвин Тиг («Кодак», «Полароид»), Реймонд Лоуи (в т.ч. для Советского Союза), Генри Дрейфус («Полароид»), Дж. Джуджаро («Никон»), Фердинанд Порше-младший (для «Самсунг») и др.

По указанным выше причинам дизайнер в приборостроении оказывает положительное творческое воздействие на потребительские качества изделий, создает оригинальные образные решения, только когда находит общий язык с другими членами большого коллектива проектировщиков и изготовителей. Для дизайнера фотоаппарат, оптический микроскоп, прибор ночного видения и т.д. – не хитросплетение линз, шестерен, рычагов, пружин, магнитов и пр., а точные культурно-бытовые, научные, медицинские или военные изделия, которым надо придать не только художественно-гармоничную, выразительную, но и удобную в эксплуатации форму, позволяющую быстро и точно оперировать с ее техническим содержанием. Поэтому дизайнер должен чутко реагировать на процессы в культурной жизни, изобразительном искусстве, верно прогнозировать тенденции в формообразовании, стилевой направленности промышленной продукции.

ЛОМО – Ленинградское оптико-механическое объединение – ведет свою предысторию от оптических мастерских Обуховского сталелитейного завода до-революционного Петербурга, созданных в 1905 году. Потом был создан ГОЗ – Государственный оптический завод, затем ГОМЗ – Государственный оптико-механический завод и, наконец, ЛОМО. В начале 1960-х годов объединение представляло собой высокотехнологичное современное производство. Английский репортер Г. Кроули, описывая свои впечатления от посещения ЛОМО в журнале «Ревю-Фотография» (ЧССР), 1964, № 2, отмечал, что его поразил этот завод, оборудованный по последнему слову техники и использующий наиболее передовые производственные методы. Внимание Кроули привлекли, например, автоматы для изготовления деталей фотокамеры – 300 станков обслуживали шесть рабочих. На заводе были установки для кондиционирования воздуха, производство управлялось электронными аппаратами. Всюду была безупречная чистота, и завод в целом производил такое же впечатление как наиболее передовые заводы фотографических аппаратов в Западной Германии. Особо им был отмечен строгий технический контроль при производстве даже дешевых фотокамер.

Организация службы художественного конструирования на ЛОМО происходила в период становления отечественного промышленного дизайна в начале 1960-х годов, когда в стране начали серьезно задумываться над конкурентоспособностью изделий. Бюро художественного конструирования было создано в 1962 году одновременно с организацией ЛОМО и системы ВНИИТЭ.

История дизайна и службы дизайна объединения неразрывно связана с В.А. Цеповым. **Цепов Валентин Анисимович** (1933–1999) – выпускник ЛВХПУ им. В.И. Мухомовой, был первым представителем и энтузиастом новой тогда профессии на ЛОМО. Начало было трудным как для него, так и для производственников. Цепов вспоминал: «Я сам был всюду новичком, мало знал специфику приборостроения, да и в своей сфере художественного конструирования еще не успел набраться опыта. Переориентация на дизайн у нас в ЛВХПУ произошла на последнем курсе, и я помню, с каким опасением приступал к диплому. Мне пришлось выполнять проект кухонного оборудования, и я недоумевал: шкафы, мойки, краны – все это существует уже «сто лет», что нового может внести художник? Примерно такое же недоумение вызывали на фирме мои первые попытки улуч-

шить, усовершенствовать приборы. Но время, как говорится, работало на нас, на дизайн. Мой опыт рос, а с ним пришли и подлинное понимание задач и методов дизайна, и взаимопонимание с коллегами-конструкторами» [28.7].

Постепенно на объединение пришли работать еще пять молодых дизайнеров, и бюро художественного конструирования стало так называться с полным основанием. В 1960-е годы были выпущены: кинокамера «Лада» (дизайнер С. Соломонов), получившая международную премию «Гран-при» на Лейпцигской ярмарке, любительский кинопроектор «Русь», новые модели оптических микроскопов, фотоаппараты «Восход», «Сокол», «Смена-рапид» и др. Вместе с Цеповым (руководитель бюро) активно работали О.Р. Ницман, Л.А. Гаккель, И.С. Акишев, В.И. Степанов и др. Художники-конструкторы принимали участие в создании новой техники по всем направлениям оптического приборостроения.

В начале 1970-х годов начался переход от проектирования единичных изделий к охвату систем изделий, к разработке фирменного стиля оптико-механических приборов. Была спроектирована и внедрена в практику система унифицированных элементов микроскопов на основе принципа агрегатирования. Аналогичный подход осуществлялся в разработке спектральных приборов, любительских кинокамер и пр. Дизайнерские разработки отличались высоким профессиональным уровнем и были патентно чисты – многие десятки из них были защищены Свидетельствами на промышленные образцы. Они экспонировались на специализированных отечественных и международных выставках, были отмечены престижными наградами.

Благодаря одной из популярнейших моделей фотоаппарата – «ЛОМО–компакт» – имя фирмы-изготовителя стало всемирным синонимом надежности и простоты. Полтора десятка лет назад два молодых австрийца создали «ЛОМО-графическое общество», объединяющее десятки тысяч членов по всему миру, которые регулярно выставляют свою «Ломографию»: снимки формата 7×10 см, сделанные фотокамерой «ЛОМО–компакт» под лозунгом «Поймай момент и жми кнопку!».

Кроме фотоаппаратов, получили признание во всем мире биологические микроскопы, операционные микроскопы и стереомикроскопы–тренажеры. Микроскоп МИКМЕД-2 выиграл открытый тендер, проводимый Мировым банком, и был включен в престижный американский каталог Фишера (см. *Лекцию 4*).

Красногорский завод в Подмоскowie отсчитывает свою предысторию с момента открытия в России филиалов немецких оптических фирм Цейса и Герца в Риге (1905). В начале Первой мировой войны в связи с наступлением германских войск мастерские были эвакуированы и после перемены нескольких городов обосновались в г. Красногорске, тогда еще поселке Баньки (1927). К началу Великой Отечественной войны из небольшого полукустарного производства развилось мощное оптическое предприятие. После его эвакуации в Новосибирск на его производственных площадях родился Красногорский механический завод (1942).

Во исполнение Постановления Совета министров СССР 1962 года «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования» были

изданы директивные документы Министерства оборонной промышленности, в которое входил завод. Для реализации этих документов в Центральном конструкторском бюро завода делались попытки (оказавшиеся тщетными) привлечь к созданию фотокинотехники художников редакционно-издательской службы, которые готовили инструкции по эксплуатации изделий и оформляли их упаковку. Дальновидным шагом стало установление контактов с факультетом промышленного искусства МВХПУ (б. Строгановское).

Начало факультету промышленного искусства **МВХПУ (б. Строгановское)** было положено еще в конце 1950-х годов, когда стали выполняться учебные задания по разработке различных изделий промышленного производства. В 1962 году была создана кафедра художественного конструирования, а затем вечернее отделение при ней по подготовке дизайнеров из дипломированных инженеров и художников (первый выпуск – 1966, последний – 1995).

Подготовка художников-конструкторов велась в области проектирования промышленного оборудования, средств транспорта и предметов культурно-бытового назначения. Среди первых преподавателей были видные специалисты: З.Н. Быков, И.В. Ламцов, А.Е. Короткевич, Г.В. Крюков, А.А. Карху, Б.В. Нешумов, В.Л. Пашковский, Л.М. Холмянский и др. Деканом факультета более 25 лет был А.Е. Короткевич.

Короткевич Александр Евгеньевич (1914–2005) – архитектор, дизайнер, педагог высшей школы, участник Великой Отечественной войны – пришел в училище в 1951 году. Он стажировался в Чехословакии, был хорошо знаком с творчеством и педагогической деятельностью Зденека Коваржа и Петера Тучного. Результатом изучения зарубежного опыта стал выпуск учебного пособия «Современное состояние художественного конструирования за рубежом», защита кандидатской диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. Профессор Короткевич вникал во все детали учебного процесса, сам вел занятия с полной учебной нагрузкой.

Первым заведующим кафедрой художественного конструирования был **Крюков Георгий Васильевич**, также участник войны, архитектор, дизайнер с практическим стажем проектной работы, замечательный педагог и методист высокого класса, составитель учебных программ и методических разработок.

Во многом благодаря усилиям профессоров Короткевича и Крюкова специальность «художественное конструирование» со временем стала одной из ведущих в училище. Если в 1964 году дипломы защитили 34 человека, то в 1967 году – 115, а в начале 1980-х годов – более 50% студентов училища обучались по этой специальности.

Курсовые и дипломные работы, как правило, выполнялись студентами по заданиям промышленных предприятий, научно-исследовательских институтов и проектных организаций. Выпускники факультета работали во всех основных отраслях промышленности: автомобильной, станкостроительной, авиационной, медицинского оборудования, приборостроительной и др. Они трудились на таких крупных промышленных предприятиях и проектных фирмах как ВАЗ, КамАЗ, АЗЛК, ВИСХОМ, «Ростсельмаш», Красногорский завод и др. [28.1].

Между Красногорским заводом и факультетом был подписан договор о творческом содружестве. Первым результатом содружества явились проекты фотоаппаратов, разработанные в проектных мастерских училища, где активно работал, в частности, Д.А. Бетоньян. Предложения по формообразованию дальномерных камер выгодно отличались от выпускавшейся заводом модели «Зоркий-4», созданной с использованием технических решений и компоновки немецкой «Лейки». Оригинальный дизайн одной из разработок – фотоаппарата «Зоркий-10» – был отмечен Золотой медалью Лейпцигской ярмарки (1965). Одновременно была достигнута договоренность о целенаправленной подготовке студентов факультета для работы на заводе.

Автор этих лекций стал первым, кто был зачислен на должность художника-конструктора в ЦКБ завода. Он же почти одновременно был назначен начальником службы художественного конструирования, которую надо было организовывать «с нуля». Использование уже накопленного опыта ЛОМО позволило в сжатые сроки создать полноценную службу из выпускников МВХПУ (б. Строгановское), которые активно включились в разработку изделий, прежде всего, массовых фото- и киноаппаратов, принадлежностей к ним, а затем и научного оборудования.

Деятельность службы была многоплановой, велась по широкому кругу направлений. Модернизировались выпускаемые и создавались новые изделия, вырабатывались основополагающие принципы дизайна продукции завода, в т.ч. графический фирменный стиль. Комплексно прорабатывались вопросы эргономического обеспечения проектируемых изделий. К созданию перспективных проектов привлекались сотрудники ВНИИ технической эстетики, студенты «Строгановки».

Активное использование элементов фирменного стиля в сочетании с высоким уровнем дизайна изделий и качеством продукции способствовало росту ее популярности, широкой известности предприятия среди отечественных и зарубежных потребителей. Уже в 1970-е годы понятие «Зенит» стало не только товарным знаком и наименованием «зеркалок», но и «брендом», т.е. не просто маркой конкретного вида изделий, а, до некоторой степени, легендой, мифом об образе и качестве популярных товаров фирмы-производителя. Под маркой «Зенит» поставлялась за рубеж продукция других предприятий, в частности, модели фотоаппаратов ЛОМО и Киевского «Арсенала», оптические микроскопы и даже часы (см. *Лекцию 10*).

Среди первых сотрудников бюро были конструктор В. Шаблевич, пытавшийся художественно отработать форму аппаратуры с 1963 года, студенты вечернего отделения МВХПУ О. Ершов (промграфика и упаковка) и Н. Фролин (промышленное искусство).

1965–1968 годы – напряженные, научившие постижению новой для страны профессии и становлению службы дизайна. Художники-конструкторы стремились понять, что же нужно потребителям продукции, как соединить технику и искусство, вникали в суть заводских технологий и преодолевали недоверие конструкторов, убеждая их в необходимости творческого содружества при разработке продукции. Опыт заимствовали у служб дизайна Государственного оптического института (ГОИ), Ленинградского оптико-механического объединения (ЛОМО), особенно у ее руководителя Валентина Цепова; ездили за методическими советами во ВНИИ технической эстетики. К концу 1968 года служба ди-

зайна (сначала бюро, а с 1967 – сектор художественного конструирования) была укомплектована восемью дипломированными художниками-конструкторами и графиками: в 1967 пришли выпускники «Строгановки» Е. Жердев и А. Смирнов, в 1968 – Р. Латыш и А. Сивоплясов. Через пару лет к ним добавились Е. Рыбникова, Е. Сурова, Н. Щербакова и др. Также в штате были графики Т. Лобутева, Г. Федоренко, техники, чертежники и модельщики. Удалось создать и оснастить оборудованием макетную мастерскую. Закончился первоначальный период накопления опыта и борьбы за признание дизайнеров нужными, полезными, но еще не полноправными членами творческого коллектива проектировщиков, т.к. им не хватало авторских прав.

Диапазон разработок: от фото- и киноаппаратуры массового и специализированного назначения (медицина, космос и пр.) до высокоточного научного и технологического оборудования (электронные микроскопы, рентгеновские микроанализаторы, установки для регистрации быстропротекающих процессов и пр.). Одновременно начали разрабатывать сопроводительную и рекламную документацию, упаковку, задумываться о графическом фирменном стиле предприятия [28.8].

Еще в 1957 году на заводе был начат серийный выпуск панорамного фотоаппарата «ФТ-2», разработанного **Ф.В. Токаревым** (1871–1968), конструктором стрелкового оружия. Прибор в форме прямоугольной «коробочки» был снабжен объективом, который, в отличие от объективов обычных широкоугольных камер, не охватывал фотографируемый объект целиком (как правило, с искажениями), а экспонировал пленку, вращаясь вокруг вертикальной оси, проходящей через главную точку объектива, как-бы сканируя (развертывая) изображение по горизонтали. Пленка располагалась при этом не плоско, а по дуге. Угол панорамирования (охвата) по горизонтали – 120°. Благодаря модернизации на смену «коробочке» пришел фотоаппарат «Горизонт» (1966) с пластикой формы и цвето-фактурным решением, аналогичными традиционным для фотоаппаратов того времени (дизайнеры В. Рунге и В. Шаблевич).

В конце 1960-х были созданы оригинальные образцы зеркальных фотоаппаратов. «Зенит-7» – поиск нового варианта решения на основе традиционного формообразования «зеркалки»: введены литой «kozyрек» над пентопризмой и иные пропорции членения объемов по горизонтали. «Зенит-Д» – первая отечественная «зеркалка» с автоматической отработкой выдержки затвора и необычной для этого вида фотоаппаратов формой, которая была обусловлена не только эстетическими поисками. Большое влияние на форму и объем оказала необходимость размещения в корпусе элементов электронной схемы и механизмов автоматики, имевших в то время относительно большие габариты.

Условия работы дизайнеров совсем не были идеальными. До 50% времени приходилось тратить на выполнение графических и объемных материалов к совещаниям и коллегиям Министерства по темам, в которых дизайнеры не участвовали, а также на оформление политической наглядной агитации, в частности, передвижных транспарантов и машин к демонстрациям, эскизов значков, сувениров и пр. Такие задания не только отнимали время и физические силы, но и наносили моральный ущерб, ухудшали психологический климат в коллективе.

Не добавляли оптимизма и жесткие условия «режимного предприятия», когда даже посещение специализированных, а тем более художественных выставок или ВНИИТЭ для консультаций, не говоря уж о возможности хотя бы эпизодической творческой работы вне стен завода, были практически неразрешимой проблемой. В этом отношении условия у дизайнеров ЛОМО были много лучше а режим – мягче. Такое отношение администрации ЦКБ вынудило обратиться за помощью к директору ВНИИТЭ Ю.Б. Соловьеву. В конце 1970 года по инициативе В. Рунге, поддержанной коллегами ЛОМО и ГОИ, Ученый совет института, наделенный широкими полномочиями по дизайну в стране, заслушал творческие отчеты художественно-конструкторских подразделений ведущих предприятий оптико-механической промышленности (ОМП). Совет дал положительную оценку деятельности дизайнеров, их разработкам и довольно резко высказался в адрес руководителей за недопонимание роли и возможностей дизайна, специфики художественного творчества. Принципиальная позиция совета, позитивная, к счастью, реакция руководства министерства, Красногорского завода и других предприятий на конструктивную критику во многом способствовали тому, что в начале 1970-х годов ОМП стала одной из наиболее благополучных отраслей по дизайну в стране.

Семидесятые годы XX века памяты доработкой дизайна серийной продукции на Знак качества. Первыми изделиями завода, проходившими аттестацию на Знак качества, были сменные объективы для фотоаппаратов типа «Зенит». Они имели высокие технические показатели и пользовались заслуженным спросом у покупателей. Однако им были присущи существенные эксплуатационные и композиционные недостатки, что было обусловлено применением только инженерных методов при их разработке. После тщательного анализа, изучения отечественных и зарубежных аналогов было найдено новое художественно-конструкторское решение всей серии объективов в едином стиле. Одновременно с объективами перерабатывались футляры, упаковка, рекламно-сопроводительная документация.

В эти же годы выполнялись новые оригинальные проекты. Для Института В.И. Ленина (Мавзолея) разработали и изготовили целый комплект техники (ведущий дизайнер А. Сивоплясов). Принцип ее действия заключался в следующем. Два объектива позволяли получить стереопару фотоизображения, на которую наносились метки (своеобразные реперные точки – точки отчета). С помощью таких снимков можно определить изменение объема любого тела бесконтактным методом, т.е. не прикасаясь к нему и не измеряя никаким механическим прибором. Изготовленная уникальная аппаратура позволила ученым следить за изменениями размеров носа, глаз и других частей головы мумии В.И. Ленина с точностью до десятых долей миллиметра.

Комплекс подобной техники был создан для съемки движущихся кораблей, дельфинов и других объектов. Аппараты комплекса работали над поверхностью воды, под водой и на границе сред (воздух–вода). Для дизайнеров это были очень поучительные сложные дизайнерские разработки, в которых практически участвовал весь коллектив. Работали в тесном контакте с конструкторами, испытателями и заказчиками. Многому научились, много узнали нового, познакомившись с замечательными людьми – учеными, моряками и другими специалистами.

На защиту проектов представили красочные рисунки общих видов приборов в реальном масштабе, компоновочные и конструктивные схемы типа «рентгеновский снимок» и «взрыв», рисунки взаимодействия техники с человеком-оператором, макеты в натуральную величину с полной имитацией внешнего вида и веса. Это была первая комплексная и очень наглядная защита новой техники в истории завода. Она произвела большое впечатление на заказчиков, руководство ЦКБ и завода, полнее раскрыв им возможности дизайна, профессионализм и мастерство художников-конструкторов.

Много нового было внесено в зеркальный фотоаппарат «Зенит-16» (конструктор А. Падалко, дизайнеры В. Шаблевич и В. Рунге). При создании фотоаппарата разработчики отказались от традиционного горизонтального членения камеры на три части. Традиционная форма зеркального фотоаппарата логична в части тектонических характеристик. Его основа – жесткий и прочный литой несущий корпус из алюминиевого сплава. К корпусу крепятся легкие тонкостенные щетки (верхняя и нижняя), а также задняя (зарядная) крышка на вертикальной петле. Разработчики ввели разделение формообразующих объемов на несущий (внутренний металлический) и ограждающие (наружные пластмассовые) элементы, а также крышку на горизонтальной петле. Оригинальное объемно-пластическое решение было подчеркнуто сочетанием гладкой и фактурированной поверхностей сочленяемых частей камеры. При новом подходе к конструкции камеры целостность композиционного решения достигалась проще и убедительнее, стали выше технологические показатели за счет облегчения доступа к механизму и узлам при сборке и ремонте. Фотоаппарат был защищен свидетельством на промышленный образец, получил высокую оценку дизайнерского решения в стране и за рубежом. Схему его формообразования использовали Р. Лоуи и его коллеги при проектировании «зеркалки» для Красногорского завода при посредничестве ВНИИТЭ (см. *Лекцию 17*).

Фактически в 1970-е годы был заложен практический и, самое главное, теоретический фундамент того, что со временем стало дизайн-концепцией, дизайн-программой оптико-механической и оптико-электронной продукции предприятия, включавшей в себя образно-стилевой, структурный, эргономический и др. блоки. Все больше внимания уделялось учету «человеческого фактора», особенно при создании сложной техники, предназначенной для оборонных целей, эксплуатируемой в экстремальных условиях космоса и под водой. Знаний дизайнеров не хватало, и к проектированию были подключены выпускники с университетским образованием, специализирующиеся в инженерной психологии.

Летчик-космонавт, дважды Герой Советского Союза Г.М. Гречко, поддерживая выдвижение творческого коллектива красногорцев на соискание Государственной премии РФ в области литературы и искусства, писал (2001): «Изделия завода, связанные с космонавтикой, органично сочетают в себе удобство в эксплуатации, элегантность форм и качество изготовления. Они эффективно используются по трем направлениям: бортовые оптико-электронные и оптико-фотографические системы наблюдения земной поверхности, Луны, планет Сол-

нечной системы; наземные комплексы внешнетраекторных измерений и контроля околоземного космического пространства; аппаратура для видеофиксации на борту космической техники. Уже в 1960-е годы достойно проявила себя в условиях космического полета аппаратура для обычных «земных» съемок. Ю.А. Гагарин, А.А. Леонов, Ю.П. Артюхов и др. успешно использовали зеркальные фотоаппараты «Зенит», кинокамеру «Конвас». Более высокими показателями обладали кинокамеры, специально созданные для космоса. «К3» отличалась, пользуясь операторским жаргоном, улучшенной «держабельностью» и «хватабельностью». Оригинальную компоновку и форму имела «К2», готовившаяся к лунной одиссее. В этих изделиях – изделиях третьего по счету вышеупомянутого направления продукции для космоса – наиболее полно проявились талант и мастерство заводских дизайнеров.

В изделиях первого и второго направлений, уникальных по конструкторской мысли и технологическому воплощению, труд дизайнеров был связан, в основном, с учетом «человеческих факторов» в пультах управления, отработкой органов управления, а также разработкой эксплуатационной документации. Это также существенно повышало потребительский уровень продукции. В связи с переориентацией в последние годы ранее «закрытой» тематики на коммерческие экспортные заказы вклад дизайнеров в отработку эргономических и эстетических показателей продукции для космических программ приобретает еще большую весомость и значимость».

Расширялись связи с ВНИИТЭ, где для завода выполнялись исследования по анализу потребительского уровня и дизайнерских особенностей отечественной и зарубежной фототехники. Там же проводилась независимая экспертиза новых разработок, выдавались конкретные рекомендации, которые в подавляющем большинстве случаев совпадали с предложениями дизайнеров-заводчан. Но, как известно, нет пророка в своем отечестве, и только авторитет ВНИИТЭ позволял переломить консерватизм конструкторов и технологов. Так было, например, с кинокамерой «Кварц 8XL», когда только вмешательство института позволило переубедить конструкторов, подтолкнув к принятию оригинального патентоспособного художественно-конструкторского решения. Камера была признана лучшей в своем классе, отмечена медалями ВДНХ и дипломами зарубежных выставок.

Начальник отдела экспертизы ВНИИТЭ Щаренский В.М. отмечал, что проводимая его отделом экспертиза на Знак качества, которой была придана Постановлением ЦК партии и Совета министров обязательная государственная функция, сыграла, несомненно, положительную роль. Важно, что «...оценивать потребительские свойства и эстетический уровень следовало не только на конечном этапе, когда изделие уже создано, а и на различных стадиях проектирования, начиная с технического задания и эскизного проекта. Она давала несомненный эффект в повышении качества, хотя и встречала противодействие со стороны многих руководителей. Лишь немногие отрасли промышленности (например, оптико-механическая), поставлявшие продукцию и на экспорт, тесно сотрудничали с нашими экспертами» [24.10].

Особое внимание в Красногорске уделялось концептуальному (перспективному) дизайнерскому проектированию, в том числе с привлечением студентов МВХПУ (б. Строгановское). При консультативном участии заводских специалистов, их помощи в макетировании выполнялись курсовые и дипломные работы. Функционально и эксплуатационно обоснованные, оригинальные по формообразованию проекты были предложены по научным приборам (электронные микроскопы и микроанализаторы, аппаратура для регистрации быстропротекающих процессов), фототехнике (фотокамеры различных типов, аппаратура для съемки удаленных объектов, в т.ч. фоторужье). Ряд проектов был использован в реальных разработках. Десяток совместных проектов высокого уровня были защищены по заявкам завода и училища свидетельствами на промышленные образцы. Совместная работа с заводчанами позволяла студентам глубже усвоить методику проектирования, ознакомиться с особенностями технологических процессов высокоточного производства и в будущем успешнее входить в специальность. В период с 1965 по 1985 годы более 30-ти студентов и выпускников Строгановки взаимодействовали тем или иным образом с заводом (от полугодовой стажировки до многолетней работы в коллективе дизайнеров).

Концептуальные разработки, имевшие высокую визуальную наглядность (красочные планшеты и детально проработанные макеты), несли большой познавательного-просветительский заряд, способствовали разъяснению задач и возможностей дизайна техническим специалистам и администрации предприятия. Они помогали сломать сложившиеся инженерные стереотипы формообразования изделий. Остановимся на одном из примеров.

На Красногорском заводе несколько десятилетий выпускалось (с несущественными доработками) фоторужье «Фотоснайпер», созданное в 1960-е годы бывшим кадровым военным с использованием идей фотолюбителя, сменившего в свое время охотничье ружье на фотоаппарат. Биографические данные разработчиков важны потому, что они во многом обусловили компоновочную схему и облик изделия согласно их пристрастиям.

Фоторужье состоит из зеркального фотоаппарата, объектива с фокусным расстоянием 300 мм, устройства наводки на резкость и спускового устройства, которые все крепятся на ложе с «пистолетной» рукояткой. Имеется также плечевой упор-приклад для обеспечения устойчивости изделия при съемке. Компоновка, приемы формообразования и, в итоге, зрительный образ этой разработки оказались характерными для огнестрельного оружия. Но фотокомплект мог служить не только для фотоохоты, но и для съемки любых удаленных объектов, в том числе на оживленных улицах, спортивных состязаниях и пр., поэтому он должен иметь соответствующий зрительный образ, а также компоновочную схему с учетом эргономических требований к данному типу оптического изделия, а вовсе не к оружию. В частности, у этого изделия при фотосъемке нет отдачи как при стрельбе, условия совместной работы глаза и визира более тяжелые из-за близкого положения выходного зрачка к корпусу камеры и т.д.

Дизайнерами завода и студентами были разработаны оригинальные варианты фотокомплектов, имевшие приборный зрительный образ. Один из вариантов обладал к тому же существенными эксплуатационными преимуществами. Так

как малый угол зрения длиннофокусного объектива затрудняет слежение за подвижными объектами, в конструкцию ввели дополнительный визир с большим углом зрения, в поле которого имеется рамка, показывающая, какой фрагмент общей картины соответствует углу зрения «длиннофокусника». Быстродействующий механизм позволял оперативно переключать широкоугольный и длиннофокусный оптические каналы. Вновь созданный вариант фотокомплекта был защищен охранным документом в качестве промышленного образца. При рассмотрении заявки в патентном ведомстве произошел, по сути, анекдотический случай. Эксперт, признав новизну и оригинальность решения, отказал в выдаче охранного документа по причине «несоответствия образа заявляемого изделия сложившемуся образу фоторужья». Убедить эксперта в обоснованности новой трактовки фотокомплекта и необоснованности именно оружейного образа помогли рекламные материалы из американской газеты. Реклама использовала несколько неожиданный ход с сатирическим акцентом. «Если, уважаемые господа, вы хотите получить великолепный снимок бизнесмена или, еще лучше, политика, не улыбающегося дежурной улыбкой, а в проявлении искренних человеческих чувств – купите советский «Фотоснайпер». Как только вы наведете объектив на вашего героя, он подумает, что это покушение, и на его лице будет отражена вся гамма подлинных чувств». Внизу была приписка: «Не делайте этого, если боитесь умереть в тот же самый момент, т.к. служба безопасности наверняка примет соответствующие меры защиты». После такого усиления доводов в пользу нового формообразования изделия положительное заключение было получено незамедлительно.

Яркими, хотя и напряженными в организационно-творческом плане, событиями были выставки завода. Дизайнеры участвовали в разработках планов-концепций, проектов оформления, полностью сами оформляли экспозиции выставок на ВДНХ СССР. Главные из них: «Хозяйственная реформа в действии» (1972), «Опыт Красногорского механического завода по повышению эффективности производства и улучшению качества продукции» (1977), «Славы трудом человек» (раздел Красногорского района – 1986). Наиболее значимой для дизайнеров была выставка в Доме оптики «Роль дизайнера в решении народно-хозяйственных и отраслевых задач» (1986). Ей предшествовала, стоящая особняком, выставка-отчет «Дизайн на Красногорском механическом заводе» в Центре технической эстетики ВНИИТЭ на Пушкинской площади.

Центр, располагавшийся в нижней части здания газеты «Известия», был действительно центром дизайна страны – там проходили семинары, конференции и выставки. Право показать свои работы получали только лучшие коллективы страны. Вслед за ЛОМО такая возможность была предоставлена подмосковным художникам-конструкторам.

В витринах Центра, открытых для обозрения москвичами и гостями столицы круглосуточно (с хорошей подсветкой), была представлена почти сотня экспонатов. Они наглядно рассказывали о путях совершенствования изделий завода от первых до выпускаемых моделей в натуре, а также показывали перспективные разработки в чертежах и макетах. Прямо над витринами на семи встроенных круп-

ноформатных экранах демонстрировался слайд-фильм о заводе, его коллективе, продукции, дизайне и дизайнерах. Открытие выставки (в конце июня 1984 года) переросло в большую пресс-конференцию, которую вел директор ВНИИТЭ Ю.Б. Соловьев. Дизайнерам и конструкторам пришлось отвечать на многочисленные вопросы, не всегда приятные из-за справедливых нареканий в адрес технических параметров и качества фотоаппаратуры. Тем приятнее сегодня перечитывать подробные доброжелательные, порой восторженные публикации в газетах «Известия», «Советская культура», «Торговля», «Ленинское знамя», «Вечерняя Москва» и др. Во всех публикациях, наряду со сведениями о заводе и дизайнерах, отмечается высокий уровень работ, красота экспозиции, в которую логично вписались прекрасные фотографии (автор Г. Ульянова), выполненные фототехникой завода. Подчеркивалось, что лучшей рекламы продукции предприятия быть не может.

Художественно-экспертный совет (Совет по дизайну) отрасли

Несомненные успехи художников-конструкторов предприятия на фоне снижения уровня дизайна в оптико-механической промышленности и ряда других факторов обусловили создание на базе отдела дизайна Красногорского завода Художественно-экспертного совета (Совета по дизайну) отрасли. Зам. министра И.П. Корницкий своим приказом назначил В. Рунге, начальника отдела и главного дизайнера предприятия, кандидата искусствоведения по технической эстетике председателем Совета, утвердил положение о Совете.

Совет вел многогранную активную деятельность, оказавшую большое положительное влияние на развитие дизайна на предприятиях Ленинграда, Киева, Минска, Загорска, Лыткарино, Вологды и других городов.

Основные функции Совета были определены следующим образом:

- художественно-конструкторский анализ современных отечественных и зарубежных образцов любительской фотокинетехники и определение на его основе прогрессивных тенденций формообразования, выдача их в виде рекомендаций предприятиям отрасли для учета в разработках;

- рассмотрение эскизных и технических художественно-конструкторских проектов, а также опытных образцов всех новых моделей любительской фотокинетехники; оценка их уровня и разработка рекомендаций по повышению этого уровня.

Только за один 1986 году были проведены семь заседаний Совета на различных предприятиях отрасли. Члены Совета имели возможность не только оценить работу своих коллег и уровень их разработок, но и смогли ознакомиться с особенностями технологии производства различных предприятий.

Одним из важных и плодотворных направлений деятельности Совета стало проведение (с 1987 в содружестве с Союзом дизайнеров СССР) научно-практических многодневных семинаров по художественному конструированию. Регулярно дважды в год собирались и совместно работали по две недели дизайнеры предприятий отрасли, приглашались студенты и преподаватели ведущих художественно-промышленных вузов, другие специалисты. За пять лет в них приняли участие более 70 человек из 12 городов пяти республик.

Семинары, где царила подлинно творческая обстановка, имели хорошее методическое и материальное обеспечение. В атмосфере непринужденности проходили «мозговые атаки», велись дискуссии, обсуждались идеи и проекты. Практически в любое время можно было получить нужную консультацию, позаимствовать профессиональные секреты других предприятий и школ. Семинары стали творческой мастерской, где выполнялись конкретные и концептуальные проекты, и одновременно школой по обмену опытом, повышению квалификации профессионалов, приобщению к дизайнерскому мастерству студенческой молодежи.

На семинаре на тему «Перспективный фотоаппарат: концепция дизайн-программы» участники разделились на несколько творческих групп; каждая из них выдвинула свою концепцию [28.5]. Группа с Красногорского завода (руководители В.Ф. Рунге и В.И. Шаблевич) разрабатывала задачу по комплексному эргономическому обеспечению автоматизированных зеркальных фотоаппаратов. Концепцию «За чистоту окружающей среды» выдвинула творческая группа ЛОМО (руководитель – В.А. Цепов). Группа Киевского завода «Арсенал» приняла за основу разработки незеркальных малоформатных фотоаппаратов концепцию «Простота и привлекательность» (руководитель – В.Е. Борисенко). Девиз «Комфорт и надежность» был избран группой БелОМО (руководитель – А.В. Цеханович) при проектировании массовых любительских автоматических компактных незеркальных фотоаппаратов нового поколения, которые предназначались для использования при активном отдыхе.

Отметим, что у БелОМО ранее уже были удачные разработки простых моделей, которые можно отнести к типу, называемому «мыльницами» за свою форму и пластмассовую оболочку. Любительский полуформатный (размер кадра 18×24) фотоаппарат «Агат-18» (дизайнер В. Манин) имел оригинальное решение, отличаясь от аналогов вертикальной компоновкой. В его пластическом и цветовом решении были учтены характерные для тех лет (1984) стилевые и композиционные элементы. Придирчивый зарубежный коллекционер-профессионал уважительно отозвался об «Агате-18», назвав его «маленькой пластмассовой конфеткой» (*Modern Photography*, 1986, № 12).

Тематика первых семинаров касалась только продукции отрасли. Они привели к представительной встрече-дискуссии производителей и потребителей фототехники (конструкторов, дизайнеров, фотографов-профессионалов и любителей) при участии редакции журнала «Советское фото» в Центре технической эстетики ВНИИТЭ, широко освещенной в печати («Советское фото», 1989, № 5) и на телевидении. Затем семинар вышел за рамки отрасли и стал Всесоюзным. По программе «Конверсия и дизайн» с привлечением представителей Военно-морского флота была разработана дизайн-концепция Комплексного центра подготовки и реабилитации моряков-подводников, а также других средовых объектов (см. Лекцию 29).

Лучшие традиции отрасли были сохранены и приумножены в последующие годы. Красногорский завод к началу XXI века успешно вышел на международный рынок с новым видом продукции – приборами ночного видения. Высокий дизайнерский уровень этой и другой продукции во многом обеспечивается ши-

роким использованием в отделе дизайна (начальник Е.И. Титов) информационных технологий как инструментария для реализации новых идей формообразования. На базе компьютерной технологии и современного программного обеспечения стало возможным оперативно создавать изделия со сложными внешними поверхностями и оригинальной пластикой.

Работы дизайнеров отрасли отмечены дипломами лауреатов ежегодных российских выставок-конкурсов «Дизайн», высшей наградой выставки – «Виктория». За высокий уровень дизайнерских разработок творческим коллективам ЛОМО (1998) [28.4] и «Красногорского завода им. С.А. Зверева» (2001) [28.3] присуждены Государственные премии в области литературы и искусства Российской Федерации (номинация «Дизайн»). В 2004 году подкомитет по Государственной премии Республики Беларусь в области литературы, искусства и архитектуры допустил к соисканию премии разработку дизайнеров ОАО «Пеленг», г. Минск, – микроскоп сравнения «Пеленг МС-2» [28.6].

Уральский оптико-механический завод (УОМЗ) ведет свою предысторию с середины XIX века. Швейцарский подданный Теодор Швабе открыл в Москве магазин оптических инструментов. Первоначально он торговал очками, лупами, геодезическими и физическими приборами, выписываемыми из-за рубежа, ставя на них свое клеймо. Со временем Швабе создал собственное производство и расширил номенклатуру приборов. В 1916 году фирма получила наименование «Геофизика».

В 1930-е годы была проведена кардинальная реконструкция производства с ориентацией предприятия на изготовление, в основном, военной техники с приоритетом выпуска прицелов для самолетов. При наступлении фашистских войск на Москву осенью 1941 года завод был полностью эвакуирован в Свердловск.

В послевоенные годы завод развивался, осваивая электронику (1950-е). С 1946 года предприятие именуется «Уральский оптико-механический завод». Характер основной продукции обусловил еще бóльшую «закрытость» УОМЗа по сравнению с предприятиями оптико-механической промышленности, о которых говорилось выше. У дизайнеров отрасли никаких контактов со свердловчанами не было.

Первый специалист в области дизайна – выпускница Свердловского архитектурного института (САИ) Ольга Чунарева – появилась на заводе в 1978 году. Благодаря настойчивому характеру и хорошей профессиональной подготовке она сумела через несколько лет самоутвердиться в коллективе проектировщиков и перейти от участия в задуманных и разрабатываемых другими изделиями к выполнению самостоятельных разработок. Становление О. Чунаревой как специалиста связано с разработкой «от нуля» детского микроскопа «Натуралист» (1983). Она не только занималась формообразованием, но и добивалась освоения новых для предприятия технологий изготовления и поверхностной отделки корпусных деталей из пластмассы, нанесения на них надписей и пр. Микроскоп широко продавался в конце 1980-х годов в стране и за рубежом, в т.ч. в Японии (между прочим, под фирменной маркой «Зенит»). С этой и другими разработками О. Чунарева в 1988 году стала членом Союза дизайнеров СССР [28.8].

В 1991 году было организовано бюро дизайна (с 1994 – отдел) под руководством Александра Зяблова, выпускника САИ. С середины 1990-х годов практи-

чески вся продукция (товары народного потребления, игрушки, медицинская техника, геодезические приборы, изделия специального назначения) создается при участии дизайнеров. Дизайн-проектирование ведется на современной компьютерной технике с соответствующим программным обеспечением. Макетирование выполняется на установке постоянного синтеза, позволяющей проверить принятое решение буквально в тот же день.

Тонкостенная модель корпусной детали выполняется со всеми элементами пластики, рельефов и графики на внешней «корке» с учетом всех конструктивных и технологических требований. Одним из первых приборов, созданных по новой методике проектирования и технологической отработки формы, стал прибор для медицины – дефибриллятор «ДФР-2». Пресс-формы корпуса прибора, имеющего достаточно сложную пластику, были выполнены быстро и точно в соответствии с замыслом дизайнера. Также отрабатывается формообразование других изделий. В частности, пластичная форма корпуса биохимического анализатора «АБ-02» спроектирована под технологию литья в силиконовые формы, которая практически сняла ограничения на обратные уклоны, «карманы» и пр. Силиконовая форма была создана по модели, полученной методом послойного синтеза, что обеспечило полное соответствие замысла (модели) дизайнера и готового изделия.

Внедрение системы трехмерного проектирования предоставило дизайнерам большие возможности для творчества. Вот основные из них:

- компоновка изделия может быть переработана на любом этапе проектирования без значительных потерь и затрат времени;
- пластическое решение может выполняться свободно, с учетом технологии изготовления и контролем на любом этапе создания формообразующих поверхностей;
- возможность разработки практически неограниченного количества вариантов дизайнерского решения на базе одного конструктивного решения;
- возможность получения на различных этапах проектирования изображений изделия для оценки вариантов и выбора наиболее приемлемого из них [28.2].

Современные проблемы в деятельности дизайнеров на УОМЗе, их организационные и методические аспекты во многом ассоциируются с проблемами красногорских и др. художников-конструкторов ОМП почти 40-летней давности со спецификой новых социально-экономических условий. Стремление повысить уровень разработок, не пропустить современные тенденции в дизайне, а также необходимость повышения квалификации нового состава сотрудников обусловили обращение за помощью в Уральскую государственную архитектурно-художественную академию. Творческие контакты были установлены по широкому кругу вопросов. В их числе: обучение заводчан на годичных курсах повышения квалификации по специально подготовленной программе; консультативная помощь студентам, прохождение ими практики на заводе; дипломные проекты по тематике предприятия и пр.

Взросший профессиональный уровень сотрудников, технологические нововведения, активная позиция руководителя благотворно сказались на работе отдела дизайна и качестве продукции. На Всероссийских конкурсах-выставках «Дизайн» 2003 и 2004 годов изделия УОМЗа были отмечены Национальным призом в области дизайна – «Виктория».

С 2004 года А. Зяблов активно проводит идею создания (мы скажем – воссоздания) многоуровневой системы взаимосвязи и взаимодействия дизайнеров-проектировщиков, специалистов промышленности, торговли и др. звеньев в условиях обострившейся конкуренции для удовлетворения запросов потребителей с учетом индивидуальных вкусов на базе современного индустриального производства. По проекту «Камертон» предлагается (в частности, для оборудования кухни с акцентом на бытовую технику):

- создание и «раскрутка» общероссийской торговой марки (коллективного товарного знака), под которой будет продаваться продукция различных предприятий, созданная в рамках проекта;
- определение стилевых направлений на ближайшие годы, что помогло бы дизайнерам на предприятиях разрабатывать изделия, вписывающиеся в принятую концепцию;
- предоставление потребителям возможности выбора наиболее подходящего стилового решения своей кухни с возможностью приобретения всего необходимого.

Предполагаемые участники проекта: Союз дизайнеров России – организатор проекта на первом этапе; кафедры промышленного дизайна МГХПУ им. Строганова и Уральской архитектурно-художественной академии – разработка концептуальных проектов, номенклатуры изделий, торговой марки; промышленные предприятия, выпускающие бытовую технику; мебельные фирмы; фирмы-производители посуды, тканей и другой утвари; торговые фирмы, заинтересованные в продаже отечественной продукции под единой торговой маркой; интерьерные фирмы и т.д. Признается необходимым введение аттестации, сертификации изделий, контроля качества изготовления, соответствия изделий выбранному стиловому направлению.

Литература

- 28.1. Быков З. Возрождение Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановского) // *Техническая эстетика*, 1985, № 5.
- 28.2. Зяблов А.Ю. Дизайн на промышленном предприятии в условиях внедрения САПР // *RM MAGAZINE*, 2004, № 3.
- 28.3. *Продукция завода* им. С.А. Зверева, г. Красногорск Московской области (на соискание Государственной премии в области литературы и искусства РФ) // *Архитектура и строительство России*, 2002, № 5.
- 28.4. *Продукция ЛОМО*, г. Санкт-Петербург (на соискание Государственной премии в области литературы и искусства РФ) // *Архитектура и строительство России*, 1999, № 2–3.
- 28.5. Рунге В.Ф., Цеханович А.В. Фотоаппарат будущего: поиски концепции // *Техническая эстетика*, 1987, № 12.
- 28.6. Рунге В.Ф. «Пеленг» дизайна Республики Беларусь // *АСД*, 2004, № 3.
- 28.7. Сильвестрова С.А. Дизайн на фирме ЛОМО // *Техническая эстетика*, 1983, № 8.
- 28.8. Такая Оля Чунарева (штрихи к портрету) // *Техническая эстетика*, 1988, № 8.
- 28.9. Фельдт А., Шаблевич В. Некоторые приемы художественно-конструкторской разработки фотоаппаратуры. *Другие материалы* о разработках художников-конструкторов Красногорского завода // *Техническая эстетика*, 1971, № 9.



Структура фотоаппарата «Кенон EOS-1N», Япония. Высококласные зеркальные фотоаппараты 1980-х годов были сопоставимы с малолитражными автомобилями по количеству узлов и деталей и трудоемкости изготовления

Дизайнеры ЛОМО (слева направо): **О. Ницман, В. Цепов и И. Акишев**



Продукция ЛОМО. Дальномерные малоформатные фотоаппараты «ЛОМО-компакт» (а), «Зенит-Ф» (б), 1980-е. Бинокль Б 58×30, зеркально-линзовая схема (в). Бинокль ночного видения ONV (г)



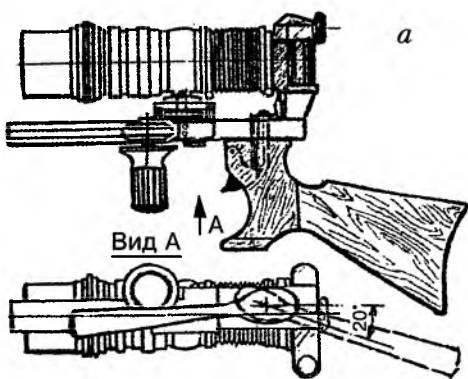
а Система графических символов (а). Школьный микроскоп «Аналит» (б). Стереомикроскоп-тренажер для микрохирургии (в). Телескоп «Астел 30×60» (г), 1990-е





Фотоаппаратура Красногорского завода. Дальномерный фотоаппарат «Зоркий-10», созданный при участии строгановцев (а). Панорамный фотоаппарат «ФТ-2» (б). Фотоаппарат «Горизонт», его футляр, упаковка и пр. (в). Зеркальные фотоаппараты «Зенит-7» (г) и «Зенит-Д» (д), 1960-е

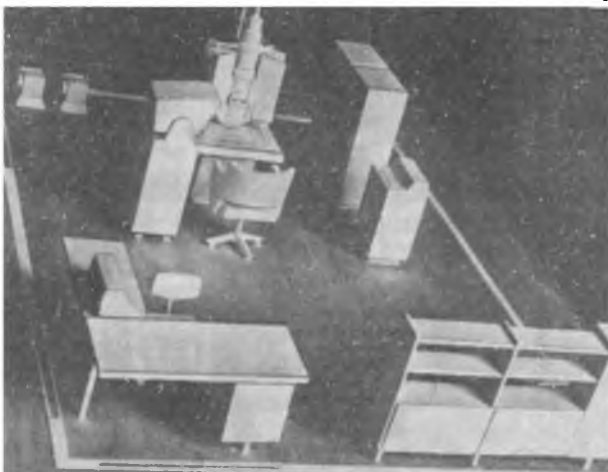
Знак качества, проставлявшийся на изделиях, аттестованных на высшую категорию качества (а). Стадии доработки сменного объектива «Телемар-22А»: от дробной формы, нефункционального профиля накатки, бликующей белой поверхности к более целостной и функциональной форме, удобным в манипулировании накаткам и полуматовой черной отделке с цветными шкалами (б)



Фотокомплекты «Фотоснайпер»: Г. Артюхова – бывшего охотника (а) и С. Малинского – отставного военного (б), 1960-е



а

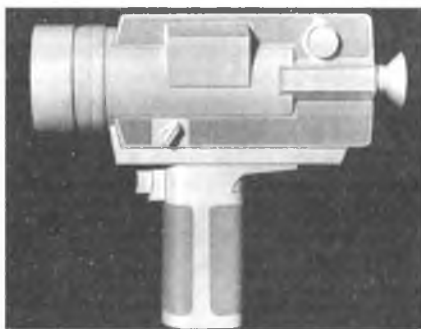


б

Дипломные работы, МВХПУ (б. Строгановское) по тематике Красногорского завода. Микроанализаторы МАР-1, **В. Несвитипаско** (а) и МАР-3, **В. Рунге** (б, в), 1960-е



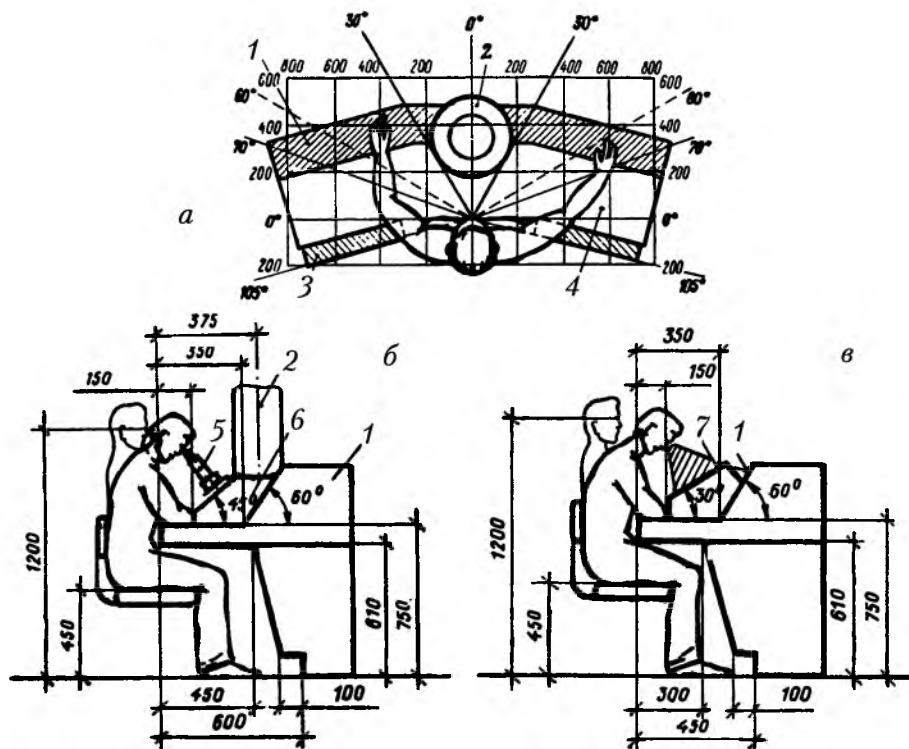
в



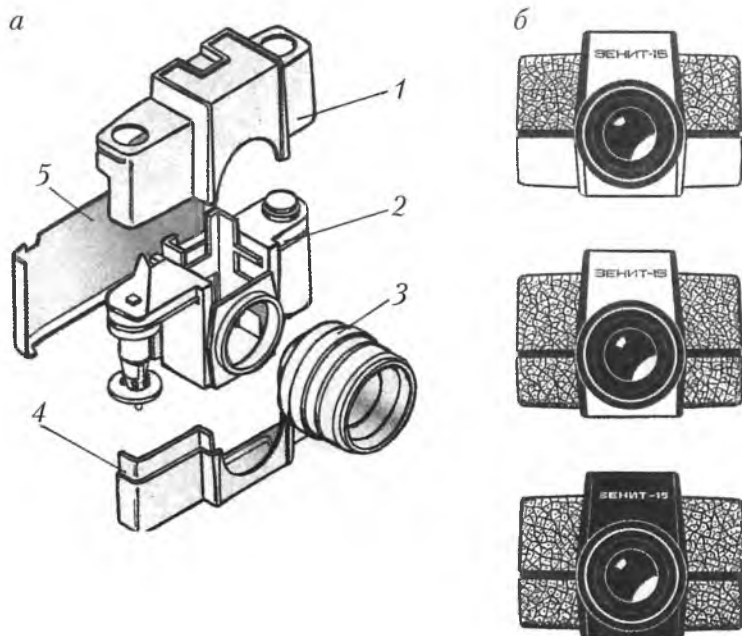
Макет кинокамеры «Кварц 8XL», картон, бумага



Зеркальный фотоаппарат «Зенит-16», сменные объективы к нему. Кинокамера «Кварц 8XL», **В. Рунге, В. Шаблевич, Н. Щербакова и Н. Фролин**. Начало 1970-х



Рекомендации по компоновке электронных микроскопов с колонной над столешницей (а, б) и внутри стола (в)



Фотоаппарат «Зенит-16». Схема формообразования (а): 1 и 4 – верхний и нижний пластмассовые щитки-кожухи; 2 – внутренний металлический корпус; 3 – объектив; 5 – зарядная крышка. Варианты цвето-фактурного решения (б)



Обсуждение проектов фотокомплектов в Строгановке:
В. Рунге, А. Короткевич, Н. Кожичкин, Н. Шитиков (слева направо)



Дизайнеры БелОМО на семинаре в «Маковзе», Минск, 1987.
О. Пастухов, А. Цеханович, Л. Кизил, В. Манин и Я. Ленсу (слева направо)



Любительские фотоаппараты БелОМО «Агат-18» с размером кадра 18×24 (а) и «Эликон» (б), **В. Манин**, 1980-е



а



б



Фотокомплекты для съемки удаленных объектов. Предложения строгановцев по формообразованию, начало 1980-х (а). Дипломный проект **М. Мальшева** с двумя оптическими каналами – длиннофокусным и широкоугольным, 1984 (б)

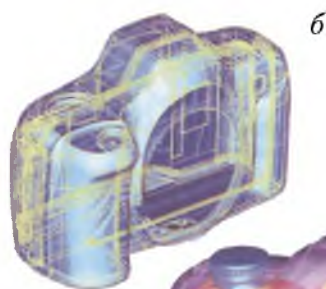
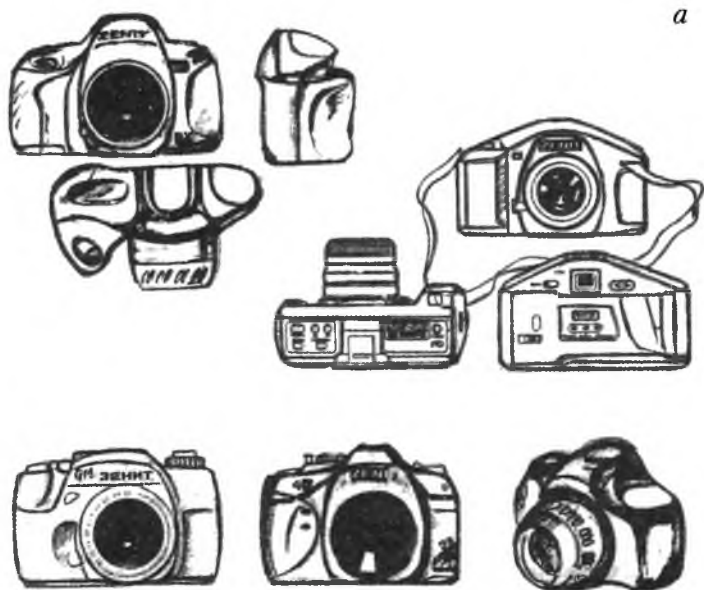
Выставка «Дизайн на Красногорском механическом заводе», ЦТЭ, Москва, 1984. Эмблема выставки (а). Фрагмент экспозиции в витринах (б)



а



б



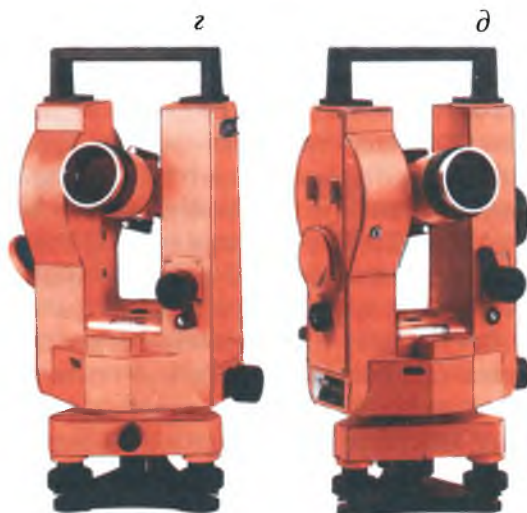
Зеркальный фотоаппарат с моторным приводом и электронной системой управления, Красногорский завод. Поисковые эскизы, **Е. Рыбникова** (а). Фрагменты процесса автоматизированного проектирования и готовое изделие, 2000 (б–д)



а



б



з

д



в



ж



е



Продукция УОМЗа, г. Екатеринбург. Детский микроскоп «Натуралист», **О. Чунарева**, 1980-е (а, б). Элементы фирменного стиля, 1988 (в); геодезические приборы, 1990-е (з, д); биохимический анализатор «АБ-2», 2002 (е); дефибриллятор «ДФР-1», 2003 (ж), **А. Зяблов** и др.

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ДИЗАЙН КОНЦА XX ВЕКА

Союз дизайнеров СССР и его создатель Ю.Б. Соловьев

Союз дизайнеров СССР, как творческая общественная организация, был создан на волне начала «перестройки». К тому времени уже существовали объединения большинства творческих профессий. Надо подчеркнуть, что создавались они только с «высочайшего соизволения» ЦК партии. Союзы архитекторов, художников, писателей и композиторов были организованы на основе постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». С момента создания Союзов журналистов (1959) и кинематографистов (1965) уже прошло не одно десятилетие.

Вступление в творческий союз позволяло деятелям искусств самоутвердиться профессионально и получить общественное признание, а также давало определенную социальную защиту и реальную материальную поддержку. Через Художественный фонд и др. аналогичные организации при Союзах распределялись «заказы» на творческую работу, шло обеспечение производственной базой и материалами. Члены Союзов могли участвовать в выставках, имели льготы на аренду помещений под мастерские, пользовались домами творчества и др. социальными благами.

Начало второй половины 1980-х годов ознаменовалось декларированием руководством страны планов по радикальной экономической реформе, интенсивному переходу на хозяйственный расчет, существенному повышению уровня жизни, обеспечению населения высококачественными товарами в широком ассортименте и совершенствованию общественной сферы услуг. Началось зарождение, пока еще подспудное, новых тенденций в общественно-социальной сфере. В таких условиях родилась «абсолютно безнадежная затея» – создать творческое объединение дизайнеров во всесоюзном масштабе. Затея «безнадежная» потому, что ни один здравомыслящий человек, знакомый с партийной системой и субординацией в ней, не мог даже подумать о реальности получения санкции на создание нового творческого объединения в виде решения ЦК КПСС. К тому же создание объединения в области творчества да еще с «чуждым» названием – «дизайн» – вызывало, как минимум, непонимание, а чаще негативное отношение многих руководителей различных рангов. Однако был человек, который нередко ставил перед собой «неразрешимые», на первый взгляд, глобальные задачи и умел добиваться их блестящего воплощения – директор ВНИИТЭ Ю.Б. Соловьев (см. автобиографическую книгу Соловьева «Моя жизнь в дизайне» [24.10]).

Соловьев Юрий Борисович (род. в 1920) – выдающийся отечественный дизайнер, талантливый организатор в области профессиональной деятельности, лауреат премии Президента Российской Федерации в области литературы и искусства (номинация «Дизайн»). Закончил Московский полиграфический институт как художник-график (1943). В 1946 году ему поручили возглавить первую в стране проектную организацию промышленного дизайна – Архитектурно-ху-

дожественное бюро при Министерстве транспортного машиностроения. Группа энтузиастов архитекторов, художников и конструкторов под руководством Соловьева разрабатывала железнодорожные вагоны, пассажирские речные суда, новые троллейбусы для Москвы, а также интерьеры первого атомного ледокола «Ленин», первой атомной подводной лодки и другие объекты (см. Лекцию 24).

В 1962 году по инициативе Соловьева выходит постановление Совета министров СССР «Об улучшении качества продукции... путем внедрения методов художественного конструирования». Во исполнение постановления он создает и возглавляет Всесоюзный НИИ технической эстетики с филиалами в большинстве Союзных республик и ряде крупных городов. Институт – головное научное, проектное и методическое учреждение страны – многие годы определял политику в отечественном дизайне. Были установлены плодотворные творческие контакты с зарубежными коллегами как из социалистических, так и капиталистических стран, началось проведение международных проектных семинаров «Интердизайн» и других мероприятий. Высокий авторитет Ю.Б. Соловьева в мировых дизайнерских кругах обусловил его избрание в 1969 году Вице-президентом, а в 1977–1980 годах – Президентом ИКСИДа (Международного Совета организаций промышленного дизайна), а затем закрепление за ним пожизненного статуса Сенатора этого Совета.

В начале весны 1986 года, благодаря поддержке заведующего отделом товаров народного потребления ЦК КПСС Бобыкина Леонида Федоровича, Соловьеву удалось организовать специальную выставку непосредственно в ЦК партии (дизайнеры Д. Азрикан и А. Кошелев). На ней были наглядно показаны возможности дизайна в повышении качества и конкурентоспособности промышленной продукции, в развитии экономики и социально-культурной сферы страны. Л.Ф. Бобыкин, энергичный, эрудированный, прогрессивно мыслящий руководитель, не только сам высоко оценил экспозицию выставки, но и сумел «вытащить» на нее Егора Кузьмича Лигачева – фактически второго человека в партийной иерархии тех лет. Выставка и пояснения Соловьева были настолько убедительны, что 15 мая 1986 года было принято закрытое (без публикации в печати) постановление ЦК КПСС о создании Союза дизайнеров СССР.

В противоположность зарубежным традициям объединения дизайнеров по узкому профессиональному принципу (промышленный дизайн, графика и реклама, интерьер и архитектурная среда) решено было создать единое объединение художников-проектировщиков разного профиля. Оргкомитет по созданию Союза дизайнеров под председательством Соловьева, включавший в свой состав авторитетных представителей головных научно-исследовательских и проектных организаций отраслевых министерств, ВНИИТЭ и его филиалов, СХКБ, служб дизайна ряда крупных заводов и фабрик, архитектурно-проектных организаций, Домов моды, высших учебных заведений, оперативно и на высоком уровне провел всю подготовительную работу.

3 апреля 1987 года в Колонном зале Дома Союзов в Москве собрались на Учредительный съезд Союза дизайнеров СССР 612 делегатов, избранных отрас-

левыми конференциями и собраниями, а также 500 гостей. Они представляли практически все направления дизайнерской деятельности всех 15-ти республик и всех отраслей промышленности Советского Союза, специалистов по теории и методологии дизайна, по подготовке дизайнерских кадров. В работе съезда, проходившего два дня, приняли участие и выступили с приветственными словами Иван Степанович Силаев, заместитель председателя Совета министров СССР, руководитель всего машиностроительного комплекса страны (он активно способствовал первым шагам Союза), А.П. Бирюкова, Секретарь ЦК партии, курировавшая легкую промышленность, Б.С. Угаров, президент Академии художеств СССР, А.Т. Полянский, первый секретарь Союза архитекторов СССР и др.

Съезд, прошедший в приподнято-праздничной и очень деловой обстановке, после программного доклада Соловьева, обсуждения доклада (выступили более 50 делегатов) утвердил Устав Союза дизайнеров СССР (СД СССР), постановил считать всех делегатов членами Союза, тайным голосованием избрал правление в составе 92-х человек и ревизионную комиссию. Пленум правления Союза дизайнеров СССР единогласно избрал председателем правления Ю.Б. Соловьева, по предложению которого были избраны восемь секретарей правления – И.А. Андреева, главный искусствовед Общесоюзного Дома моделей одежды; А.Л. Бобыкин, член художественно-экспертной коллегии Управления изобразительных искусств Министерства культуры СССР; И.А. Зайцев, главный художник-конструктор АЗЛК; А.С. Квасов, ректор МВХПУ (б. Строгановское); В.С. Муравьев, заведующий кафедрой промграфики и упаковки ЛВХПУ им. В.И. Мухомовой; А.С. Ольшанецкий, главный художник-конструктор проектов ВНИИТЭ; В.Ф. Рунге, начальник отдела, главный художник-конструктор ПО «Красногорский завод им С.А. Зверева»; В.К. Федоров, начальник специального художественно-конструкторского бюро «Эстэл». Девятым секретарем (по оргвопросам) позднее стал М.Е. Яковлев, зав. отделом ВНИИТЭ.

Воодушевление первых членов нового Союза (как и многих дизайнеров, не попавших на съезд) было связано, прежде всего, не с какими-то возможными материальными благами, а с верой, что станет возможным самоутверждение и общественное признание дизайна как эффективного и важного вида проектной деятельности, дизайнеров как творческих личностей. Важнейшими задачами Союза дизайнеров (не забывая о декларированном повышении качества промышленной продукции и всей среды жизнедеятельности) представлялись:

- покончить с существующей в стране практикой анонимности в сфере дизайна, сделать гласными имена создателей художественно-конструкторских решений продукции;

- создать альтернативную государственной системе дизайн-студий, мастерских и других творческо-производственных структур с правом юридического лица (от «пленных» сотрудников государственных организаций – к «свободным» членам творческого союза);

- обеспечить дизайнерам различных видов деятельности условия для более широких контактов между собой и представителями других творческих профессий внутри страны и, особенно, с зарубежными коллегами, в том числе для совместной работы с ними [29.9].

Первостепенной была, конечно, и задача формирования Союза в общегосударственном масштабе. В книге «Постсоветский дизайн (1987–2000)» Ю.В. Назаров пишет: «Вскоре после Учредительного съезда Союза дизайнеров СССР по стране прокатилась волна учредительных съездов республиканских союзов дизайнеров, были созданы организации в крупнейших городах...» [14]. Уточним, что волна не прокатилась спонтанно. Еще существовало централизованное партийное руководство и общегосударственные структуры Советского Союза. Постановление ЦК КПСС дало «зеленый свет» СД СССР, но это не исключало согласования дальнейших шагов с партийными и государственными структурами в союзных республиках, регионах и городах. Требовалось также решить многие организационно-хозяйственные и прочие вопросы.

«Поднимали и гнали волну» по стране члены правления СД СССР и энтузиасты на местах, большинство из которых стали членами Союза на съезде в Москве. Решение ответственной и весьма хлопотной задачи по приему новых членов и формированию организаций СД СССР было возложено на Центральную приемную комиссию, возглавлять которую довелось автору этих лекций, секретарю правления. Работа комиссии, в которую вошли высокопрофессиональные дизайнеры (в большинстве члены правления), в том числе Л.И. Абакумов, Н.В. Воронов, А.А. Карху, И.В. Крутикова, Ю.В. Назаров, Ю.А. Наумов, Н.А. Нестерова, А.С. Плахтий, А.Г. Пушкарев, М.В. Шитиков и др., велась на основании Инструкции, утвержденной секретариатом правления. Для рассмотрения кандидатур во всех союзных республиках (кроме РСФСР) и ряде крупных городов были созданы отборочные комиссии, которые готовили экспозиции творческих работ кандидатов в члены СД. Центральная комиссия выезжала на место для просмотра и анализа работ кандидатов, принятия решения об их членстве в СД.

Параллельно с приемом велась подготовка к учредительным республиканским съездам (кураторы – секретари правления А.С. Ольшанецкий и М.Е. Яковлев). Прием в члены СД СССР, выставки и показы моделей одежды кандидатов, не говоря о самих съездах, получали большой общественный резонанс, сопровождалась широкой кампанией популяризации дизайна в средствах массовой информации, в т.ч. на телевидении. Проходили также обсуждения проблемных вопросов в ЦК партии и Совминах республик, учреждениях культуры и просвещения, на предприятиях. Деятельность Центральной комиссии служила, по сути, пропаганде идей дизайна, разъяснению задач, стоящих перед СД СССР. Особо рассматривался вопрос о положении дел на предприятиях и фабриках, где дизайнеры непосредственно могли и должны были влиять на резкое повышение качества продукции.

Процедура приема в члены СД отличалась, с одной стороны, демократичностью, гласностью, свободным обменом мнениями, с другой – требовательностью к профессионализму кандидатов, новизне и оригинальности, весомости и практическому использованию их работ и, так сказать, к чистоте жанра. Немалому количеству кандидатов было отказано в приеме не из-за недостаточного художественного уровня работ, а из-за непонимания ими специфики дизайна, склонности к открытому декоративизму, к прикладному художественному творчеству, а то и просто из-за оформительского уклона представленных материалов.

Первые приемы и, вслед за ними, первые съезды прошли уже в конце лета – начале осени 1987 года. Кандидаты в республиканский Союз Литвы показывали свои работы в Вильнюсе и Каунасе. Республиканская отборочная комиссия, которую возглавлял Ф.Ф. Даукантас, член правления СД СССР, профессор Государственного художественного института в Вильнюсе (в Каунасе его помощником был главный художник города В. Красаускас), весьма профессионально отнеслась к своей деятельности и отказала 14-ти заявителям из первоначального списка в 124 человека. Центральная комиссия отказала еще 25 кандидатам, четко обосновав свое решение. Еще бóльшую жесткость пришлось проявить в Тбилиси отборочной комиссии Грузии (руководители З.К. Церетели и Г.Г. Надарейшвили) и Центральной приемной комиссии. Количество желающих вступить в Союз дизайнеров как действительно дизайнеров, так и художников, мастеров декоративно-прикладного искусства с высоким творческим потенциалом достигло без малого 500 человек. Требования к уровню работ, их внедренности в производство и, особенно в данном случае, к чистоте жанра обусловили отсев более 50% заявителей.

В Тбилиси состоялся и первый Учредительный съезд республиканской организации – Союза дизайнеров Грузии (3 сентября 1987). Съезд прошел в приподнятой и деловой атмосфере, был четко организован и по-дизайнерски хорошо оформлен. В его работе приняли участие руководители партии и правительства Грузии, а также председатель правления СД СССР Ю.Б. Соловьев и секретари правления А.С. Ольшанецкий, В.Ф. Рунге и В.К. Федоров. Председателем правления СД Грузии был избран народный художник СССР, член-корреспондент Академии художеств СССР Зураб Константинович Церетели [29.11].

16 октября в Вильнюсе, также на высоком уровне, прошел Учредительный съезд Союза дизайнеров Литвы. Первым секретарем СД Литовской ССР был избран В.Ю. Касакайтис, директор Вильнюсского филиала ВНИИТЭ. В ноябре прошли учредительные съезды на Украине и в Казахстане. Первым секретарем правления СД УССР был избран А.С. Маторин, а СД Казахской ССР – Т.Б. Сулейменов. Продолжался прием в члены СД СССР и в других союзных республиках, а также в ряде крупных российских городов (Ленинграде, Свердловске, Куйбышеве, Волгограде, Краснодаре, Орле, Чебоксарах, Ижевске, Хабаровске, регионе Кавказских минеральных вод и др.). В течение года во многих из них прошли учредительные съезды и конференции.

Общее количество членов СД СССР на конец 1989 года приблизилось к трем тысячам человек, из которых около одной трети составляли дизайнеры, связанные с промышленностью. Правда, на самих предприятиях работали лишь около 9% дизайнеров-членов СД; при этом только 2/3 из них (6%) были заняты разработкой продукции. Буквально единицы трудились на предприятиях Армении, Казахстана, Молдавии, Эстонии, Узбекистана, а в других республиках Средней Азии их вообще не было. Поэтому правление СД СССР уделяло особое внимание проблемам, имевшим место в работе «штатных» дизайнеров промышленных предприятий (их статус, условия для творчества, отвлечение на непрофильные работы, авторские права и пр.). Была создана специальная комиссия по связям с промышленностью (руководитель – автор этих лекций). По оценкам дизайне-

ров, руководителей предприятий и лично И.С. Силаева, который проявлял большую заинтересованность в этом вопросе, комиссия в 1988–1989 годах сыграла весьма положительную роль. Основные проведенные ею мероприятия:

- обследование и аттестация головных и ведущих служб дизайна в машиностроительном комплексе (16) и оборонно-промышленном комплексе (9) – в Москве, Днепропетровске, Ижевске, Кривом Роге, Ленинграде, Минске, Ташкенте и др. городах;

- семинары «Дизайн в машиностроении», Ижевск (2); семинар-заседание НТС Минстанкопрома по проблемам дизайна в отрасли, Витебск; «Дизайн в оптическом приборостроении», Москва, Минск, Ленинград (3); «Ковер и проблемы дизайна», Таллин и др.; «круглые столы», встречи по проблемам индустриального дизайна, авторского права, статуса дизайнера в промышленности и пр.;

- научно-практические и проектные семинары на базе БелОМО, Минск и ЛОМО, Ленинград, проводившиеся регулярно дважды в год (продолжительность – не менее двух недель) (см. *Лекцию 28*).

3 ноября 1987 года председатель правительства Н.И. Рыжков подписал два постановления Совета Министров СССР за №№ 1248 и 1249. Первое – «О мерах по дальнейшему развитию дизайна...» – наряду с декларативными положениями о важности дизайна и требованиями-пожеланиями общего типа «обеспечить широкомасштабное применение», «принять меры», «шире использовать» и т.д., содержало и ряд конкретных пунктов. В частности, об обеспечении дизайнерского творчества технической базой, по совершенствованию дизайн-образования и повышению квалификации кадров, расширению ассортимента отделочных и лакокрасочных материалов и пр. К сожалению, мало что из положений постановления было реализовано – набирала обороты «перестройка», министерства и промышленные предприятия все больше одолевали совсем другие проблемы...

Газета «Правда», орган ЦК КПСС, публикации в которой в доперестроечные годы обязывали к принятию конкретных и действенных мер, 18 сентября 1989 года поместила материал «Кто остановит станки-убийцы», который наглядно характеризовал положение в машиностроительной промышленности, особенно в части учета человеческого фактора. Как показали результаты проверки ВЦСПС, 90% продукции отрасли не отвечали требованиям безопасности, что вело к тяжелым травмам и огромному количеству профессиональных заболеваний.

В этой связи весьма своевременным стало совместное заседание Научно-технического совета Минстанкопрома СССР и Союза дизайнеров, которое состоялось в феврале 1990 года в Витебске на тему «О состоянии, перспективах развития дизайна в станкостроении». Его участники съехались из таких крупных центров станкостроительной промышленности как Москва, Ленинград, Одесса, Новосибирск, Краснодар и др., были также представители ВНИИТЭ и его Белорусского филиала. Это ответственное мероприятие проводилось в Витебске, а не в Москве, потому что местное СКБ являлось одной из ведущих проектных организаций отрасли. Здесь разрабатывалась большая номенклатура изделий для 12 станкозаводов страны и хорошо работала служба дизайна.

После ознакомления с экспонатами отраслевой выставки, детального и всестороннего обсуждения проблемных вопросов было принято развернутое постановление. В нем, в частности, были отражены следующие конкретные моменты: организовать в отрасли хозрасчетный Дизайн-центр (с привлечением СД СССР); создать в головных институтах отрасли по видам выпускаемой продукции подразделения дизайна с решением Минстанкопромом вопросов выделения материальных, финансовых и кадровых ресурсов; экономическому отделу министерства решить вопрос о ценообразовании продукции с учетом уровня дизайнерских разработок и др.

При поддержке И.С. Силаева были предприняты реальные шаги по выполнению этого постановления. Однако в ситуации быстроменяющихся социально-экономических условий в стране намеченные мероприятия не были доведены до конкретных результатов, более того – в 1990-е годы станкостроительная промышленность страны оказалась в плачевном состоянии.

Второе постановление – «Вопросы Союза дизайнеров СССР» – послужило реальной основой для функционирования нового творческого объединения, хотя и не все обоснованные пожелания правления Союза были в нем учтены. В частности, минимальным было финансирование на период становления Союза – 1,2 млн рублей. Для сравнения: Союзу художников СССР ежегодно выделялись 9 млн рублей, Союзу композиторов – 30 млн рублей при уже имевшейся у них разветвленной социально-хозяйственной и производственной структуре. Но главное, на СД были распространены те же положения, что уже действовали в отношении Союзов художников и архитекторов, а также были выделены помещения в старых зданиях в Центре Москвы (вблизи Арбатской площади). Эти помещения, за исключением нескольких комнат, где разместился аппарат правления, были отведены под дизайн-студии. В числе первых были созданы студии Д. Азрикана и А. Кошелева, С. Левина и В. Финогорова, А. Маринского и И. Крутиковой. На конец 1980-х годов по всей стране в структуре СД СССР насчитывалось более 80-ти студий.

К наиболее значимым событиям творческой жизни СД СССР тех лет можно отнести следующие мероприятия всесоюзного и международного масштаба. Проведение целого ряда фестивалей, семинаров по моделированию одежды, в том числе советско-американских (1987 – Тбилиси, 1988 – Даллас, США). Организация всесоюзных проектных конкурсов, комплексная разработка дизайн-программ на проектирование рабочего места машиниста тепловоза и электровоза. Ежегодные смотры-конкурсы дипломных проектов выпускников художественно-промышленных вузов. Обмен студентами и преподавателями между отечественными и зарубежными вузами, в частности, между МВХПУ (б. Строгановское), ЛВХПУ им. Мухиной и Высшей школой им. Ома в Нюрнберге. Большое значение для профессионального совершенствования имели семинары и выставки с участием зарубежных коллег: лекции в Москве и Ленинграде профессора Канзасского университета Виктора Папанека, выставка итальянской мебели «Алиас», приезд американских дизайнеров-графиков, выстав-

ка американского дизайнера С. Резникофф в Москве, Ленинграде и Киеве, а также участие в фестивалях в Испании, Германии, выставки и работа отечественных дизайнеров за рубежом (Д. Азрикана и Т. Самойловой в Японии, А. Маринского в Германии, И. Крутиковой в ФРГ и США и т.д.).

Одними из первых и поэтому очень ответственными событиями были советско-американские контакты дизайнеров-модельеров (организаторы – секретари правления И.А. Андреева и А.Л. Бобыкин). После встреч в Москве и Тбилиси и проведения «Недели дизайна одежды США» (совместно с компанией «Оуэн – Бресли») в сентябре 1987 года состоялся ответный визит. В марте 1988 года в Далласе, США, прошел показ советской моды. Модели А. Корешкова из Киева (трикотаж), москвичей А. Игманта (мужская одежда), Т. Мокеевой (платья, костюмы, пальто) и И. Крутиковой (меховые изделия) были встречены с большим интересом и заслужили аплодисменты многочисленных зрителей. В репортаже телевизионной компании «Си-Би-Си» прозвучали слова: «В прошлом советская мода в США являлась темой смешных анекдотов, но после этого показа все может измениться к лучшему» [29.2].

Не менее сильный резонанс получило и одно из последних мероприятий СД СССР – выставка советских дизайнеров в Токио (март 1991). В рамках ИКСИДа с большим успехом показали свои творческие работы две дизайн-студии Союза – Татьяны Самойловой (Ленинград) и Дмитрия Азрикана (Москва).

Научно-практические и проектные семинары стали одним из важных и, самое главное, плодотворных направлений деятельности Союза. Были проведены 2-ой советско-американский проектный семинар по моделированию одежды в Далласе, США (1989), семинары в Алма-Ате, Казахстан (одежда, аксессуары и пр. для пастухов), в Ашхабаде, Туркмения (средовой дизайн, в т.ч. цветовое решение городских районов), проектные семинары Московской организации Союза дизайнеров (Москва, Коломна и др. города России).

Особое место занимали научно-практические многодневные семинары по инициативе дизайнеров оптико-механической промышленности страны. Тематика первых семинаров касалась только продукции отрасли (см. *Лекцию 28*). Затем семинары вышли за рамки отрасли и стали Всесоюзными. На одном из них («Дубки», 1990) дизайнеры в содружестве с моряками-медиками разработали дизайн-концепцию по решению «человеческих проблем» на подводном флоте в системе «база–судно–база» (авторский коллектив: А. Грашин, А. Плахтий, В. Рунге, В. Цепов, А. Цеханович, В. Носов и др.). В качестве основного элемента системы был предложен Центр реабилитации подводников при базе флота, который мыслился как комплексный объект по решению единой задачи обучения, профориентации, поддержания здоровья, уровня квалификации, восстановления психологического, психофизиологического и физического состояния членов экипажей. Цель мероприятий и предложенных концепций – сведение к минимуму воздействия неблагоприятных факторов длительного пребывания экипажа в замкнутом пространстве при значительных и даже предельных физических и, особенно, психофизиологических нагрузках, профилактика их последствий. Этот центр позволил бы решить также ряд социальных про-

блем: создание комфортных условий проживания семей экипажей и обслуживающего персонала, решение проблемы занятости трудовых ресурсов региона. Была бы обеспечена также частичная окупаемость центра за счет хозяйственно-экономической деятельности: предоставление жителям региона возможности использования спортивных, культурно-развлекательных, хозяйственных и прочих служб, а также производство различной продукции в мастерских Центра.

Тема Центра реабилитации разрабатывалась также на дипломном проектировании студентами Высших художественно-промышленных училищ Москвы и Ленинграда, Московского архитектурного института. Были созданы интересные проекты – от общей разработки концепции Центра до его отдельных комплексов, функциональных служб и фрагментов оборудования, в том числе тренажеров различного назначения [29.3].

Материалы семинара были доложены руководству Медицинской службы Военно-Морского Флота страны и получили полное одобрение на самом высоком уровне. Однако в очередной раз хочется напомнить, что уже «пошел процесс» развала Советского Союза со всеми его последствиями.

Там, где работал Ю.Б. Соловьев, не могли не возникнуть масштабные идеи-мечты. Одной из них стали планы создания Центра дизайна на месте ветхого квартала на Арбате (где были помещения СД СССР). Центр должен был содержать выставочные и зрительные залы, музей дизайна, творческие мастерские, гостиницу, ресторан и пр. с суммарной площадью помещений 18 тыс. м². Соловьеву удалось встретиться с Б.Н. Ельциным, Первым секретарем Московского горкома партии тех лет, и получить полную поддержку – был выделен участок площадью 1,2 га в Центре Москвы под создание многофункционального Культурного центра СД СССР «Арбатские ворота». В результате открытого конкурса (более 30-ти коллективов-участников) был отобран проект-победитель. Начались подготовительные работы по его реализации. Однако в начале 1990-х годов в условиях уже не «перестройки», а «слома» государственной системы, новые демократические власти Москвы просто отняли участок, заодно снеся все здания, где размещались студии и аппарат СД, без всякой компенсации...

Весной 1989 года по представлению СД СССР были отмечены престижной наградой – званием лауреатов Премии советских профсоюзов – дизайнеры рижского мотозавода «Саркана Звайгзне» во главе с Г.А. Глудиньшем за создание дизайн-проектов и образцов семейства двухколесных транспортных средств малого объема двигателя и освоение их производства.

В том же 1989 году пять представителей СД СССР стали народными депутатами высшего законодательного органа страны – Съезда народных депутатов СССР: А.А. Андреева (Москва), Л.А. Кучинская (Вильнюс), Ю.Б. Соловьев (Москва), З.К. Церетели (Тбилиси), О.В. Чернышев (Минск).

Ю.Б. Соловьев с середины 1990-х годов основное внимание уделял деятельности в качестве народного депутата – зам. Председателя Комиссии по культуре Верховного Совета СССР. Поэтому пленум правления в Харькове (осень 1990) освободил Ю.Б. Соловьева (по его просьбе) от обязанностей председателя прав-

ления, выразив ему большую благодарность за многолетнюю и многогранную дизайнерскую деятельность. Председателем правления СД СССР был избран Игорь Андреевич Зайцев, секретарь правления.

Активно продолжалась деятельность по созданию городских и региональных организаций Союза дизайнеров СССР. 17 апреля 1989 года была учреждена Московская организация Союза дизайнеров СССР (секретарь правления Ю.В. Назаров). К концу 1990 года в Российской Федеративной Республике (тогда еще советской и социалистической) насчитывалось порядка полутора тысяч талантливых дизайнеров из промышленности, отраслевых научно-проектных институтов, СХКБ, фабрик, Домов моды и учебных заведений более чем 15 городов и регионов. Их творческая и организационная работа, деятельность студий и мастерских стали прочной базой для создания общественного содружества дизайнеров России.

Создание Союза дизайнеров России было провозглашено 5 декабря 1991 года на Учредительном съезде в Москве, принят его устав. Полгода спустя, в мае 1992 года, в Нижнем Новгороде на I-ой ассамблее Союза дизайнеров России на альтернативной основе был избран первый президент Союза – Юрий Владимирович Назаров, в то время возглавлявший Московскую организацию СД СССР.

В том же 1992 году после развала Советского Союза, помня о наказе последнего пленума правления СД СССР в Раубичах под Минском сохранить, несмотря на центробежные процессы в стране, творческое объединение дизайнеров при любых политических событиях, была учреждена Международная ассоциация «Союз дизайнеров». Ассоциация объединила Союзы дизайнеров стран-участниц СНГ. Президентом МА «Союз дизайнеров» стал И.А. Зайцев, вице-президентом – В.Ф. Рунге. В 2000 году президентом Международной общественной ассоциации «Союз дизайнеров» был избран Андрей Леонидович Бобыкин.

Промышленный дизайн

Последние годы восьмого и первые девятого десятилетий XX века оказались весьма непростыми для отечественного дизайна в целом. В промышленном же дизайне, прежде всего связанном с проектированием технически сложных изделий, положение дел в первой половине последнего десятилетия века стало не только кризисным, а близким к катастрофическому, хотя начало периода «перестройки» вселяло оптимизм – в это время были выполнены оригинальные дизайн-разработки.

Проект поезда метрополитена

18 марта 1987 года в газете «Социалистическая индустрия» появилась информация: «Минавтопром объявляет конкурс на разработку дизайн-проекта нового поезда метрополитена в соответствии с утвержденным Госкомитетом СССР по науке и технике положением на основе технических требований Минавтопрома, МПС и Минтяжмаша. На конкурс представляются дизайн-проекты го-

ловного и промежуточного вагонов с разработкой решений внешнего вида, интерьера пассажирского салона, кабины машиниста и элементов оборудования». Победителя ожидала денежная премия 20000 тыс. рублей.

Во второй половине года конкурсная комиссия (с участием Союза дизайнеров СССР) рассмотрела 9 проектов, которые были выполнены коллективами проектировщиков (семь) и индивидуальными авторами (два). Для объективности оценки проектов все они представлялись под девизами. Победителем конкурса стал проект, выполненный коллективом дизайнеров Научно-технического центра ВАЗа (рук. М.В. Демидовцев) при научной консультации НАМИ. По рекомендации конкурсной комиссии был дополнительно определен второй победитель конкурса – смешанный авторской коллектив ВНИИТЭ и ОКБ им. С.В. Ильюшина.

Выпускавшиеся в то время вагоны метро по своим техническим характеристикам почти не уступали зарубежным аналогам, а по интенсивности перевозок пассажиров значительно превосходили их. Однако вопросы дизайна, эргономики даже в опытных новых сериях решались не на современном уровне. Вагоны метропоезда проекта-победителя отличались предельной функциональностью, динамизмом формы, новаторскими дизайнерскими решениями. Удачной была предложенная конструкция рабочего места машиниста; пульт в кабине машиниста оснащался компьютером с дисплеем. Специалисты из МПС даже выразили желание разработать совместно с НТЦ ВАЗа аналогичное рабочее место для всего подвижного состава железнодорожного транспорта. Были предложены интересные решения диванов для пассажиров, элементов потолка и стен вагонов и пр. Особая ценность проекта состояла в том, что были представлены полномасштабные макеты из реальных материалов, а также полная техническая документация на детали и отдельные элементы [29.7].

Все материалы конкурса и макеты вагонов были переданы ПО «Метровагонмаш» в качестве основы для проектирования будущего метропоезда. К рабочему проектированию головного и прицепного вагонов были привлечены волжские дизайнеры (рук. Н. Кузнецов). Созданный при их участии опытный образец прошел ходовые испытания в 1992 году. В середине 1990-х годов авторский коллектив разработчиков был представлен на соискание Государственной премии РФ в области литературы и искусства, успешно прошел все предварительные этапы, но не получил премию только потому, что к моменту подписания Указа о награждении Президентом России метропоезд не был запущен в серийное производство.

Автопоезд «Перестройка»

На международном Парижском автосалоне 1988 года специалисты и посетители не сразу поверили, что новый грузовой автомобиль МАЗ-2000 под девизом «Перестройка» создан в Советском Союзе, т.к. привыкли к тому, что отечественная промышленность демонстрировала за рубежом почти сплошь подражательные модели.

Автомобиль был разработан в тесном содружестве коллективов конструкторов ПО «БелавтоМАЗ» во главе с М.С. Высоцким и дизайнеров Белорусского филиала ВНИИТЭ во главе с С.Ф. Полоневичем и построен в считанные меся-

цы. Это было проявлением подлинной перестройки глубоко укоренившихся в отечественном автомобилестроении «долгостроев», когда путь от идеи до образца, а тем более серийного выпуска, занимал почти десяток лет.

Новаторская концепция автомобиля родилась в молодежном конструкторском бюро МАЗа. Она заключалась в комбинаторном использовании специально разработанных узлов автомобиля, посредством которых прямо в автохозяйстве можно быстро и просто собирать сочлененные автопоезда требуемых грузоподъемности и мощности. Идея была не столько нова и сложна технически, сколько необычна для автомобилестроительной практики. В основе конструкции – тележка-модуль с собственным двигателем с горизонтальными цилиндрами. Технически свежая конструкция тележки обеспечивает автопоезду дорожную и функциональную маневренность. Тележка может быть как самостоятельным блоком, так и входить в состав полуприцепа. Автопоезд может включать несколько таких полуприцепов с общей грузоподъемностью до 90 тонн.

Дизайнерам удалось добиться своего лица транспортного средства – лица нового и непривычного. Они поставили цель не камуфлировать внешней атрибутикой новизну структуры автомобиля, а максимально выявить и подчеркнуть ее. МАЗ-2000 получил не только красивую кабину, идеально выполняющую функцию обтекателя, но и, в целом, красивую конструкцию, легко «читаемую» и монтируемую.

Кабина всегда была основным объектом дизайнерского проектирования транспортных средств. Кабина же автопоезда занимает особое место в связи с рядом рабочих и бытовых процессов, протекающих в ней. Основным, бесспорно, является процесс управления. В данном случае это управление тяжело груженным, предельно габаритным транспортным средством, что требует современного приборного оснащения для выбора экономичного и безопасного маршрута, определения режима движения. В то же время кабина должна обеспечить комфортные условия для езды, отдыха, приема пищи, хранения продуктов и одежды, элементарные санитарные условия и т.д. Необходимы также комфортные условия для водителя-сменщика. Для этого предусмотрены: удобное сиденье с мягкой подвеской и широким диапазоном регулировок, возможностью поворота на 180°, свободное пространство для манипуляций и хорошая обзорность проезжей части даже из положения полулежача [29.8].

Государственные премии РФ в области литературы и искусства по разделу «Дизайн» стали присуждаться с 1992 года, когда этой престижной награды были удостоены И. Крутикова и Л. Назарова за коллекции женской одежды из русского меха. Ситуацию с дизайном в стране тех лет точно характеризует Ю. Назаров: «Самым трудным вопросом для секции дизайнера, созданной при Комиссии по Государственным премиям, был поиск будущих соискателей. В сложившихся сферах искусства уровень выдвигаемых работ и число претендентов намного превосходили дизайнерскую номинацию. Процедуре отбора достойных работ помогли регулярные региональные выставки и главная отечественная выставка-конкурс «Лучшая работа года в области дизайна». Именно на этих творческих смотрах секция дизайнера находила будущих соискателей» [14].

Важным событием для отечественного дизайна стало учреждение в 1996 году Российского национального приза по дизайну «Виктория». Инициатором появления этой награды был Союз дизайнеров России; его поддержали Министерство культуры Российской Федерации, Российская Государственная телевизионная и радиовещательная компания (ВГТРК) и Российская Ассоциация рекламных агентств (РАРА).

Если достойные объекты-произведения имелись в областях графики и рекламы, моделирования одежды, теоретических работ, педагогики и искусства интерьера, то в «классической» ветви – промышленном дизайне – найти их было сложной задачей. Причина – глубокий экономический кризис и разрушение индустриального потенциала страны. К середине 1990-х годов десятки талантливейших и сотни квалифицированных дизайнеров из научно-проектных институтов, КБ и заводов оказались за бортом активной профессиональной деятельности. Удивляло то, что в этих условиях еще были живы отдельные предприятия оборонных отраслей промышленности. Об оптико-механической промышленности и двух коллективах-лауреатах Государственной премии (ЛОМО – 1998 и Красногорский завод – 2001) речь уже шла в *Лекции 28*.

Ранее этих коллективов достойными выдвижения на Премию считали только оружейников АО «Ижмаш» с легендарным создателем автомата «АК» М.А. Калашниковым (1997) и разработчиков серии боевых самолетов Су (1996). В этих случаях, особенно применительно к авиации, следует говорить об инженерном эргодизайнерском проектировании. При этом определяющими являются анализ, точный научный расчет, глубокие исследования и всесторонние испытания техники в сочетании, конечно, с талантом и интуицией разработчиков.

Самолеты ОКБ им. П.О. Сухого – это не только боевые машины. Государственной премией в области литературы и искусства (дизайн) 2002 года отмечен модельный ряд спортивно-пилотажных самолетов Су. Импульсом к началу проектирования спортивных самолетов стали катастрофы в сборной команде страны по высшему пилотажу (начало 1980-х).

Анализ причин авиакатастроф с акробатическими самолетами и эксперименты с летным составом легли в основу идеологии первого спортивно-пилотажного самолета ОКБ им. П.О. Сухого. Самолет должен был выдерживать перегрузки, превышающие силу тяжести более, чем в 12 раз. Су-26 создавался по концепции генерального конструктора М.П. Симонова и под непосредственным руководством Б.В. Ракитина молодежным коллективом, включавшим и студентов Московского авиационного института.

Главные характеристики спортивных самолетов марки Су – высокая маневренность и управляемость – во многом обусловлены не имеющим аналогов эргономичным дизайном пилотской кабины. Основными факторами, предопределившими направления поисков конструкторов, дизайнеров и медиков стали: расширение диапазона расчетных нагрузок пилота (от +12g до -10g); необходи-

мость повышения чувствительности штурвала, от которого требовалось точно откликаться даже на слабые воздействия пилота, стесненного в движениях высокими физическими нагрузками, а также существенное по сравнению с традиционным увеличение сектора обзора из кабины (до кругового).

Было разработано специальное антропометрически оптимальное кресло и создана уникальная привязная система для фиксации тела пилота. Комплекс динамических нагрузок на пилота продиктовал расположение его центра масс вдоль оси вращения самолета в «бочке». Этому удалось добиться особой конфигурацией посадки человека в данной, специфической системе «оператор–машина». Наклон спинки кресла достиг 39° от вертикали, в отличие от привычных 17° . Ступни и таз пилота помещены на продольную ось вращения самолета, а угол сгиба ног в коленях оптимизирован по усредненному углу атаки.

Самолет Су-31 стал первым в мире спортивным самолетом, оснащенным системой спасения пилота – катапультной невиданной ранее для таких устройств малой массы в 27 кг. Катапульта гарантирует спасение с высот от 15 до 4 тыс. м в прямом полете на скоростях от 70 до 400 км/час. Показателен тот факт, что начиная с 1996 года на чемпионатах мира по высшему пилотажу большинство участников выступало на машинах ОКБ им. П.О. Сухого. Технические, эргономические и дизайнерские находки российских специалистов оказали заметное влияние на внешний облик и конструкцию зарубежных спортивных самолетов [29.12].

Компания «Гражданские самолеты Сухого» была образована в 2001 году специально для выпуска пассажирских самолетов. В беспрецедентно короткие для российской практики сроки в ней при участии зарубежных партнеров создается региональный лайнер *SuperJet-100*. От первого замысла до воплощения идеи в металле прошли всего 5 лет. В конце 2006 года в цехах авиационного завода в Комсомольске-на-Амуре уже велась сборка первого опытного образца. Лайнер должен стать основой национального проекта развития гражданской авиации Российской Федерации на десятилетия.

Основополагающие требования к новой технике, в данном случае авиационной, в принципе меняются мало. Но для коммерческого успеха необходима оперативная их корректировка с учетом меняющихся, в частности, социальных условий. Реальная угроза террористических актов и участвовавшие попытки захвата пассажирских самолетов требуют особого внимания к надежной защите кабины пилотов. В создаваемом лайнере конструкцией предусматривается не только повышенная броневая защищенность кабины, но и обеспечивается защита жизненно важных систем самолета, находящихся в ней. В частности, учтены возможные траектории полета пули при попытке поражения кабины из пассажирского салона и бронированы наиболее уязвимые места.

ВНИИТЭ – Всесоюзный (после 1992 – Всероссийский) НИИ технической эстетики – после создания Союза дизайнеров СССР и избрания Ю.Б. Соловьева его председателем возглавил Л.А. Кузьмичев. **Лев Александрович Кузьмичев** (род. в 1937), известный дизайнер и искусствовед, окончил Мос-

ковский авиационный институт и МВХПУ (б. Строгановское). С 1962 года работал во ВНИИТЭ, автор десятков научных работ, при его участии создано большое количество проектов различных типов изделий и объектов, около 100 из них защищены авторскими свидетельствами.

С конца 1980-х годов во ВНИИТЭ основное внимание уделялось научному направлению деятельности, обобщению опыта прошлых лет, а также проблемам специализированного образования. Выпуск книги «Уральская школа дизайна» положил начало многолетнему труду «Библиотека дизайнера» – серии книг, состоящей из 18 изданий, разбитых на разделы: «Теория», «Методика», «Образовании», «Зарубежный дизайн».

Отдельные тома серии были написаны известными специалистами: В. Ароновым, М. Федоровым, Г. Курьеровой, А. Устиновым, В. Сидоренко, О. Гениссаретским. Общее научное руководство при создании «Библиотеки» осуществлял Л. Кузьмичев. Весь этот авторский коллектив в 1997 году был отмечен Государственной премией в области литературы и искусства.

При участии Института была создана Ассоциация «Компьютер и детство», разрабатывавшая программы, методические и технические средства развития детей дошкольного и младшего школьного возраста. ВНИИТЭ принял участие в Федеральной целевой программе «Дети Чернобыля» по разделу «Проектирование оздоровительной среды». Авторским коллективом под руководством **А.А. Грашина**, видного отечественного дизайнера, теоретика и педагога, плодотворно работающего во ВНИИТЭ с начала 1960-х годов, был создан учебно-игровой и мебельный конструктор «Куб-модуль».

Спроектированная система состоит из двух самостоятельных подсистем-конструкторов. «Куб-модуль-1» включает в себя четыре взаимосвязанные самостоятельные части: мебельно-игровой конструктор, учебно-игровой конструктор, игровой конструктор и унифицированный набор детских стульев. Основу составляет типоряд из полномерного куба-модуля (500×500×500 мм), 1/2 модуля (500×500×245 мм) и 1/4 модуля (500×245×245 мм). Кубическая форма обусловлена технологическими и экономическими соображениями, а также тем, что детские кубики – одна из самых древних и популярных игрушек.

Основу подсистемы «Куб-модуль-2» составляет типоряд из трех «П-образных» и прямолинейных элементов, из которых формируются полноразмерные кубы-модули (500×500×500 мм и 600×600×600 мм), 1/2 модуля и 1/4 модуля.

С помощью конструктора можно формировать столы разных типов, стенки, шкафы, игровые транспортные средства и пр. Для сидения детей имеются кресла, формируемые на основе 1/2 и 1/4 модулей, стулья различных типов для всех возрастных (ростовых) групп. Все элементы согласованы между собой конструктивно и стилистически.

Метод «конструктора» позволяет создавать мебельные модули, на основе которых выбираются различные варианты планировки и оснащения классов в зависимости от состава учащихся, размеров и конфигурации помещений и т.п. Детские учреждения могут получать контейнеры со «строительным материалом», из которого монтируют нужные предметы и системы под свои конкретные условия [29.4].

Графический дизайн

С 1980-ми годами связано начало нового этапа в отечественном графическом дизайне. Формирование новой творческой концепции проходило в условиях изменения социального контекста в обществе и нарождающихся в этой связи общекультурных тенденций. К концу прошлого века графический дизайн, специальность «дизайнер-график» стали весьма востребованными в новых социально-экономических условиях.

Многие молодые люди, активно стремясь воспользоваться ситуацией, берутся за исполнение заказов, нередко не имея должной подготовки и навыков, а делая упор на возможности современных компьютерных технологий и плодя непрофессиональные фирменные стили, рекламу и пр. Подлинных мастеров в современном графическом дизайне не так уж много. Для примера остановимся на творчестве трех представителей разных поколений и различных стилевых подходов, объединенных одним знаменательным фактом – получением Государственной премии в области литературы и искусства. Это творчество В. Аكوпова (2003), В. Чайки (1995) и А. Логвина (2000).

Валерий Сергеевич Акопов (род. в 1938) – представитель поколения профессионалов, сложившегося в 1960-е годы. Большая часть его творческой деятельности связана с Мастерской прикладной графики Художественного фонда РСФСР, где он начал работать, будучи еще студентом Полиграфического института, который окончил в 1961 году. Как отмечает дизайн-критик С. Серов, Акопов вместе со всей прикладной графикой проходил в 1960-е годы и фестивально-юбилейные уроки, и книжность, и фольклорный декоративизм, и знаковый бум [29.10]. К концу 1970-х годов определились черты, которые впоследствии стали отличительной особенностью акоповской интерпретации «дизайн-стиля»: повышенная плотность и экспрессивность графического пятна, контрастное сопоставление визуальных масс, особая, узнаваемая пространственность решений. Эти характеристики наглядно проявились в таких разработках как система пиктограмм для Московской олимпиады, фирменного стиля объединения «Проммашэкспорт» («ПРОМО») и др.

С 1993 года Акопов руководит созданным им бюро графического дизайна «Акопов: Дизайн и Реклама». Дизайнер, чутко реагируя на происходящие в международной практике процессы (он лично знаком со многими известными зарубежными графиками и издателями специализированных журналов), считает очень важным живое ощущение традиций, обозначаемое для него понятием «профессионализма». Это понятие является стержневым для всего творчества В. Аكوпова и его учеников [29.5; 29.10].

Владимир Чайка (род. в 1955) – весьма своеобразная творческая личность. После окончания Строгановки он работал в Худфонде РСФСР, где были сосредоточены лучшие силы московского графического дизайна. Здесь Чайка выполнил ряд крупных проектов, составивших ему имя в профессиональных кругах: фирменные стили Внешнеторгового объединения «Технопромэкспорт», Государственных музеев Московского Кремля (совместно с М. Жуковым), Центра моды

«Люкс» и др. Ему даже было предложено возглавить мастерскую, однако в середине 1980-х он резко оборвал свою проектную деятельность.

Какое-то время дизайнер совсем не выполнял заказов. Когда развернулась перестройка, начал вновь работать, проявив оригинальность своих работ. Демонстративно пользовался только кисточкой для клея, создавая самостоятельные шрифты и композиции для себя. Затем выполнил несколько проектов, в том числе фирменный стиль Общества памяти жертв сталинизма «Мемориал». Статья об этой работе в журнале «Декоративное искусство СССР» (1989, № 6) имела редакционный подзаголовок: «Рассказ художника Владимира Чайки о том, как, проектируя фирменный стиль для общества «Мемориал», он пришел к выводу, что фирменного стиля не надо». В логотипе общества активным элементом стало стилизованное изображение пятиконечной звезды, входящее в начертание слова «Мемориал» вместо буквы «А».

Как писал в конце 1980-х годов упомянутый С. Серов, Чайка [в тот период] – это странный, рукодельный, авторский дизайн... Все это черты современного альтернативного дизайнера и постмодернистской культуры [29.10].

Андрей Логвин (род. в 1964) стал знаменитым и преуспевающим графиком в тридцать с небольшим лет (к середине 1990-х). Он окончил Московское художественное училище памяти 1905 года, работал в известных профессиональных компаниях «Промграфика», «ИМА-пресс», «Линия-График», позднее создал собственную виртуальную рекламную группу «логвин*design*».

Основное отличительное качество Логвина-профессионала – природное чувство юмора. Эта черта во многом обеспечила успех его творчеству. Например, искренний смех во всех слоях населения вызывают рекламные плакаты, «рисованные» красной икрой по блинам («Самая вкусная в мире» – торговая марка «Русская Аляска») и «писанные» черной икрой по красной («Жизнь удалась»).

Изобретательность, рукодельность позволяют автору создавать оригинальные проекты в условиях дефицита времени и полного отсутствия визуальных материалов. Для плаката к Всероссийской выставке-конкурсу «Дизайн-95» были вырезаны из листового железа и вставлены в оправу очков две кнопки соответствующего размера. При подготовке буклета для стоматологов были использованы «изобразительные возможности» пяти типов зубной пасты, о рекламе которой, собственно, и шла речь. Цифры из разноцветной пасты, выдавленной из тюбиков, отлично смотрятся на контрастном фоне.

Если в художественном отношении произведения А. Логвина совсем не идеальны – можно указать на их явные композиционные огрехи, – то по части смешного, которого так часто не хватает в нашей повседневной жизни, в них все в полном порядке [29.6].

Журнал про графический дизайн «КАК» выходит уже более 10 лет (с 1996), что для специализированного дизайнерского издания само по себе является, по сути, удивительным явлением. Шесть лет просуществовал пользовавшийся авторитетом и популярностью санкт-петербургский журнал «Мир дизайна»; вышли всего несколько номеров издания «Союз дизайнеров» (Москва) и т.д.

Журнал «КАК» (главный редактор Петр Банков), в котором основное внимание уделяется типографике, делается молодыми и, в основном, для молодых. Он знакомит с творчеством отечественных и зарубежных дизайнеров-графиков, прежде всего авангардных направлений. Профессионалы-корифеи относятся к журналу скептически. Негативную оценку дал ему В. Акопов: «О графическом дизайне надо говорить достойным, сдержанным языком. «КАК» – попсовый журнал, как и о чем они пишут, мне представляется неприемлемым. И дело не в конфликте поколений или профессиональном снобизме: журнал не нравится многим признанным графикам – и 40, и 30-летним. «КАК» – это самодетельность, начиная с макета» [29.5].

Дизайн-программа «КАМАЗ-мастер»

Дизайн-программа спортивной команды «КАМАЗ-мастер» была разработана с целью продвижения торговой марки ОАО «КАМАЗ» на мировом рынке через создание средствами дизайна привлекательного образа спортивного автомобиля, команд камазовских спортсменов и, как следствие, самого автозавода.

В дизайн-программу для проектирования вошли следующие темы: спортивный грузовой автомобиль (графика, кабина, кузов, рабочее место экипажа); экипировка (фирменный флаг, комбинезоны, средства индивидуальной защиты, аксессуары, бивуак команды); полиграфия (книга, буклет, открытки, конверт, диплом, визитные карточки, календари); Интернет (сайт команды); выставки и пресса.

Спортивный грузовик – центральный элемент дизайн-программы – является олицетворением скорости и богатых конструкторских фантазий. Хорошие аэродинамические показатели обеспечены силуэтом автомобиля и подтверждены при испытаниях на специализированном полигоне. Силуэт машины распределяет верхние и нижние слои набегающего потока воздуха, позволяя телу грузовика как бы скользить между ними. При этом с наименьшим сопротивлением обеспечивается поддув холодного и отток горячего воздуха в моторном отсеке.

Дизайнерское решение внешнего вида автомобиля подчеркивает стремительность, оснащенность мощным силовым агрегатом и полностью соответствует его скоростным характеристикам (скорость до 190 км/час). Общий вид машины, ее интерьер, цветовое и графическое решение – основы визуального ряда, на котором выстроена концепция дизайн-программы.

Цветографическое решение автомобиля легло в основу художественного образа комплекта спортивной одежды и аксессуаров. Особое внимание уделялось обеспечению эргономических и гигиенических требований. Запоминающийся образ ансамбля определяется сочетанием белого, синего кобальта и темно-синего цветов. Цвета расположены сверху вниз. Комплект дополняется фирменными нашивками.

Дизайн-программа команды «КАМАЗ-мастер» как синтез творчества, производства и спорта служит примером завоевания симпатий миллионов болельщиков и продвижения заводской марки на мировом рынке. Ее создатели Семен и Ольга Якубовы, В. Чагин, Ф. Кабиров и другие удостоены Государственной премии в области литературы и искусства (дизайн) за 2000 год.

Литература

- 29.1. Ампилов В.И., Кожичкин Н.Н. Как мы работали в ФРГ // Техническая эстетика, 1989, № 4.
- 29.2. Андреева И.А. Аплодисменты – советской моде // Техническая эстетика, 1988, № 7.
- 29.3. Грашин А.А. Концепция центра реабилитации // Техническая эстетика, 1991, № 10.
- 29.4. Грашин А.А. Методология дизайн-проектирования элементов предметной среды. – М.: Архитектура-С, 2004.
- 29.5. Григорьев А. Валерий Акопов: «О графическом дизайне надо говорить достойным языком...» // Мир дизайна, 2001, № 1.
- 29.6. Кабанова О. Логвин: жизнь после «Жизнь удалась» // Союз дизайнеров, 1998, № 1.
- 29.7. Каким будет новый поезд метро? // Техническая эстетика, 1988, № 2.
- 29.8. Полоневич С.Ф. Автопоезд «Перестройка» // Техническая эстетика, 1989, № 4.
- 29.9. Рунге В.Ф. Союз дизайнеров СССР // АСД, 2006, №№ 5 и 6.
- 29.10. Серов С.И. Стиль в графическом дизайне. 60–80-е годы. – М.: ВНИИТЭ, 1991.
- 29.11. Сильвестрова С.А. Уроки первых приемов // Техническая эстетика, 1987, № 11.
- 29.12. Спортивные самолеты Су // Архитектура и строительство России, 2003, № 1–2.



а



б

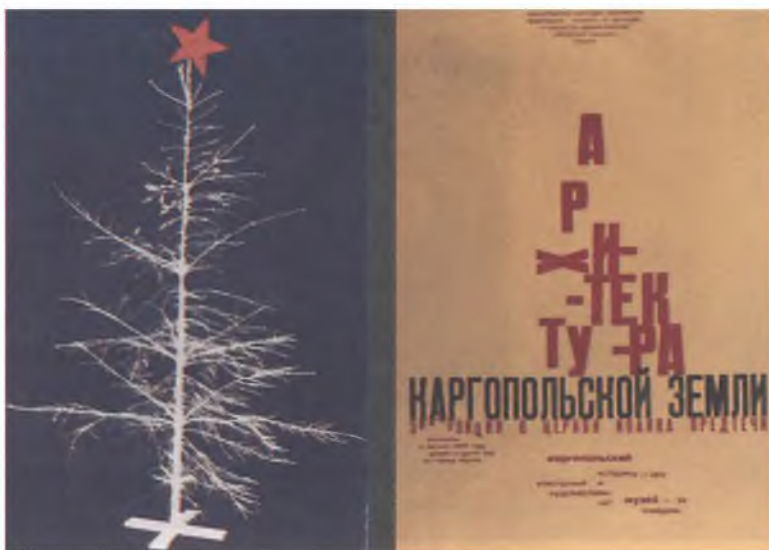


Учредительный съезд Союза дизайнеров СССР, 3–4 апреля 1987 года. Президиум (а), в зале (б). Элементы фирменной графики (в)

Секретариат правления Союза дизайнеров СССР. Председатель правления Ю.Б. Соловьев. Секретари правления: И.А. Андреева, А.Л. Бобыкин, И.А. Зайцев, А.С. Квасов, В.С. Муравьев, А.С. Ольшанецкий, В.Ф. Рунге, В.К. Федоров

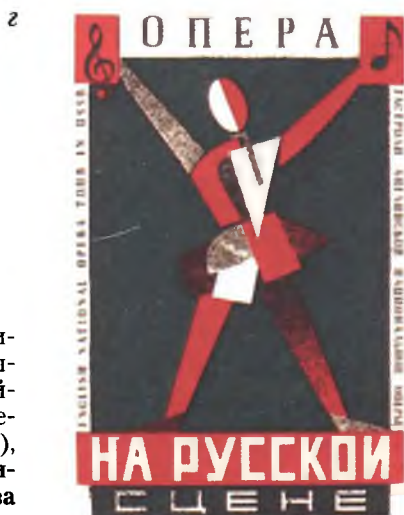


Проекты изделий творческих студий Союза дизайнеров СССР (конец 1980-х): **Д. Азрикана** – дорожная машина (а) и телевизор (б); **В. Финогенова** – переносная стереомагнитола (в); **Т. Самойловой** – часы (г)



▲
Экспозиция творческих работ кандидатов в члены Союза дизайнеров СССР Литвы (а) и Москвы (б)

◀
Плакаты, демонстрировавшиеся на выставках Союза дизайнеров СССР за рубежом: Александр и Светлана Фалдины (слева), Александр Ермолаев



Плакаты, демонстрировавшиеся на выставках Союза дизайнеров СССР за рубежом: А. Кошелев (а), AZ Design – Д. Азрикан (б), Е. Китаева (в-д)



Показ моделей одежды на советско-американской «Неделе моды» в Москве, 1987 (а), и Далласе, США – белые свитеры А. Корешкова (б) и меховые изделия И. Крутиковой (в)



а



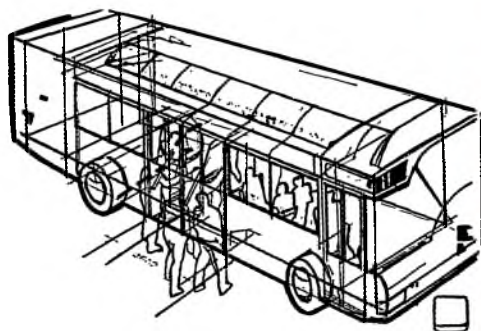
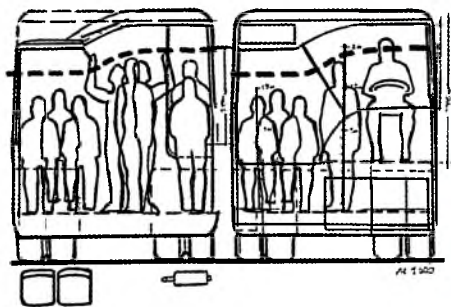
б

Проекты Культурного центра Союза дизайнеров СССР на Арбате (общая площадь 18000 м²), удостоенные первой (а) и второй (б) премий на конкурсе, 1989

Гунар Глудиньш, руководитель творческого коллектива дизайнеров рижского мотозавода «Саркана Звайгзне», Латвия – лауреат Премии советских профсоюзов за создание семейства двухколесных транспортных средств, 1989



а

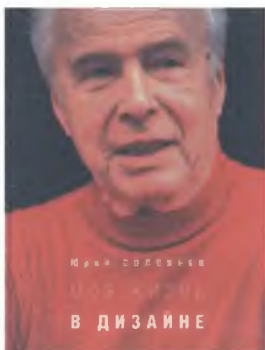


б



В. Ампилов, Н. Кожичкин. Поиски концепции (а) и вариантов формы городского автобуса (б) на стажировке в Высшем училище в Пфорцгейме, ФРГ, 1988

*б**з*



Обложка книги
Ю.Б. Соловьева
«Моя жизнь в
дизайне», 2004



Ю.Б. Соловьев (слева)
и **В.Ф. Рунге** на пре-
зентации книги «Моя
жизнь в дизайне», де-
кабрь 2004



Конкурсные проекты для московского метрополитена (1987) Волжского автозавода (а–в), ВНИИТЭ совместно с ОКБ им. С.И. Ильюшина (z) и дизайнера Ю.А. Верещагина (d)

- ◀ Центр реабилитации экипажей подводных лодок ВМФ. Проектные материалы семинара в «Дубках», 1990 (а–z) и дипломные проекты на темы «Центр как средовой объект», МАрХИ (d) и «Тренажер для профессиональной подготовки», МВХПУ (e)



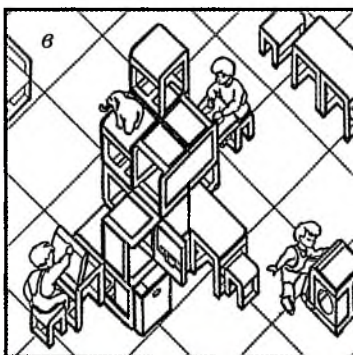
Грузовой автомобиль МАЗ-2000 «Перестройка», 1988. Коллективы ПО «БелавтоМАЗ» во главе с **М.С. Высоцким** и Белорусского филиала ВНИИТЭ во главе с **С.Ф. Полоневичем**



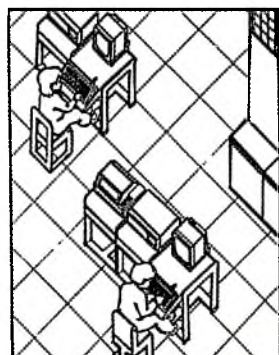
Александр Александрович Грашин (род. в 1936) – видный отечественный дизайнер, теоретик и педагог. За годы работы во ВНИИТЭ (с нач. 1960-х) он создал несколько сотен проектов промышленных изделий, сложного оборудования, комплексов, оснащения для школ и пр., автор нескольких монографий по теории и методологии дизайн-проектирования



а



б



А. Грашин, Л. Кузьмичев, В. Сидоренко и др. Учебно-игровой и мебельный конструктор «Куб-модуль»: фрагменты учебно-игровых зон (а, б), варианты объемно-планировочных решений (в), 1990-е



а

б



Российский региональный лайнер *SuperJet-100* компании «Гражданские самолеты Сухого»: проект (а), сборка фюзеляжа опытного образца из готовых узлов и блоков, 2006 (б)

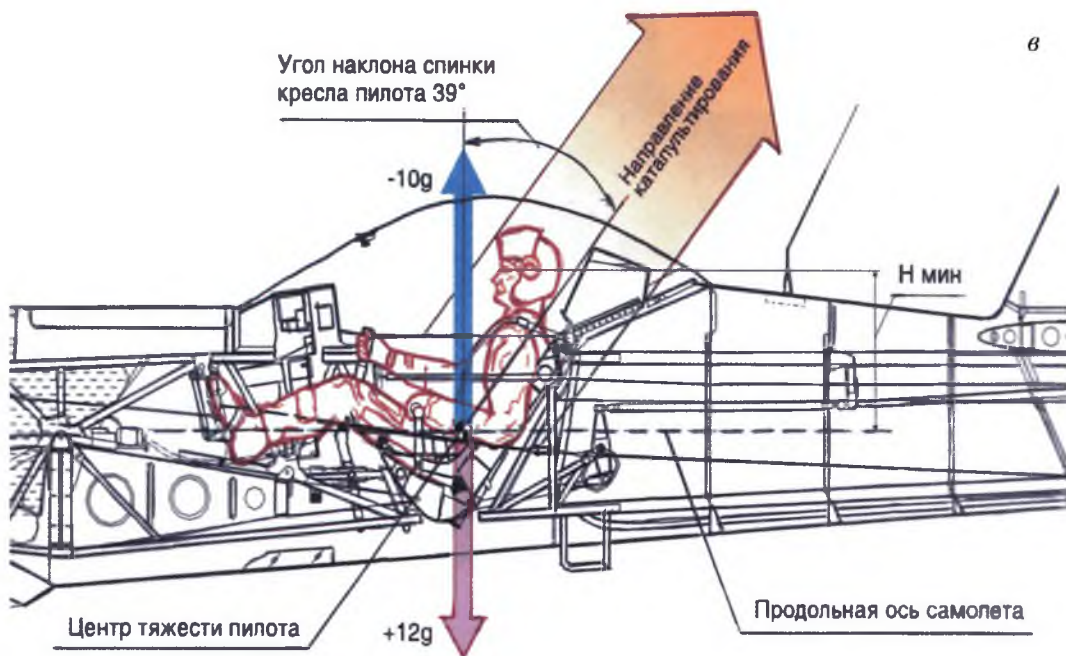


а

Двухместный учебно-спортивный самолет Су-29, 1990-е. ОКБ им. П.О. Сухого, Генеральный конструктор **М.П. Симон**. Самолет в полете (а); кабина пилота (б). Продольный разрез кабины модели Су-31 (в)



б



в



а



б



в



а



б



в

А. Логвин. Плакаты (конец 1990-х), «писанный» черной икрой по красной (а) и «нарисованный» красной икрой по блинам (б). Плакат для Всероссийской выставки-конкурса «Дизайн-95» (в)



В. Чайка. Обложка журнала «Реклама», 1990 (а). Плакат к Московскому фестивалю В. Маяковского, 2002 (б). Логотип и знак визуального стиля «Мемориал», 1989 (в)

Обложки журнала «КАК»,
1996–2006





Семен и Ольга Якубовы и др. Дизайн-программа спортивной команды «КАМАЗ-мастер». Эмблема (*a*), спортивный грузовик (*б*), автомобиль КАМАЗ на трассе авторалли в африканской пустыне (*в*), комплект одежды «Старт» (*г*)

НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИИ

Интеллектуальный и инновационно-технологический потенциал становится основой наилучших перспектив развития, залогом экономического благополучия общества в XXI веке. Ведущие страны мира в конце прошлого века перешли от индустриальной к постиндустриальной экономической модели. Не объем материальных ресурсов, а научные исследования, использование их результатов в технике и социально-культурной сфере стали играть основополагающую роль в конкурентном противостоянии отдельных государств и сообществ. При этом, наряду с прикладными исследованиями, ни в коей мере не умаляется важность фундаментальных научных изысканий, для чего выделяются достаточные средства. Если прикладные исследования финансируются, в основном, промышленностью, то фундаментальная наука – по большей части государством.

В США государственное финансирование науки ведется через десятки федеральных министерств и агентств, что вынуждает их остро соперничать между собой, постоянно доказывая эффективность расходования отпускаемых средств – 100 млрд долларов. Ведущие европейские страны также быстро наращивают как суммы ассигнований, так и эффективность их использования для научных исследований. Отметим одно важное обстоятельство. Всемирный Банк, Международная финансовая корпорация и еще 10 банков, занимающихся проектным финансированием, приняли в 2003 году Принципы Экватора – соглашение о добровольном ограничении финансирования проектов, представляющих опасность для общества и окружающей среды. Банки, присоединившиеся к Принципам Экватора, занимают около 80% мирового рынка проектного финансирования.

Россия, после периодов перестройки и стабилизации, оказалась в мировом рейтинге финансирования науки в конце второго десятка, лишь немного обогнав Бразилию (начало 2000-х годов). Инновационная продукция в стране не набирает и 1% при 30% в Финляндии, 10–20% в Италии, Португалии, Испании. В целях изменения такого положения Правительство Российской Федерации в 2005–2006-м годах предприняло ряд шагов, в т.ч. по финансированию создания технопарков в сфере высоких технологий.

Повышенное внимание к проблемам экологии – еще одна современная тенденция постиндустриального общества. Не только неправительственные экологические организации и ученые-гуманитарии, но и многие прогрессивные политики, общественные деятели развитых стран в последние десятилетия все активнее выступают за экологизацию среды жизнедеятельности, гуманизацию отношений как внутри общества, так и общества с природой.

Основой успешной реализации этих тенденций являются интеллектуальные ресурсы общества, т.е. то, чему и как учат новых членов общества. Здесь резко возрастает роль учебных заведений всех уровней. Ведущие позиции в высшем звене образования, вне сомнения, занимают университеты.

Задача университетов шире, чем специализированных высших учебных заведений, которые занимаются профессиональным обучением, готовя профессиональные кадры для конкретных видов деятельности. Университетское образование (а не обучение) позволяет выпускникам получить фундаментальные знания и навыки, овладеть, в первую очередь, методами, а не конкретными объектами проектной деятельности. В университетах ведутся исследования не только прикладного значения, но и концептуального характера.

Учебные заведения по подготовке дизайнеров также могут играть в этом процессе значительную роль в силу самой специфики специальности и основополагающих принципов дизайн-деятельности. Но это возможно при большем акценте в процессе обучения не на конкретных видах специализации (графический дизайн, дизайн средств транспорта или изделий культурно-бытового назначения, дизайн выставок и т.д.), а на овладении общими принципами методологии дизайн-проектирования, широкомасштабными знаниями по искусству, науке и технике. В последнем случае, т.е. образовании, более близком к университетскому, в ходе учебного процесса возникают новые подходы, которые позднее проявляются как общепрофессиональные тенденции.

Становление профессионального дизайнерского образования в стране началось с воссоздания в 1945 году двух старейших школ художественно-промышленной ориентации, основанных еще в XIX веке графом С.Г. Строгановым в Москве и бароном А.П. Штиглицем в Санкт-Петербурге. Они со временем получили статус высших учебных заведений и стали называться МВХПУ (б. Строгановское) и ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. В конце 1950-х годов в этих учебных заведениях началась подготовка художников-конструкторов, а после 1962 года были созданы кафедры «Промышленное искусство» (см. *Лекцию 24*). В 1965 году в Московском училище была также создана кафедра «Промграфика и упаковка» (с 1994 в составе кафедры «Коммуникативный дизайн»). В Ленинградском училище в 1964 году открылось отделение промышленной графики, реорганизованное в самостоятельную кафедру в 1980-м году. В обоих учебных заведениях после 1962 года были открыты вечерние отделения и отделения по подготовке художников-конструкторов из дипломированных инженеров и художников.

В 1967 году факультет промышленного искусства был создан в Белорусском театрально-художественном институте в Минске, в 1968 году – в Харькове одновременно с созданием Харьковского художественно-промышленного института. В Уральском филиале МАрХИ (позднее ставшем Уральским архитектурно-художественным институтом – СвердловАрХИ) кафедра промышленного искусства появилась в 1968 году. Аналогичные факультеты и кафедры были созданы и в ряде других художественных вузов Советского Союза (прежде всего, в ряде столиц Союзных республик), а также в художественных училищах среднего звена – в Иванове, Киеве, Нижнем Тагиле, Загорске (Сергиевом Посаде). Общее количество высших и средних учебных заведений, где готовились кадры художников-конструкторов (дизайнеров), в начале 1970-х годов не превышало двух десятков [30.12] .

1980-е годы и, особенно, их вторая половина были отмечены качественными изменениями как в области собственно дизайна, так и в системе подготовки кадров. Это касалось как количества, так и качества выпускаемых специалистов.

Проведенная в 1985 году в СССР перепись специалистов и подразделений дизайна показала, что в этой области работают около 4,6 тыс. дипломированных специалистов с художественно-промышленным или приближающимся к нему по профилю образованием. Это составляло 17 человек на один млн населения: почти в 10 раз меньше, чем в ФРГ, и в 8 раз – чем в Японии и ГДР. В то время, например, как выпуск дизайнеров в ФРГ и Японии составлял по 1000 человек в год, в нашей стране по специальности «Промышленное искусство» ежегодный выпуск не превышал 350 человек.

Что касается качества обучения дизайнеров, то основным его недостатком было отсутствие ориентации на формирование специалиста широкого профиля, сочетающего глубокие фундаментальные знания с обстоятельной практической подготовкой к работе в конкретной отрасли. Недостаточное внимание уделялось науке о человеке, в том числе эргономике. Обучение в вузах не предусматривало освоения современных методов и средств проектирования – компьютеров и т.п. [30.2].

С 1988/1989 учебного года вместо прежней специальности 2230 – «Промышленное искусство» – была введена специальность 0521 – «Дизайн», а вместо присваивавшихся ранее званий «Художник-конструктор» и «Художник-график» – звание «Дизайнер».

Со второй половины 1990-х годов резко увеличилось количество молодых людей, желающих учиться дизайнерским профессиям, что стимулировало открытие отделений и кафедр дизайна при государственных вузах различного профиля, а также создание негосударственных учебных заведений. В самые первые годы XXI века и тех, и других, вместе взятых, было порядка 200 – в них обучались более 4 тысяч студентов. Соотношение государственных и негосударственных заведений было 50% на 50% при соотношении количества студентов 75% на 25% [14].

Специальность «Дизайн архитектурной среды»

Процессы в социально-политической и хозяйственно-экономической сферах страны конца 1980-х годов дали возможность обновления вслед за художественно-промышленной еще более консервативной архитектурной школы. Десятки лет велись разговоры о включении дизайна в решение средовых архитектурных объектов. Речь шла о необходимости профессии, базирующейся на глубоких традициях культуры архитектурного проектирования, но имеющей собственный аспект деятельности – средовой. Задача средового подхода, средоформирования – охватить широкий круг объектов материальной культуры: архитектуру, промышленный дизайн, прикладное искусство, искусство экспозиции, а также театр и кино, т.е. все, связанное с предметно-визуальной составляющей среды жизнедеятельности.

В 1987 году номенклатура специальностей высшей школы по разделу архитектуры была дополнена специальностью 2902 – художественное проектирова-

ние архитектурных городских, сельских и парковых ансамблей (дизайн архитектурной среды).

В Московском архитектурном институте (МАрХИ) в том же году началась подготовка по этой специальности, а в 1992 году состоялся первый выпуск архитекторов-дизайнеров. Новые специалисты, органически соединив знания и умения обеих профессий, смогли создавать средовые объекты во всей их полноте, функционально-пространственной и художественно-эстетической целостности. Кафедру «Дизайн архитектурной среды» (ДАС) института возглавил Г.Б. Минервин.

Георгий Борисович Минервин (1918–1997) – архитектор, доктор искусствоведения, профессор, основатель новой специальности «архитектор-дизайнер», с 1964 года 10 лет был заместителем директора по научной работе ВНИИТЭ и одновременно преподавал в МВХПУ (б. Строгановское), а затем в МАрХИ, внеся существенный вклад в развитие отечественного дизайна. Он автор или научный редактор более 90 научных трудов по вопросам теории архитектуры и дизайна, подготовки архитектурно-дизайнерских кадров.

Кафедра ДАС МАрХИ стала экспериментальной лабораторией, где в процессе обучения студентов одновременно проверялись несколько направлений в деле формирования новой специальности. Эти направления, по словам основателя кафедры Г.Б. Минервина и его сподвижника профессора В.Т. Шимко, сводились к двум внешне несовместимым концепциям.

Первая утверждает, что дизайн среды (которая складывается как постоянно меняющаяся – вместе с людьми и обстоятельствами – система самых разнообразных впечатлений) требует появления «суперхудожника» – специалиста, знающего и умеющего «все». Среда ждет творца, свободного от обаяния догм и прототипов, обладающего даром (природным или воспитанным) интуитивного проникновения в «изображающую» суть вещей, способного, всесторонне владея личным изобразительным мастерством, навязать потребителю свое понимание ее [среды] образа.

Вторая концепция – «рациональная» – делает упор на понимание и освоение глубинных механизмов становления, развития и, когда надо, умирания среды. Этот подход ищет и исследует причинно-следственные связи между технологией процессов и их визуальными проявлениями, между «чувствованиями» потребителя среды и ее эстетикой, считая эти связи базой художественного озарения. В рамках этой концепции считается познаваемым даже святая святых всякого искусства – закон рождения художественного образа, т.е. представляется разрешимой вполне безнадежная задача «поверить алгеброй гармонию» [30.10].

На практике эти установки в принципе не существуют друг без друга, как знание и интуиция, расчет и вдохновение. Ориентация на ту или иную задачу в процессе обучения в разных группах, у разных студентов и у разных педагогов зримее всего проявляется в конечном «продукте». Дипломные работы выпускников кафедры, несмотря на их очевидную привязанность к «материнскому» началу – архитектуре, резко отличаются от других работ студентов МАрХИ нижеследующим.

Во-первых, это, во многом, новые объекты проектирования, в том числе оборудование и оформление праздников, рекреационное шоу-оформление транспортных многокилометровых магистралей (железнодорожных, автомобильных). Второе, новый масштаб проектов, пристальное внимание к их детализовке. Изменяется масштаб подачи проектных материалов; появляются чертежи в масштабах 1:2,5 и 1:5, натурные шаблоны, почти забытые в современной архитектурной практике. Третья черта – это комплексность подхода при своеобразной номенклатуре задач средового проектирования – от генплана до отдельного предмета. Четвертая особенность – новая социальная проблематика проектирования, ориентация на бытовое, повседневное, которое часто теряется в крупных архитектурных ансамблях.

Дипломные работы архитекторов-дизайнеров проявили несколько неожиданную сторону новой специальности – дизайн среды реализуется на любых уровнях проектирования, в т.ч. на градостроительном.

Своевременность появления и востребованность новой профессии получили подтверждение в большой заинтересованности в подготовке архитекторов-дизайнеров во многих вузах страны. К 2000 году кафедры ДАС были созданы в десятках городов России и в странах СНГ (в общей сложности более 40). Они активно работают в Казани, где одним из первых поддержал нововведение С. Михайлов, в Воронеже, Волгограде, Самаре, Новгороде-Великом, Иркутске, Владивостоке, Хабаровске, Тюмени и других городах. Координационное и методическое руководство их деятельностью осуществляет Учебно-методическое объединение, созданное при кафедре МАРХИ под председательством заведующего кафедрой А.В. Ефимова.

Андрей Владимирович Ефимов (род. в 1939), профессор, доктор архитектуры, дважды лауреат Государственной премии РФ в области литературы и искусства, крупный специалист в сфере колористики и цветоведения в архитектурно-дизайнерском творчестве. Он работал архитектором в Управлении МОСПРОЕКТ, с 1966 года – преподаватель МАРХИ; с 1996 по 2000 годы был Главным художником Москвы.

Кафедра ДАС МАРХИ действительно является ведущей в своей сфере. В первые годы XXI века усилиями кафедры был издан сразу десяток учебно-методических пособий и учебников по общим и частным проблемам дизайна архитектурной среды для высших и средних учебных заведений (Москва: «Архитектура-С»). Высокий уровень изданных материалов и комплексно-системный подход при их подготовке были высоко оценены на Всероссийской выставке-конкурсе «Дизайн-2006» присуждением национального Гран-при «Золотая Виктория» как лучшей из представленных работ.

Залог успешной деятельности кафедры – профессионализм профессорско-преподавательского коллектива и ярко выраженная индивидуальность большинства его членов, в т.ч. В.Т. Шимко, А.П. Ермолаева, А.А. Гавриловой, Я.П. Виногорадова, Н.К. Кудряшева, Г.Е. Пялля, М.Ф. Уткина и др.

Владимир Тихонович Шимко (род. в 1931), профессор, кандидат архитектуры, заслуженный деятель искусств РФ, ведущий специалист страны в области дизайна среды. После окончания МАРХИ работал в Комсомольске-на-Амуре и

Москве, выполнил десятки крупных проектов, одновременно начав преподавание в МАРХИ. Он автор более 80 научных трудов, в т.ч. монографий по архитектурно-дизайнерскому проектированию.

Александр Павлович Ермолаев (род. в 1941), архитектор-дизайнер, профессор, кандидат искусствоведения, работал во ВНИИТЭ. С 1979 года преподает в МАРХИ, создатель собственной педагогической школы и уникальной методики обучения проектной культуре, руководитель созданной им творческой студии «Театр архитектурной формы» (ТАФ), деятельность которой неоднократно отмечена Национальным призом в области дизайна «Виктория».

Одно из нововведений кафедры – Высшая школа средового дизайна, созданная в 1996 году. Создатель и руководитель школы – **Михаил Федорович Уткин**, выпускник МАРХИ, профессор, кандидат архитектуры, имеющий стаж работы в проектных организациях. За два года обучения молодые люди, в основном уже имеющие проектную практику, получают дополнительное высшее образование по специальности «Дизайн интерьера». Наряду с хорошей теоретической подготовкой выпускники школы приобретают навыки реального проектирования. Они проходят стажировку в дизайн-студиях, сформированных из выпускников и студентов последних курсов МАРХИ при участии преподавателей, которые сами выполняют творческие разработки. Объекты проектирования отличаются широкой типологией: интерьеры самого различного функционального назначения, средовые объекты, в том числе городские.

Системно-средовой подход в дизайнерских вузах

Значительный опыт по подготовке специалистов-дизайнеров широкого профиля, способных проектировать сложные и средовые объекты, накоплен в **С.-Петербургской Государственной художественно-промышленной академии (СПГХПА) им. В.И. Мухиной**. С 1978 года (момента создания) мастерская В.А. Кирпичева не только ориентировалась на решение этой задачи, но и фактически была первой в попытке обучения «Экологическому дизайну» в вузах страны. Проблемно-тематическое направление мастерской, по словам ее руководителя, определялось ориентацией на разработку обитаемых объектов экспериментального характера с экологически замкнутой системой жизнеобеспечения. Объект рассматривался не сам по себе, а во взаимосвязи с природным окружением. Проблемы, которые ставила перед собой мастерская, требовали коллективной работы. Студентам давалась возможность почувствовать, что решение в заданные сроки сложной проектной проблемы под силу только или «суперменам» (которые встречаются крайне редко), или коллективу, работающему как одно целое при обеспечении полного раскрытия своих способностей каждого его члена.

Примеры тематики дипломных проектов, коллективно разработанных выпускниками мастерской: «Обитаемые объекты с экологически замкнутой системой жизнеобеспечения», «Система мобильных жилищ для оленеводов, охотников и рыбаков Крайнего Севера», «Объекты рекреационных комплексов

«Луна-парк» и «Аттракцион», дизайн-программа «Национальный парк Вуоксы» (Вуокса – это озерно-речная система на Севере Ленинградской области).

Выбор экологической проблематики и средовых объектов связан с тем, что средовые объекты охватывают самые разные аспекты человеческой жизни. Проектируя их, студенты знакомятся со всем многообразием человеческих потребностей, интересов, устремлений. Они вынуждены учитывать, компоновать, изучать весь комплекс факторов – социальных, культурных, технологических и экологических, обуславливающих решение проектной задачи. Многоаспектность экологических объектов вынуждает студентов использовать и интегрировать весь комплекс знаний и умений, приобретенных на курсах художественных, технических и общественных дисциплин, а также стремиться обогатить свои знания, дополнить их за счет самообразования [30.6].

Результаты десятилетней подготовки студентов по специальности «Дизайн архитектурной среды» в стране и собственный опыт послужили основой корректировки деятельности мастерской. Важным фактором, определяющим появление фундаментально образованных дизайнеров, имеющих широкие знания о мире и о себе, представляется тенденция к экологизации жизни промышленно развитых стран. Прогнозируется, что на смену компьютеризации и информатике идет эра биотехнологий, экологического «Ренессанса». Поэтому, готовя специалистов XXI века, высшая школа обязана дать такое образование, которое не устарело бы завтра.

В конце 1990-х годов В.А. Кирпичев и кафедра архитектурного дизайна Академии видели свою цель в подготовке специалистов-дизайнеров широкого профиля, называемых ими «экодизайнерами», «дизайнерами-архитекторами», которые должны быть способны проектировать сложные средовые объекты и системы. Сюда относятся организация и оборудование городской среды, пространство досуга и отдыха, жилья и работы, а также обитаемые объекты, функционирующие в экстремальных условиях.

«Экодизайнер» должен не только уметь проектировать «невостребованные» архитектурой и промышленностью объекты, но и обладать своеобразным проектным мышлением, учитывающим законы, могущие объединять, синтезировать искусство и технику, дизайн и архитектуру, природу и культуру, нравственные и эстетические ценности [30.7].

Биодизайнерский подход, как одна из тенденций формообразования предметного мира (от отдельных вещей до архитектурно-средовых комплексов) – еще одно проявление заинтересованного внимания в Мухинке к проблемам взаимодействия человека (общества) с природой. **Бионика** (от греч. *bios* – жизнь) – направление в научном познании, занимающееся изучением и использованием законов и принципов формообразования объектов живой природы.

Негативные последствия развития техники в отрыве от природы, отрицание ее крайней формы – техницизма – привели к пониманию не только возможности, но и необходимости заимствования «опыта» природы. Рождение бионики как науки было провозглашено на первом американском симпозиуме «Живые

прототипы искусственных систем – ключ к новой технике» (1960). Академик Аксель Иванович Берг, инициатор и руководитель отечественных исследований по кибернетике (от греч. *kybernetike* – искусство управления), в т.ч. по ее био-направлению на 1-ой Всесоюзной конференции по бионике (1963) отмечал, что в природе, наряду с целесообразным, много давно отжившего, поэтому надо особенно тщательно отбирать биопрототипы, сосредоточив внимание «на раскрытии тех принципов построения структуры, определении тех важнейших функциональных зависимостей и методов приспособления, резервирования и самообновления, которые обеспечивают биологическим системам исключительно высокую гибкость и живучесть в сложных условиях их существования» [30.9].

Первые проекты в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, опирающиеся на биологические структуры, были разработаны в 1969-м и 1970-м годах. Интересные и содержательные работы выполнены на кафедре дизайна СПГХПА им. В.И. Мухиной в начале 2000-х годов по разработке машин для служб гражданской обороны и чрезвычайных ситуаций. Тематика проектирования с биологическим уклоном формообразования была связана с несколькими типами машин. Образное видение было ключом в поиске точных биоаналогов, кинематические особенности которых позволили студентам найти успешное решение технических задач.

Продуманная техническая идея воплощалась в форму узнаваемую, информационно насыщенную, что, в известной степени, преодолевало драматическую отчужденность мира машин от мира «органической жизни». Симптоматично, что эти машины, предназначенные для сохранения жизни и природы, созданы в формах самой жизни. Здесь можно увидеть не только поучительное совпадение целей и средств в процессе обучения, но и один из ведущих принципов реалистического искусства, который определяется соответствием художественной формы авторской идее произведения; для дизайнера – это соответствие формы изделия его функциональному назначению.

Рассмотрим несколько примеров студенческих работ.

Н. Терешина. Проект машины-нефтеборщика (биопрототип – водомерка). Машина – специализированное средство для очистки акватории от нефтяных разливов. Она снабжена «поплавками», обеспечивающими устойчивость нефтеборщика на поверхности воды. Рабочим органом служит запорное насосное устройство, собирающее нефтяную пленку с поверхности воды.

Д. Свистулин. Универсальный манипулятор высокой проходимости (биопрототип – тиранозавр). Манипулятор предназначен для проведения поисково-спасательных работ на территориях, подвергшихся воздействию землетрясений и прочих явлений, приводящих к разрушению зданий. Благодаря высокопроходимой базе, он способен преодолевать пороги 1,5 м высотой. При помощи гибкой стрелы-манипулятора возможна постепенная разборка фрагментов разрушенного здания без заезда на завал. Машина управляется двумя операторами, один из которых отвечает за движение, другой – за стрелу-манипулятор. Кабина устроена таким образом, что способна выдерживать падение фрагментов полуразрушенных зданий.

А. Петров. Проект высокопроходимого строительного крана (биопрототипы – паук и краб). Машина выполняет монтажно-строительные работы в труднодоступных условиях (укладка газо- и нефтепроводов в тундре и тайге). Легко перемещаясь с грузом или без него, достигнув места строительства, занимает стационарное положение и организует рабочее пространство над ним. Этому способствует структура и габариты крана: высота – 9 м, размах лап – 15,5 м, а также система подсветки рабочей области, позволяющая вести работы круглосуточно.

Д. Дунаева. Проект прогулочного экраноплана (биопрототип – скат). Экраноплан – скоростное низколетящее судно. В движении использует эффект экрана, многократно усиливающий несущие свойства крыла. Данное транспортное средство предназначено для водных экскурсий. При переоборудовании салона экраноплан может использоваться и для работы водонадзора, и как спасательное средство [30.1].

В Московском государственном художественно-промышленном университете им. С.Г. Строганова в 2002 году также была открыта кафедра «Средовой дизайн». Заведующий кафедрой профессор С.В. Курасов, преподаватели – профессор Е.А. Заева-Бурдонская, доценты Е.И. Полякова, Н.П. Богатова и др. Новая специализация органично вобрала в себя лучшие наработки кафедр «Промышленный дизайн» и «Интерьер и оборудование», творчески продолжив традиции Строгановской школы. Спецификой кафедры является широкий круг проектных тем, начиная с единичных объектов, например, временных ограждений реконструируемых фасадов городских зданий, и заканчивая сложными системными комплексами (выставочными и др.), интерьерными решениями с проработкой фасадов и прилегающей территории клубов, музеев, ресторанов и пр. Одновременно может разрабатываться также фирменная одежда, в т.ч. рекламный костюм с ярко выраженным образным началом. Подобное разнообразие проектных заданий требует разносторонней профессиональной подготовки, хороших навыков макетирования, опыта работы с объемными конструкциями, светом и пространством.

В 2005 году состоялась первая защита дипломов. Отличительной чертой защиты стало использование средового подхода не только в макетно-графической подаче, но и в презентации дипломов. Это – музыкальное сопровождение, дефиле, средства мультимедиа. В полной мере средовой подход был реализован в коллективных дипломных проектах на темы спортивно-развлекательного байк-клуба и музея «Дом Бурганова».

Более обособленные, но не менее важные, вопросы решались в других проектах. Например, проект Р. Черниевского (рук. Е.И. Полякова) жилого модуля для экстремальной среды был разработан по заказу Министерства по чрезвычайным ситуациям. Модуль предназначен для научно-исследовательской работы сотрудников МЧС, задачей которых является сбор, обработка и обмен информацией, а также предупреждение населения о чрезвычайных ситуациях. Он рассчитан на проживание 2–3 человек и состоит из двух уровней. Первый – кухонное оборудование, туалет, автономная мини-электростанция, запасы питания, снаряжения. Второй – зона отдыха с трансформируемыми креслами-кроватями и рабочая

зона, а также компьютерное оборудование. Модуль к месту установки доставляется в сложенном виде вертолетом [30.3].

Подготовка дизайнеров в технико-технологических вузах – одна из особенностей 1990-х годов. В эти годы в системе высшей школы страны происходили значительные перемены. Крупные, существующие не один десяток лет вузы стремились повысить свой образовательный статус, обретая ранг Университета.

Московский энергетический институт – ныне один из крупнейших в стране технических университетов – был в их числе. Развитие университетского комплекса повлекло за собой создание в нем нескольких гуманитарных подразделений, в том числе Гуманитарно-прикладного института с входящим в его состав факультетом «Дизайн и мода» (декан факультета А.В. Зейналова, заведующий кафедрой дизайна А.Г. Пушкарев, кафедрой рисунка, живописи и скульптуры – С.А. Шлыков). На факультете вот уже более 10 лет ведется подготовка специалистов по направлениям: искусство интерьера, графический дизайн, промышленный дизайн, дизайн костюма.

Классическое университетское образование в сочетании с фундаментальным блоком художественно-творческих дисциплин стало основой учебной стратегии молодой школы дизайна. Сочетание глубокой историко-культурной, экономической, правовой подготовки с практическими навыками проектирования в различных сферах дизайна позволило значительно укрепить позиции подготавливаемых дизайнеров на рынке труда. Новая школа, опирающаяся на многолетний опыт ведущих художественно-промышленных и архитектурных вузов, свободная от консервативных наслоений, динамична. В ней стимулируется право на эксперимент и широко используются в учебном процессе авторские программы, разработанные преподавателями факультета, имеющими богатый опыт практической дизайнерской деятельности.

При подготовке специалистов по направлению «Искусство интерьера» преподаватели считают, что более обоснованно говорить не об «архитектурном образе» (как в архитектуре), не об «стиле и формообразовании» (как в дизайне), а об «образе – атмосфере среды». Это понятие, по их мнению, более мобильно во времени и во многом зависит от сознания и индивидуальности потребителя среды, предполагая его участие в ее формировании. Смысловое наполнение интерьера создается с учетом социально-культурных и других особенностей потребителей, превращая его (интерьер) либо в произведение прикладного искусства, либо в функционально-комфортную среду обитания, либо придавая ему сочетание качеств и того, и другой.

При разработке концепции решения интерьера предполагается создание «легенды», исходя из предпроектного анализа, осуществляется креативный поиск новых идей в виде графических набросков и объемных «черновых» макетов. На последующих этапах происходит конкретизация объемно-пространственной структуры (в т. ч. цветосветового решения), предметное наполнение пространственной среды. Все это предопределяет методику обучения и иерархию блоков проектных заданий.

В наименовании факультета, как отмечает его декан А.В. Зейналова, слова «дизайн» и «мода» стоят рядом не потому, что есть специализация «Дизайн кос-

тюза», а в связи (и в том числе) с осмыслением феномена моды как широкого, культурологического явления, оказывающего значительное влияние на развитие дизайна в целом. Почтительное отношение к этому понятию, как одному из факторов динамичного рынка, прививается студентам факультета и находит отражение в работах выпускников, позволяя им занять достойное место в профессиональном сообществе дизайнеров [30.4].

Факультет «Дизайн и мода» ГПИ МЭИ (ТУ), его профессорско-преподавательский состав удостоены дипломов лауреатов и национального приза «Виктория» на Всероссийских выставках-конкурсах «Дизайн», в т.ч. 2005 и 2006 годов.

Промышленный предметный дизайн и многие дизайнеры со стажем, работавшие в нем, в конце XX века оказались в тяжелом положении по объективным социально-экономическим причинам. Это сразу же весьма негативно сказалось на уровне подготовки студентов-предметников, т.к. им негде было проходить практику и стажироваться, не говоря о последующей работе по специальности. В то же время остро встал вопрос, как не допустить дефицита профессионалов, что предпринять для подготовки кадров на будущее – кадров, способных успешно вести проектирование в совершенно новых условиях.

К началу нынешнего века наметилось некоторое оживление в сфере предметного промышленного дизайна. На ряде производств (в частности, оптико-механических предприятиях – см. *Лекцию 28*) сохранились или кадры, или хотя бы традиции и понимание необходимости и важности участия дизайнера в создании изделий. Одновременно появились студии, которые позиционируют себя как дизайнерские проектные организации широкого профиля (интерьеры, графика, отдельные изделия). Их деятельность ярко высветила непрофессионализм большинства молодых «предметников», если оценивать ее с классических дизайнерских позиций.

В 2004 году появилась книга-альбом с многообещающим названием «Создано в России: промышленный дизайн» (100 участников, более 500 цветных иллюстраций). Смотришь – дух захватывает от гармоничных объемов, изысканных цвето-фактурных решений, оригинальных компоновок проектов, созданных при помощи компьютера.

Сами составители-редакторы издания честно предупреждают, что большая часть продемонстрированных в книге работ – «всего лишь» проекты, а воплощено в материале и продается пока не так уж много. Не станем спорить – не случайно книга называется «Создано в России...», а не «Сделано...» [30.11].

Нет сомнений в достоинствах книги, само ее издание – весьма отраднейший факт. Но одновременно есть повод еще раз взвесить и определиться, какой смысл сегодня вкладывается в термин «дизайн»? Что это: или художественное конструирование с учетом всей гаммы факторов и требований технической эстетики (как трактовал ВНИИТЭ в 1960–1970-е годы), или художественное формообразование, художественное проектирование в духе Сенежской студии СХ СССР; или дизайн-проектирование по методологии Реймонда Лоуи (США) и Джорджетто Джуджаро (Италия), или субъективное формотворчество в стиле Луиджи Колани (Германия)?

Дизайн-студии и отдельные дизайнеры готовы представить производителям красивые, креативно-стильные рисунки внешнего вида промышленных изделий (об этом говорит их реклама). Производители же постоянно сталкиваются с проблемой, – как превратить рисунок в готовый продукт? Даже руководители студий вынуждены признать, что для большинства дизайнеров все заканчивается рисунками, мало кто может продвинуться дальше. Заказчики в этом вопросе категоричнее – дизайнер может нарисовать картинку, а дальше – пропасть.

Характерный пример того, что происходит с картинкой, приведен в журнале «Эксперт». Компания «Сокол» потратила почти два года, чтобы дизайнерское предложение по формообразованию телевизора довести до реального производства. Подготавливая технологическую оснастку для серийного производства корпусов телевизора, заказчик отослал рисунок производителю пресс-форм, от которого был получен ответ – по этим наброскам изготовить пресс-формы нельзя, т.к. в соответствии с конструктивно-технологическими требованиями необходимо там отверстие увеличить, здесь стенки сделать толще, ввести литейные уклоны и так далее. Увидев замечания и как их устранение влияет на общую форму телевизора, дизайнеры, образно говоря, упали в обморок – нарушалась композиция, пропадала «красота» формы. Попытки поиска компромисса между формой и технологией ее изготовления в итоге привели к потере времени, что совершенно недопустимо в условиях быстро обновляющегося рынка бытовой электроники. Самое главное, заказчик сделал вывод, что работать с дизайн-студиями нельзя и «никакого промдизайна у нас пока нет» [30.5].

Промышленный предметный дизайн – это не только предложения по «эффектной» внешней форме изделия. Для создания конкурентоспособной инновационной по своей функционально-эстетической сущности продукции необходимо проникновение во внутреннюю структуру, понимание особенностей работы конструктивных узлов и знание технологии.

Е.Б. Корягин, зав. кафедрой «Инженерное обеспечение дизайна» МГХПУ им. С.Г. Строганова, сетует, что даже в этом ведущем вузе страны, где уже многие годы действует система инженерного сопровождения в процессе обучения студентов, налицо кризис с кадрами соответствующих кафедр. Уровень инженерной подготовки дизайнеров в вузах-корифеях падает, а в учебных заведениях, вновь осваивающих эту специальность, такая подготовка, как правило, вообще отсутствует [30.8].

В сфере промышленного предметного дизайна образовался своеобразный «заколдованный круг». Обеспечить высокий уровень профессионализма, в т.ч. конструкторско-технологических знаний, может только тесная взаимосвязь обучения с практикой, стажировка студентов в проектных и производственных коллективах, совместная работа с профессионалами. Однако промышленность только начинает подниматься после глубокого кризиса, ее инновационный потенциал крайне мал. Налицо также низкий спрос на услуги дизайна со стороны предприятий и предпринимателей, недопонимание ими возможностей и

преимуществ применения дизайна. Негативную «лепту» вносят в эту ситуацию дизайнеры – выпускники вузов последнего десятилетия, не получившие полноценных знаний, что является, как говорится, не их виной, а их бедой. Промышленность и дизайн-образование должны вместе искать и находить выход из сложившейся ситуации. Это невозможно без целенаправленной политики и поддержки государственных структур, что подтверждается историческим опытом высокоразвитых стран.

Литература

- 30.1. Григорьев А. Био-техно дизайн // АСД, 2004, № 4.
- 30.2. Дизайн в СССР. 1981–1985: Обзор. – М.: ВНИИТЭ, 1987.
- 30.3. Дипломные работы 2005. Кафедра «Средовой дизайн» / Брошюра. – М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2005.
- 30.4. Зейналова А. Мелодия формы // АСД, 2004, № 3.
- 30.5. Калянина Л. Пришло время дизайна // Эксперт, 2006, № 37.
- 30.6. Кирпичев В.И. Методика проектного обучения в мастерской экологического дизайна // Ленинградская школа дизайна. – М.: ВНИИТЭ, 1992.
- 30.7. Кирпичев В. Десять семестров. О дизайн-образовании // Три искусства, 1997, № 1.
- 30.8. Корягин Е.Б. Художник-конструктор или дизайнер // Технологии строительства, 2006, № 1.
- 30.9. Лазарев Е.Н. Бионика в художественном конструировании. – Л.: Лен. дом научно-техн. пропаганды, 1971.
- 30.10. Минервин Г.Б., Шимко В.Т. Новые дизайнеры // Техническая эстетика, 1994, № 2–3.
- 30.12. Создано в России: промышленный дизайн: Под ред. А. Матвеева, В. Самойлова. – М.: Вильнюс, 2004.
- 30.13. Устинов А.Г. Отечественные дизайнерские школы // Дизайн в высшей школе. – М.: ВНИИТЭ, 1994.



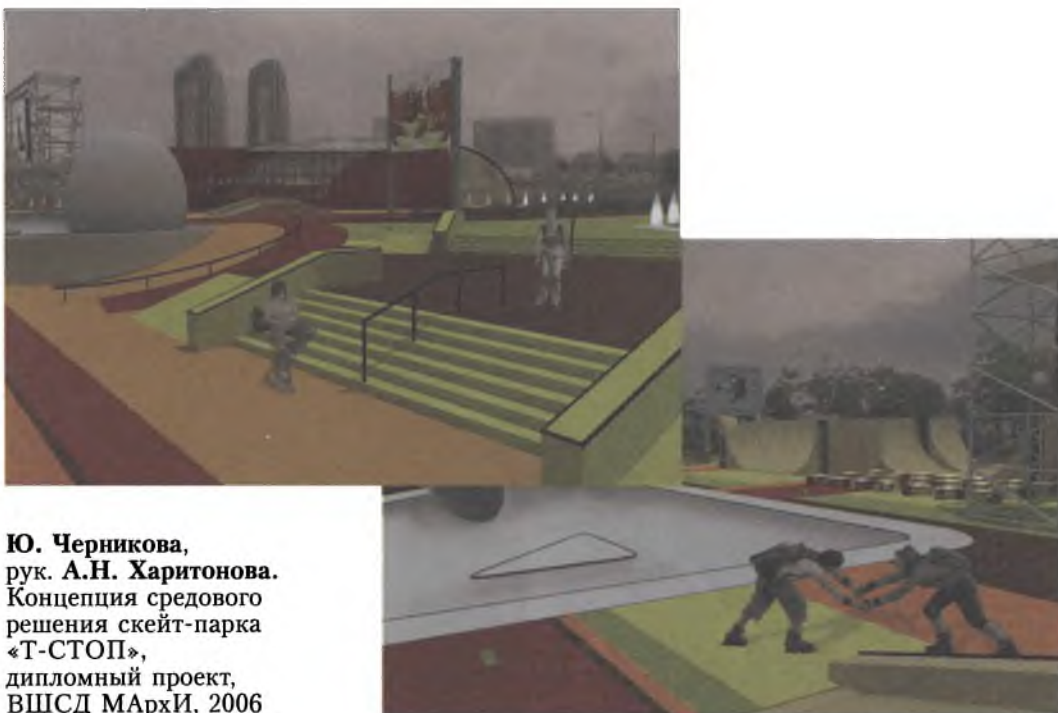
Георгий Борисович Минервин (1918–1997) – основатель новой специальности «архитектор-дизайнер», доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «Дизайн архитектурной среды» МАрХИ (1987–1997)



Учебная литература для высшей и средней профессиональной школы, изданная при организационно-методическом руководстве кафедры «Дизайн архитектурной среды» МАрХИ и отмеченная национальными призами в области дизайна «Виктория» (2005 и 2006)



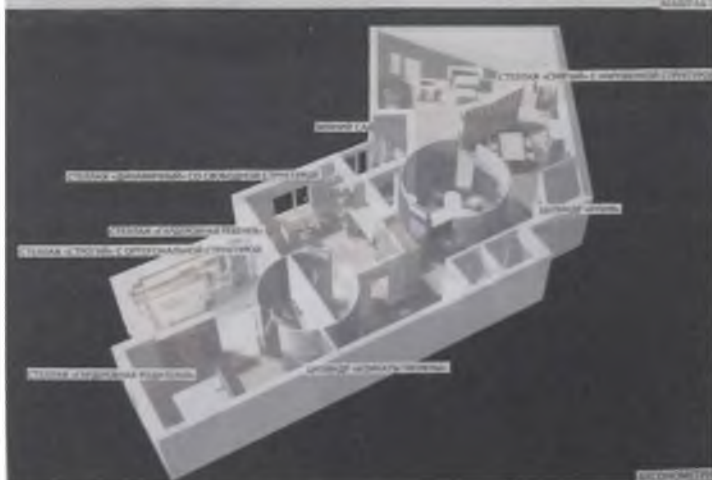
О. Братанова, Е. Пластинина и С. Снегирева, рук. В.Т. Шимко и М.Ф. Уткин. Культурный ансамбль «Черниговское Патриаршее подворье в Москве», дипломный проект, МАРХИ, 2000



Ю. Черникова,
рук. А.Н. Харитонова.
Концепция среднего
решения скейт-парка
«Т-СТОП»,
дипломный проект,
ВШСД МАРХИ, 2006

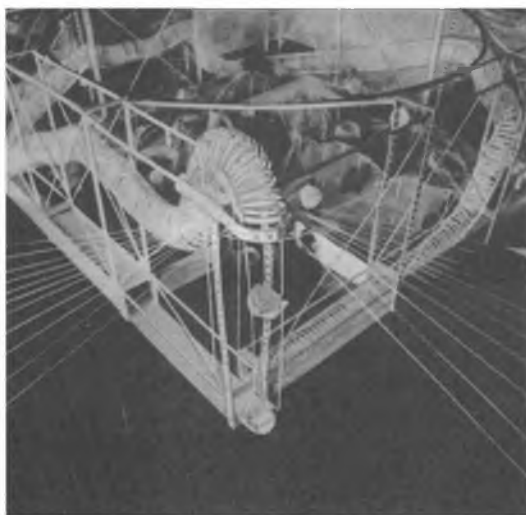
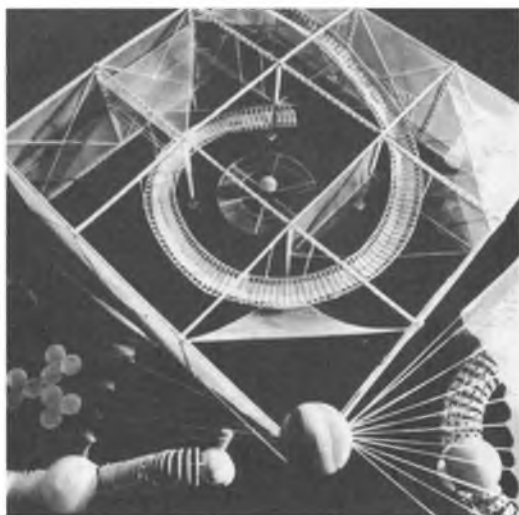


ПЛАН КВАРТИРЫ С ИЛЛЮСТРАЦИЕЙ



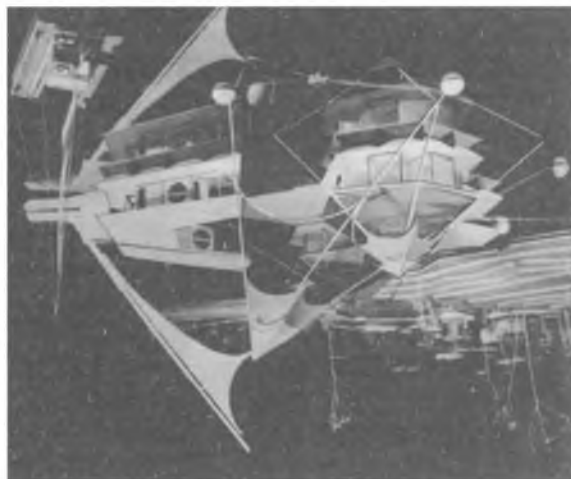
Г. Ишханова, рук. М.А. Соколова. Скульптурная пластика в интерьере квартиры, дипломный проект, ВШСД МАРХИ, 2006

«Луна-парк». Коллективная дипломная работа, рук. **В.А. Киршичев, Б.И. Роенко,** ЛВХПУ им. В.И. Мухомовой, 1983 ▼





Л. Рубаненко, рук. А.Н. Харитонов. Интерьер клуба восточных единоборств, дипломный проект, ВШСД МАРХИ, 2006



Дизайн-программа «Национальный парк Вуоксы». Коллективная дипломная работа, рук. В.А. Кирпичев, ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, 1987



Н. Терешина. Машина-нефлесборщик (биопрототип – водомерка), дипломный проект, СПбГХПА им. В.И. Мухиной, 2000-е

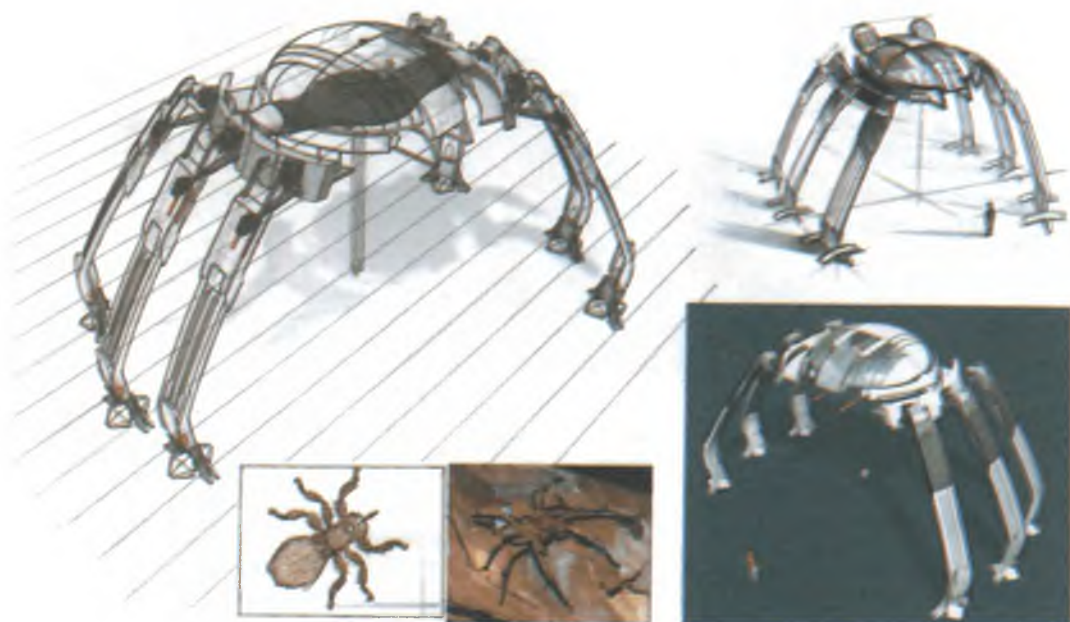


Д. Дунаева. Прогулочный экраноплан (биопрототип – скат), дипломный проект, СПбГХПА им. В.И. Мухиной, 2000-е

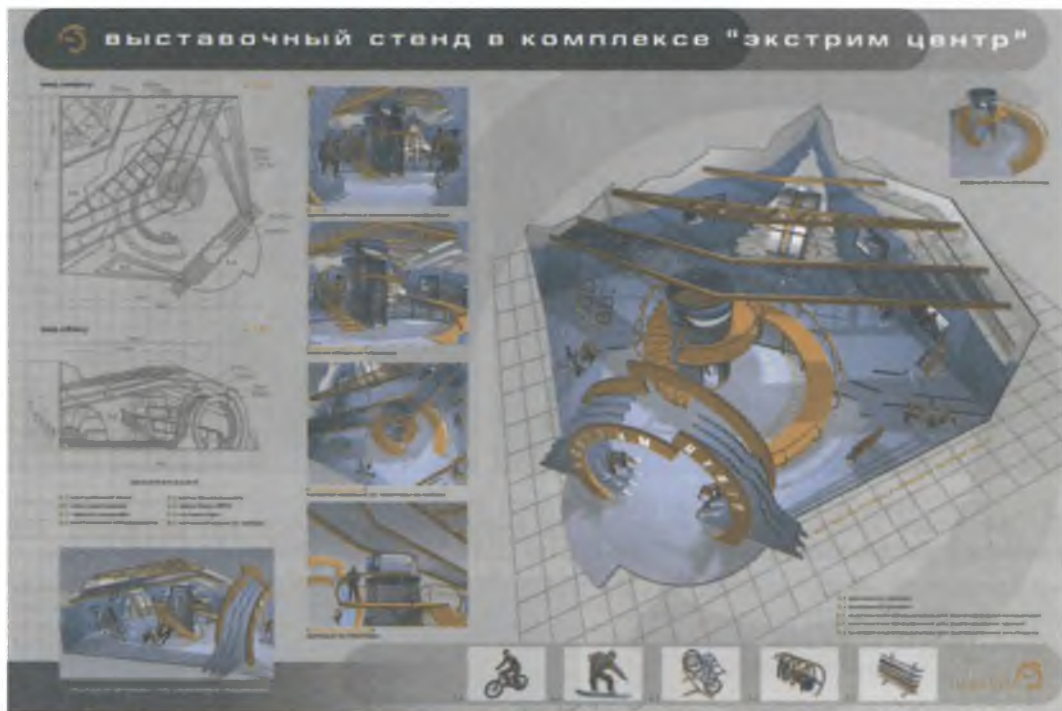




Д. Свистулин. Универсальный манипулятор высокой проходимости (биопрототип – тигранозавр), дипломный проект, СПбГХПА им. В.И. Мухиной, 2000-е



А. Петров. Высокопроходимый строительный кран (биопрототипы – паук и краб), дипломный проект, СПбГХПА им. В.И. Мухиной, 2000-е



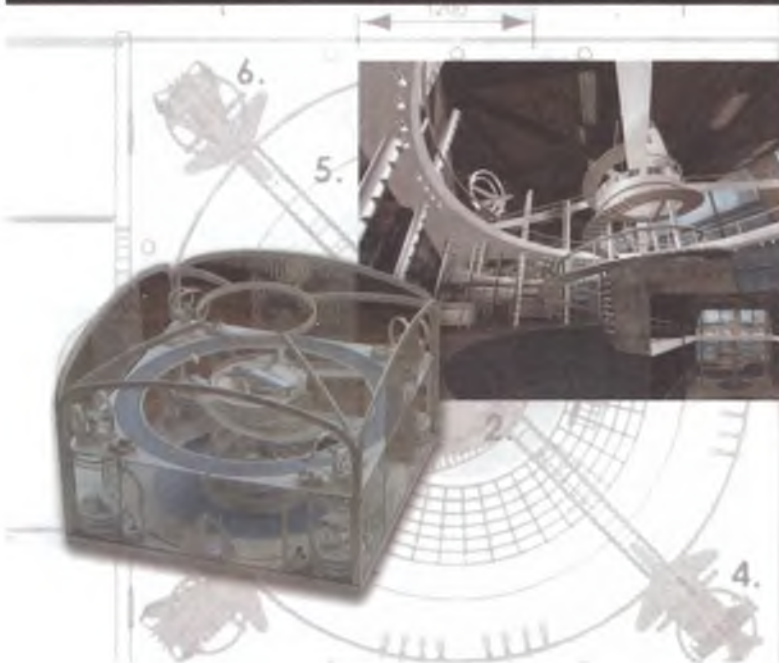
Д. Поликарпов, рук. Е.И. Полякова.
 Выставочный стенд комплекса «Экстрим-центр», дипломный проект МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2005



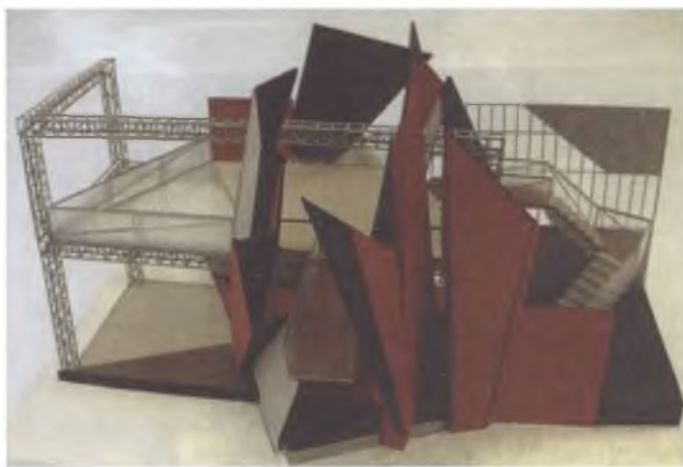
Р. Черниевский, рук. Е.И. Полякова. Жилой модуль для экстремальной среды, дипломный проект МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2005



И. Баева, рук. С.В. Курасов. Учебно-выставочный павильон МАИ, дипломный проект, МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2005



И. Соколова, рук. М.С. Иванова, Т.Н. Гук. Интерьер выставочного пространства на тему «Трагедия жизни и творчества М. Цветаевой», задание IV курса, ГПИ МЭИ (ТУ), 2002



Т. Пруданова, рук. **М.С. Иванова** и **Т.Н. Гук**. Интерьер жилого дома (гражданина Турции), задание III курса, ГПИ МЭИ (ТУ), 2002



Н. Сорокина, рук. **Т.Н. Гук**. Интерьер театра-варьете, дипломный проект ГПИ МЭИ (ТУ), 2006



М. Гребенюк, рук. **А.Г. Пушкарев**. Курсовая работа по архитектонике костюма, ГПИ МЭИ (ТУ)



С. Григорьев, рук. **А.А. Голубева**. Веломобиль, дипломный проект ГПИ МЭИ (ТУ), 2006



В. Шилленгов, рук. **В.И. Ампилов**. Снегоход, дипломный проект ГПИ МЭИ (ТУ), 2006



В. Никитина, рук. **В.И. Ампилов**. Интерьер катамарана, дипломный проект ГПИ МЭИ (ТУ), 2006



Модели из молодежных коллекций «Точка», Л. Яндиева (а) и «Этнотурбулентность», Е. Горбачевич (б), рук. Т.Ж. Грассл и В.Г. Зейналова, дипломные проекты ГПИ МЭИ (ТУ), 2006

М. НАГОРНАЯ УЛ. НОВАЯ СТ. 5 ДОМ КУЛЬТУРЫ. СТУДИЯ ТАНЦА.



М. НАГОРНАЯ УЛ. НОВАЯ СТ. 5 ДОМ КУЛЬТУРЫ. СТУДИЯ ТАНЦА.



К. Артемьева, рук. И.В. Мудрова. Фирменный стиль молодежного клуба, дипломный проект ГПИ МЭИ (ТУ), 2006

ТЕСТЫ

по дисциплине «История дизайна»

1. «Хрустальный дворец» (1851) был возведен:
 - а) традиционной кирпичной кладкой, но с большим остеклением;
 - б) из унифицированных чугунных элементов и застекленных металлических рам;
 - в) из деревянных конструкций со сплошным остеклением фасада.
2. Д. Рескин и У. Моррис выступали за:
 - а) массовое применение машинной технологии при изготовлении предметов быта;
 - б) имитацию ручного декора на массовой промышленной продукции;
 - в) возврат к ремесленному производству предметного наполнения среды.
3. Дизайн – это:
 - а) творчество по созданию высокохудожественных изделий для быта;
 - б) деятельность по разработке промышленных изделий и всей среды обитания с высокими потребительскими свойствами и эстетическими качествами;
 - в) проектирование техники с учетом «человеческих факторов».
4. «Принцип М. Тонета» заключался в изготовлении мебели:
 - а) соединением на клею гнутых из фанеры элементов;
 - б) машинной обработкой крупногабаритных заготовок из древесины;
 - в) сборкой из унифицированных гнутых деревянных, в первую очередь буковых, деталей.
5. Идею «гиперболоидов» В.Г. Шухову подсказала:
 - а) геометрия пчелиных сот;
 - б) плетеная корзина;
 - в) структура паутины;
 - г) строение муравейника.
6. Хромолитография – это:
 - а) способ воспроизведения многоцветных изображений, в том числе плакатов;
 - б) метод получения фотоизображения на специально подготовленных металлических пластинках;
 - в) технология изготовления упаковки из картона типа «хром-эрзац».
7. Искусство плаката конца XIX века (А. Муха, А. де Тулуз-Лотрек и др.) «расцвело» в:
 - а) Вене;
 - б) Лондоне;
 - в) Париже;
 - г) Берлине.
8. Целью создания Германского Веркбунда (1907) было:
 - а) изготовление ремесленниками высококачественной мебели и изделий для быта;

- б) соединение усилий художников (архитекторов) и промышленников для повышения потребительского уровня массовой машинной продукции;
- в) популяризация авангардных течений в искусстве, их использование в производстве вещей.
9. Создателем и первым директором Баухауза (1919) был:
- а) Петер Беренс;
 - б) Вальтер Гропиус;
 - в) Герман Мутезиус;
 - г) Анри ван де Вельде.
10. Ханнес Майер (Мейер) был изгнан из Баухауза (1930):
- а) за создание архитектурного отделения;
 - б) за попытку введения в обучение социально-общественной направленности;
 - в) противодействие абстракционистским тенденциям в преподавании.
11. Создателем фирменного стиля концерна «АЭГ» был:
- а) Анри ван де Вельде;
 - б) Мис ван дер Роэ;
 - в) Петер Беренс;
 - г) Ле Корбюзье.
12. Логотип в графическом дизайне – это:
- а) любой графический товарный знак;
 - б) рекламный девиз (слоган);
 - в) словесный товарный знак.
13. Художественную систему супрематизма создал:
- а) Пит Мондриан;
 - б) Эль Лисицкий;
 - в) Казимир Малевич;
 - г) Геррит Ритвелд.
14. Конструктивисты (В. Татлин, А. Родченко и др.) пришли к своей концепции формообразования предметной среды:
- а) через освоение приемов инженерного проектирования техники;
 - б) прочувствовав художественные возможности структуры, рациональной, модульно-геометрической составляющей формы;
 - в) через геометризацию утилитарной формы и чистые локальные цвета.
15. Творческий дуэт «Реклам-конструкторы» (1920) составляли:
- а) А. Родченко – В. Степанова;
 - б) братья Стенберги;
 - в) В. Маяковский – А. Родченко;
 - г) В. Степанова – Л. Попова.
16. Проект памятника III Интернационалу В. Татлина представлял собой:
- а) многофигурную скульптурную композицию большой высоты;

- б) монументальное архитектурно-инженерное сооружение с выразительной пространственной структурой;
 - в) монолитное высотное здание («небоскреб»).
17. Отличительные черты решения обложек отечественных книг 1920-х годов:
- а) крупные надписи (шрифт рубленый брусковый) и геометрические элементы, ограниченная гамма ярких цветов;
 - б) натуралистические рисунки в мягких пастельных тонах, рисованный сложный шрифт;
 - в) сложные графические орнаменты с детальной проработкой элементов, академический шрифт с засечками.
18. ВХУТЕМАС создавался в 1920 году как:
- а) художественно-технические мастерские по созданию образцов промышленной продукции;
 - б) научное учреждение по разработке теории прикладного искусства;
 - в) учебное заведение для подготовки художников-мастеров для промышленности и педагогов для художественно-технического образования.
19. В какой отечественной проектной деятельности 1930-х годов меньше всего проявился дизайнерский подход:
- а) производство товаров широкого потребления;
 - б) конструирование новой техники и уникальных объектов;
 - в) агитационно-массовое искусство, оформление книг.
20. Представители первого поколения американских дизайнеров были, как правило, по специальности:
- а) архитекторы;
 - б) художники-живописцы;
 - в) художники рекламы и декораторы;
 - г) инженеры-конструкторы.
21. Термин «стайлинг» из американского дизайна обозначает:
- а) поверхностное изменение формы, не затрагивающее внутреннее устройство (структуру и конструкцию);
 - б) модное направление в формообразовании 1930-х годов;
 - в) использование стальных трубок в изготовлении мебели.
22. Девизом творчества пионеров американского дизайна было:
- а) «создадим простые, функциональные, красивые вещи, воспитаем вкус потребителя»;
 - б) «самая важная задача – заставить звенеть кассу, выбивающую чеки»;
 - в) «долой вещизм, да здравствует минимализм и рационализм в быту».
23. «Скачком» в развитии отечественного и зарубежного легкового автомобиля стало создание модели:
- а) ГАЗ-М1 («Эмка»);
 - б) ГАЗ-20 «Победа»;

- в) КИМ-10;
г) ЗИС-101.
24. Понятие «стиль Оливетти» определяется:
- а) конкретными мало изменяющимися приемами формообразования продукции;
 - б) подходом, основополагающими принципами не только проектирования, но вообще функционирования фирмы;
 - в) авангардным подходом к формообразованию традиционной продукции.
25. Над дизайном серийной продукции фирмы «Оливетти» работали:
- а) М. Ниццоли – Э. Соттсасс – М. Беллини;
 - б) Д. Понти – Б. Мунари – А. Мендини;
 - в) К. Моллино – В. Меджистретти – Д. Коломбо.
26. «Браун-стиль» промышленной продукции середины 1950-х годов характеризовался:
- а) предельным лаконизмом форм, отсутствием декора, сдержанностью цветового решения;
 - б) скульптурным подходом к объемно-пластическому решению основных объемов изделий;
 - в) использованием традиционных материалов (дерево) для корпусов радиоэлектронной аппаратуры.
27. Ректором Высшей школы формообразования в Ульме (1950–1960), а затем президентом ИКСИДа был:
- а) Миша Блэк;
 - б) Томас Мальдонадо;
 - в) Макс Билл;
 - г) Ханс Гугелот.
28. Приемник со встроенным проигрывателем фирмы «Браун» (1956) получил прозвище:
- а) «каreta для золушки»;
 - б) «кошкин дом»;
 - в) «гроб для белоснежки»;
 - г) «домик трех поросят».
29. Характерные черты формообразования японской промышленной продукции 1950–1960-х годов:
- а) следование национальным традициям (ремесло, декоративно-прикладное искусство);
 - б) самобытное оригинальное «прочтение» стилевых тенденций и направлений;
 - в) заимствование мотивов «интернационального стиля», копирование товаров из США и Европы.
30. Завоевание Японией лидирующих позиций в радиоэлектронике обусловлено:
- а) только высоким техническим качеством и новыми технологиями;
 - б) привнесением в формообразование изделий национальных традиций;

- в) комплексными достижениями в технике, маркетинге, переосмыслением самого образа аппаратуры.
31. «Точка отсчета» становления государственной системы дизайна в СССР:
- воссоздание художественно-промышленных училищ в Москве и Ленинграде (1945);
 - создание Архитектурно-художественного бюро при Министерстве транспортного машиностроения (1946);
 - Постановление Совета министров СССР о повышении качества промышленной продукции (1962);
 - проведение Международного конгресса ИКСИДа в Москве (1975).
32. Ю.А. Долматовский предложил в автомобильном дизайне:
- развивать традиционную трехобъемную компоновку в «малолитражках»;
 - оригинальную вагонную компоновку легкового автомобиля;
 - патенточистую схему «безопасного» легкового автомобиля.
33. Для промышленных предприятий Советского Союза активно работал американский дизайнер:
- Генри Дрейфус;
 - Джордж Нельсон;
 - Харли Эрл;
 - Реймонд Лоуи.
34. Принцип «открытой формы» (В. Глазычев, Е. Розенблюм и др.) предполагал:
- «обнажение» внутренней структуры, конструктивных узлов приборов и оборудования;
 - использование в формообразовании изделий прозрачных кожухов и других ограждающих элементов;
 - трансформируемость, вариабельность структуры и формы изделия при обеспечении его эстетической целостности.
35. Инициатором создания Союза дизайнеров СССР и первым его руководителем был:
- Юрий Назаров;
 - Юрий Соловьев;
 - Лев Кузьмичев;
 - Зураб Церетели.
36. Автомобиль ВАЗ-2121 «Нива» был создан:
- как копирование конструкции джипа;
 - как развитие типажа моделей фирмы Фиат;
 - как собственная оригинальная конструкция завода.
37. Ведущая роль в рождении визуального языка постмодерна в дизайне принадлежала:
- идеям системного подхода к дизайн-проектированию 1960–1970 годов (Дж. Кристофер и др.);

- б) итальянскому авангарду 1970–1980 годов («Алхимия» – А. Мендини, «Мем-фис» – Э. Соттсасс и др.);
в) творчеству Л. Колани на основе интуитивного подхода с преобладанием об-разного начала.
38. Для английской промышленной продукции 1950–1960 годов типичны:
а) рациональность, надежность, разумный консерватизм;
б) радикализм в формообразовании и цвето-фактурном решении;
в) следование американскому коммерческому дизайну.
39. Союз дизайнеров России был создан:
а) Юрием Соловьевым в 1987 году;
б) Юрием Назаровым в 1991 году;
в) Игорем Зайцевым в 1992 году.
40. Массового покупателя в скандинавском дизайне привлекает:
а) элитарность продукции, возврат к стилистике ар деко;
б) скрупулезное следование национальным традициям;
в) функциональность, эргономичность, социальная направленность и эстетичность.
41. В плакатах и книжной графике (1980–1990) Елены Китаевой активно «звучат мотивы»:
а) западного модерна;
б) неорусского стиля;
в) супрематизма и конструктивизма;
г) поп-арта.
42. Госпремия РФ в области литературы и искусства за дизайн-графику присуждалась:
а) Андрею Бильжо;
б) Наталье Нестеренко и Татьяне Назаренко;
в) Владимиру Чайке и Андрею Логвину.
43. Характерные черты творчества Филиппа Старка:
а) форма утилитарного изделия – вещь в себе, самовыражение дизайнера;
б) следование традициям «высокой французской моды»;
в) стайлинг в стиле «стримлайн».
44. В начале XXI века вновь стала актуальной концепция:
а) экологического дизайна;
б) функционального минимализма;
в) «интернационального стиля».
45. Российский национальный приз в области дизайна называется:
а) «Тэффи»;
б) «Виктория»;
в) «Ника»;
г) «Венера».

ОТВЕТЫ К ТЕСТАМ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА»

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
б	в	б	в	б	а	в	б	б	б	в	в	в	б	в
<hr/>														
16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
б	а	в	а	в	а	б	б	б	а	а	б	в	в	в
<hr/>														
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45
в	б	г	в	б	в	б	а	б	в	в	в	а	а	б

Литература

(ко всему циклу лекций Книги второй учебного пособия)

1. Бхаскаран Л. Дизайн и время: Пер с англ. – М.: Арт-родник, 2006.
2. Воронов Н В. Российский дизайн: Очерки истории отечественного дизайна. – М.: Союз Дизайнеров России, 2001. – Тт. 1 и 2.
3. Глазычев В. Дизайн как он есть: Изд. 2-е, доп. – М.: Европа, 2006.
4. *Дизайн*. Иллюстрированный словарь-справочник: Под общей редакцией Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2004.
5. *Дизайн* в высшей школе. – М.: ВНИИТЭ, 1994.
6. *Дизайнерское образование в зарубежных странах*: Информационно-аналитический обзор. – М.: ВНИИТЭ, 2005.
7. Ефимов А.В. и др. *Дизайн архитектурной среды*: Учеб. для вузов. – М.: Архитектура-С, 2004.
8. Кантор К. Правда о дизайне. – М.: АНИР, 1996.
9. Ковешникова Н.А. *Дизайн: история и теория*: Учеб. пособие. – М.: Омега-Л, 2005.
10. Лаврентьев А.Н. *История дизайна*: Учеб. пособие. – М.: Гардарики, 2006.
11. Михайлов С.М. *История дизайна: Учебник для вузов*. – М.: Союз Дизайнеров России, 2002, 2003. – Тт. 1 и 2.
12. Мусский С.А. 100 великих чудес техники. – М.: Вече, 2005.
13. *Мировой опыт государственной поддержки развития промышленного дизайна в экономически развитых странах*. – М.: ВНИИТЭ, 2005.
14. Назаров Ю.В. *Постсоветский дизайн (1987–2000)*. Проблемы, тенденции, перспективы, региональные особенности. – М.: Союз дизайнеров России, 2002.
15. Рунге В.Ф., Сеньковский В.В. *Основы теории и методологии дизайна*: Учеб. пособие. 3-е изд., перераб. и доп. – М.: МЗ Пресс, 2005.
16. *Сто дизайнеров Запада*. – М.: ВНИИТЭ, 1984.
17. Хиллер Б. *Стиль XX века*: Пер. с англ. – М.: СЛОВО / SLOVO, 2004.
18. *Хрестоматия по дизайну* – Тюмень: Институт дизайна, 2005.
19. *Энциклопедия автознаменитостей*. Конструкторы. Дизайнеры. Предприниматели. – М.: За рулем, 2000.
20. *Design of the 20 th Century* / Charlotte, Peter Fiell. – TASCHEN, 1999.
21. *Industrial Design A–Z* / Charlotte, Peter Fiell. – TASCHEN, 2000.
22. Lavrentiev Alexander N., Nasarov Yuri V. *Russian Design. Tradition and Experiment*. 1920–1990. – Berlin: ACADEMY EDITIONS, 1995.

Учебное издание

Рунге Владимир Федорович

ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА, НАУКИ И ТЕХНИКИ
Книга вторая

Редактор *И.В. Попова*

Дизайн макета и верстка *М.Г. Севастьяновой*

Подписано в печать 10.05.2007. Формат 70×100 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Petersburg. Печать офсетная. Усл. печ. л. 34,83. Уч.-изд. л. 36,0.
Изд. № А-194. Заказ № С-629.

ООО Издательство «Архитектура-С»
107031, Москва, ул. Рождественка, 11
Отдел реализации (495) 628-51-64
E-mail: archit-s@yandex.ru
www.architecture-s.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного электронного оригинал-макета
в типографии ОАО ПИК «Идел-Пресс».
420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2.
E-mail: idelpress@mail.ru
www.idel-press.ru

