ФГБОУ ВО «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова»

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

Сборник подготовлен в рамках разработки научных направлений:

«Теоретические проблемы искусствознания. Синтез пластических искусств и архитектуры. Художественные проблемы формирования предметно-пространственной среды»
научных школ МГХПА им. С.Г.Строганова
«Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура»
и «Техническая эстетика и дизайн»;

«Творческое наследие Строгановской школы — культуре и искусству России. Изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство, архитектура и дизайн»,
Номер государственной регистрации: АААА-А19-119112190084-9

2/2020
Часть 2

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2020. – № 2. Часть 2 – 434 с.

Включен ВАК РФ в перечень ведущих научных журналов и изданий для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени доктора наук.

Учредитель: ФГБОУ ВО «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова»

Главный редактор: доктор искусствоведения, профессор А.Н. Лаврентьев
Члены редакционной коллегии:
Курасов С.В. — доктор искусствоведения, профессор,
Аронов В.Р. – член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганов А.Н. – действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганова М.А. – действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Цивьян Ю.Г. – доктор философии, почетный профессор имени Уильяма Колвина, Университет Чикаго
Лоддер Кристина – доктор философии, профессор, Школа искусств, Кентский университет
Ганцева Н.Н. – кандидат философских наук
Ефимов А.В. – доктор искусствоведения, профессор
Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, профессор
Кошаев В.Б. – доктор искусствоведения, профессор
Соловьев Н.К. – доктор искусствоведения, профессор
Малолетков В.А. – доктор искусствоведения, профессор
Майстровская М.Т. – доктор искусствоведения, профессор

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ №ТУ 50 - 02598 от 26.04.2018

Адрес редакции: 125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
тел.: 8 499 158 85 70
e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru

Подписной индекс 81174 в каталоге Роспечати

Зам. главного редактора: Н.Н. Ганцева
Выпускающий редактор: А.В. Сазиков
Редактор: Ю.Б. Иванова
Художественный редактор, верстка: А.В. Сазиков

© Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2020

Scientific-analytical magazine of art studies

«Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA» / Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov. – MGHPA, 2020. – № 2. Part 2 – 434 p.

Included by the VAK of the Russian Federation into the list of leading scientific magazines for publication of the basic scientific results of candidate and doctorate dissertations

Publisher: Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov

Editor-in-chief: Doctor of Art Criticism, Professor Lavrentiev A.N.
Editorial board:
Kurasov S.V. — Doctor of Art Criticism, Professor,
Aronov V.R. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganov A.N. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganova M.A. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Tsivian Youri – PhD, William Colvin Emeritus Professor, University of Chicago
Lodder Christina – PhD, professor, School of Arts, University of Kent
Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy
Efimov A.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Zherdev E.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Koshayev V.B. – Doctor of Art Criticism, Professor
Solovjev N.K. – Doctor of Science, Professor
Maloletkov V.A. – Doctor of Art Criticism, Professor
Maistrovskaja M.T. – Doctor of Art Criticism, Professor

Address of the editorial board: 125080, Moscow, Volokolamskoje shosse, 9
ph.: 8 499 158 85 70
e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

Deputy editor-in-chief: N.N. Gantseva
Managing editor: A.V. Sazikov
Editor: Y.B. Ivanova
Art-director, layout: A.V. Sazikov

© Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2020

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

С.В. Курасов, А.Н. Лаврентьев
A.N. Lavrentiev, S.V. Kurasov
ВНИИТЭ — территория дизайна. Направления теоретических исследований
VNIITE — territory of Design. Directions of theoretical research 12

В.Р. Аронов
V.R. Aronov
Ю.Б. Соловьев и международные связи в дизайне 1960–1980-х годов
Y.B. Soloviev and international relations in the design of the 1960–1980s 26

В.Б. Кошаев
V.B. Koshaev
Историческая реабилитация феномена искусства средствами теории дизайна и декоративно-прикладного искусства
Historical rehabilitation of the phenomenon of art by means of design theory and decorative art 35

В.Ф. Рунге, О.Б. Дружинина
V.F. Runge, O.B. Druzhinina
Отечественный промышленный дизайн и творчество Ю.Б. Соловьева. Золотое тридцатилетие XX века, стагнация в веке XXI
Soviet industrial design and Y.B. Solovyov's creative activity. Three golden decades of the XX century, and the stagnation of the XXI century 50

В.В. Виноградов
V.V. Vinogradov
Специфика и методы работы отделов дизайна ВНИИТЭ
Specificity and working methods of design departments of VNIITE 63

И.Г. Костенко
I.G. Kostenko
Центр технической эстетики Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ)
The Center for Industrial Design Aesthetics of the Aesthetics of the All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics (VNIITE) 70

А.С. Козлов
A.S. Kozlov
ВНИИТЭ. Моя «параллельная жизнь». В жанре воспоминаний
VNIITE. My «parallel life». In the genre of memories 75

М.М. Михеева, Е.И. Рузова
M.M. Miheeva, E.I. Ruzova
Феномен системного дизайна — истоки и современность
The phenomenon of system design — the origins and the present 85

Д.А.Азрикан
D.A. Azrikan
Соловьевские «Интердизайны» (К 100-летию Юрия Борисовича Соловьева)
Solovievsky «Interdesigns» (On the 100th anniversary of Yuri Borisovich Soloviev) 96

С.А. Сильвестрова
S.A. Silvestrova
О «ЮБ» и о «ТЭ». Штрихи к портретам
About «UB» and «TE». Strokes to portraits 108

Н.Е. Розанов
N.E. Rozanov
Ю.Б. — 100!
Yu.B. — 100! 120

С.В. Мирзоян
S.V. Mirzoyan
38 лет назад...
38 years ago... 128

А.В. Уваров
A.V. Uvarov
Проблема исследования визуального мышления в работах ВНИИТЭ 1970–1980-х годов
The problem of the study of visual thinking in the works of VNIITE 1970–1980s 134

Н.Д. Дембич, Э.П. Григорьев, О.Г.Яцюк
N.D. Dembich, E.P. Grigoriev, O.G.Yatsyuk
Развитие системных проектных подходов ВНИИТЭ в современных технологиях дизайнерского образования
Evolutionofsystemdesignprojects in the modern technologies of design education 143

А.Д. Александров, К.Г. Куртова
A.D. Aleksandrov, K.G. Kurtova
История дизайна экспортной бутылки «Русской водки» под руководством Ю.Б. Соловьева (1969–2011 гг.)
Design history of the export bottle of the «Russian vodka» under the management Y.B. Solovyov (1969–2011) 152

Т.М. Журавская
T.M. Zhuravskaya
История одной фотографии «Три друга»: Ю.Б.Соловьев, Кендзи Экуан, Артур Пулос
History to one photographies «Three friends»: Y.B. Soloviyov, Kenji Ekuan, Arthur Pulos 156

С.М. Михайлов
S.M. Mikhailov
Дизайн-программа для города (отечественный опыт 1970–1980-х комплексной организации предметно-пространственной среды)
Design program for the city (domestic experience of the 1970–1980s of the complex organization of the subject-spatial environment) 160

Е.В. Сокольникова, Н.М. Сокольникова
E.V. Sokolnikova, N.M. Sokolnikova
Национальный аспект советского дизайна и формирование системы региональных филиалов ВНИИТЭ
National aspect of Soviet design and formation of the system of regional branches of VNIITE 174

Е.Б. Корягин
E.B. Koryagin
Дизайн на советском предприятии в 60–80-е годы
Design at a Soviet enterprise in the 60–80s 188

О.М. Санду
O.M. Sandu
Дизайн-программа и генезис проектного сознания
Design program and genesis of project consciousness 196

А.В. Шаповал
A.V. Shapoval
Конструктивные и эстетические особенности дизайн-программы электронных измерительных приборов 1980-х годов
Construction and aesthetic features of the design program for the 1980s electronic measuring instruments 207

М.Т. Майстровская
M.T. Maistrovskaya
ВПКТИМ — 1960–1980 гг. — центр проектирования отечественной мебели (организация, выставки, конкурсы, методики)
RNIFDT/VPKTIM (The RussianNational Institute of Furniture Design and Technology) — 1960–1980 — the centre for the domestically produced furniture design (organisation, exhibitions, competitions, methodologies) 213

М.Т. Майстровская
M.T. Maistrovskaya
ВПКТИМ — 1960–1980 гг. — центр проектирования отечественной мебели (проекты, дизайнеры)
RNIFDT/VPKTIM (The Russian National Institute of Furniture Design and Technology) — 1960–1980 — the centre for the domestically produced furniture design (projects, designers) 229

Э.М. Глинтерник
E.M. Glinternik
Ленинградская школа прикладной графики в социокультурном контексте искусства 1960–1980-х годов

Leningrad School of Applied Graphics in sociocultural context of art from the 1960s to the 1980s 244

А.В. Дубровская, Р.А. Бахтияров
A.V. Dubrovskaya, R.A. Bakhtiyarov
Кафедра «Программный дизайн» ЛВХПУ им. В.И. Мухиной — СПГХПА им. А.Л. Штиглица. Возникновение, история, дипломные проекты
The history and impact of the department «Program Design» of Leningrad Higher Art and Industrial College named after Vera Mukhina, currently Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design 256

К.К. Глинтерник
K.K. Glinternik
Практика формотворчества товарных знаков в 1960–1970-х годах: подходы, методы и смыслы (от фирменного стиля — к корпоративной идентификации)
The practice of creating trademarks in the 1960–1970s: approaches, methods and meanings (from form style to corporate identity) 272

Р.М. Байбурова
R.M. Bayburova
Смена парадигм в отечественном дизайне интерьера. Конец 1950-х — 1980-е годы
A paradigm shift in domestic interior design. Late 1950s – 1980s 283

А.В. Сазиков
A.V. Sazikov
Подлинная история эмблемы «Олимпиада-80»
The true story of the Olympics 80 emblem 292

И.И. Орлов, П.П. Козорезенко
I.I. Orlov, P.P. Kozorezenko
Некоторые заметки к проблеме историографии советской живописи «сурового стиля»

Some notes to a problem of a historiography of the Soviet painting of «severe style» 303

В.В. Хамматова, А.В. Петрова, Э.Р. Маулетбаева
V.V. Khammatova, A.V. Petrova, E.R. Mauletbaeva
Отечественные творческие объединения и организации в области дизайна 1960–1980-х годов
Domestic creative associations and organizations in the field of design of the 1960–1980s 311

Л.Б. Фрейверт
L.B. Freivert
«Король Лир» Е. Енея, Г. Козинцева и Д. Шостаковича как проект предметно-пространственной среды в культурном контексте 1960–1970-х гг.: синтез минимализма и Arte Povera
E.Eney's, G.Kozintsev's and D.Shostakovich's Movie «King Lear» as the Design of Objective-spatial Environment in the Cultural Context of 1960–1970th: Synthesis of Minimalism and Arte Povera 315

А.Р. Романов, К.С. Ившин
A.R. Romanov, K.S. Ivshin
Система художественного конструирования средств транспорта в Удмуртской Республике в 1960–1970-е годы
The system of artistic design of vehicles in the Udmurt Republic in the 1960–1970s 325

К.Н. Гаврилин, С.В. Сысоев
K.N. Gavrilin, S.V. Sysoev
Бунт 1960-х: революция в моде и ее новейшие последствия
The revoly of the 1960s: the fashion revolution and its latest consequences 340

С.Ю. Осипова, Т.В. Белько
S.Y. Osipova, T.V. Belko
Стилистические взаимодействия костюмов и аксессуаров знаменитых кутюрье второй половины XX века

Stylistic interaction of costumes and accessories famous couturiers of the second half of the XX century 354

И.А. Гаджиев
I.A. Hajiyev
Дизайн в системе науки и образования
Design in the system of science and education 363

И.А. Чернийчук
I.A. Cherniychuk
Дизайнер как икона
Designer as an icon 370

Д.Б. Погорелов
D.B. Pogorelov
Постижение действительности в форме культуры
Reality comprehension in a form of culture 378

Е.А. Заева-Бурдонская,
А.В. Сазиков
E.A. Zaeva-Bourdonskaia, A.V. Sazikov
Становление кафедры «Проектирование мебели» в МВХПУ (б. Строгановское). Интервью с Ю.В. Случевским
The formation of the department «Designing furniture» at the Moscow Higher School of Industrial Art (former Stroganovskoe). Interview with Y.V. Sluchevsky 395

Н.А. Мочальский
N.A. Mochalskiy
Дмитрий Константинович Мочальский. Художник-педагог и его ученики
Dmitry Konstantinovich Mochalsky. Artist-teacher and his disciples 410

Е.Ю. Лекус, Е.В. Чунькова
E.Yu. Lekus, E.V. Chunkova
«Атмосферные» экспозиции: сущность, проявления, противоречия
«Atmospheric» expositions: essence, demonstration, contradictions 420

отделение дизайна российской академии художеств

нии теории и истории изобразительных искусств РАХ

московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г.Строганова

национальная академия дизайна

международная ассоциация «союз дизайнеров»

московский музей дизайна

Круглый стол и
Международная
научная конференция
27–28 февраля 2020



АРХИТЕКТУРА, ДИЗАЙН И КУЛЬТУРНАЯ СРЕДА 1960–1980-х ГОДОВ

К 100-летию со дня рождения Ю.Б. Соловьева (1920–2013)

С.В. КУРАСОВ
Доктор искусствоведения, профессор. Ректор МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: info@mghpu.ru

А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ
Доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и международной работе МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

S.V. KURASOV
Doctor of arts, professor, rector of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: info@mghpu.ru

A.N. LAVRENTIEV
Doctor of arts, professor, vice-rector of scientific research and International contacts of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

ВНИИТЭ — ТЕРРИТОРИЯ ДИЗАЙНА. НАПРАВЛЕНИЯ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

VNIITE — TERRITORY OF DESIGN. DIRECTIONS OF THEORETICAL RESEARCH

В феврале 2020 года в РАХ и МГХПА им. С.Г.Строганова проходила двухдневная международная научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения известного деятеля советского дизайна Ю.Б.Соловьева. В последующих статьях раскрывается личность Соловьева, его деятельность, культурная ситуация второй половины XX века в СССР и России, направления и проблемы современного российского дизайна.
Авторы описывают этапы развития исследований в области теории дизайна, проводившиеся во Всесоюзном научно-исследовательском институте технической эстетики (ВНИИТЭ), созданном при участии Соловьева и возглавлявшемся им с 1962 года.

In February 2020 a two-day International scientific conference took place at the Russian Academy of Arts and at the Moscow State Stroganov School of Design and Applied Art dedicated to the centenary of well-known Russian designer Yury Soloviev. Articles which follow describe the personality of Soloviev, his fields of activity, cultural situation of the second half of the 20th century in the USSR and Russia, problems and developments of contemporary Russian design.
The authors describe stages of development of researches in the field of theory of design conducted at the All-Union Scientific-Research Intitute of Industrial Design (VNIITE) founded and headed by Yury Soloviev since 1962.

Ключевые слова: дизайн в СССР, Ю.Б.Соловьев, теория дизайна, техническая эстетика, ВНИИТЭ, системный дизайн.
Keywords: design in the USSR, Yury Soloviev, theory of design, industrial design, VNIITE, system design.

27 и 28 февраля 2020 года в Российской академии художеств, а затем в МГХПА им. С.Г.Строганова проходил круглый стол и Международная научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения Ю.Б.Соловьева «Архитектура, дизайн и культурная среда 1960–1980-х годов. К 100-летию со дня рождения Ю.Б.Соловьева (1920–2013)».

Конференция проходила в два этапа. Первый день был посвящен воспоминаниям участников процесса, непосредственно касавшихся деятельности Юрия Борисовича Соловьева как организатора на посту директора созданного при его активном участии Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики, Президента Союза дизайнеров СССР, как автора публикаций, посвященных отечественному дизайну, и автора дизайнерских разработок. Второй день — собственно научным докладам, касающимся проблем развития архитектуры, дизайна в СССР в 1960–1980-е годы. Основной блок докладов был подготовлен бывшими сотрудниками ВНИИТЭ, работавшими в проектных и научных отделах, участниками проектных групп, педагогами, деятельность которых была так или иначе связана с деятельностью НИИ технической эстетики.

Инициаторами проведения конференции стали Российская академия художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, а также МГХПА им. С.Г.Строганова. Многие сотрудники ВНИИТЭ

продолжили в 1990-е и 2000-е годы свою исследовательскую и педагогическую деятельность в этих институциях. Весьма плотными, можно сказать, творческими, были контакты в 1960-е и 1980-е годы между ВНИИТЭ и Строгановкой. Достаточно сказать, что зам. директора ВНИИТЭ по научной работе Г.Б.Минервин вел в Строгановке научно-аналитический курс «Архитектоника промышленных форм» [1] для будущих художников-конструкторов, стал одним из первых докторов искусствоведения по специальности «техническая эстетика и дизайн». Защита диссертации проходила в Строгановке. В свою очередь, декан факультета «Дизайн», проректор по учебной работе Строгановки К.А.Кондратьева защищала докторскую диссертацию «Экология культуры и проблемы гуманизации дизайнерского проектирования» в диссертационном совете ВНИИТЭ (вскоре после защиты ею был создан докторский совет на базе МГХПИ им. С.Г.Строганова).

В проектных отделах ВНИИТЭ успешно работали над созданием средств транспорта и бытовых изделий, мебели, интерьеров, выставочных экспозиций выпускники кафедр Строгановки. Сотрудничество с институтом было крайне важным опытом освоения современного практического дизайна, опирающегося на научные исследования и художественные поиски для представителей многих поколений строгановцев, среди которых Ю.В.Назаров, Е.В.Жердев, Е.А.Заева-Бурдонская, Е.И.Рузова, В.Е.Барышева, А.Е.Кошелев, В.П.Анисимов, Е.В.Богданов, В.К.Зенков, В.З.Паперный, Е.Г.Лапина, И.С.Преснецова, С.А.Усова, А.В. Сазиков и многие, многие другие.

Журнал «Техническая эстетика», выпускавшийся ВНИИТЭ (главный редактор Ю.Б.Соловьев, зам. главного редактора Ж.В.Федосеева, редактор С.А.Сильвестрова и др.), был необходимым источником информации по дизайну для студентов всех проектных кафедр. Среди педагогов Строгановки было немало сотрудников ВНИИТЭ.

Сама деятельность Ю.Б.Соловьева также весьма разнопланова.

Наибольший след в истории России XX века и российского дизайна Ю.Б.Соловьев оставил как один из организаторов, создателей и директоров Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики. Созданный на волне Оттепели Н.С.Хрущева, волне реформ советской экономики А.Н.Косыгина, институт на долгие годы стал центром развития отечественного художественного конструирования, как в 1960-е годы официально именовался дизайн.

Дизайн в те годы был, вероятно, самой молодой и демократичной областью проектной и художественной деятельности. Здесь пересекались достижения зарубежных художников, архитекторов, дизайнеров и легендарный опыт творцов русского авангарда, идеи тотального проектирования и внедрения искусства в быт. Эта область притягивала самые активные творческие силы — как практиков, так и теоретиков, историков, методистов и организаторов. Дизайн представлялся весьма оптимистичным и современным полем деятельности.

ВНИИТЭ был первым отраслевым многопрофильным НИИ в системе промышленного дизайна. В его задачи входили не только и не столько проектные разработки, сколько теоретико-методическое обеспечение нового поля проектной деятельности — художественного конструирования, а вместе с ним — и научных и экспериментальных исследований в области эргономики. У ВНИИТЭ были близкие по характеру организации — Общесоюзный дом моделей одежды (ОДМО, основан в 1944 г.) и Всесоюзный проектно-конструкторский и технологический институт мебели (ВПКТИМ, создан в 1962 г.).

В 1997 году сотрудники ВНИИТЭ выпустили «для чтения в кругу друзей» «Праздничное приложение к журналу «Техническая эстетика». Д.Н.Щелкунов, сотрудник ВНИИТЭ, один из создателей первой дизайн-программы «Электромера» в 1970-е годы, в первой, вводной, статье, написанной в жанре воспоминаний, говорил о том, что российский дизайн начинался, конечно же, не с весеннего постановления Совмина СССР [2], но, бесспорно, «создание Института технической эстетики и “легализация”» профессии дизайнера явились крупной вехой в современной истории российского дизайна» [3].

«По большому счету дизайн был не нужен “той” промышленности, лишенной конкуренции, стимулов в качеству и прогрессу. А “эта” промышленность еще не усмотрела в дизайне своей спасительной нити, да и не в состоянии пока ею воспользоваться» [3, с. 2].

По воспоминаниям первого зав. отделом истории и теории дизайна Н.В.Воронова, на самом первом этапе теорию и историю дизайна представляла сначала лишь искусствовед А.В.Абрамова, автор статей в журнале «Декоративное искусство СССР», книг о дизайне и прикладном искусстве.

«Хотя институт числился научно-исследовательским, подлинно научных отделов было два: эргономики и наш, теоретико-методиче-

ский» [4]. В составе отдела в период 1960-х годов работали Н.В.Воронов, Л.А.Жадова, А.В.Абрамова, Л.В.Марц, Р.О.Антонов, В.Л.Глазычев, И.Голомшток, Г.П.Щедровицкий, М.Бобнева, Г.Л.Демосфенова.

«Начали издаваться различные периодические брошюры о зарубежном опыте и о наших первых шагах в художественном конструировании. Готовились к выходу первого номера "Технической эстетики" (появился он в 1964 году)» [4].

Серии изданий «Художественное конструирование за рубежом» (на основе зарубежных журналов по дизайну, которые выписывал в большом количестве институт) готовил информационный отдел под руководством А.Л.Дижура. Отдел Н.В.Воронова издавал серию «Художественно-конструкторское образование» [5]. В первых номерах были опубликованы статьи Л.В.Марц и Р.О.Антонова об учебных программах ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, касавшихся пропедевтики и курсового проектирования, вместе с публикацией самих документов. По аналогии с лондонским дизайн-центром была заведена картотека лучших образцов отечественного дизайна промышленных изделий. Рубрика «Из картотеки ВНИИТЭ» стала постоянной в журнале «Техническая эстетика». Эргономика была отдельным направлением исследований и проектов: изучение психологии труда и инженерной психологии, специфики операторской деятельности, зрительного восприятия, психофизиологии, эргономики рабочих процессов [6].

Теоретические исследования в области дизайна включали в этот период общие представления о соотношении эстетики и техники, исследование приемов композиции, организации деятельности, методику художественного конструирования.

Теория дизайна 1960-х годов использовала и элементы теории «производственного искусства» 1920-х годов. В работах К.М.Кантора затрагивались основы сопряжения понятий «эстетика» и «техническая эстетика» как науки о художественном конструировании [7]. Соотношение красоты и пользы становилось темой рассуждений. Дизайн представлялся в 1960-е годы абсолютно новым полем для самых разных точек зрения, своеобразным «Клондайком», по выражению сотрудника отдела теории О.И.Генисаретского [21, с.204].

Отдельным направлением стала и разработка принципов комплексной оценки дизайна. Составлялись графики и схемы многофакторного анализа функциональных, эстетических, конструктивно-технологических параметров. М.В.Федоров, архитектор, теоретик дизайна, придавал большое значение комплексному, системному анализу продуктов дизайна, самой сферы дизайна, взаимоотношениям человека и мира вещей. В 1960-е годы, когда был основан ВНИИТЭ, значительную долю сотрудников института составляли специалисты именно с архитектурным образованием. Сам Ю.Б.Соловьев, кроме учебы в Полиграфическом институте, также учился и в архитектурном. Ю.С.Сомов, сотрудник Архитектурно-художественного бюро (АХБ), где проектировались во второй половине 1940-х и начале 1950-х годов этапные для советского дизайна объекты: железнодорожный пассажирский плацкартный вагон, троллейбус, круизные теплоходы, также имел архитектурное образование и провел систематическое исследование теории и практики композиции в дизайне «Композиция в технике» [8]. Архитектором был и Г.Б. Минервин, автор трехтомной работы «Архитектоника промышленных форм». Архитектурное образование имели и многие другие сотрудники института, как проектировщики, так и научные работники: Г.Н.Любимова, Ю.П.Филенков, В.И.Казаринова, К.В.Жуков, А.Г.Устинов. В 1960-е годы представители многих профессий, занимавшиеся проектной деятельностью, проявляли интерес к проблемам системного анализа и кибернетики. В архитектуре разрабатывались системы автоматизированного проектирования. Пионером в этой области был Э.П.Григорьев, ставший руководителем лаборатории в составе отдела теории и методов художественного конструирования (руководил которым с 1965 года М.В. Федоров). Одна из его работ называлась «Проблема комплексной автоматизации процессов проектирования» [9]. Вектор интереса Григорьева — проектное прогнозирование.

Идея дизайн-прогнозирования, футурологии реализовалась позже в 1970-е годы в серии экспериментальных проектных семинаров «Интердизайн» и далее — в серии научно-практических семинаров «Эксперимент в дизайне».

Методологические исследования под руководством Г.П.Щедровицкого, его методологический семинар имели большое значение не только для дизайна. Системно-деятельностный подход позволял моделировать самые разные ситуации, проигрывать их, проектировать последовательность действий, задач по достижению поставленной цели, оценивать последствия. С этим связано утверждение сценарного подхода как одного из методов проектного моделирования в дизайне.

Этапный труд «Основы технической эстетики (расширенные тезисы)» [10] 1970 года обобщал исследования 1960-х годов и очертил главные проблемы теории дизайна (технической эстетики): социальная сущность дизайна, формулирование принципов и требований эстетики к промышленной продукции, оценка потребительских свойств (включая и эстетические) промышленных изделий, закономерности формообразования, включая и композиционные основы. Соотношение функциональности, общественной пользы, исторического контекста рассматривались как элементы системы взаимосвязей «человек-предмет». В эту систему включали соотношение производства и потребителя, включая дизайнера и его деятельность как необходимое связующее звено, определяющее ценностные характеристики вещей, степень их полезности, организацию протекающих функций, то есть преобразование исходной ситуации средствами дизайна, преобразование объекта проектирования в новый объект. Одна из глав этого исследования была посвящена будущему дизайна (Э.П.Григорьев и Л.Б.Переверзев), где подчеркивалась необходимость проектирования адаптационной предметной среды, а также необходимость оснащения дизайнерских ателье и дизайн-центров «высокопроизводительными системами информации и комплексами устройств визуализации. Дизайнер должен видеть на экране то, о чем он думает. А думать ему предстоит о жизненной ситуации во всей ее полноте» [10, с. 147–148].

Теоретические исследования дизайна ветвились. Помимо работы над общетеоретическими проблемами, велись исследования в конкретных направлениях и областях дизайна: графический дизайн (Е.В. Черневич), методика художественного конструирования и методология системного проектирования (В.Ф.Сидоренко, Д.Н.Щелкунов), проблемы развития проектной культуры (О.И.Генисаретский и В.Ф.Сидоренко), проблемы развития предметно-пространственной среды жилища (Г.Н.Любимова, А.Б.Гофман и другие). Отдельное направление представляли статьи и сборники, посвященные понятиям «системность» и «комплексность», в связи с переходом к разработке дизайн-программ [11]. Проблемы унификации и агрегатирования в промышленном дизайне поднимал А.А.Грашин [12]. Системное видение и логику дизайна раскрывал в своей диссертации и статьях Д.А.Азрикан [13].

В конце 1970-х направления теоретических исследований в дизайне дополнились новыми. Связано это было с созданием нового

отдела теории и истории дизайна под руководством историка русского авангарда С.О.Хан-Магомедова. В отделе сложилось несколько групп, отвечавших за самостоятельные направления. Причиной создания нового отдела и привлечения группы искусствоведов для разработки теоретических проблем дизайна, возможно, послужила осознанная Ю.Б.Соловьевым потребность в развитии дизайн-критики, в разработке некоего теоретического ядра, связанного с освоением художественных проблем дизайна, всего, что отличает эту область профессиональной творческой деятельности от инженерного конструирования, системно-организационного и деятельностного проектирования, социокультурных и эргономических исследований, ввести дизайн в систему культуры и искусства.

Сектор В.Р.Аронова занимался социокультурными исследованиями. Здесь обсуждались темы структуры и образа пространства в искусстве и дизайне (Л.П.Монахова), влияние социокультурной ситуации на формирование дизайна (Г.Н.Яковлева), национальные модели дизайна (Италия — Г.Г.Курьерова, США — И.В.Рачеева, Югославия — И.И. Терехова), проблемы стилевого единства и целый ряд других вопросов художественного и проектного творчества. Результаты — тематические сборники. К проводившемуся в марте 1982 года Всесоюзному совещанию «Дизайн в системе культуры» был подготовлен одноименный сборник тезисов [14].

Сам Хан-Магомедов возглавил сектор исторических исследований. Целый ряд статей (Н.Л.Адаскиной, Г.Л.Демсфеновой, Е.В.Сидориной и других сотрудников), посвященных истории отечественного и зарубежного дизайна, материалы, касающиеся производственного искусства 1920-х годов, русского конструктивизма, публиковались в журнале «Техническая эстетика» и тематических сборниках вплоть до конца 1980-х годов [15].

Группа исследователей художественных проблем формообразования В.Ф.Колейчука (В.Е.Барышева, А.Н.Лаврентьев) занималась изучением механизмов и принципов формообразования. Здесь интересовались экспериментами на стыке искусства, науки и технологии; программированными методами формообразования; рассматривали кинетическое искусство и оп-арт как лабораторию дизайна. Руководителем группы была разработана классификация типов трансформации плоского листа. С середины 1980-х сотрудники отдела организовали и провели девять научно-практических семинаров «Эксперимент в ди-

зайне» в стенах ВНИИТЭ для практикующих дизайнеров, художников, исследователей [16].

Архитектор Е.В.Асс возглавил подразделение дизайна городской среды. Ю.И.Аввакумов, Г.Л.Беляева, И.А.Добрицына, Г.З.Каганов вели проектные экспериментальные работы и исследования функционально-типологических проблем объектов городского дизайна, проблем восприятия и ориентации в городской среде, зафиксированные в сборниках [17] и материале международного проектного семинара Интердизайн-80 (Тбилиси).

В начале 1980-х проводились и исследования в области терминологии дизайна [18] для подготовки словаря-справочника терминов на нескольких языках.

В эти годы в отделе экспертизы был создан и теоретический сектор под руководством А.В.Иконникова — сектор проблем эстетической оценки [19].

Инструментом для обнародования результатов исследований по этим и другим направлениям стал организованный С.О.Хан-Магомедовым семинар «Художественные проблемы предметно-пространственной среды», еженедельно проходивший по четвергам в помещении отдела в здании на Хилковом переулке. В 1988 году в журнале «Техническая эстетика» появилась заметка Хан-Магомедова «Рассказать людям». Статья подводила итог десятилетней работы проблемного семинара «Художественные проблемы предметно-пространственной среды» на базе отдела теории и истории дизайна ВНИИТЭ, которым руководил Хан-Магомедов.

Это был обзор, отчет работы отдела за 10 лет. В качестве аргумента создания семинара как научного инструмента для выявления и разработки теоретических, творческих и художественных проблем в дизайне Хан-Магомедов приводил именно недостаточную осознанность проблем. Концентрация на разработке результативных стадий в дизайне, выпуске методических рекомендаций, нормативных материалов, теоретическом сопровождении проектов привела к тому, что общетеоретические заделы, созданные в 1960-е годы, стали быстро исчерпываться. Семинар должен был восстановить нормальное соотношение «общетеоретических, прикладных и результативных (нормативно-методических разработок)» [20].

Семинар был к тому же еще и «вневедомственным». Институт технической эстетики на всех этапах своего существования представлял своеобразную территорию «свободы», на которой могла обсуждаться самая новая информация без идеологических штампов. В институт поступали самые последние зарубежные журналы по дизайну и архитектуре, здесь осуждались проблемы русского авангарда, в то время как на других площадках это было невозможно. Будущие авторы каталога выставки «Москва-Париж» — Л.А.Жадова, А.В.Стригалев, Д.В.Сарабьянов — выступали здесь с результатами своих исследований. Дизайн в этот момент «приютил» как классический русский авангард, так и эксперименты в искусстве 1960-х годов, выходившие на уровень пространственной художественной организации среды — например, группу «Движение».

Эта «вневедомственость» проявилась и в девизе семинара: «Хоровод муз вокруг дизайна». Все музы — то есть виды и жанры искусства, точки зрения, подходы (культурологический, философский, проектный, формально-композиционный, структурно-логический, методологический, математический и т.д.) — объявлялись равноправными.

Несколько взаимосвязанных типов изданий и информации позволяли транслировать результаты исследований: короткая аннотация к докладам, сборники материалов конференций и семинаров, тематические научные сборники, статьи в журнале «Техническая эстетика».

Участие стольких блистательных авторов, исследователей, дизайнеров в научном и творческом поиске дало мощный импульс дизайну и эргономике. За десятилетия через уникальный совет ВНИИТЭ по защите кандидатских и докторских диссертаций в области искусствоведения (техническая эстетика и дизайн) и психологии (психология труда и инженерная психология, эргономика — психологические науки) прошли сотни исследований. Ученый секретарь диссовета и руководитель аспирантуры — М.М.Калиничева — обладала даром выбора и формулировки тем, обладающих научной глубиной и оригинальностью по всем научным специальностям института. Комплексное теоретическое и методическое наследие дизайна и эргономики авторы фундаментального труда определили как «Школу эргодизайна ВНИИТЭ» [21]. Школу эргодизайна со стороны эргономики создавали В.И.Даниляк, Г.М.Зараковский, В.П.Зинченко, В.М.Мунипов, Л.Д.Чайнова, В.М.Львов и многие другие исследователи.

Последние номера выпусков научных трудов перевалили за цифру 60. Весь этот огромный объем научной, методической и концептуально-творческой информации ВНИИТЭ ждет своих исследователей. Сборники научных трудов были своеобразным лабораторным полем, здесь проходили проверку многие теоретические построения, впервые

возвращались из прошлого забытые имена, тексты, творческие концепции.

В начале 1990-х сотрудники ВНИИТЭ при участии педагогов художественных вузов выпустили еще одну серию изданий. Частью «Библиотеки дизайнера» стали несколько фундаментальных изданий, посвященных отечественным и зарубежным школам дизайна. В 1997 году коллектив авторов во главе с Л.А.Кузьмичевым получил за «Библиотеку дизайнера» Государственную премию.



Рис. 1. Раймонд Лоуи и Юрий Соловьев

Что же оказалось востребованным современной школой отечественного дизайна из всех этих наработок? Во-первых, история отечественного дизайна, знание о ведущих зарубежных школах и мастерах. Во-вторых, системное видение профессии, гуманитарно-средовой подход, комплексность проектирования, о которых уже с 1970-х годов вели разговор и многие педагоги Строгановки (К.А.Кондратьева, Д.А. Бетоньян, Л.М.Холмянский). В-третьих, подтверждение необходимости ведения постоянных экспериментов в области художественного формообразования и новых технологий. В-четвертых, необходимость теоретико-методических разработок при проведении предпроектных исследований. Здесь еще предстоит изучить опыт научных отчетов ВНИИТЭ на основе выполнения заказных проектов. И, в-пятых (хотя это можно поставить и на одно из первых мест), учет психологии восприятия, психофизиологических факторов.

Задумываясь о роли Ю.Б.Соловьева в истории отечественного дизайна, можно сказать так: ВНИИТЭ и его директор прививали в СССР вкус к дизайну, формировали потребность в грамотном проектировании, интерес к истории и теории профессии.

Всегда элегантный, подтянутый, корректный, уверенный в себе, Ю.Б.Соловьев внешне выглядел, как, наверное, должен был бы выглядеть «шеф-директор дизайна», как выглядел его друг, американский коллега

Рэймонд Лоуи. Соловьев умел убеждать вышестоящих начальников в правительстве и министерствах в необходимости дизайна в промышленности. Наверное, можно сказать, что он пытался развивать вкус к эстетике жизни и быта в высших эшелонах власти. Выступая на телевидении, на примерах выставочных экспонатов лучших образцов промышленных изделий доходчиво объяснял, что дает дизайн народу. В годы «разрядки» помог организовать несколько выставок зарубежного дизайна: Великобритании, США, ФРГ, стран социалистического содружества.

Уникальный НИИ дизайна выполнял те же задачи.

Примечания:

1. *Минервин Г.Б.* Архитектоника промышленных форм. В 3 выпусках. — М.: ВНИИТЭ, 1970.

2. Постановление Совета Министров СССР «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования» от 28 апреля 1962 года № 394. Образованы ВНИИ технической эстетики (при ГКНТ СССР) и 7 специализированных художественно-конструкторских бюро (СХКБ) в Москве, Ленинграде, Киеве, Свердловске, Риге, Баку, Тбилиси. Возглавил ВНИИТЭ Ю.Б.Соловьев.

3. *Дмитрий Щелкунов.* Вступительный текст. ВНИИТЭ'35. Праздничное приложение к журналу «Техническая эстетика». — М.: ВНИИТЭ, 1997. — С. 1.

4. *Никита Воронов.* Как это начиналось. ВНИИТЭ'35. Праздничное приложение к журналу «Техническая эстетика». — М.: ВНИИТЭ, 1997. — С. 16.

5. Со сборниками, посвященными художественно-конструкторскому образованию, входила сквозная нумерация научных трудов института. Так, сборник «Художественно-конструкторское образование» № 2 (1970) был посвящен пропедевтике, а № 4 (1973) — системному подходу к дизайнерскому образованию в разных странах. Существовало несколько издательских серий: материалы конференций, совещаний и семинаров; методические материалы; серия «техническая эстетика»; серия «эргономика».

6. Эргономика: принципы и рекомендации. — М.: ВНИИТЭ, 1983.

7. *Кантор К.М.* Красота и польза. — М.: Искусство, 1967.

8. *Сомов Ю.С.* Композиция в технике. — М.: Машиностроение, 1972.

9. *Григорьев Э.П.* Проблема комплексной автоматизации процессов проектирования // Техническая эстетика. — 1968. — № 6. Федоров М.В., Григорьев Э.П. Прогнозирование в дизайне. Основы технической эстетики. — М.: ВНИИТЭ, 1970. В 1970-е годы тему прогнозирования и футурологии во ВНИИТЭ развивал

уже архитектор А.В.Рябушин, в составе его группы работали и выпускники Строгановки — В.З.Паперный, Е.В.Богданов.

10. Основы технической эстетики / под общей редакцией Г.Б.Минервина. — М.: ВНИИТЭ, 1970.

11. Теоретические и методические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. Труды ВНИИТЭ, серия «Техническая эстетика», выпуск 22. — М.: ВНИИТЭ, 1979. Проблемы формирования дизайн-программ. Труды ВНИИТЭ, серия «Техническая эстетика», выпуск 36. — М.: ВНИИТЭ, 1982.

12. *Грашин А.А.* Дизайн унифицированных и агрегатированных промышленных изделий. Теоретические и методические основы. — М.: ВНИИТЭ, 2002.

13. *Азрикан Д.А.* Черты системного дизайна // Техническая эстетика. — 1979. — № 3.

14. Проблемы стилевого единства предметного мира. Труды ВНИИТЭ, серия «Техническая эстетика», выпуск 24. — М.: ВНИИТЭ, 1980.

15. Традиции и истоки отечественного дизайна. Труды ВНИИТЭ, серия «Техническая эстетика», выпуск 21. — М.: ВНИИТЭ, 1979. Современный дизайн и наследие ВХУТЕМАСа. Труды ВНИИТЭ, серия «Техническая эстетика», выпуск 34. — М.: ВНИИТЭ, 1982.

16. Несколько примеров изданий тех лет на тему исследования принципов и механизмов формообразования в дизайне: Художественные и комбинаторные проблемы формообразования. Труды ВНИИТЭ, серия «Техническая эстетика», выпуск 20. — М.: ВНИИТЭ, 1979. Конструкция, функция и художественный образ в дизайне. Труды ВНИИТЭ, серия «Техническая эстетика», выпуск 23. — М.: ВНИИТЭ, 1980. Две Всесоюзных научных конференции затрагивали художественные проблемы формообразования: «Проблемы формализации средств художественной выразительности» (1980) и «Научно-технический прогресс и проблемы предметно-пространственной среды» (1982). Материалы семинаров серии «Эксперимент в дизайне» 1980-х годов позднее были переизданы с расчетом на современную систему дизайн-образования. См.: Эксперимент в дизайне. Учебное пособие / составитель Александр Лаврентьев. — М.: Издательский дом «Университетская книга», 2010.

17. Дизайн городской среды. Типологические аспекты. Труды ВНИИТЭ, серия «Техническая эстетика», выпуск 44. — М.: ВНИИТЭ, 1984. Дизайн и город. Труды ВНИИТЭ, серия «Техническая эстетика», выпуск 57. — М.: ВНИИТЭ, 1988.

18. Разработка терминологического аппарата дизайна. Серия «Методические материалы». — М.: ВНИИТЭ, 1982.

19. Философские и эстетико-теоретические основы исследования эстетической ценности промышленных изделий. Труды ВНИИТЭ, серия «Техническая эстетика», выпуск 38. — М.: ВНИИТЭ, 1982.

20. *Хан-Магомедов С.О.* Рассказать людям // Техническая эстетика. — 1988. — № 2. — С. 16.

21. *Калиничева М.М., Жердев Е.В., Новиков А.И.* Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ. Предпосылки, истоки, тенденции становления. Монография. — М.: ВНИИТЭ; Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2009.

Список литературы:

1. *Кантор К.М.* Красота и польза. — Москва: Искусство, 1967.

2. *Минервин Г.Б.* Архитектоника промышленных форм. В 3 выпусках. — Москва, ВНИИТЭ, 1970.

3. Московская школа дизайна. Опыт подготовки специалистов в Московском высшем художественно-промышленном училище (бывшем Строгановском) / составители А.Г.Устинов, Ж.В.Федосеева. — Москва: ВНИИТЭ, 1991.

4. *Калиничева М.М., Жердев Е.В., Новиков А.И.* Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ. Предпосылки, истоки, тенденции становления. Монография. — Москва: ВНИИТЭ; Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2009.

5. Основы технической эстетики / под общей редакцией Г.Б.Минервина. — Москва: ВНИИТЭ, 1970.

6. Соловьев Юрий Борисович. Моя жизнь в дизайне / Ю.Б.Соловьев. — Москва: Союз дизайнеров России, 2004.

7. *Сомов Ю.С.* Композиция в технике. — Москва: Машиностроение, 1972.

8. Эргономика: принципы и рекомендации. — Москва: ВНИИТЭ, 1983.

В.Р. АРОНОВ

Доктор искусствоведения, профессор, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ
e-mail: aronov@list.ru

V.R. ARONOV

Doctor of arts, professor, Russian Academy of Arts
e-mail: aronov@list.ru

Ю.Б. СОЛОВЬЕВ И МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ В ДИЗАЙНЕ 1960–1980-х ГОДОВ

Y.B. SOLOVIEV AND INTERNATIONAL RELATIONS IN THE DESIGN OF THE 1960–1980s

В статье рассматривается роль Ю.Б.Соловьева в установлении многоаспектных международных связей, важных для формирования отечественной системы художественного конструирования в 1960–1980-е годы. В ежемесячном бюллетене, а затем журнале ВНИИТЭ «Техническая эстетика» широко информировали о задачах и приоритетах мирового дизайна. По инициативе Соловьева их дополняли многочисленные переводы наиболее важных зарубежных публикаций, посвященных технической эстетике, и специальные обзоры текущей практики, которые распространялись по филиалам ВНИИТЭ и самостоятельным отраслевым СХКБ (Специальным художественно-конструкторским бюро).

В статье отмечается значение, которое придавал Соловьев организации многих выставок современного дизайна в нашей стране и аналогичных отечественных выставок за рубежом, а также приглашениям с лекциями ведущих зарубежного дизайна. По инициативе Соловьева были организованы международные практические семинары «Интердизайн».

Особое значение имело избрание Соловьева вначале вице-президентом, а затем очередным президентом ИСКИД (Международный совет обществ по промышленному дизайну) и проведение Конгресса ИКСИД в Москве (1975).

The article considers the role of Y.B.Soloviev in establishing multidimensional international relations, important for the formation of the domestic system of artistic design in the 1960–1980s. The monthly bulletin, and then the journal VNIITE «Technical Aesthetics», was widely informed about the tasks and priorities of world design. At the initiative of Soloviev, they were supplemented by numerous translations of the most important foreign publications devoted to technical aesthetics, and special reviews of current practice, which were distributed across the branches of VNIITE and the independent branch SKHB (Special Art Design Bureau).

The article notes the importance that Soloviev attached to organizing many exhibitions of modern design in our country and similar domestic exhibitions abroad, as well as invitations with lectures by leading foreign designs. At the initiative of Soloviev, international workshops «Interdesign» were organized.

Of particular importance was the election of Soloviev first as vice president, and then as the next president of ICSID (International Council of Societies for Industrial Design) and the congress of ICSID in Moscow (1975).

Ключевые слова: Ю.Соловьев, дизайн в СССР, выставки дизайна, ИКСИД, международный семинар «Интердизайн».
Keywords: Y.Soloviev, design in the USSR, design exhibitions, ICSID, international seminar «Interdesign».

Роль Юрия Борисовича Соловьева в развитии взаимосвязей отечественного художественного конструирования с мировым дизайном воспринимается со временем все более значительной. В книге Соловьева «Моя жизнь в дизайне» с подзаголовком «дизайн — это элегантность, эффективность и комфорт» [1] им уделено немало места, что неудивительно. Из 93 лет насыщенной множеством событий жизни он четверть века (с 1962 по 1987 год) возглавлял созданный по его инициативе ВНИИТЭ с активно действующими филиалами в Вильнюсе, Ереване, Киеве, Ленинграде, Минске, Свердловске, Тбилиси, Хабаровске и Харькове.

В 1969 году ВНИИТЭ вошел в Международный совет обществ промышленного дизайна (ICSID, основан в 1957 году), а Соловьев был избран его вице-президентом (1969–1973). После проведения в Москве конгресса

ИКСИД (1975) стал президентом (1977–1980), а в 1981 году — пожизненным членом Сената ИКСИД. Все это давало большие возможности для установления долговременных международных связей.

На наш взгляд — современников т.н. «холодной войны» и непрерывных качелей то послаблений, то, как говорили, закручивания гаек в повседневной жизни, разделения искусства на парадно официальное и андеграунд, — обращение к декоративному искусству и более широкому по масштабам предметному творчеству было выходом в мировую культуру, поэтому многие потянулись к технической эстетике, художественному конструированию, напоминавшим об авангардных идеях движения «Искусство и производство» 1920-х годов. Казалось, что Соловьев вновь затеял «в Европу прорубить окно».



Рис. 1. Значок выставки «Роль художника-конструктора в Великобритании». Москва, 1964

Наглядным результатом начавшейся деятельности Соловьева во ВНИИТЭ были в том числе организуемые им специализированные выставки зарубежного дизайна. К общенациональным и различным торгово-промышленным выставкам уже привыкли после появления «Золотого купола» в Сокольниках (Американская национальная выставка, 1959). Вслед за ней там же прошли выставки, охватывающие все аспекты жизни и культуры Франции и Великобритании. Тем не менее, сразу же после создания ВНИИТЭ Соловьев стал настаивать на проведении еще одной английской выставки, целиком посвященной задачам и методам работы современных дизайнеров.

У меня сохранились приглашение на ее открытие 20 августа 1964 года на ВДНХ, небольшой проспект «Роль художника-конструктора в промышленности Великобритании» (в английской прессе выставка называлась «The Role of the Industrial Designer in British Industry») и в дополнение к ним краткие записи переводов выступлений Пола Рейли (Paul Reilly), Миши Блэка (Misha Black) и других ее устроителей, которые участвовали в семинаре, рассчитанном на специалистов.

Поскольку эта выставка была первой, остановлюсь на ней подробнее. Подготовка ее оказалась непростой. По сохранившимся материалам в архиве лондонского Совета по промышленному дизайну можно узнать, что она длилась несколько лет [2].

Ее устроители в контакте с Соловьевым стремились преодолеть накопившиеся преграды во взаимопонимании. Вначале доминировали политические и экспортные аспекты, после чего перешли к идее показать наиболее общие для всех тенденции освоения технического прогресса в окружающей жизни. В итоге сошлись на мнении, что главной целью должно было стать разъяснение советской общественности всего процесса работы промышленных дизайнеров в английской промышленности через демонстрацию готовой продукции. Совет по торговле, с другой стороны, играл лишь незначительную роль, потому что у контролируемой государством экономической системы в Советском Союзе не было большой выгоды развивать торговлю с Великобританией.

Экспозиция оказалась предельно деловой и выдержанной в строгой манере. Но это была одна из немногих выставок, на которых лондонский Совет по промышленному дизайну, наконец, смог полностью реализовать свой потенциал и показать, как дизайнеры могут создавать «хороший дизайн» внутри самой промышленности для широких слоев населения. По общему мнению, это была успешная общеобразовательная и профессиональная выставка.

Соловьев участвовал в организации и самой экспозиции. В частности, он был против ее разделения на меблированные секции и настаивал на показе функциональных возможностей промышленного формообразования в целом, включая средства транспорта. Среди средств транспорта, в отличие от показа на зарубежных выставках престижных дорогих лимузинов, которыми англичане вполне могли произвести впечатление, в центре внимания оказались самый новый складной велосипед Алекса Моултона (Alex Moulton) и компактный автомобиль «Моррис Мини» Алека Иссигониса (Alec Issugonis).

За месяц работы выставку посетили почти 100 тысяч человек. В британской печати по ее итогам опубликовали снимки, на которых Соловьеву вручают на память велосипед Моултона с маленькими колесами в качестве символа современного дизайна.

После этого в нашей стране вплоть до конца 1980-х годов прошло еще много выставок зарубежного дизайна, специализированных и

рассказывающих о деятельности различных известных фирм (например, «Браун АГ», «Оливетти» и др.), которые в той или иной мере курировал Соловьев. Из них самыми запоминающимися были «Графика США» (Москва, Ереван, Алма-Ата, 1963–64), «Архитектура США» (Москва, Минск, Ленинград, 1965), «Промышленный дизайн США» (Москва, Киев, Ленинград, 1967), «Художник в промышленности Чехословакии» (Москва, 1968), «Современное художественное конструирование. Дания» (Москва, 1969–70), «Художественное конструирование в Бельгии» (Москва, 1974), «Технологии американского дома» (Ташкент, Баку, Запорожье, Москва, Ленинград, Минск, 1975–76), «Японский дизайн: традиции и современность» (Москва, 1984), «Дизайн Социалистическому обществу». Дизайн Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши и Советского Союза (Москва, 1985), «Дизайн — красота и польза», ФРГ, Штутгартский дизайн-центр (Москва,1986) и др.

С другой стороны, для Соловьева не менее, а даже более значимыми, были выставки отечественной технической эстетики, направляемые за границу. Согласно их перечню, подготовленному в Московском музее дизайна в 2016 году, среди них выделялись:

1. 1968, София (Болгария), «Дизайн в СССР».
2. 1968, Варшава (Польша), «Дизайн в СССР».
3. 1973, Брюссель (Бельгия), «Дизайн в СССР».
4. 1976, Штутгарт (ФРГ), «Советский Дизайнер».
5. 1978, Хельсинки (Финляндия) «Дизайн в СССР».
6. 1979, Краков (Польша), «Советский Дизайнер».
7. 1981, Загреб (Югославия), «Дизайн в СССР».
8. 1982, Берлин (ГДР), Бомбей (Индия), «Дизайн в СССР».
9. 1983, София (Болгария), «Советский Дизайнер».
10. 1987, Штутгарт (ФРГ), «Дизайн в СССР. Традиции и современность».
11. 1988, Прага и Братислава (Чехословакия), выставка дизайна стран членов СЭВ «Дизайн социалистическому обществу 88».
12. 1989, Дели и Бангалор (Индия), «Дизайн в СССР».

Таким выставкам, их комплектованию и оценкам можно было бы посвятить целую книгу. Вместе с тем следует особо отметить и все виды участия Соловьева в организации международных конференций и практических обсуждений развития дизайна, а также экспериментальных проектных семинаров под общим названием «Интердизайн». Особенно надеялись на постоянные контакты со странами Совета экономической взаимопомощи. Для подведения первых итогов в начале 1971 года в Москве провели международное совещание руководителей дизайнерских организаций Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши и Чехословакии. На нем обсуждали возможности постоянной координации научных исследований, художественно-конструкторских проектов, стандартов на отдельные виды комплексного проектирования, эстетической и эргономической экспертизы выпускаемой промышленной продукции. Правда, все это были лишь заявки на будущее. Но когда переходили к вполне конкретным проектам, ограничивались пожеланиями сделать что-нибудь хорошее, нагружая их канцелярским наукообразием. Для примера — вот как это выглядело в журнале «Техническая эстетика»:

«В соответствии с планами научно-технического сотрудничества со странами-членами СЭВ ВНИИТЭ провел ряд совместных работ с Институтом технической эстетики (ИТЭ) ПНР (1967–1969 гг.) и Центром промышленной эстетики и художественного проектирования (ЦПЭХП) НРБ (1967–1970 гг.). Цель проектно-исследовательской работы “Художественное конструирование оборудования для современной городской квартиры”, проводившейся с ИТЭ ПНР, состояло в создании научных предпосылок комплексного оборудования квартир, улучшения качества и ассортимента изделий культурно-бытового назначения. Польские специалисты предоставили ВНИИТЭ материалы конкретно-социологических исследований, который помог глубже и полнее изучить вопросы упорядочения бытовой среды. На основе комплексных исследований были подготовлены конкретные рекомендации для проектировщиков» [3, с. 29].

Намного интереснее были прямые встречи с лидерами мирового дизайна. Мне удалось побывать в апреле 1968 года на конференции «Техника и художественное творчество в современном мире», которая прошла на базе филиала ВНИИТЭ в Тбилиси под эгидой ЮНЕСКО. Я занимался тогда редактированием серии книг по технической эстетике в издательстве «Искусство», которое направило меня в Тбилиси на переговоры с зарубежными авторами. От принимающей стороны вел конференцию Соловьев. Конференция превратилась в многодневное обсуждение роли художников в организации окружающей предметной среды и главное — возможностей приспособления к ней. О высоком уровне свободного обмена мнениями говорил состав участников, где выделялись такие лидеры практики и теории дизайна, как Джордж Нельсон (George Nelson), Генри Дрейфус (Henry Dreyfus), Эдгар Кауфман (Edgar Kaufmann Jr), Ри-

чард Бакминстер Фуллер (Richard Buckminster Fuller), Георгий Петрович Щедровицкий.

Это было еще время с каким-то исходным, общим тяготением к взаимопониманию в сфере дизайна. Но всего лишь через месяц в Париже прошли студенческие волнения и практически одновременно на XIV Миланской триеннале многие его участники скандально выступили против отвлеченно запрограммированного функционального дизайна окружающей среды. А два месяца спустя в результате назревшего методологического и социального кризиса была закрыта Высшая школа формообразования в Ульме (ФРГ), которая стремилась вначале продолжить в середине XX века педагогическую программу Баухауза.



Рис. 2. На общем снимке делегации ИКСИД в Ленинграде (июнь 1970) справа налево: Юрий Соловьев, Анджей Павловский (Andrjez Pavlowski), Эдгар Кауфман (Edgar Kaufmann Jr), Джон Рид (John Read, тогда президент ИКСИД), Жозина де Крессонье (Josine des Cressonières,ответственный секретарь ИКСИД) и др.

Глядя на происходившее тогда с позиций нового, по сути, компьютерного дизайна, проще всего сказать, что это был довольно мучительный переход от эпохи модернизма к постмодернизму, не затронувший наш, отечественный, дизайн лишь косвенно.

Возвращение к полноформатным международным связям в дизайне шло непросто, в основном, через контакты через ИКСИД. В июне 1970 года состоялась встреча руководства ИКСИД в Ленинграде, на которой по инициативе Соловьева было предложено провести очередной конгресс ИКСИД в Москве. Коллективная фотография ее участников стала широко известна в публикациях, посвященных истории дизайна.

После этого в 1971 году в Москве были проведены международная конференция «Методы обеспечения качества промышленных товаров» во время работы Европейской конференции по контролю качества и советско-итальянский симпозиум «Охрана здоровья на предприятиях».

Вскоре после этого в ИКСИД было принято предложение Соловьева проводить международные практические семинары попеременно в разных странах с целью продемонстрировать возможности международного сотрудничества дизайнеров в решении проектов

социальной значимости. Первый из них прошел 23 мая — 6 июня 1971 года в Минске. Он был организован Белорусским филиалом ВНИИТЭ и Фрэнком Хайтом (Frank Height, глава Рабочей группы по образованию в ICSID). Тридцать профессиональных дизайнеров работали вместе, рассматривая сравнительно жесткие условия хлебопечения и доставки готовых товаров в крупных городах. Хотя производство хлеба уже стало высокоавтоматизированной отраслью, большая часть обработки, распределения и продажи по-прежнему сильно зависела от ручного труда, который, по сравнению с этим, был гораздо менее эффективным. Проект включал разработку предложений по организации системы и ее устройств, необходимых для механизации процессов погрузки, обработки, транспортировки и сбыта различных видов хлеба в магазинах самообслуживания. Это приведет к повышению эффективности, гигиены и экономичности эксплуатации. Параллельно отмечалось, что во многих городах и поселках по всему миру оборудование на улицах было «разрушительным для городской среды и неэффективным в использовании». Это отчасти объясняли тем, как каждый элемент обслуживал отдельные и независимые системы, такие как связь, транспорт или освещение. В рамках этого проекта были подготовлены также дизайнерские предложения для уличной торговли и сопутствующих предметов, которые должны быть применены на одной из главных улиц Минска [4].

После первого успешного семинара они были проведены в Ирландии («Дизайн для туризма», 1972 и «Дизайн почтовых отделений», 1974), Австрии («Безопасность в зимних видах спорта», 1975), Бельгии («Городской транспорт и люди», 1975), Гонконге («Традиционные ремесленные навыки и их значение для современного индустриального общества», 1976) и т.д., вплоть 2014 года (Индия, «Гуманизация мегаполиса»). Среди них успешно прошли после перерыва такие же семинары в СССР: Тбилиси («Оборудование для городской среды», 1980), Баку («Дизайн для сельского быта», 1973), Ереван («Будущее часов», 1985).

Но, пожалуй, самым главным международным событием стал IX конгресс ИКСИД в Москве (1975, актовый зал гостиницы «Россия» в Зарядье). Несмотря на то, что прошло уже 45 лет, для многих оно до сих является показательным. В своем программном выступлении Соловьев утверждал: «Сейчас, на новом этапе развития дизайна представляется целесообразным рассмотреть все перспективные формы использовать воз-

можностей дизайна в масштабах всей страны. Мне кажется, что в настоящее время существует три формы: первая — когда государством создается специальное административное учреждение, которое руководит развитием и использованием возможностей дизайна в масштабах всей страны, вторая — когда дизайн используется для выполнения исследовательских и проектных работ крупных социальных и хозяйственных проблем общегосударственного значения, третья — когда дизайнерская организация играет роль консультанта и пропагандиста идей дизайна» [5, с. 7].

Как видно из перечисленного, Соловьев не желал воспринимать художника, занятого творческой деятельностью, вне системы, управляемой извне, главным образом, сверху.

С позицией Соловьева на конгрессе не стали спорить, воспринимая ее как обязательную в условиях максимального формирования единых общегосударственных программ. Только Анджей Павловский в докладе на секции «Дизайн и труд» ответил, что дизайн не столько выполняет поставленные сверху общехозяйственные и организационные задачи, сколько способствует активизации разных видов человеческой деятельности, помогает и предвосхищает потребности людей, помогая ориентироваться в желаниях и возможностях обустроить свою жизнь.

В заключение следует отметить, что Соловьев, умело ориентируясь между требованиями к технической эстетике сверху и возможностями что-то реально сделать снизу, постоянно приглашал во ВНИИТЭ с лекциями наиболее известных зарубежных дизайнеров. Такое общение было для всех нас очень важным. За это Юрию Борисовичу большое спасибо.

Список литературы:

1. Соловьев Юрий Борисович. Моя жизнь в дизайне: дизайн — это элегантность, эффективность и комфорт. — Москва: Союз дизайнеров России, 2004. — 251 с.

2. Overseas Exhibitions: «The Role of the Industrial Designer in British Industry» Exhibition, Moscow, 1964. Planning and Organisation. Exhibitions Division. 1963–1964, Report on the Moscow Exhibition from Mary Lloyd Harries to Philip Fellows written on 2 October 1964.

3. *Бурмистрова Т.* Сотрудничество ВНИИТЭ с зарубежными организациями по технической эстетике // Техническая эстетика. — 1972. — № 6. — С. 29–30.

4. Интердизайн-71. Минск. Методические материалы Первого Международного семинара художников-конструкторов. — Москва: ВНИИЭ, 1973. — 131 с.

5. *Соловьев Ю.Б.* Дизайн на службе общества // Техническая эстетика. — 1975. — № 12. — С. 6–11.

В.Б. КОШАЕВ

Доктор искусствоведения, проф. кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: koshaev@gmail.com

V.B. KOSHAEV

Doctor of history of arts, professor of the department «History and theory of decorative arts and design» in Stroganov Moscow State Art Industrial Academy (MGHPA)
e-mail: koshaev@gmail.com

ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕАБИЛИТАЦИЯ ФЕНОМЕНА ИСКУССТВА СРЕДСТВАМИ ТЕОРИИ ДИЗАЙНА И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

HISTORICAL REHABILITATION OF THE PHENOMENON OF ART BY MEANS OF DESIGN THEORY AND DECORATIVE ART

Классическое искусствоведение испытывает сегодня трудности в оценке современных художественных произведений, ввиду образно-типологической специфики объекта и предмета исследования и эмоционально-ассоциативной природой художественного объекта. При этом теория художественно-промышленного искусства и искусствоведение в сфере прикладного и декоративного искусства сформировались в контексте системных задач, охватывающих критерии и факторы, которые могут быть применены к оценке практически всех художественных произведений. Для этого важно уяснить специфику искусствоведения по отношению к философии искусства и эмпирический характер связи теории и практики искусства.

Classical history of art today faces difficulty of evaluating works of contemporary art, due to the figurative-typological specificity of objects and subject of studying as well as the emotionally associative nature of artistic objects. At the same time, theory of industrial art and applied-decorative art were formed around the context of systemic tasks, covering those criterions and factors that can be applied

to the assessment of almost all works of art. For this purpose it is important to understand the specifics of art criticism in relation to the philosophy of art and the empirical nature of the connection between the theory and practice of art.

Ключевые слова: теория искусства, методы искусствознания, техническая эстетика, философия искусства, верификация художественного произведения.
Keywords: theory of art, methods of art studies, technical aesthetics, philosophy of art, verification of artistic work.

Вопрос «реабилитации» искусства связан с присущими искусствоведению и гуманитарным наукам в целом отношением к нему в категориях высокого и низкого, элитарного и массового, главного и второстепенного, актуального и не актуального и т.д. Михаил Ломоносов полагал высочайшим жанром поэзии оду, которая на самом деле явилась условием новой, прежде всего, интеллектуально-исторической подоплеки художественной задачи. С этим связаны его «оды похвальные» и «оды духовные» и т.д. Этому же соответствует смысл нововременного портрета, исторического жанра, батальной сцены, требующих особой интеллектуальной проработки формы, перцептивных осмыслений реальных планов пространства, на момент создания кажущихся высшими в пластических достижениях. Но мы не можем сказать, что средневековая молитва как поэтическая структура уступает нововременной оде, скорее, наоборот, поскольку в молитве есть больший объем образных ощущений, благодаря связи с метафизической личностью, что никак не опосредовано только временными, национальными, политическими или экономическими интересами. То же в иконе и архитектуре. Народное искусство оперирует категориями космогенеза, существенно превосходящими по значению и содержанию мир земных образных универсалий. Можно сказать, что искусство Нового времени сделало шаг назад по сравнению со средневековым и народным искусством, замкнувшись на образе человека, человеческой и государственной истории, пейзажных состояниях. Но, как оказывается, это только для того, чтобы затем сделать два шага вперед, представив, во-первых, новую типологическую модель с развитым в ней технологически-интеллектуальным пониманием мира, а во-вторых, определив условия индивидуальной нравственной ответственности конкретного человека и нации в определении судеб мировой культуры, что в еще большей степени характерно для нашего времени. Возникли постепенно соображения больших научных имен, что и народное искусство также воспроизводит эти идеи, но иначе. Но потребовалось больше двухсот лет, чтобы представление о народном искусстве укоренилось в художественно-эстетических категориях.

Проблема искусства и его понимания удивительна из-за трансцендентальности самого феномена, и определение не имеет завершенности до сих пор, что мучает многих и поиск смыслов продолжается.

Иоганн Вольфганг Гете назвал искусство посредником того, «чего нельзя высказать». Ближе всех, как представляется, не содержание, но смысл искусства сформулировал А.Дюрер: «К тому и служат искусства, чтобы дать возможность познания добра и зла» [3, с. 347]. Скажем, что искусство — это способность или неспособность быть в художественном впечатлении, и чувствование искусства принадлежит человеку, с человеком рождается и с человеком умирает. Остается решить в художественном впечатлении — от чего? или кого? Ответ может быть направлен либо на собственные ощущения, что характеризует гипостазирование субъектности, либо на трансцендентальные связи с миром, в многообразии представленных в референтном отношении духовных святынь: Отца, Матери, Детей, Отечества. В идеальном значении — Бога, Друга, Судеб нации и т.д. И это тема свободного выбора.

Хороший вопрос задает Густав Густавович Шпет в 1920 году: «Известно ли историкам искусства, чего историю они изучают? — Археологи на такой вопрос ответить не умеют, ибо у них нет метода его решения, да и желают ли они на него отвечать? Искусствоведы настаивают на существовании соответствующего метода и ищут его в строгом теоретическом анализе систематических наук: социологии, психологии, философии» [2, с. 41]. Было сказано 100 лет назад, но и сегодня эта сентенция жгуче актуальна. Почему? Из-за несовершенства теории. Вопрос-то общий. Знает ли археология, что считать искусством в ее артефактах, — или этнография и история, а также психология, социология, философия и т.д.?

Еще Г.Г.Шпет отмечал, что «искусствознание есть знание о фактах, эмпирическое, и методы установления понятий искусствознания должны быть также эмпирическими … а философ, ставя перед собою проблемы искусства, непременно будет смотреть на вещи искусства лишь как

на знаки или “проявления” более объемлющего начала культуры вообще. Включив философию искусства в философию культуры, философия проглотит искусствознание с его специфическими “вещами”» [5, с. 41].

То есть, по усмотрению философа, очевидны две трактовки содержания искусства: эмпирическая в искусствознании и знаковая в философии.

Прошло сто лет, и мы с облегчением можем вздохнуть — поглощения не произошло. Не то, чтобы Густав Густавович оказался не прав, но прежде потому, что не произошло до настоящего времени научного установления философии искусства. Но и не могло произойти, поскольку вещь как знак — это вопрос общественного договора и знакообмена в понятиях справедливости и этических отношений, которые обеспечивают воспитание, образование, творчество. Это сторона не философии, но регламентов в педагогике, просветительстве, в общем виде семиотике, с чем у философии холодные отношения. И отделение философии связано не с объектом общего интереса, а особенностей самого метода: философия саморефлексирует по поводу искусства, а эмпирика искусствоведения — это задача понимания красоты, причин и внутренней согласованности формы, ее гармонии, которая не меняется в природе Цели. Это, можно сказать, задача художественно-эстетической пропедевтики формы, и это тема по новому возникла в технической эстетике, поставившей вопрос о художественной модели бытия.

***

В XX веке в советской науке на идеях искусства античности, Средневековья, Нового времени, сложилась достаточно убедительная искусствоведческая система оценок произведения в области архитектуры и изобразительного искусства. Тем не менее, многие вопросы требуют уточнения, а вся теория — дополнения. Речь не только о необходимости написания тома всеобщей истории искусства XX века, но и о многообразии направлений, не получивших полноты осмысления как объекта истории искусства в академических трудах XX века. Так народное искусство в науке последней трети прошлого столетия осознано как высокохудожественный феномен, но сама идея сложно укоренялась как искусство из-за коллективного характера творчества. А вопрос жгучий. 193 народа России не имеют объективной картины своей художественной истории. Что конечно нонсенс и до настоящего времени отсутствуют системные труды или энциклопедии по искусству народов России. Декоративное и прикладное искусство полагалось всегда вторичным в отношении архитектурной среды, декором тектоники. Но декоративное искусство является частью монументально-декоративной программы, способной влиять на тектонические акценты, лишать стены их материальности, превращать пространство в роскошество райского сада. В отношении художественно-инженерной деятельности в 20-е годы сложно складывались именно вопросы содержания. Позднее, в 60–70-е годы, не оказалось воли, знания и доверия государственных институтов в стране к новейшей художественной области и, в частности, андеграунду. Это отрицательно повлияло на понимание многих «неклассических» объектов XX века, не подпадающих под оценку академических определений формы и содержания, идеи художественной целостности, сюжетно-тематического строя и других.

Причина непонимания искусства в том, что его многообразные проявления не сведены до настоящего времени к общей цели — целостности — из-за сложности социальной структуры общества, где каждая группа относительно автономна и имеет предпочтения во внутреннем семиозисе, прежде всего, в языке, которому подчинены три фактора бытия: этнонациональные представления о мире; тип природо-производственных отношений; социальная организация общественной жизни. На это наслаиваются факторы возраста, моды, предпочтений и т.д. И эта автономность стирает объективность оценок в отношении антропологии сознания, исторического своеобразия и полноты художественно-образного содержания и, самое главное, представление о целостности бытия и искусстве как способе обнаружения целостным и себя, но главное — понимание целостности другого. Это проявляется повсеместно, в особенности там, где включаются политические или экономические интересы. Сложно заставить себя думать, что разрушение крестоносцами Константинополя несло идею духовного просветительства. Это был чистый грабеж и политические амбиции.

Изменить положение дел должна методология искусствознания именно как эмпирическая, по Г.Шпету, дисциплина. Напомним, что в основе метода искусствоведения лежит триединство идей — назовем это «принцип 3В» — Ваззари-Винкельман-Вельфлин — основатели, по сути, историко-культурного, стилистического и формально-аналитического методов теории. И это именно эмпирическая основа художественного

анализа произведения, чем не склонны оперировать эстетика, философия, психология, социология и др. Но также важно, что искусствоведение исходит из суггестивных свойств метафизического ощущения, что выводит теоретика искусства не в сферу философской рефлексивности своих методов, а в область именно эмпирических оценок и восприятия самого художественного произведения, которое объединяет людей на основании согласия их в доминантах нравственности.

В русском искусствоведении критерии «ЗВ» доработаны, в связи с созданием Центрального труда XX века «Всеобщая история искусства: в шести томах» (М., 1956–1966) и других книг. Принципиально новым для XX века стала проектная и теоретическая деятельность, начало которой положено во ВХУТЕМАСЕ–ВХУТЕИНЕ в 20-е годы, продолженная во ВНИИ технической эстетики (создан в 1962 г., закрыт в 2013 г.), сформировавшим новые практические и теоретические концепты формы художественного произведения, намного опередившие свое время. Был создан, по сути, новый инструментальный арсенал искусствоведения, который в его собственно методологическом основании готов решать практически все основные проблемы искусства современности. Уникальный предметный план представлен в исследованиях сотрудников МГХПА им. С.Г.Строганова как наследника и хранителя отечественного потенциала теории дизайна, декоративно-прикладного, изобразительного и народного искусства. Сформированная теория предметно-пространственных искусств в их эмпирической форме показывает ресурсы решения проблем материально-эстетической реальности.

Во многом именно благодаря теории дизайна совершенствовалась теория искусства в XX веке, и теперь это вышло на иной уровень в связи с появлением «неклассических художественных объектов». Стало очевидно, что эта сторона нуждается в новой оценке. И это возможно, благодаря, как представляется, философско-искусствоведческому сведению, а практическими инструментами могут служить разработки отечественной художественно-промышленной школы. Но вопрос в том, что сама философия по-прежнему стремится к объективизации процесса собственными ресурсами и оценка социальных потребностей искусства по-прежнему осуществляется философией внутри самой себя.

Проблема здесь в том, что сами правила (по Г.Шпету «непременно… смотреть на вещи искусства лишь как на знаки» переместились сегодня из философии в сферу семиотики, что отнюдь не случайно. Это свидетельствует об ограниченности ресурсов философии в оценке художественных процессов, поскольку не художественная предметность ее интерес. И именно ошибки в трактовке философией ряда современных художественных объектов как знаков, вне их действительных художественно-образных оценок, породили фатальные, порой и чудовищные последствия, ведущие к разрушению этической природы художественной деятельности. Никто не в силах объяснить почему «Ветка» — это художественный объект, а не просто гештальт-структура, еще не обретшая свойств образной системы и не получившая «имени искусства», но только имени человека «от искусства».

***

Ошибки и вынужденные и невынужденные. Они порождены феноменологическим рефреном, который восходит к нововременным идеям искусства в философии, то есть проблеме воспринимаемого, кажущегося. Этого недостаточно, поскольку, как отмечают сами философы, в варианте Гуссерльского понимания феноменология, — это метод философствования, определенная мыслительная техника, которая в известном смысле производит и определяет «феномены» как свое собственное уникальное предметное поле, а в варианте Хайдеггера — это способ философствования, который, напротив, своим уникальным предметным полем, то есть «феноменами», определяется и в известном смысле производится [7, с. 6].

Что должно думать по этому поводу искусствоведение, для которого важны не рефлексии философии по отношению к собственным методам, а оценка художественно-образной целостности произведения, значение и место в истории художественно-образных задач?

Отметим, что категория кажущегося, феноменологически детерминируема, и не может быть основанием рассудка (разума), который в этом случае может либо ошибаться, либо не реагировать (спать) на художественные события. А, как известно, «сон разума рождает чудовищ». Феноменология, что парадоксально, интерпретирует (поглощает) даже онтологию. И основной проблемой достоверности в феноменологии есть то, насколько являемое в сознании верно понято в отношении объекта, существующего вне сознания.

То есть сегодня существует парадокс самой теории искусства. Проблема в том, что хотя общая оценка искусства в системном виде дана школой отечественного дизайна и со всей очевидностью в исследовани-

ях по народному и декоративному искусству, тем не менее, нововременные акценты продолжают сохранять свое значение как главнейшие. При этом на пост заступило так называемое «современное» искусство, в котором слышны окрики в сторону классического как ремесленного, а важным представляется уже тип неизобразительной, ассоциативной программы композиции и вытеснения образа человека из сферы непосредственных образных задач. «Шапка наизнанку» вывернута в поисках целей некоего экзистенциального существования автора. Противоречие здесь в том, что, прежде чем возникает ассоциативная задача, в сознании человека должен быть сформирован мир образов реальных персонажей, истории, практических ремесленных и изобразительных техник, то есть вся история искусства до настоящего времени, а этого нет в силу отсутствия художественного всеобуча в школьном образовании.

Для нас очевидны две особенности теории. С одной стороны, отечественная школа дизайна, исследования в сфере народного и декоративного и декоративно-прикладного искусства, также образовательные институции в методиках обучения установили новую шкалу оценок по отношению к объектам в двух принципиальных условиях: целостности, которая не подчинена, но которой подчинены антиномические трактовки формы и содержания. С другой стороны, гуманитарная характеристика искусства не подчинена философскому знанию, но существует как способ деятельности институций искусства: музеев и галерей, творческих союзов, ядра РАХ, системы художественного образования и др. В этом пространстве на первый план выходит психофизическая эмпирика. Примером может служить велосипедное колесо Дюшана, которое трактуется обычно как небывалое состояние художественной образности, когда любой объект, помещенный в музейное пространство, должен считаться произведением. Но Дюшан сделал другое. Он перевел внимание на знаковую природу объекта, за которым мы разучились видеть исторические и технологические величины человеческих открытий, и в ряду их колесо обладает абсолютной завершенной художественной целостностью, возникнув уже в V тыс. до н.э., и в представленном объекте свидетельствующее эстетику и эмоциональный интерес к предметно-пространственной повседневности. Конечно, автор колеса скорее интуитивно осознавал необходимость такого шага, но непонимание его акта привело к деформации суждений, которые до настоящего времени не разрешены именно философией.

В общем же виде, поскольку философия носит феноменологический ракурс, условно с Иммануила Канта, то и искусство оценивается преимущественно как факт являемого (восприятия). Но философия смущается или не способна говорить еще о трех параметрах художественного образа — онтологии искусства, не зависящей от восприятия, а только механизма осуществления в виде жертвенного события; типологии искусства, когда в истории совершается «цивилизационный скачок» культуры, чему всякий раз соответствует новая образная система, в которой, однако, особым образом сохраняются инструментальные комплексы предыдущих времен, как, например, образы народного искусства нашли свое место в Средневековом, далее Нововременном искусстве, теперь народное в арсенале современного дизайнера; и морфологии искусства, природу которых может оценить только искусствоведение в параметрах функции и технологии, перцептов образных графем, средств композиции.

То есть философия совершила множество ошибок, которые начал поправлять авангард и художественно-промышленная система оценки предметно-пространственной среды. Но, в силу то ли вежливости, то ли цели сохранить чистоту «вида» искусства в объекте своего интереса, теория дизайна не спешит делать обобщения и выводить размышления в область общетеоретических мнений. Скорее всего, это от мудрости, поскольку для совершения возможного необходима свободная воля общества, а воля в нашем отечестве вещь непростая — и дорого стоит.

***

В отличие от философии, искусствоведение интересует эмпирика объекта как нерефлексивная данность: соха как соха, дворец Растрелли как дворец Растрелли, автомобильный дизайн как автомобильный дизайн, китайский фарфор как китайский фарфор и т.д. — в исторических и критических параметрах. Это дало возможность, сегодня мы это наблюдаем, отказаться от антиномического прицела, и в перекрестье мишени поместить не вопросы формы и содержания, а критерий целостности образа и именно в его эмпиричности. И тогда несложно увидеть, что не содержание управляет категорией целостности, и не форма определяется содержанием, а целостность задает параметры содержания, исходя из этических истин времени, чему подходит категория «предустановленной гармонии» Лейбница [2], которая проливает иной свет на категорию антиномии, это — во-первых. А во-вторых, це-

лостность не развиваются в прямом смысле слова — она или есть или нет и это можно проследить с эпохи верхнего палеолита. И целостность – это условие раскрытия содержания, в центре которого стоит актуальный типологический референт художественного сообщения.

Но проблема референта вновь двусмысленна. Один смысл референта видят в том, что в искусстве конкретной задачей является эмоция. Другой в том, что сама эмоция — это эмоция по отношению к чему-то (объекту), «соединение» с которым верифицирует тип, характер, саму эмоциональную цель. В древних цивилизациях — это первое лицо — Фараон, в античности — небожители Олимпа, в Средневековье — СУЩИЙ, и это абсолютная данность, упраздняющая все иные родовые модели референта. В Новое время, наряду с Сущим, и как интерпретация Сущего, это — Человек достойный, в XX веке — человек сам по себе, позиционирующий себя как достойного. Это хорошо читается именно в искусствоведческой оценке процесса постоянного обновления и расширения художественного арсенала в условиях быстрой технико-технологической эволюции образа.

Но нельзя не видеть, что эмоция — это всего лишь модальность общих идей искусства как психофизическое состояние, которое организуется через изучение законов формы. И это оказалось возможным оценить в общих тенденциях художественного процесса. В частности, без философских рефлексивных техник состоялась оценка и переоценка идеи художественного конструирования, а также причин отделения понятий декоративного искусства от прикладного, соотношение достижений Нового времени с произведениями символизма, всеобщее перестроение образной системы на базе конструктивизма. Во многом благодаря и этому, установлен действительный огромный масштаб и народного искусства, которое философия и сегодня конфузится полагать художественным явлением. Искусствоведение занято и уловлением художественной специфики объектов концептуализма и постмодернизма. Для искусствоведения как эмпирической науки проблемы оценок масштаба художественного события не существует, но есть проблема голов. И поскольку искусствовед привязан к художнику и его произведению, то и теория искусства — это инструмент быстрого реагирования на «поступок» художника и «художественное событие». При появлении объекта, не подпадающего под оценку сложившегося метода, искусствоведение создает специфические аналоги, изучающие мировоззрение, косвенно

относящиеся к философии, например, вместо интенции — внимание, вместо мировоззрения — художественно-образная реальность. И это означает, что философия больших современных проблем теории либо не замечает, либо не испытывает потребности в научных мостках с теорией искусства и сами проблемы игнорирует.

Таким образом:

1. Изначально проблема, как представляется, в том, что, что искусство не определено в природе самого художественного события. Это следует из неразличения функций искусства и художественной культуры и неразделения их как понятий в существующих словарях, которые создавались из нововременных взглядов на природу художественного сознания.

2. Чтобы искусство прообразовало Целостность, оно должно быть понято, как энтелехия по Аристотелю «Иметь; то, что имеет цель в самом себе» [7], по Лейбницу, как отмечалось это — предустановленная гармония, или, можем сказать — условие Свободы. Целостность — само древо — сознание человека. То есть доказательством искусства является Свобода человека, а доказательством Свободы — потребность в искусстве. И искусство как свобода — это изначальное свойство реализации сознания человека и общества.

3. Остается решить вопрос Свободы как Свободы совести, используя для этого формулу, предложенную апостолом Павлом — «все мне позволительно, но не все полезно» (1 Кор. 6:12). По сути, тема Свободы — это соотношение эгоцентризма — абсолютной субъектности, которая в искусстве часто гипостазируется в «целое», особенно в искусстве нашего времени, и Свободы, устроенной на культурных кодах национальной идентичности, с тем, чтобы быть в другом — частью своего народа, культуры, Бога, любимой, друга, отца, матери, детей и т.д. — это с одной стороны, и понимании на этой основе законов художественной формы, в соответствии с конкретным временем, с другой.

4. Теория дизайна очень вежливо интерпретирует законы предметно-пространственной среды, не пытаясь навязать собственные методы существующим жанровидовым типам формообразования, но именно теория дизайна имеет для этого все инструменты, отвечающие условию аристотелевской энтиле́хии — потенции, которая в общем виде означает условие целостности, как то, что предопределено началом, — из грецкого ореха вырастает дерево, а мы добавим, что не вырастает дуб.

5. Именно поэтому нужна иная когерентность формулировки искусства. Важно отделить мир искусства, предстающий пред нами в нездоровье личных, психически детерминируемых ощущениях, вытекающих из позволительности того, что ап. Павел именует телесным блудом и чревоугодием, но речь у него о страстях вообще. Апостол уточняет при этом, что «тело же не для блуда, но для Господа, и Господь для тела», когда «ничто не должно обладать мною» (1 Кор. 6:13). Так Свобода быть оснуется как искусство в полноте исторической правды этноса, народа, духовного первоначала, любви.

6. В связи с этим, тема понятия «искусство» остается открытой. Сегодня ключ его понимания хранит авангардная предметность. Все вопросы искусства — его истории, сюжеты, темы, символическая, семантическая, иконическая осознанность изобразительной задачи, языков и средств художественной выразительности и т.д. — существуют, так или иначе, как почва для зерна, как вода для питья и умывания, как дрова для огня и мост для проезда и т.д., то есть в раздельности условий и цели материального осуществления, как физического начала и естества, питающего дух творчества. И условие выявления этого различия одно — осознание того, что «пища для чрева, и чрево для пищи; но Бог уничтожит и то и другое» (1 Кор. 6:13). И не будет возможности исправить формы причуд, предлагаемых и очаровывающих неподготовленных зрителей тем, что к искусству имеет в лучшем случае опосредованное гештальт-содержание и вне отношения к этому семиотики искусства.

7. Словарное определение искусства как «способ духовной самореализации человека посредством чувственно-выразительных средств (звука, пластики тела, рисунка, слова, цвета, света, природного материала и т.д.)» может быть принято, когда особенность творческого процесса в искусстве, которую видят «в нерасчлененности его субъективно-объективной обусловленности…» [4], будет замещена на объектно-предметную обусловленность. Субъективность, при всей симпатии к ней, не может быть основанием оценки объективной действительности, поскольку в ее основе лежит категория «кажущегося», имеющая множество фильтров восприятия (социальных, психологических, возрастных, дисциплинарных и т.д.). И действительная объективность подвержена аберрации и, следовательно, она не объективна.

8. Именно предметный план есть условие инверсии объективного содержания в актуальных, жизненно важных обстоятельствах

(жизнесохранении), что и позволяет верифицировать объект, в нашем случае, искусства, в законах преодоления сопротивления материала для достижения цели, которой тождественны и общи все виды искусства и все действительно талантливые произведения.

Или, если это не так, то возникает проблема понимания самого сознания и причин, почему реальность не зависит от сознания? Но может быть сознание созависимо реальности? Здесь снова вопрос: сознание (1) — что это? Это Со-Знание? И если да, то кого с кем? По горизонтали — человека с человеком и людей с людьми? Или по вертикали: людей с одухотворенным Сознанием Вселенной? Сознание соотносимо с знанием, которое происходит от знак, знамение по Ю.В. Рождественскому [5] и соответственно со-знание — это совокупная целостность постигнутого бытия как реальности? И тогда знание не разорвано с метафизической сакральной пуповиной одухотворенного мира, что находит, кстати, свое место в текстах многих философов, в различных религиозных учениях и духовных практиках, а в полноте — христианском учении? То есть речь идет о чем-то независимом от сознания (человека), но с чем человек, тем не менее, связан и сам зависит от этой связи и, более того, формирует эту связь, оказывая на нее давление в пределах этических (но и квазиэтических) координат бытия? И если качества этой связи человек все же предопределяет, но тогда реальность зависит от человека? И Сущее познаваемо, и объект онтологии — это и есть САМО СУЩЕЕ? Тогда что же означает бытие как таковое, которое с ужасающим постоянством тиражируется в формулировках определений бытия в разных словарях, как не зависящее от субъекта и его непосредственной деятельности?

В этом месте можно начинать рыдать, — каковое таковое? Это бытие с маленькой буквы — бытие-мир двух природ: 1-я — живая, на которую человек смотрит через оптический прицел; и 2-я — предметно-пространственная искусственная среда, созданная человеком? Или это совокупное Бытие-Мир с большой буквы, supernatural genesis, метафизическая пространственно-внепространственная и временная-вневременная реальность, на которую зрит человек в телескопы и микроскопы, и в которую впаян и сам человек в его земной юдоли, и духовном возвышении, которое всегда цель художника и богослова, и иногда — ученого и философа? Реальность — как предзаданная человеку жизнь в формах творчества, дающая возможность обнаружения себя целостным и бесконечным через тленную материю, преобразованную искусством

Слова, Действия, Изображения, Запаха, Вкуса, Звука, Тактильности, что в итоге означает сретение в творческом состоянии с самим собой истинным и Своим Источником одновременно? И понимание себя равным Вселенной и Вселенскому Духу? И даже потенциально большим, нежели Вселенная, поскольку человек — это Образ и Подобие Божие (хотя тварное и согрешившее), но, тем не менее, и, следовательно, человек способен влиять на Вселенную? И тогда искусство это не сам чувственный план бытия, не эмоция, но условие (функция) обретения знания о масштабности и полноте мира как антропологического?

Хорошая заявка на соотношение искусствоведения и философии.

Таким образом, в XX веке искусствоведение существенно продвинулось в оценке законов искусства и художественно-образной систематики, найдя место, прежде всего, явлениям, которые когда-то существовали лишь на периферии художественных понятий. Сделано это было через новое понимание художественного масштаба прикладного, декоративного искусства, области технического конструирования, названного дизайном. Теоретики художественного конструирования, прежде всего, идеологи двух школ художественного проектирования — русской и немецкой и их последователи, создали почву нового понимания художественной структуры произведения. Так XX век практикой художественного конструирования уточнил природу формальных законов целостности, художественного мышления и образа.

Сегодня смысловой подтекст искусства и контрапункт его формы вынесены в поведенческую легенду автора «произведения», порой в непотребство яда расхожих стереотипов об «акте искусства», и в массовом сознании уничтожается представление о действительном масштабе художественно-образной целостности. Но вопрос реабилитации состоит не только в актуальности общей теории искусства. Может быть, в большей степени сегодня важно обычное просветительское и общеобразовательное содержание. Здесь очень много проблем, не решив которые, нельзя поручиться за культуру дня завтрашнего.

Примечание:

1. СОЗНАНИЕ — многообразие различений и их различий (первичный опыт), а также предпочтений (выделение того или иного элемента различаемого в качестве переднего плана) и идентификаций различенного.

Список литературы:

1. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — Москва–Ленинград, 1930.

2. Предустановленная гармония /Электронная библиотека ИФ РАН «Новая философская энциклопедия». URL: http://www.harc.ru/slovar/2581/Entelechie (дата обращения: 01.05.2020)

3. Мастера искусства об искусстве. — Москва–Ленинград, 1937.

4. Искусство/Философия: Энциклопедический словарь. — Москва, 2004.

5. *Рождественский Ю.В.* Философия языка. Культуроведение и дидактика: Современные проблемы науки о языке / Сост., ред., вступ. ст., коммент., указатель В.В. Яхненко. — Москва, 2003.

6. *Шпет Г.Г.* Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. — Москва, 2007.

7. Энтилехия / Философский словарь. URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01ccf680463c91ac2066b9cc (дата обращения: 01.05.2020)

8. Ямпольская А. Искусство феноменологии. — Москва, 2018. — 342 с.

В.Ф. РУНГЕ
Вице-президент Международной общественной ассоциации «Союз дизайнеров», лауреат Госпремии РФ в области литературы и искусства
e-mail: runge2012@yandex.ru

О.Б. ДРУЖИНИНА
Московский музей дизайна
e-mail: druzhinina.ob@gmail.com

V.F. RUNGE
Vice-President of the Union of Designers International Public Association, Laureate of the State Prize of the Russian Federation in the Field of Literature and Art
e-mail: runge2012@yandex.ru

O.B. DRUZHININA
Moscow Design Museum
e-mail: druzhinina.ob@gmail.com

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ПРОМЫШЛЕННЫЙ ДИЗАЙН И ТВОРЧЕСТВО Ю.Б. СОЛОВЬЕВА. ЗОЛОТОЕ ТРИДЦАТИЛЕТИЕ XX ВЕКА, СТАГНАЦИЯ В ВЕКЕ XXI

SOVIET INDUSTRIAL DESIGN AND Y.B. SOLOVYOV'S CREATIVE ACTIVITY. THREE GOLDEN DECADES OF THE XX CENTURY, AND THE STAGNATION OF THE XXI CENTURY

Статья посвящена деятельности Ю.Б.Соловьева, основателя и директора Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ), и его роли в становлении и развитии отечественного дизайна. Авторы приводят малоизвестные факты и фрагменты интервью Ю.Б.Соловьева, уделяя особое внимание последнему периоду его жизни.

The article is dedicated to Y.B.Solovyov, the founder and the head of the All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics (VNIITE). The authors focus on his significant impact on the formation and development of the soviet design. They give some little-known facts and Solovyov's interview segments with particular attention to the last period of his life.

Ключевые слова: советский дизайн, Всесоюзный научно-исследовательский институт, ВНИИТЭ, техническая эстетика, художественное конструирование, промышленный дизайн.
Keywords: soviet design, the All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics, technical aesthetics, industrial design.

Становление отечественного дизайна происходило после Великой Отечественной войны. Дизайн мы понимаем как специфическую сферу деятельности по разработке (проектированию) предметно-пространственной среды (в целом и отдельных ее компонентов), а также жизненных ситуаций с целью придания результатам проектирования высоких потребительских свойств, эстетических и эргономических качеств, оптимизации и гармонизации их взаимодействия с человеком и обществом, естественно-природной сферой [1].

Практически на пустом месте создавалась методология, организационные принципы, велась подготовка кадров и прочее (последние годы 1950-х — начало и середина 1960-х). Это совпало с периодом послевоенной реформы в промышленности. Целенаправленно, под строгим контролем Правительства происходила диверсификация предприятий оборонного комплекса. Задача — резко увеличить объем, повысить качество, обеспечить ценовую доступность технически совершенных товаров народного потребления бытового и культурного назначения.

Весомую лепту в процесс внедрения дизайна внесли многие энтузиасты: художники, архитекторы, инженеры, ученые, преподаватели высшей школы, начавшие подготовку по новой специальности — художник-конструктор.

Особое, выдающееся место, по праву принадлежит Юрию Борисовичу Соловьеву. Талант художника, несомненные организаторские способности, такие качества, как некий психологический магнетизм, оправданный авантюризм Соловьева, соединились с усилиями трудившихся рядом с ним людей, привели к феноменальному результату. В Советском Союзе была создана и эффективно работала (1960–1980-е годы) общего-

сударственная система дизайна. Подобной системы никогда не было ранее, и, можно смело утверждать, не будет в обозримом будущем в мире.

В декабре 2004 года на выставке «Дизайн-2004» прошла презентация книги Ю.Б.Соловьева «Моя жизнь в дизайне». Издание этой уникальной книги (мемуары автора в сочетании с замечательно проиллюстрированным альбомом истории советского дизайна) состоялось, во многом, благодаря энергии и усилиям Ю.В.Назарова, президента Союза дизайнеров России.

Неожиданным, но весьма ценным в познавательном плане оказалось послесловие к книге «Психологический портрет Ю.Б.Соловьева», представленный доктором психологических наук В.М.Муниповым. Он дал согласие стать заместителем директора по научной работе ВНИИТЭ с одним непременным условием: он может говорить Юрию Борисовичу (Ю.Б.) всю правду о нем и его действиях, как она виделась заместителю и сотрудникам. Условились, что как только правда надоест директору, он прямо говорит об этом, и заместитель подает заявление об уходе.

Несмотря на то, что несколько раз все было на грани ухода, Мунипов считал милостью судьбы работу с Ю.Б. Самое же главное — после сеансов правды Соловьев спустя некоторое время мог изменить свои решения и отношение к людям, к которым был несправедлив. Об этом и ряде как счастливых, так и не очень благополучных случаев было рассказано непринужденно и с юмором доктором психологии [2].

После общей церемонии уже в узком кругу последовали тосты, в которых были упомянуты все заслуги и награды, включая «За исключительный вклад в развитие дизайна в Советском Союзе и на международном уровне» (Токио, 1989 год). Ю.Б.Соловьев прервал дифирамбы и спокойным голосом сообщил о том, что широко известен один факт, как он не получил высшую награду страны, но таких событий было два.

Первое, в конце 1940-х годов, когда его, 26-летнего молодого специалиста, не включили в число лауреатов (а их было более 30 человек) очень престижной, редко присуждаемой, Сталинской премии. Премия была присуждена за разработку цельнометаллического плацкартного вагона. Это была месть за его несговорчивость, профессионализм, победивший косность главного конструктора Калининского вагоностроительного завода и его коллег.

Второе событие произошло спустя сорок с небольшим лет, уже на излете советской власти. Было завершено формирование государственной системы дизайна, включение в нее общественного профессионального сообщества — Союза дизайнеров СССР. Авторитет Ю.Б., признание его выдающейся роли в стране и за рубежом не вызывали сомнения. Оно было высоко оценено дизайнерами многих стран.



Рис. 1. Главный художник-конструктор ЛОМО Валентин Цепов (в центре) и председатель Союза дизайнеров СССР Юрий Соловьев на выставке «Дизайн-98». Из личного архива В. Рунге

Юрий Борисович мог с полным основанием претендовать на звание Героя Социалистического Труда. «Разнарядка» была подготовлена в ЦК КПСС и Совете Министров СССР. Дело оставалось за выдвижением кандидатуры от СД СССР. Уже была озвучена поддержка от Союза архитекторов СССР (первым секретарем правления Ю.П.Платоновым) и Союза художников СССР (народным художником, Героем Соцтруда Таиром Салаховым).

Не сомневаясь в своих коллегах — секретарях СД СССР, Ю.Б. решил предварительно поговорить с одним из них, которого он видел, по сути, своим преемником. Тот неожиданно предложил какую-то малоизвестную личность из промышленности. Ю.Б. молча выслушал, никому из секретариата правления ничего не сказал (даже многолетнему коллеге, члену правления СД СССР В.М.Мунипову). И его кандидатура не была вынесена на рассмотрение СД СССР. Можно только догадываться, что творилось в душе Ю.Б., человека «закрытого», самолюбивого, почувствовавшего тщетность многих своих замыслов и планов.

После этого понятнее становится атмосфера в СД СССР, послужившая для Ю.Б. толчком к отставке «по личному желанию». Сошлемся на фрагменты из интервью Соловьева редактору нового журнала «Мир дизайна» (Санкт-Петербург). В этот период Ю.Б. вместе с женой уже переехал в Великобританию, где жила и работала его дочь Ксения.

«Корр. (редактор): Вы ушли в отставку с поста председателя Союза (Союза дизайнеров СССР) довольно неожиданно. Что это было…?

Ю.Б.: На мое решение уйти в отставку повлияла комбинация нескольких факторов. Перспектива развития дизайна в стране, которая шла к серьезным потрясениям, как это я ясно видел, требовала быстрых

и энергичных действий… Однако сложившаяся атмосфера в секретариате не способствовала его продуктивной работе. Надо было вновь вести борьбу, но на этот раз уже с моими, как мне казалось, соратниками. Для этого не было времени, да, честно говоря, и желания» [3].

В заключительной главе 5 «Создание Союза дизайнеров СССР…» своей книги Ю.Б. не упомянул поименно (кроме В.Ф.Рунге) ни одного из семи других секретарей правления. На странице 231 он только отмечает: «После учреждения Союза дизайнеров всем казалось, что непременно возрастет авторитет профессии, расширятся творческие возможности дизайнеров. Что дизайн, наконец, займет должное место в народном хозяйстве и культуре страны.

Мы начали активную работу по формированию именных студий. Специальная комиссия во главе с членом секретариата В.Ф.Рунге просматривала работы претендентов, желающих стать руководителями именных студий. И далеко не всем разрешалось их создать» [2].

Перейдем непосредственно к событиям, этапам становления и развития промышленного дизайна как художественно-технической проектной деятельности по созданию промышленных образцов для серийного и массового изготовления.

В августе 1965 года на Красногорском заводе вышел приказ о создании художественно-конструкторского бюро (службы дизайна) в составе Центрального конструкторского бюро (ЦКБ). Руководителем службы был назначен Владимир Федорович Рунге. Пришлось все начинать с нуля. Использование уже накопленного опыта ЛОМО, г. Ленинград, позволило в сжатые сроки создать полноценную службу из выпускников МВХПУ (б. Строгановское) — Строгановки. Основываясь на методических рекомендациях ВНИИТЭ, молодой коллектив быстро смог включиться в разработку изделий, прежде всего, массовых фото- и кинокамер, принадлежностей к ним, а затем научного оборудования и других видов продукции.

В период с 1965 по 1990 год на основании подписанного договора о сотрудничестве между предприятием и вузом более тридцати студентов и выпускников Строгановки взаимодействовали с заводом (от полугодовой стажировки до многолетней работы в коллективе дизайнеров ЦКБ). В 2001 году за разработку и внедрение дизайн-концепции оптико-электронной и оптико-механической продукции Красногорского завода пять выпускников Строгановки стали лауреатами Государ-

ственной премии РФ в области литературы и искусства [4]. Творческие контакты с сотрудниками ВНИИТЭ, его директором были установлены во второй половине 1960-х годов. Они углублялись и расширялись, одновременно осуществлялась тесная взаимосвязь с факультетом промышленного искусства Строгановки (декан факультета А.Е.Короткевич).



Рис. 2. Выставка «Дизайн на Красногорском механическом заводе». Витрины Центра технической эстетики на Пушкинской площади. 1984. Из личного архива В. Рунге

Сложился тройственный союз: промышленность, научно-исследовательский центр дизайна страны, высшая художественно-промышленная школа. Это во многом способствовало успешному развитию дизайна не только на заводе, но и во всей оптико-механической промышленности (ОМП). Функционировал созданный приказом Министерства оборонной промышленности СССР Совет по дизайну ОМП на базе ПО «Красногорский завод им. С.А.Зверева» (1985). Председатель Совета — главный дизайнер предприятия В.Ф.Рунге, его заместители — главные дизайнеры ЛОМО В.А.Цепов и БелОМО, г. Минск, А.В.Цехонович [5; 6].

Быстрому профессиональному взрослению молодых дизайнеров способствовал комплекс положительных факторов.

1964. Вышел первый номер «Технической эстетики», в Москве — первая зарубежная выставка «Роль художественного конструирования в промышленности Великобритании».

1965. Первая всесоюзная конференция и Первая всесоюзная выставка по художественному конструированию. Экспозиция выставки была показана в Москве, Киеве, Одессе, Кишиневе и Ленинграде. Во ВНИИТЭ открыты первые курсы по повышению квалификации в дизайне. Введена правовая охрана промышленных образцов. Вышла книга И.А.Вакса «Художник в промышленности».

1966. Во ВНИИТЭ изданы «Краткая методика художественного конструирования» и «Методические основы художественного конструирования производственного оборудования» и т.д. [7].



Рис. 3. Выставка «Дизайн на Красногорском механическом заводе». Витрины Центра технической эстетики на Пушкинской площади. 1984. Из личного архива В. Рунге

Благотворной, доброжелательной была и обстановка во взаимоотношениях с большинством руководителей конструкторских подразделений ЦКБ, прошедших уникальную жизненную школу военного времени, включившихся в процесс диверсификации ассортимента гражданской продукции. Несколько примеров контактов дизайнеров Красногорского завода с ВНИИТЭ и лично Ю.Б.Соловьевым в рассматриваемый период.

1966. Экспертиза фоторужья «ФС» с позиций технической эстетики в отделе инженерной экспертизы, руководитель темы в отделе В.М. Щаренский.

1967. Проект кинокамеры «Кварц-супер 8», Армянский филиал ВНИИТЭ, дизайнер Т.Арцрунян.

1970. Своеобразной реперной точкой, точной отсчета положительного перелома в отношении руководства ЦКБ и завода к дизайну стало совещание во ВНИИТЭ. 18 октября 1968 года Совет Министров СССР принял Постановление «Об улучшении использования достижений технической эстетики в народном хозяйстве». Наряду с оценкой определенных достижений, была поставлена задача усиления помощи предприятиям и контроля за их работой. Ответственность и контроль возлагались на министерства и Государственный комитет Совета Министров СССР по науке и технике, который, согласно Постановлению, координирует деятельность министерств в области технической эстетики. Непосредственным контролером с достаточно сильными полномочиями стал ВНИИТЭ, подчиненный напрямую Госкомитету по науке и технике.

К этому времени на заводе уже были достигнуты явные успехи в проектных разработках художников-конструкторов. Но требования руководства ЦКБ к их деятельности, поручаемые виды работ, условия труда становились все более неадекватными специфике профессии. Больше половины рабочего времени дизайнеры вынуждены были тратить на выполнение иллюстративных материалов к совещаниям и коллегиям Министерства, оформление политической наглядной агитации.

В.Ф.Рунге как руководитель дизайн-службы счел необходимым обратиться за помощью напрямую к директору ВНИИТЭ. «В конце 1970 года по инициативе Владимира Рунге, которую поддержали его коллеги из ЛОМО (Ленинградское оптико-механическое объединение) и ГОИ (Государственный оптический институт), ученый совет ВНИИТЭ собрал совещание, на котором художественно-конструкторские подразделения ведущих предприятий оптико-механической промышленности должны были отчитаться о своей работе. Совет высоко оценил достижения дизайнеров и «резко высказался в адрес руководителей за недопонимание роли и возможностей дизайна, специфики художественного творчества» [6].

1971–1972. Создание и регистрация нового товарного знака завода совместно с отделом промграфики и упаковки ВНИИТЭ. Со временем логотип «Зенит», входивший в комбинированный товарный знак, стал брендом предприятия.

1973. Под руководством Раймонда Лоуи, легенды мирового дизайна, по инициативе Ю.Б. разрабатываются дизайн-проекты изделий для советской промышленности, в том числе «зеркалки “Зенит”». Контакты с коллегами Лоуи, которых В.Ф.Рунге знакомил с конструктивными особенностями «Зенитов» и спецификой технологических процессов завода, происходили в стенах ВНИИТЭ. На завод — «почтовый ящик» — иностранцев не допускали.

1974 — начало 1980-х. Организация проведения во ВНИИТЭ экспертизы потребительских свойств новых дизайн-разработок завода. Согласование необходимых доработок, получение рекомендаций к серийному выпуску продукции, а также аттестация ее на Знак качества.

1983. Защита кандидатской диссертации (специальность 17.00.08 — Техническая эстетика) В.Ф.Рунге. Ю.Б.Соловьев подписывает отзыв ВНИИТЭ как ведущей организации.

1984. По предложению Ю.Б.Соловьева В.Ф.Рунге с коллегами организует в Центре технической эстетики ВНИИТЭ выставку «Дизайн на КМЗ». Ее открывает Ю.Б.Соловьев и проводит круглый стол с участием журналистов, фотографов-профессионалов и любителей.

1986–1987. Постановлением Государственного комитета СССР по науке и технике от 18 июля 1986 г. формируется Организационный комитет по подготовке Учредительного съезда Союза дизайнеров СССР

(СД СССР) под председательством Ю.Б.Соловьева.

Октябрь 1986. Создается рабочая группа Оргкомитета в составе восьми человек, в том числе В.Ф.Рунге.

Март 1987. Проведение конференций по выборам делегатов на Учредительный съезд; В.Ф.Рунге лично отвечает за всю ОМП страны.

3–4 апреля 1987. Учредительный съезд СД СССР. Председателем Союза дизайнеров СССР единогласно избран Ю.Б.Соловьев; В.Ф.Рунге — секретарем правления.



Рис. 4. Ю.Б. Соловьев и В.Ф. Рунге с книгой «Очерки истории становления государственной системы дизайна». Из личного архива В. Рунге

Прежде чем перейти к заключительному этапу профессиональных и личных взаимоотношений с Ю.Б.Соловьевым после его возвращения на Родину из «туманного Альбиона», напомним о ситуации 1990-х годов: экономическом положении, надеждах промышленных дизайнеров на свободное от командно-административной системы креативное творчество.

Апрельский номер «Технической эстетики» за 1992 год поместил подборку материалов, характеризующих ожидания большинства промышленных дизайнеров. Профессионал с опытом работы в Уральском филиале ВНИИТЭ, г. Свердловск, пишет в статье под оптимистичным заголовком «Наше время придет»: «Как и в других творческих организациях страны происходило нивелирование художественной деятельности путем принудительного отсиживания рабочего времени, принудительного участия в работе многочисленных и затяжных собраний и совещаний, где за номенклатурным функционером оставалось последнее, и несомненно, правильное слово (по принципу «кто старше по чину, тот прав»)... Коммерческий дизайн — средство поэтапного совершенствования уровня отечественной продукции, средство оздоровления промышленности... Первичным для художника становится стремление персонализировать себя в дизайне, стать личностью...» [8].

Интересно, как оценивал перспективы дизайна один из ведущих дизайнеров Великобритании Миша Блэк, второй из президентов ИКСИД, а по сути — первый президент (1959–1961). В преддверии IX Конгресса ИКСИД в Москве (1975) он ответил на вопросы «Технической эстетики» о дизайне и его роли и месте в XXI веке: «С ускорением научно-технического прогресса человек все больше утрачивает способность улучшать свои жизненные условия без пагубного воздействия на окружающую среду... Дизайн должен быть направлен на удовлетворение насущных потребностей людей, а не на пресыщение и самовозвеличивание... Дизайнеры XXI века будут предпочитать работать анонимно, получая удовлетворение не от личной славы, а от коллективной деятельности» [9].

Миша Блэк даже не мог предположить, насколько он сам и его творчество станут «анонимными» в Великобритании в начале XXI века. В апреле 2003 года В.Ф.Рунге как вице-президент МОА «Союз дизайнеров» был приглашен в посольство Великобритании на презентацию Британской высшей школы рекламы и ее отделения в Москве. Он оказался в президиуме с двумя представителями школы — дизайнерами-графиками из Англии — и двумя московскими менеджерами отделения. Приветственное слово с наилучшими пожеланиями абитуриентам произнес посол Ее Величества Королевы Великобритании. Дали слово В.Ф.Рунге для приветствия. Он вспоминает: «С самыми лучшими намерениями сказал о большой роли в становлении нашего дизайна руководителей британского дизайна, лично лорда Пола Райли — главы Британского совета по промышленному дизайну, посещавшего Москву в 1957 году. Ю.Б. Соловьев был гидом при прогулках по достопримечательностям столицы знатного гостя, по приглашению которого позднее посетил Лондон, ознакомился с организацией британского дизайна [2]. Заканчивая приветствие, я пошутил, что в свою очередь британский дизайн многим обязан России — сам знаменитый Миша Блэк родился в Баку в 1910 году и целых два года прожил там. Реплики одобрения в адрес Блэка прозвучали от наших дизайнеров из зала. Я с чувством исполненного долга по отношению к славной Англии вдруг с тревогой увидел, услышал и понял, что посол пытается узнать у англичан и москвичей в президиуме, кто такой Миша Блэк, чем он славен и прочее. Никто из них ничего не смог ему ответить. Посол, не сдерживая себя, что-то обидное выговорил им, жестами указывая на меня».

Сам Ю.Б.Соловьев в упомянутом выше интервью редактору «Мира дизайна» заявил: «Дизайнерам необходимо набраться терпения… Профессия дизайнера станет несомненно ключевой в XXI веке. Я уже убедил в этом, как мне сказали, участников Международного конгресса по дизайну (Глазго, 1993), теперь осталось только убедить в этом “сильных мира сего” в нашей стране» [3].

К сожалению, как показала четвертьвековая история, последнего добиться ему не удалось. Одно утешение, что в 2000 году Ю.Б.Соловьеву была вручена лично Б.Н. Ельциным Премия Президента РФ в области литературы и искусства. На этой же церемонии главный дизайнер ЛОМО В.А.Цепов с коллегами получили Государственную премию РФ в области литературы и искусства.

Последние годы XX века и первое десятилетие XXI оказались непростыми для отечественного дизайна в целом. В промышленном дизайне, прежде всего связанном с проектированием технически сложных изделий, положение дел стало не только кризисным, а близким к катастрофическому, хотя начало периода «перестройки» вселяло оптимизм — в это время были выполнены дизайн-разработки, отмеченные Государственными премиями.

Состояние отечественного дизайна после 1992 года определялось не только ВНИИТЭ, но и, во многом, деятельностью творческих общественных объединений. В первую очередь — Союзом дизайнеров России и Международной общественной ассоциацией «Союз дизайнеров», а также отделением «Художественный и индустриальный дизайн» Международной академии наук о природе и обществе (МАНПО). Их деятельность охватывала следующие основные направления: законотворчество; выставки; конкурсы, фестивали, научные форумы и конференции, проектные семинары, специализированные периодические издания [10, т. 2].

Позднее к ним присоединился Московский музей дизайна, который получил широкую известность после проведения в ЦВЗ «Манеж» выставки «Советский дизайн 1950–1980-х» в 2012 году. Эта выставка в 2015 году с успехом прошла в выставочном зале Кунтсхал Роттердам (Роттердам, Нидерланды), в 2018 — в Музее искусства и дизайна Атомиум ADAM, (Брюссель, Бельгия).

Ознакомиться с хроникой основных событий, этапов становления и развития отечественного дизайна, несомненных достижениях

и проч., рассмотренных сквозь призму деятельности ВНИИТЭ, а также оценкой пройденного пути и конкретными соображениями по развитию промышленного дизайна в России, позволяет публикация в информационном научно-практическом журнале «Дизайн ревю» [7].

«Был ли в Советском Союзе промышленный дизайн?» — вопрос с саркастически-риторическим подтекстом вот уже тридцать лет никак не уходит из отдельных публикаций псевдо «доброжелателей», продолжает «гулять» по интернету.

Все описанное выше позволяет с полным основанием утверждать, что дизайн был и как государственно-общественная система, и как проектная деятельность, и как реальная конкурентоспособная продукция, и как велика в этом роль Ю.Б.Соловьева [11].

В заключение — факты о событиях, связанных с последним десятилетием жизни Ю.Б.Соловьева. Его любимая дочь Ксения ушла из жизни за три дня от непонятной болезни. Уже после возвращения из Великобритании не стало его жены Ксении Анатольевны. Новая социально-политическая обстановка в стране. Это, конечно, повлияло на моральное и физическое состояние Ю.Б., но его манера общения, поведение на массовых мероприятиях внешне мало поменялись. Одновременно проявилось большое желание общения с людьми, в которых он был уверен, охотно откликался на предложения о контактах, сам провоцировал их. В канун двадцатилетия Союза дизайнеров была организована его встреча с главным редактором журнала «АСД (Архитектура. Строительство. Дизайн)». В праздничном номере журнала появилась его статья о дизайне XXI века [12].

В день 90-летия Юрия Борисовича Соловьева (12 января 2010 года) у него дома собрались близкие ему люди. Ему были вручены дипломы, памятные медали Союза Дизайнеров России и МОА «Союз дизайнеров». В журнале ИТАР ТАСС «Эхо планеты» было опубликовано интервью Соловьева «Я в синий троллейбус сажусь на ходу…» [13].

В 2012 году в день своего рождения Юрий Борисович смог ознакомиться с коллективной монографией, изданной ВНИИТЭ, «Очерки истории становления государственной системы дизайна» в двух томах, где отражена и роль лично Соловьева [14].

Светлой памяти Ю.Б.Соловьева, скончавшегося осенью 2013 года, был посвящен V Международный научный форум дизайнеров. По результатам форума издан сборник материалов [15].

Список литературы:

1. *Рунге В.Ф.* История дизайна, науки и техники: учебное пособие. Издание в двух книгах. Книга 1 / В.Ф.Рунге. — Москва: Архитектура-С, 2008. — 368.: ил.

2. *Соловьев Ю.Б.* Моя жизнь в дизайне / Ю.Б.Соловьев. — Москва: Союз Дизайнеров России, 2004. — 256.: ил.

3. Дизайн и государственная политика / Интервью Ю.Б.Соловьева редактору журнала А.Мещанинову // Мир дизайна. — 1995. — № 1.

4. Строгановка: 190 лет русского дизайна. Монография / С.Курасов, А.Лаврентьев, Е.Заева-Бурдонская, А.Сазиков. — Москва: Русскій Міръ, 2015. — 608 с.: ил.

5. *Рунге В.Ф.* История дизайна, науки и техники: учебное пособие. Издание в двух книгах. Книга 2 / В.Ф.Рунге. — Москва: Архитектура-С, 2006. — 368 с.

6. *Дружинина О.Б.* Владимир Рунге: от «Горизонта» до «Зенита» / О.Б.Дружинина. — Москва: Московский музей дизайна, 2018. — 156 с.: ил.

7. *Грашин А.А., Рунге В.Ф.* ВНИИТЭ и отечественный дизайн. Хроника событий за 55 лет // Дизайн ревю. — 2018. — № 1–4.

8. *Халдин Г.* Наше время придет // Техническая эстетика. — 1992. — № 4.

9. На вопросы «Технической эстетики» отвечают: // Техническая эстетика. — 1975. — № 9.

10. Отечественный дизайн в период модернизации экономики (1993–2012 гг.) / под общей редакцией А.А.Грашина. В 2 томах. — Москва: Перо, 2012.

11. *Рунге В.Ф.* Был ли в Советском Союзе промышленный дизайн? // Дизайн ревю. — 2013. — № 1–2.

12. *Соловьев Ю.* Дизайн в XXI столетии // АСД (Архитектура. Строительство. Дизайн). — 2007. — № 2.

13. *Виноградова М.* «Я в синий троллейбус сажусь на ходу...» // Эхо планеты. — 2010. — № 4.

14. Очерки истории становления государственной системы дизайна / под общей редакцией А.А.Грашина. В 2 томах. — Москва: ВНИИТЭ, 2011.

15. V Международный научный форум дизайнеров. Посвящается памяти Ю.Б.Соловьева // Сборник материалов. — Москва, 2014.

В.В. ВИНОГРАДОВ

Член Союза Дизайнеров России, доцент МИСиС

e-mail: vladimir@vinogradov.us

V.V. VINOGRADOV

Member of the Union of Designers of Russia, Associate Professor of MISiS

e-mail: vladimir@vinogradov.us

СПЕЦИФИКА И МЕТОДЫ РАБОТЫ ОТДЕЛОВ ДИЗАЙНА ВНИИТЭ

SPECIFICITY AND WORKING METHODS OF DESIGN DEPARTMENTS OF VNIITE

В статье представлено короткое изложение фрагментов деятельности проектных отделов ВНИИТЭ в середине 80-х годов прошлого века на примере ряда работ. Отмечается специфика одного из проектных подходов, носящего зачастую экспериментальный характер.

A short summary of fragments of the activities of the design departments of VNIITE in the mid 80-ies of the last century on the example of a number of works. The specificity of one of the design approaches, which is often experimental in nature, is noted.

Ключевые слова: художественно-проектные организации СССР, форма и стайлинг, многопредметные комплексы, развитие идей футуризма в дизайн проектировании.

Keyword: art and design organizations of the USSR, shape and styling, multi-subject complexes, development of futurism ideas in design design.

Сейчас может возникнуть впечатление об Институте Технической Эстетики как и проектной организации (конторе), потакающей заказам «клиентов с улицы» и прочей сторонней невзыскательной клиентуры. Категорически не так!

ВНИИТЭ — фактически единственная крупная организация, стабильно демонстрирующая блестящие образцы направлений и тенденции отечественного дизайна. Следует отметить всегда высокий эстетический уровень разработок художников-конструкторов. Можно утверждать, на шаг впереди многих художественно-проектных организаций СССР тех лет.

Краткое описание отделов ВНИИТЭ их специфики и основных направлений деятельности

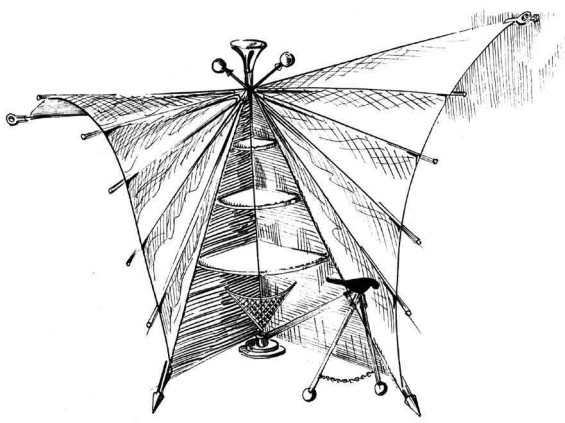
Комплектовался профессиональный состав ВНИИТЭ выпускниками МГУ, МАРХИ и авиационного институтов, Строгановки и Бауманского училищ. В середине 80-х годов численность дизайнерского отдела во ВНИИТЭ, к примеру 8-го, могла достигать 50 человек. В одном коллективе работали художники-конструкторы, инженеры и техники, социологи, искусствоведы.

Обычно в проектировании товаров народного потребления дизайнеры работали творческими коллективами по 2–3 человека. Творческое содружество, как правило, складывалось так: непосредственно творческий движитель — концептуалист, обычно Главный Архитектор Проекта и художник-конструктор. К работе по ситуации подключались инженер, социолог и эргономист, другие специалисты. Каждый коллектив работал со своим индивидуальным (неповторимым) проектным подходом и методикой. Таким образом, собирался уникальный профессиональный пазл. Проектные группы выстраивали методики путем воссоздания «потребительской ситуации» использования объекта дизайна, проигрывание сценария, выявления спорных ситуаций и функционирования объекта дизайна, постановки социальных запросов. Кто-то шел от формы и стайлинга, кто-то — от функционализма, кто-то от знания трендов.

Фактически выстраивали методологию художественного конструирования профессиональные худсоветы, которые тщательно обсуждали проекты дизайнеров перед сдачей проделанной работы заказчику.

Очевидно, что объединение разных проектных подходов совершенствовало проектную культуру.

Особое значение имел библиотечный фонд ВНИИТЭ. Помимо отечественных и зарубежных периодических изданий, в нем было уникальное собрание книг по дизайну и сопутствующим направлениям науки и техники.



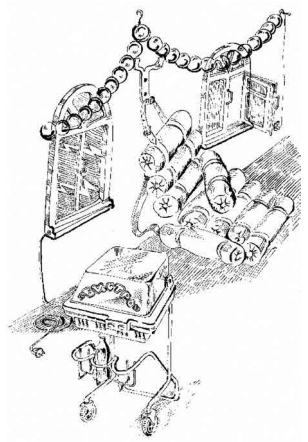


Рис. 1. Ширма «Крылан». Ширма с местом для занятий и убирающимися мягкими створками. Изолирует «индивидуальное пространство» от окружающей среды

Рис. 2. Молодежный интерьер. Настенные светильники с эффектом «дневного света» и «открытого окна», мягкая «мебель», мобильный термостат, потолочный светильник-гирлянда

Под руководством Тамары Андреевны Печковой 5 отдел «Лакокрасочных материалов и пластмасс» добивался выхода результатов исследований и разработок на межотраслевой уровень, согласно постановлению Государственного Комитета по Науке и Технике, которое устанавливало порядок согласования с ВНИИТЭ эталонов цвета, фактуры и рисунка декоративных материалов, применяемых для отделки промышленных изделий. Оно обязывало все отрасли-изготовители декоративных материалов внедрить единый порядок разработки, нормирования и выпуска материалов по образцам-эталонам, соответствующим мировому уровню.

Под руководством В.М Щаренского работал отдел «Экспертиз потребительских свойств» объектов дизайна, товаров народного потребления. Ставилась задача обеспечения качества изделий. Отделом присуждалась престижная эмблема «Знак качества СССР».

В 14 отд. теоретические разработки вел академик архитектуры А.В.Иконников.

Юрий Кононович Семёнов руководил 8 отделом «Комплексного проектирования предметно-пространственной среды жилища». Преимущественно в этом отделе разрабатывались товары народного

потребления. В его составе работало подразделение промграфики и фирменной упаковки. Выпускники полиграфического института — Владимир Резников, Анастасия Бортнева, Андрей Кулагин — выпускник Текстильного технологического Университета им. Косыгина. Художники-графики завершали комплексное проектирование. Разрабатывали фирменную корпоративную стилистику, логотипы, товарные шильды, оцифровку и градуировку научной и бытовой техники. Все разработки получали патентное Свидетельство на промобразец.

Примечательны подходы и методы творческого тандема — Алексей Хауке и Ирина Преснецова. В проектах Алексея Михайловича всегда комплексное осмысление проекта (сказывалась его предшествующая архитектурная практика). Ставились и решались задачи всегда нестандартным образом. Нередко с иронией и тонким юмором — см. Персональное рабочее место «Ширма-Крылан». Интересны художественно-конструкторские предложения конструктора модульных архитектурных элементов для студентов; создание пространства обитания молодежи. Широко цитировались молодежные «фишки», парафразы модных тенденций. Неожиданные компоновочные решения в выборе цвета и фактуры формировались элементарными и доступными средствами. Не упущены факторы утилитарности; в проектировании среды учитывались и экономические аспекты.

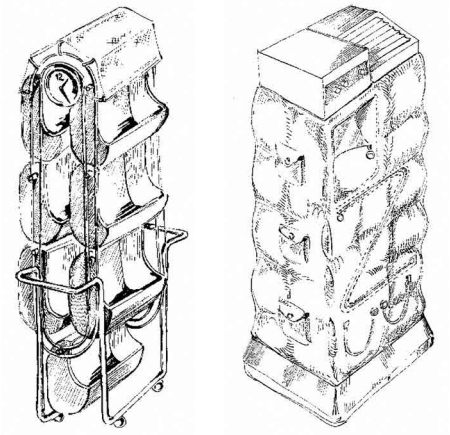


Рис. 3. Переносной стеллаж-транспортер. Вариант традиционной этажерки, переведенный в образном отношении на «молодежный» язык

Рис. 4. Холодильник с мягкой теплоизоляцией и съемным агрегатом. Использование «текстильного» дизайна с атрибутами молодежной моды

Создавался образ жилой среды, например, вокзальной площади, где вагон — жилая ячейка, уличный фонарь — бытовой осветительный прибор. Формировали концепцию, отталкиваясь от осмысления ее функционирования в пространстве. Отрабатывались психологические и социальные аспекты в игре текстур, брутальной или деликатной деталировкой формы. Проекты группы Хауке-Преснецова до сих пор смотрятся свежо и убедительно. Они явили смелый эксперимент, и при этом, как ни парадоксально, лиричны! Незашоренное и открытое мышление игнорирует маркетинговые директивы.

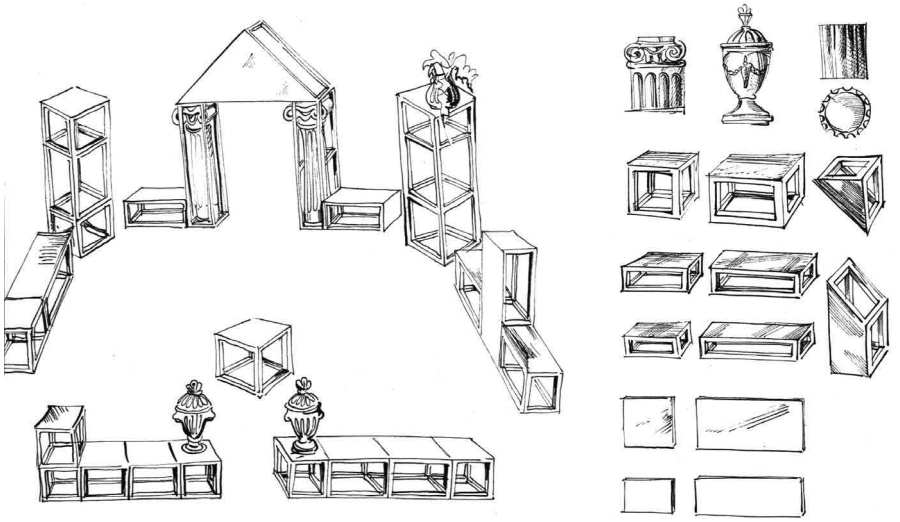


Рис. 5. Сборный конструктор с элементами театральной бутафории (вместо традиционной мебели). Может быть использован для организации активного «эмоционального» пространства

Рис. 6. Примерный набор элементов конструктора (к рис. 5)

В сотрудничестве Никиты Григорьева и Вячеслава Стольникова разрабатывалась техника для домашнего быта — пылесосы, светильники, оборудование кухни. Их отличает господство рацио, чистых линий и ритмов, точные сечения препарированной формы. Метод ближе к стайлингу и, как принято говорить сейчас, следование трендам западноевропейского дизайна.

Особое внимание к функционализму в работах Натальи Вертковой и Светланы Усовой. Светильники, созданные творческим дуэтом, отличают рафинированные геометрические формы, интрига поверхностей, игра форм и объемов.

Валерий Ябров (кстати, выпускник МАИ) тщательно прорабатывал конструкции, исследовал передовые индустриальные технологии. Работы дизайнера просты и совершенны, отличались хайтечной стили-



Рис. 7. На фото участники выездного семинара «Жилище 2000». На крыше пансионата стоят В.Ябров и В.Чистов, на лестнице — А.Хауке, В.Виноградов, Г.Беккер. В нижнем ряду на фото — дизайнеры Уральского Филиала и 8 отд. ВНИИТЭ Е.Величкина, Р.Копосова, Е.Карчевский, второй справа — А.Сикачёв [3]

стикой, логикой и красотой инженерного решения. Можно припомнить слова авиаконструктора Антонова — красивый самолет хорошо летает!

Примечательна совместная практика сотрудников ВНИИТЭ по оформлению выставки 1985 г. «Дизайн стран социалистического содружества».

Главным ответственным над созданием выставочного пространства был назначен 10 отдел (под руководством Алексея Кошелева, затем начальником 10 отдела станет Владимир Анисимов, дизайнер из 8 отд.).

Выставка располагалась в огромных пространствах павильона «Пчеловодство» ВДНХ.

Для подготовки экспозиции были оперативно командированы коллективы проектных отделов ВНИИТЭ (8-й, 9-й отделы). На высокий конечный результат повлияло перекрестное воздействие опыта различных творческих школ. Работали дружно, всем миром и буквально в авральном режиме.

Интересный факт — идеи и принципы построения экспозиционного пространства выставки задали стилевую канву, которую впоследствии долгие годы применял «Производственно-оформительский комбинат» ВДНХ для оформления территории, стендов и павильонов.

9 отдел Дизайн-программ (нач. Г.П.Беккер), в основном, занимался проектированием крупных индустриальных объектов и оборудования.

Проекты Дмитрия Азрикана ориентированы на формирование крупных многопредметных комплексов с единой функцией. Формы спроектированных комплексов создают геометрические головоломки, подобно мозаичным блокам (матрицы).

В перспективных разработках ВНИИТЭ дизайнеры зачастую стремились создавать идеальные футуристические модели. Возникали образцы дизайна, опередившие время.

Одним из интересных фрагментов деятельности сотрудников ВНИИТЭ является масштабный научно-практический семинар «Жилище 2000», который был проведен в пансионате подмосковной Ивантеевки. В его работе принимали активное участие молодые дизайнеры Свердловского филиала ВНИИТЭ. Координировал творческие группы Семинара Дмитрий Щелкунов [1].

Растормошить участников семинара были приглашены ученики Георгия Щедровицкого — Павел Чистов и Владимир Ковалёв. В ситуацию, модной тогда деловой игры входила задача создать проектный конфликт, радикально отсекать догмы и проектные штампы. Применялись нетривиальные методы — технологии мозгового штурма, социальная комбинаторика.

Пересеклись мнения разных профессиональных сфер. С научной стороны в работе семинара приняла участие искусствовед из 2 отд. «Теории и истории дизайна» Галина Курьерова [2].

Примечания:

1. Участник «Интердизайн-83» в Баку, развивал идеи футуризма в дизайн проектировании.

2. Одна из самых значительных исследователей современного итальянского дизайна, звезда проектной культуры.

3. Коллектив Сикачёв-Лучкова был знаменит разработкой уникальной методики «ПРОСОД» (Пространство-Содружество формулировало гармоничный образ жизни. Была опубликована в 70-х гг. в популярном журнале «Наука и жизнь»).

И.Г. КОСТЕНКО
Руководитель Центра технической эстетики ВНИИТЭ
e-mail: o.a.kostenko@mail.ru

I.G. KOSTENKO
The head of the Center for Industrial Design Aesthetics
e-mail: o.a.kostenko@mail.ru

ЦЕНТР ТЕХНИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ ВСЕСОЮЗНОГО НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ИНСТИТУТА ТЕХНИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ (ВНИИТЭ)

THE CENTER FOR INDUSTRIAL DESIGN AESTHETICS OF THE AESTHETICS OF THE ALL-UNION SCIENTIFIC RESEARCH INSTITUTE OF TECHNICAL AESTHETICS (VNIITE)

Статья посвящена основанию и деятельности Центра технической эстетики (ЦТЭ) ВНИИТЭ. Его работа велась в двух направлениях: пропаганда методов художественного конструирования и работа с дизайнерами-практиками — сотрудниками промышленных предприятий. Деятельность ЦТЭ способствовала повышению информированности широкой аудитории о методах дизайна, формированию профессиональной среды, повышению образовательного уровня специалистов, созданию и укреплению связей внутри дизайн-сообщества.

The article focuses on the establishment and operation of the Center for Industrial Design Aesthetics of the All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics (VNIITE). Its activity was focused on two areas: the promotion of artistic design methods and working with practitioners of design — the employees at various manufacturing facilities. The work done by the Center for Industrial Design Aesthetics facilitated the popularization of artistic design methods, formed a professional environment, increased the educational level of various specialists, and forged and strengthened relations inside the designer community.

Ключевые слова: советский дизайн, Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики, ВНИИТЭ, Центр технической эстетики, техническая эстетика, промышленный дизайн.
Keywords: soviet design, the All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics, the Center for Industrial Design Aesthetics, industrial design.

Для начала хочу напомнить расхожую фразу: «роль личности в истории». Она как нельзя лучше характеризует вклад Юрия Борисовича Соловьева в становление и развитие отечественного дизайна.

В то время, когда в официальной литературе не применялось слово «дизайн», Соловьев создал уникальную систему дизайна в СССР, охватившую все 10 филиалов ВНИИТЭ и художественно-конструкторские организации крупных промышленных предприятий в таких городах, как Ленинград, Свердловск и многих других.

Выше сказанное имеет отношение и к Центру технической эстетики (далее — ЦТЭ), создать который задумал Соловьев, присмотрев для него место в центре Москвы. Часть первого этажа нового здания издательства «Известия» размещалась в проходе от станции метро «Пушкинская» к кинотеатру «Россия». В этом пространстве планировался павильон для книжного киоска.

Соловьев убедил руководство издательства в целесообразности использования этого помещения для пропаганды «технической эстетики», способствующей улучшению качества отечественных промышленных изделий. В результате было решено сдавать этот павильон в аренду ВНИИТЭ.

В это время я заканчивала строительство объектов на территории одного из НИИ Академии наук СССР и проектировала «производственные интерьеры» в специальном сооружении. По просьбе руководства СКБ (специального конструкторского бюро) института я занялась «архитектурой приборов», создаваемых в опытном цехе этого института. Некоторые из них заключались в огромные металлические шкафы с большим количеством элементов управления и датчиков на передних панелях. Начальник СКБ, уговаривая меня взяться за этот проект, сказал: «Вы занимались фасадами зданий. Неужели не справитесь с “фасадами” приборов?»

ВНИИТЭ к тому времени существовал уже четыре года. Я приехала на консультацию к главному инженеру института Кострову Алексею Ивановичу, замечательному специалисту и человеку. С его подачи я занялась изучением эргономики, что в данном случае было самым необходимым. Мне дали в помощь опытного технолога. Рабочие опытного цеха нам во всем помогали.

В то время в Финляндии ежегодно проходили «Научные ярмарки», на которых представлялись новые разработки для научных целей. Участвовала в них и Академия наук СССР. Уже на следующий год два прибора, созданных с нашим участием, получили на «Научной ярмарке» золотые медали. По согласованию с Президиумом Академии наук СССР, в моей трудовой книжке появилась запись: «Перевести инженера-конструктора по строительству на должность старшего инженера по технической эстетике». Шел 1969 год. Вскоре я перешла на ту же должность в Институт электронных управляющих машин (ИНЭУМ).

По воле случая мы с мужем получили квартиру в доме на одной улице с домом, где жила семья Соловьевых. Стали общаться семьями. Юрий Борисович несколько раз предлагал мне перейти во ВНИИТЭ. Однако меня устраивала работа единственным и нужным дизайнером в серьезном конструкторском бюро, расположенном недалеко от дома.

Но однажды Юрий Борисович сообщил: «Я предлагаю Вам интересную работу. Месяца через два на Пушкинской площади под зданием редакции “Известия” достроится помещение для дизайн-центра. Он будет называться Центр технической эстетики. В нем будут демонстрироваться промышленные изделия, созданные с участием художников-конструкторов, проводиться семинары и консультации для специалистов».

Конечно, меня вдохновила идея создания «Дома» для дизайнеров, особенно, как и я, практиков. Поехала посмотреть на «достраивающийся» объект и… увидела в переходе под зданием «Известий» открытый котлован с заложенным фундаментом будущего строения.

Это меня не остановило — я перевелась во ВНИИТЭ. Сказала Юрию Борисовичу, что по образованию я конструктор-строитель, а защищала диплом на кафедре архитектуры. Давала согласие на переход во ВНИИТЭ, считая, что справлюсь с достраиванием помещения, а Юрий Борисович с нескрываемой радостью выдал мне объемистую папку с чертежами объекта.

В редакции меня познакомили с главным архитектором Эрнестом Кильпе, построившим здание и работающим над незаконченными объектами. Мы сразу нашли с ним общий язык и вместе скорректировали проект ЦТЭ с учетом его будущего назначения.

Шел 1975 год. Строительство ЦТЭ закончилось в начале 1977 года. В нем был зал для заседаний с витринным поясом, выходящие на улицу остекленные просторные витрины с подсветкой, а над ними — «экранный пояс» для показа слайд-фильмов, снимаемых к каждой экспозиции.

Официально ЦТЭ открылся в 1977 году. Опуская подробности становления, перейду к рассказу об отлаженной работе этого первого и последнего в России дизайн-центра (в СССР был еще один — в Латвии; мы с ним активно сотрудничали).

На выходящих на улицу витринах каждый квартал (4 раза в год) создавались экспозиции промышленных изделий, в проектировании которых участвовали дизайнеры — художники-конструкторы, как их тогда называли. За годы существования ЦТЭ участниками выставок были все филиалы ВНИИТЭ, расположенные в республиках Союза, и многие художники-конструкторы крупных промышленных предприятий. Каждый квартал ВНИИТЭ проводил «Дни информации о состоянии дизайна в стране и за рубежом», организованные отделом теории и истории дизайна.

По инициативе сотрудников ЦТЭ был составлен список всех дизайнеров Москвы и Московской области. Им рассылали индивидуальные приглашения на мероприятия в ЦТЭ. Выставочный зал всегда был заполнен, у витрин в дни открытий собирались толпы зрителей. От посетителей Центра не было отбоя.

Сотрудники Центра — коллектив из 4 человек — ежедневно принимали большое количество специалистов. Внутренние витрины использовались для тематических лекций. Дизайнеры ВНИИТЭ экспонировали изделия на белых кубах, которые гармонировали с двумя белыми квадратными нишами в зале, что позволяло легко и быстро создавать фрагменты экспозиций в зале и его внутренних витринах.

Около пятнадцати издательств (газеты и журналы) отслеживали наши мероприятия и печатали заметки на своих страницах.

С приходом во ВНИИТЭ нового директора изменились и программа ЦТЭ, и состав его сотрудников.

В 1992 году я ушла из института и создала собственную небольшую дизайн-фирму. Мною разработаны фирменные стили и фирменные знаки ряда НИИ и крупных организаций, таких как возглавляемая Валентиной Терешковой Российская ассоциация международного сотрудничества, Российское общество по механике грунтов, геодезии и фундаментостроению, а также коммерческих структур.

Через некоторое время руководство издательства «Известия» расторгло договор с ВНИИТЭ об аренде павильона, и ЦТЭ перестал существовать. Позднее и само издательство покинуло здание на Пушкинской площади. Оно сдается под офисы, проход к павильону закрыт щитами с рекламой.

Я же бесконечно благодарна Юрию Борисовичу Соловьеву за доверие и интереснейшую работу в созданном им замечательном ЦТЭ.

А.С. КОЗЛОВ

Музыкант, заслуженный артист РСФСР, народный артист России, основатель джаз-рок группы «Арсенал». Действительный член Российской академии естественных наук (РАЕН) по отделению «Дизайн и архитектура», научный сотрудник ВНИИТЭ в 1963–1976 гг.
e-mail: kozlovclub@gmail.com

A.S. KOZLOV

Musician, Honored Artist of the RSFSR, People's Artist of Russia, founder of the jazz rock band Arsenal. Full member of the Russian Academy of Natural Sciences (RANS), department «Design and Architecture», VNIITE researcher in 1963–1976.
e-mail: kozlovclub@gmail.com

ВНИИТЭ. МОЯ «ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ». В ЖАНРЕ ВОСПОМИНАНИЙ

VNIITE. MY «PARALLEL LIFE». IN THE GENRE OF MEMORIES

Автор описывает опыт работы в научно-методическом подразделении ВНИИТЭ в 1960-е и 1970-е годы, направления теоретических исследований в сфере дизайна, творческую обстановку институте, а также общий идеологический климат в СССР в эти годы.

The author describes the experience in the scientific and methodological department of VNIITE in the 1960s and 1970s, the areas of theoretical research in the field of design, the creative environment of the institute, as well as the general ideological climate in the USSR during these years.

Ключевые слова: ВНИИТЭ, дизайн, художественное конструирование, техническая эстетика
Keywords: VNIITE, design, artistic construction, technical aesthetics

Краткая историческая справка

В 1962-м году, в соответствии с постановлением Совета Министров СССР № 349 «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путём внедрения методов художественного конструирования», в Москве на территории ВДНХ СССР, под эгидой Государственного комитета СССР по науке и технике, был создан Всесоюзный Научно-Исследовательский Институт Технической Эстетики — ВНИИТЭ. Появление такого института, как ВНИИТЭ, фактически положило начало становлению послевоенного дизайна в стране. Ведь именно на него возлагались такие задачи как организация и развитие дизайна в республиках, регионах и отраслях промышленности, разработка образцовых дизайнерских проектов, создание центра информации в области технической эстетики и эргономики и оказание всесторонней помощи промышленности, создание основ профессиональной деятельности и подготовка кадров высшей квалификации. Уже с 1965-го года ВНИИТЭ в качестве головной организации по дизайну в нашей стране является ее представителем в Международном совете дизайнерских организаций (ИКСИД), имея в виду, что дизайн является одним из каналов интеграции России в мировую экономику и проектную культуру.

В 1968-м году постановлением Совета Министров СССР № 821 на ВНИИТЭ также были возложены: прогнозирование и контроль потребительских свойств изделий машиностроения и товаров культурно-бытового назначения, разработка научных методов оценки, разработка проектов межотраслевых государственных стандартов на общие технико-эстетические требования к качеству промышленных изделий, координация научно-исследовательских работ по проблемам эргономики, а также методическое руководство работой художественно-конструкторских бюро, отделов и групп на предприятиях и организациях министерств и ведомств. В том же 1968 году во ВНИИТЭ была сформирована система подготовки научных кадров высшей квалификации по специальности «Техническая эстетика» и создан Специализированный совет по присуждению ученых степеней кандидата наук по этой специальности.

В 1976-м году постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР № 1056 институту было поручено согласование технических заданий и оценка технического уровня новых видов товаров культурно-бытового назначения.

В 1987-м году было принято постановление Совета Министров СССР № 1248, которое дополнительно возложило на ВНИИТЭ разработку межотраслевых дизайн-программ и крупных дизайн-проектов важнейших видов машиностроительной продукции, товаров народного потребления и средовых объектов.

Юрий Борисович Соловьев — родился 12 января 1920 года в городе Кострома. Скончался 7 октября 2013 года в Москве. Советский и российский дизайнер, создатель и директор «Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики» (1962–1987), народный депутат СССР (1989–1991). Окончил Московский полиграфический институт как художник-график, в 1945 году создал первую в СССР специализированную проектную организацию в сфере промышленного дизайна Архитектурно-художественное бюро. В нем им были разработаны дизайн-проекты пассажирских речных судов, железнодорожных вагонов, нового поколения московских троллейбусов, а также дизайн интерьеров первого атомного ледокола «Ленин» и первой атомной подводной лодки. В 1957 году проектировал официальные яхт СССР, которые используются для представительских целей и сейчас.

1962–1987 гг. — создатель и директор Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ;

1964–1988 гг. — главный редактор бюллетеня (впоследствии журнала) «Техническая эстетика»;

1969–1976 гг. — вице-президент, 1977–1980 гг. — президент Международного совета обществ промышленного дизайна (ICSID, 1977–1980), ведущей международной дизайнерской организации, с 1981 г. — член Сената ИКСИД;

1987–1990 гг. — основатель и первый председатель Союза дизайнеров СССР.

В 1989–1991 гг. — народный депутат СССР, заместитель Председателя комиссии Верховного Совета СССР по культуре.

В 1991 году Ю.Б.Соловьёв переехал в Великобританию вместе с дочерью. После ее смерти вернулся в Москву и выпустил книгу воспоминаний «Моя жизнь в дизайне» (М.: Союз дизайнеров России, 2004).

Является обладателем многих премий, таких как: Премия Совета Министров СССР за лучший дизайнерский проект (1980); Государственная премия ГДР за исключительный вклад в развитие международного дизайна (1980); Премия Американского общества промышленных

дизайнеров (ИДСА) за исключительный вклад в развитие дизайна на международном уровне (1985); Премия Мексики за вклад в развитие мирового дизайна (1987); Почетный диплом «За исключительный вклад в развитие дизайна в Советском Союзе и на международном уровне» (Токио, 1989); Премия Президента Российской Федерации в области литературы и искусства (1999); Медаль «За исключительный вклад в развитие дизайнерского образования» (Лондон, 2001); «За заслуги в развитии дизайна» (Москва, 2001).

В отделе теории дизайна ВНИИТЭ

После окончания Московского архитектурного института я в течение 14 лет работал в Отделе теории Всесоюзного научно-исследовательского института (ВНИИТЭ), общаясь с ведущими советскими методологами и социологами, набираясь опыта в искусстве использований марксистских терминов в самых разных ситуациях. Мое пребывание в стенах этого института, в среде внутренних эмигрантов, дало мне очень много. Многочисленные научные знания, приобретенные в тот период, полностью изменили мой внутренний мир, оказав воздействие на осознание многих проблем, связанных с профессией музыканта. Для меня работа во ВНИИТЭ была «параллельной жизнью», в социальном смысле никак не связанной с моей джазовой деятельностью. Многие из моих сослуживцев тогда даже и не подозревали, что я где-то там на чем-то играю. Для меня работа здесь была не просто местом получения мизерной, но законной зарплаты. Здесь можно было бы отсидеться хоть всю жизнь, не обнаруживая своих истинных воззрений, общаясь откровенно только со своими. Такое состояние души у интеллигентных людей иногда называли «внутренней эмиграцией».

А история того, как я стал сотрудником ВНИИТЭ, такова. Случайно летом 1963 года я узнал, что неподалеку от моего дома, на территории ВДНХ, недавно открылся новый научно-исследовательский институт, призванный заниматься развитием дизайна в СССР. В то время понятие «дизайн» было чем-то загадочным для советских граждан, многие даже не понимали, что означает это слово. Как это ни парадоксально, но и при создании института слово «дизайн» было нежелательным и поэтому заведение назвали ВНИИ Технической Эстетики. Другим заменителем этого заграничного термина было словосочетание «художественное конструирование». Все это происходило в поздние хрущевские времена, когда прошла замена всех иностранных слов на русские. Французская булка стала называться «московской», печенье «Пети фур» — «китайской смесью», гостиница «Савой» — «Берлином», и таких примеров можно привести десятки, если не сотни. А до этого, в сталинские времена, был период, когда нежелательным стало даже слово «архитектура», и разрешалось только «зодчество».

Я узнал, что во ВНИИТЭ, помимо проектных отделов, где сотрудники должны были сидеть на работе весь день, были и научные, где предполагалось всего два присутственных дня в неделю, а остальные дни назывались «библиотечными». Заинтересовавшись таким графиком, я решил пойти в отдел кадров этого нового института и предложить себя в качестве сотрудника отдела теории дизайна, поскольку два рабочих дня в неделю еще можно было выдержать, играя еженедельно шесть вечеров в кафе-клубе «Молодежное». Это был идеальный способ вести «двойную жизнь», работая вполне официально, имея диплом архитектора, но не бросая налаженную, но полуподпольную джазовую карьеру, играя в кафе «Молодежное» под прикрытием Горкома Комсомола. Ведь тогда в любой момент джаз мог подвергнуться запрету, и никакой комсомол не смог бы его спасти. Я решил, что ВНИИТЭ сможет послужить мне запасным плацдармом при уходе в джазовое подполье. Я подал заявление в отдел кадров института, и меня приняли на работу младшим научным сотрудником отдела теории с окладом в 130 рублей. Постепенно выяснилось, что и в эти два присутственные дня никто из «ученых» после обеда на работе не остается, уходя «в библиотеку», так что место для официальной службы оказалось идеальным. Но насколько оно стало идеальным для меня, я осознал позднее, когда ближе познакомился с характером своей работы и с окружавшими меня людьми. Ввиду того, что область так называемой технической эстетики была чем-то совсем новым, в этот институт пришли работать необычные личности. Это были специалисты в самых разных областях науки и практической деятельности, искавшие неординарного применения своих знаний. Кроме того, здесь постепенно подобрались те, кто искал более свободной, более творческой обстановки по сравнению с устоявшимися советскими учреждениями, где идеологическое начало преобладало во всем. В первые годы существования этого института там действительно была полная свобода в выборе тем для научных исследований, никто не навязывал методики работы, совершенно не обязательно было по каждому

поводу ссылаться на Маркса, Ленина или Брежнева в своих текстах. Мы, сотрудники института, были призваны создать не существовавшую пока теорию советского дизайна. Перед нами был чистый лист бумаги.

Я, считавший себя до этих времен достаточно широко образованным и начитанным человеком, попал в компанию специалистов такого высокого класса в разных областях, что ощутил себя поначалу чем-то вроде неуча. Достаточно назвать такие имена, как Игорь Голомшток, Георгий Щедровицкий, Олег Генисаретский, Елена Черневич, Леонид Переверзев, Евгения Зенкевич, Людмила Марц, Владимир Зинченко, Юрий Долматовский, Юрий Сомов... Работа научного сотрудника сводилась к тому, что он сам выбирал себе тему для исследований, которая согласовывалась на Ученом совете и должна была вносить определенную лепту в создание единой теории дизайна. За время работы в институте я занимался исследованиями в самых разных областях знания. Моя первая работа, ставшая вскоре темой кандидатской диссертации, была посвящена истории и принципам проектирования часов. Позднее, в течение двух лет, я занимался исследованием возможности предсказания предметной среды будущего, изучая все существовавшие утопические и антиутопические произведения, принадлежавшие известным писателям, ученым, политическим и религиозным деятелям, с древних времен до наших дней. Затем, приобретя некие навыки ученого-методолога, я взялся за серьезную тему, связанную с построением «Теоретической модели творческого процесса дизайнера». Здесь мне пришлось окунуться в море литературы по психологии творчества, а также ближе подойти к основам логики и методологии науки, описывающей законы построения любых гипотетических моделей. Для того чтобы выдавать качественный научный продукт, чтобы не было стыдно перед коллегами, пришлось по-настоящему вникать во все проблемы и становиться, по сути, настоящим ученым. Варианта легкого «сачкования» в этом институте не получалось. Да и сами темы моих исследований оказались настолько интересными, что я увлекся своей новой профессией. Этому способствовало, к тому же, сознание элитарности как самого института, так и всего, чем мы там занимались. Так называемые библиотечные дни, которые предназначались, вроде бы, для ничегонеделания, постепенно превратились в истинные, трудовые библиотечные дни. Получив пропуск в научный зал Библиотеки им. Ленина и допуск в «спецхран», я стал просиживать в Ленинке массу времени по собственной воле. Для меня

открылась такая пропасть информации, которой я не мог себе раньше и представить. Обычно, приходя туда утром, и заняв место в зале, я заказывал два типа книг. Одни книги касались моей непосредственной работы во ВНИИТЭ, другие относились к чему угодно, просто интересовавшему меня. Научившись пользоваться каталогами Ленинки, я выуживал из ее хранилищ старинные издания, книги, связанные с эзотерическими знаниями, современные иностранные книги и журналы, которые невозможно было получить больше нигде. Был период, когда сидение в Ленинке стало для меня чем-то вроде наркомании, а получаемая там обширная и беспорядочная информация — разновидностью наркотика. В какой-то момент я понял, что сидение там и чтение все новых и новых редких книг затягивает меня в особый образ жизни, в круг людей, сбегающих, эмигрирующих в мир информации из реальной действительности, где надо бороться за свой успех, надо реализоваться. Я стал замечать в библиотеке одних и те же постоянных посетителей, которые явно сделали это место своим вторым домом. Я постоянно сталкивался с ними в буфете, у шкафчиков каталогов, в курилках, в гардеробе. Приглядевшись к некоторым из них повнимательнее, я постепенно понял, что Ленинка стала для многих представителей советской интеллигенции прекрасным убежищем от необходимости общения с сотрудниками в своем учреждении, от семьи и от социума вообще. Под видом работы над диссертациями многие специалисты, включившиеся в процесс научно-исследовательской работы, просто сбегали таким способом от серой жизни. Они никуда не торопились, подолгу курили, часто ходили в буфет. Но среди посетителей Ленинки явно выделялись и те, для кого знание было средством в построении личной карьеры — защитить диссертацию, сперва кандидатскую, потом докторскую, стать начальником сектора, отдела, института. Осознав все это, я понял, что постепенно становлюсь типичным представителем интеллектуальной эмиграции, что получение знания становится для меня неким видом хобби, а к хобби я всегда относился с некоторой долей пренебрежения. Годы, проведенные в Ленинке, я вспоминаю с какой-то тоской по тому, чего уже никогда не повторить.

Распространенной формой общения и обмена знаниями в рамках ВНИИТЭ были семинары. Одним из самых значительных и постоянно действующих семинаров был организован выдающимся специалистом по логике и методологии науки, создателем отечественной школы теории

деятельности Георгием Петровичем Щедровицким. Так как теория деятельности распространялась на все виды человеческой активности, то в этих семинарах участвовали специалисты из самых разных областей знания. Здесь заслушивались и потом обсуждались доклады ведущих философов и логиков, искусствоведов и историков, психологов и эргономистов, теоретиков проектирования, систематиков и кибернетиков. Семинары проходили, в зависимости от темы, в большом зале заседаний Ученого совета института, в отдельных комнатах института, а также на квартирах. Никто не заставлял являться на эти мероприятия, они организовывались для самих себя, просто чтобы набраться ума друг у друга.

Именно во ВНИИТЭ я стал свидетелем официального обыска, проводимого сотрудниками КГБ в столе у одного из наших коллег — всемирно известного искусствоведа Игоря Голомштока. Мы сидели по несколько человек в комнате, и у каждого был свой письменный стол с ящичками для хранения бумаг, документов и рукописей. И вот однажды, по-моему, в 1965 году, в одну из таких комнат вошли два человека в одинаковых костюмах и попросили всех выйти. Они сказали, что должны сделать обыск в столе Голомштока, причем без посторонних. Только тогда я узнал более подробно, что Игорь Голомшток был свидетелем на известном политическом процессе по делу Синявского и Даниеля и, будучи их другом, отказался отвечать на какие-то вопросы судьи, за что был осужден, согласно статье об отказе дачи свидетельских показаний. Ему дали условный срок с выплатой какого-то процента из зарплаты. Но поскольку он, ходя на работу, продолжал считаться осужденным, то, согласно каким-то правилам, должен был проходить постоянную проверку в виде обыска. Все мы, включая и самих сотрудников КГБ, понимали бессмысленность этих формальных обысков, но осадок на душе от них оставался неприятный.

Постепенно в среде сотрудников ВНИИТЭ сами собой сблизились те сотрудники, которые одинаково относились к советской системе. Именно в этом узком кругу я приобщился к теоретически обоснованному и спокойному неприятию большевизма, основанному на глубоком знании всех его пороков и противоречий, его беспощадности и лживости. При всей непримиримости отношения мне удалось отойти от обычной бытовой антисоветчины, ширившейся среди советских граждан в связи с постоянным ухудшением условий жизни в СССР. Как это ни странно, во многом помогло разобраться самостоятельное изу-

чение некоторых трудов Карла Маркса применительно к нашей теории дизайна. Начальник нашего отдела Мстислав Федоров был большим знатоком классиков марксизма, и под его руководством мы создавали такие красивые утопические картины жизни будущего коммунистического общества, что это напоминало научную фантастику. Тем не менее, все соответствовало марксистским законам. Но на деле все это было абсолютно неприемлемо и неосуществимо в реальной советской жизни и, более того, противоречило политике партии. Чтобы было понятнее, мы разрабатывали концепцию предметной среды будущего, способствующей осуществлению трудовых процессов как увлекательного хобби, а концепцию отдыха как продолжения труда, в целях продолжения гармоничного развития личности. Жилье рассматривалось как некая форма общественного существования, среда для воспитания и обучения также подчинялась совсем новым принципам педагогики. То же самое касалось сферы науки, культуры и прочего. И все это подтверждалось ссылками на первоисточники марксизма-ленинизма.

К началу 70-х годов и во ВНИИТЭ пришло неписаное правило — начинать любую научную работу или даже статью со слов: «Как сказал Леонид Ильич Брежнев в своем докладе на ...». Стали обязательными ссылки и цитаты на классиков, идеологические обоснования и прочая советская казуистика, которая чаще всего прилеплялась механически к авторскому тексту, и все это понимали. Тем не менее, общий тон научной продукции института постепенно стал более тяжелым и идеологизированным. Ведь ВНИИТЭ был учреждением при «Всесоюзном комитете по науке и технике» Совета министров СССР. Пришло время, и мы, сотрудники отдела теории, стали получать задания составлять тексты для докладов крупных партийно-правительственных чиновников, представлявших советский дизайн на крупных международных симпозиумах и конгрессах. Мне однажды пришлось писать доклад на тему «Дизайн и наука» для самого товарища Гвишиани, председателя нашего Комитета. После того как я написал свой текст, идеальный с марксистской точки зрения, он пошел на доработку еще на несколько уровней, последним из которых был отдел науки при ЦК КПСС. Впоследствии мне удалось случайно увидеть, что осталось там от моего текста. В нем было убрано, в первую очередь, все самое марксистское, затем — наиболее содержательное, и оставлены лишь общие рассуждения, причем дописанные кем-то, в дизайне ничего не понимающим. Так я на практике столкнулся

со скрытым неприятием многих положений марксистской идеологии в недрах высшей власти.

Я «завязал» с карьерой теоретика-дизайнера моментально и без раздумий, как только представилась возможность стать профессиональным музыкантом вместе со своим ансамблем «Арсенал», весной 1976 года, когда нас начали оформлять на работу в одной из филармоний страны. И полностью переключился на музыку. Но вот, совершенно неожиданно для меня, в 2009 году мне позвонили из Дома Ученых и попросили прибыть на церемонию вручения диплома академика. Я растерялся и попросил объяснить, что происходит. Оказалось, что в Российской Академии Естественных Наук создано новое отделение «Архитектура и дизайн», и они должны принять первых трех академиков. Решили начать с ветеранов и обратились к истории ВНИИТЭ и, в частности, «Отдела теории» и подробно изучили материалы его научной активности. Сотрудники Академии пришли к выводу, что наиболее подходящими кандидатами являются А.Ермолаев, Е.Задесенец и А.Козлов. Член Президиума РАЕН Андрей Смирнов персонально отозвался об Алексее Козлове как об одном из пионеров послевоенного отечественного дизайна, сделавшего свое музыкальное творчество орудием в деле социального дизайна, формирования социокультурной среды. Вручение «Диплома академика» состоялось 17 июня 2009 года в Центральном Доме Ученых на торжественном открытии «Отделения архитектуры и дизайна» РАЕН.

Список литературы:

1. Методические проблемы художественного конструирования. — Москва, 1971. — (Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 1).

2. Методика художественного конструирования. — Москва, 1973. — (Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 4).

3. *Козлов А.С.* Роль научного знания в развитии дизайна. // Техническая эстетика. — 1975. — №7. — С.1-3

4. *Козлов Алексей.* Рок. Истоки и развитие. — Москва: Синкопа, 2001.

5. Соловьев Юрий Борисович. Моя жизнь в дизайне / Ю.Б.Соловьев. — Москва: Союз дизайнеров России, 2004.

М.М. МИХЕЕВА

Сооснователь кафедры «Промышленный дизайн» МГТУ им. Н.Э. Баумана
e-mail: mmm4-64@mail.ru

Е.И. РУЗОВА

Профессор кафедры «Средовой дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lenart2@mail.ru

M.M. MIHEEVA

Co-founder of the Department of Industrial Design Academy of Bauman Moscow State Technical University
e-mail: mmm4-64@mail.ru

E.I. RUZOVA

Professor of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: lenart2@mail.ru

ФЕНОМЕН СИСТЕМНОГО ДИЗАЙНА — ИСТОКИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

THE PHENOMENON OF SYSTEM DESIGN — THE ORIGINS AND THE PRESENT

Статья посвящена талантливому дизайнеру Д.А.Азрикану, оказавшему огромное влияние на развитие отечественного системного дизайна, и его проектным разработкам 70–80-х годов, базирующимся на системном подходе.

The article is dedicated to the talented designer D.Azrikan, who had a huge impact on the development of domestic system design, and his projects of the 70–80s, based on a systematic approach.

Ключевые слова: Д.Азрикан, системный дизайн, системное мышление, дизайн 70–80-х годов, дизайн-программа, «Электромера», «СФИНКС».
Keywords: D.Azrikan, system design, system thinking, design of the 70–80s, design program, «Electromera», «SPHINX».

Тема системного дизайна в России связана во многом с именем, пожалуй, самого яркого и известного дизайнера 60–80-х годов Дмитрия Арнольдовича Азрикана.

Если говорить об истоках отечественного системного подхода, то за точку отсчета можно принять октябрь 1973 года, когда Дмитрий Арнольдович был приглашен во ВНИИТЭ директором Юрием Борисовичем Соловьевым для работы над проектом для ВО «Союзэлектроприбор».

К этому времени в 1969 году в Лондоне прошел конгресс ИКСИД, на котором дизайнерским сообществом было утверждено определение промышленного дизайна, сформулированное дизайнером, автором статей и книг по вопросам теории культуры и дизайна, ректором Ульмской школы Томасом Мальдонадо [5]: «Промышленный дизайн — творческая деятельность, целью которой является выработка формальных качеств промышленных изделий. Эти формальные качества включают не только внешние черты изделия, но главным образом структурные и функциональные взаимосвязи, которые превращают изделие в единое целое с точки зрения как потребителя, так и изготовителя. Промышленный дизайн стремится охватить все аспекты окружающей среды, которые обусловлены промышленным производством». Несмотря на эволюцию понятий и терминов в современной теории дизайна, это определение остается вполне актуальным и сегодня. Мальдонадо ввел и развил принцип системного подхода в дизайне, где каждый отдельный сложный технический объект рассматривался как система, состоящая из подсистем, которые, в свою очередь, членятся на элементы. Этот принцип, базирующийся на модульности, комбинаторике, унифицировании элементов, стандартизации и трансформации, применил в проектировании пишущих машинок, офисного оборудования и мебели для компании «Olivetti» итальянский дизайнер, архитектор, один из основателей «Группы Мемфис» Этторе Соттсасс.

В 70-е годы отечественный дизайн-опыт все еще был ориентирован на создание «штучных» изделий, поэтому введение Д.Азриканом в проектирование принципов системного дизайна стало для того времени радикальным и революционным.

Заказчик ставил задачу объединения около 1,5 тысяч наименований разнохарактерных измерительных приборов единым узнаваемым стилем по типу компании «Браун», популярной в то время. Выглядело это многообразие примерно так:



Рис. 1. Элементы проекта для ВО «Союзэлектроприбор»

Для решения проблемы нужен был какой-то универсальный ключ. Систематизировав весь ассортимент по разным позициям (виды измерений, функциональное наполнение, необходимые операции, типы корпусов, особенности эксплуатации и т.п.), Д.Азрикан использовал иерархическую структуру построения системы, где младшие элементы, объединенные едиными признаками и правилами организации, включались в конструктивные элементы более высоких уровней [1].

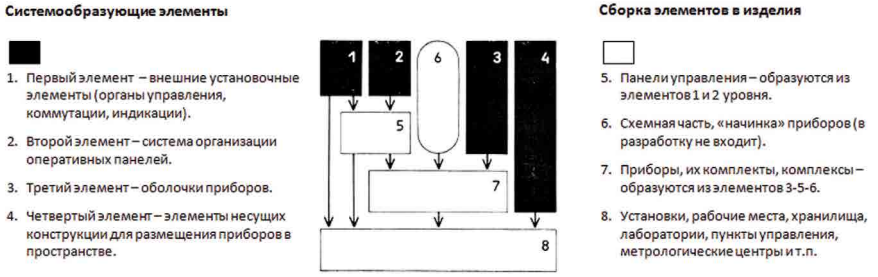


Рис. 2. Иерархическая структура конструктивных элементов

В результате удалось создать:

— универсальные принципы организации панелей управления;

— ограниченный унифицированный набор корпусных и несущих конструктивов;

— общее стилистическое и цветовое решение для всего многообразия приборов от органов управления до целых лабораторий.

Решенной оказалась не только задача создания фирменного стиля для уже существующих объектов, но и появилась возможность вписать в общую систему любое новое изделие.



Рис. 3. Примеры спроектированных приборов системы СЭИТ



Рис. 4. Макет лаборатории

Параллельно разрабатывалась обширная графическая программа, не потерявшая своей актуальности. Например, ГОСТ на приборные шрифты действует до сих пор. Кроме того, проектировались системы упаковки, рабочей среды и даже фирменной одежды.

Дизайн-программа, получившая название «Электромера», сегодня признана хрестоматийной классикой жанра.

Следующим проектом команды Азрикана (1981–85 гг.) стала разработка дизайн-программы бытовой аппаратуры магнитной записи (БАМЗ). Здесь системный подход был принципиально иным, потому что изменилась задача. Если изделия «Электромеры» использовали специалисты для технических измерений, то магнитофоны относились, как тогда говорили, к «товарам народного потребления».

На тот момент несколько предприятий выпускали в общей сложности не более десятка однотипных магнитофонов, словно рассчитанных на одного покупателя. Дизайнеры же, приступая к работе, ориентировались на пользовательское разнообразие, которое соотносилось бы с различным образом жизни, запросами и возможностями потенциальных потребителей этой техники.

Для создания необходимого и достаточного ассортимента магнитофонов для разных ситуаций и типов пользователей Дмитрий Арнольдович предложил трехмерную матрицу, на пересечении осей которой совмещались в одном изделии предварительно изученные интересы потребителей [2]. Учитывалось, для чего предполагалось использовать прибор и в каком средовом контексте, какими соответствующими техническими характеристиками наполнять.

В работе применялись методы, популярные сегодня в проектах Design thinking. Например, для наиболее точного попадания в пользовательские потребности команда Азрикана занималась изучением типичных ситуаций потребления магнитофонов и пыталась синтезировать индивидуальные портреты поль-



Рис. 5. Дизайн-программа «Электромера»

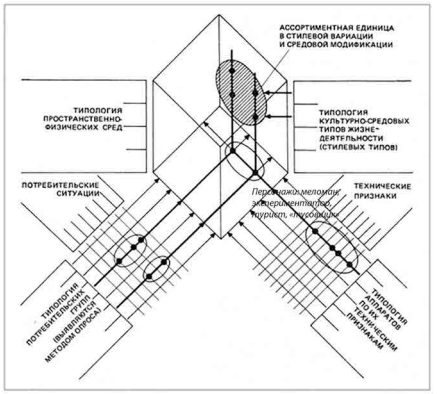


Рис. 6. Типологическая матрица. С ее помощью разработан необходимый и достаточный ассортимент магнитофонов

зователей. Теперь, спустя 20 лет, этот прием известен как «Персонаж-моделирование». По итогам исследований проводилось тестирование предлагаемых моделей среди посетителей проходившей в то время технической выставки.



Рис. 7. Ситуации потребления

Таким образом, были разработаны 16 типологических образцов для основных ситуаций потребления, различных по функциям, техническим параметрам и стилевым решениям.

Д.Азрикан предложил и визуализировал структуру проектирования системного объекта в виде дерева [4] — ствола с разветвляющейся кроной, где ствол — это Main Idea проекта, ведущее направление, на котором основаны стратегические задачи, подходы к достижению целей, средства деятельности, условия функционирования системы. Ствол ветвится и образует объемную крону, в которой прорастают подсистемы — идеи разработки сначала более крупных блоков-объектов системы, затем все более мелких, этап за этапом, step by step. В итоге такой аналитической работы и синтезирования ее результатов (системного мышления) начинается конкретное практическое дизайн-проектирование всех элементов системы.

Системное мышление позволяет не только связать для одного объекта или группы объектов разноплановые параметры и найти их взаимное влияние, но и достаточно достоверно заглянуть в будущее. Наиболее известный пример прогностического проекта, наполненного идеями Д.Азрикана и разработанного под его руководством, — суперфункциональный интегрированный коммуникативный комплекс СФИНКС, ставший хитом три года назад после Лондонского биеннале дизайна 2016. В новом прочтении он получил титул Умного дома, хотя в год его рождения, 1986-й, такого понятия еще не было.

Дизайнерское предложение интегрировало возможности будущего в единую систему и ориентировалось на новейшие технические решения, которые проходили в то время стадию экспериментальных исследований.

Дизайнеры сосредоточились на оптимальном наборе устройств для дома. Информация из единого центра распределялась в разные помещения квартиры по нескольким ЖКИ-экранам и акустическим колонкам различного размера и назначения: для общесемейного отдыха, игр, обучения, индивидуальной работы, для управления кухонными приборами и т.д. Так, большой экран с шаровыми колонками можно назвать предвестником домашнего кинотеатра. Пульт дистанционного управления с дополнительными возможностями (часы, таймер, калькулятор) и миниатюрным дисплеем функционально близок мобильному планшету. Средний экран с большим пультом (телевизор, компьютер) — фактически, современный ноутбук. Система может выходить за пределы квартиры и дополняться носимыми и бортовыми (автомобильными) элементами, сохраняя при необходимости связь с домом [3].

Мы часто слышим в той или иной области деятельности о необходимости системного проектного подхода к современным проблемам. Но в большинстве случаев эти высказывания служат лишь лозунгами, а вопросы решаются прежними однолинейными методами.

Убеждены, что системное мышление необходимо всем дизайнерам 21 века. Полученный бесценный опыт работы в команде Азрикана его коллеги, уже в качестве педагогов, с успехом продолжают передавать молодому поколению студентов-дизайнеров: М.Михеева и А.Синельников в МГТУ им. Н.Э.Баумана, Е.Рузова и И.Лысенко в МГХПА им. С.Г.Строганова.



Рис. 8. Образцы в классическом и приборном стиле. Образцы в молодежном и походном стиле



Рис. 9. Комплекс СФИНКС. Авторы: Д.Азрикан, А.Колотушкин, М.Колоушкина, И.Лысенко, М.Михеева, Е.Рузова



Рис. 10. Пост автоматизированного паспортного контроля. Дипломный проект. Студ. И.Якушев. Руководитель А.С.Синельников

Рис. 11. Организация и дизайн-сопровождение процесса раздельного сбора твердых бытовых отходов. Дипломный проект. Студ. А.Кешелян. Руководитель М.М.Михеева

Системный подход применялся уже при создании в Бауманке кафедры «Промышленный дизайн» — разработанный учебный план максимально связывал между собой все преподаваемые дисциплины. Были введены самостоятельные курсы «Дизайн-исследования» и «Основы системного дизайна». Каждый студенческий проект предваряется глубоким изучением всех влияющих на результат составляющих. Особое внимание уделяется проблемам пользователей проектируемых объектов и поиску их решений для получения высокого потребительского качества. При этом в процессе дизайн-проектирования любой объект рассматривается как совокупность взаимосвязанных компонентов, учитывается его связь с внешней средой и обратная связь.

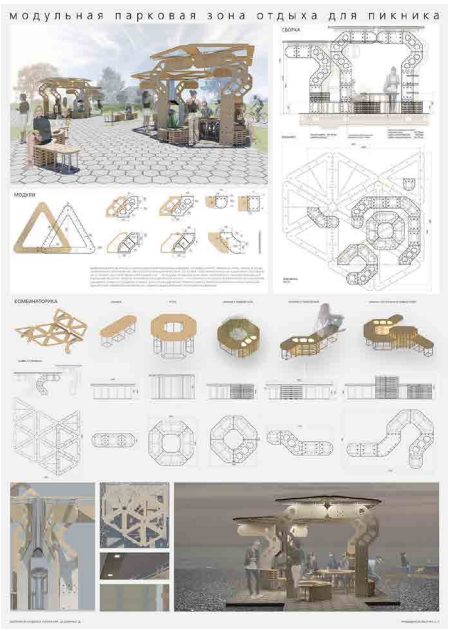


Рис. 12. Проект модульной парковой зоны отдыха. 2 курс. Студ. Е.Дёмина. Руководитель доц. И.Н.Лысенко

На кафедре «Средовой дизайн» Строгановки уникальные методики, базирующиеся на системном подходе к проектированию сложных поликомпонентных объектов среды, введены, начиная с пропедевтических дисциплин и заканчивая дипломным проектированием. В каждое проектное задание встроены составляющие предпроектного анализа, на основе которого поэтапно решаются задачи создания системы средовых объектов — от простейших до постепенно образующихся все более развитых экстерьерно-интерьерных комплексов. Например, проектная концепция фрагмента городской среды может включать разработку планировочной системы, малых архитектурных форм, модульного городского оборудования, мобильных, мультимедийных и интерактивных элементов, объединенных единым стилистическим и цвето-графическим решением, а также «сквозным» формообразованием, и т.д. При



Рис. 13. Концепция серии экскурсионных маршрутов «Эпоха Авангарда» и проект тематических кластеров района Шаболовки. Дипломный проект. Студ. Ю.Хасанова, Е.Кудрявцева. Руководители проф. Е.И.Рузова, проф. Е.А.Заева-Бурдонская

всей сложности поставленных проектных задач результатом становится целостность и эстетическая гармония.

Дизайнеры-выпускники применяют освоенный на кафедрах системный подход в профессиональной практике, а, значит, идеи Д.Азрикана продолжают жить и приносить позитивные плоды.

О многих проектах сектора Перспективных разработок и дизайн-программ ВНИИТЭ, а затем студии Азрикана и позже, его американской истории, можно прочесть в книге «Азрикан ДА». В минувшем декабре Дмитрию Арнольдовичу исполнилось 85 лет. Мы, его бывшие сотрудники и коллеги, отметили этот юбилей книгой о нем. Пока она существует в единственном экземпляре, подаренном юбиляру.

Список литературы:

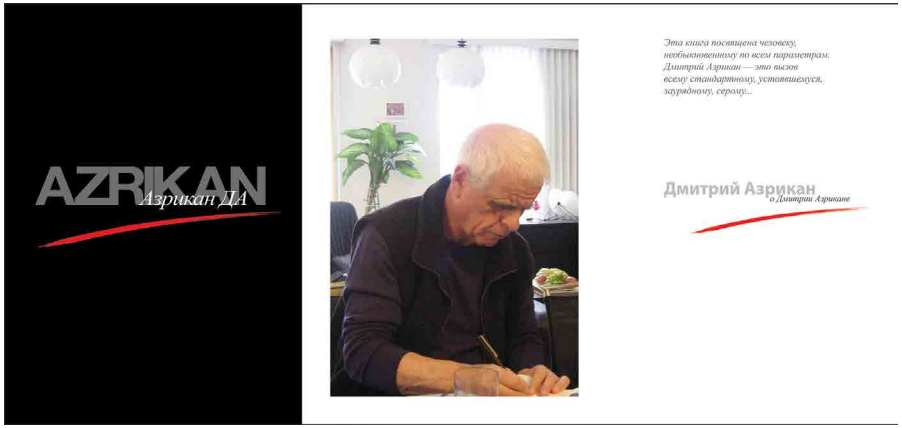
1. Специальный выпуск журнала «Техническая эстетика», посвященный разработке дизайн-программы «Электромера». — 1981. — № 9.

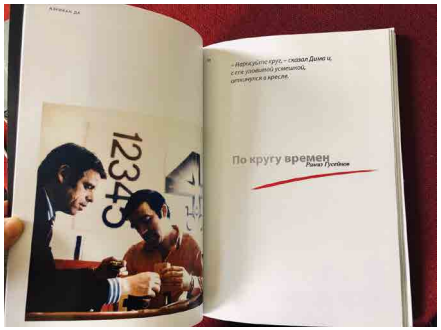
2. *Азрикан Д.А., Михеева М.М., Пронин И.В.* Дизайн-программа «Бытовые магнитофоны». Методика формирования ассортимента. — Москва: ВНИИТЭ, 1985.

3. *Азрикан Д.А.* «СФИНКС» — радиоэлектронное оснащение жилища будущего // Техническая эстетика. — 1987. — № 9.

4. *Азрикан Д.А.* Черты системного объекта дизайна // Теоретические и методические проблемы конструирования комплексных объектов. Труды ВНИИТЭ. — Москва: ВНИИТЭ, 1979. — Вып. 22.

5. *Аронов В.Р.* Томас Мальдонадо // Сто дизайнеров Запада. — Москва: Искусство, 1982.







Д.А. АЗРИКАН

Кандидат искусствоведения, дизайнер, зав сектором перспективного проекти¬рования и разработки дизайн-программ ВНИИТЭ, руководитель первой в СССР независимой дизайн-студии. PhD in Arts, профессор Западно-Мичиганского Университета

e-mail: azrikan@comcast.net

D.A. AZRIKAN

PhD in Arts, designer, head of the sector of perspective design and development of design programs, VNIITE, head of the first independent design studio in the USSR. PhD in Arts, professor at West Michigan University

e-mail: azrikan@comcast.net

СОЛОВЬЕВСКИЕ «ИНТЕРДИЗАЙНЫ» (К 100-ЛЕТИЮ ЮРИЯ БОРИСОВИЧА СОЛОВЬЕВА)

SOLOVIEV'S «INTERDESIGNS» (ON THE 100th ANNIVERSARY OF YURI BORISOVICH SOLOVIEV)

В статье раскрывается роль руководителя ВНИИТЭ — Юрия Соловьева при организации и проведении международных проектных семинаров «Интердизайн». Подчеркивается важность совместной творческой деятельности при разработке новых проектных концепций в дизайне.

The article reveals the role of the head of VNIITE — Yuri Soloviev in organizing and conducting international design seminars «Interdesign». The importance of joint creative activity in the development of new design concepts in design is emphasized.

Ключевые слова: ИКСИД, ВНИИТЭ, Интердизайн, международный проектный семинар, Юрий Соловьев

Keywords: ICSID, VNIITE, Interdesign, international design seminar, Yuri Soloviev

На Ученом Совете ВНИИТЭ:
Ю.Б.: — Кто делал планшет?
Докладчик (с гордостью): — Я!
Ю.Б. (с оптимизмом):
— Очень плохо, продолжайте!

Я уверен: сейчас все, кто знал Ю.Б., услышали его голос, его лирический тенор. Юрий Борисович был светлым и бесконечно позитивным человеком, поэтому мы не грустим сегодня, а празднуем. Празднуем день его рождения. В связи с этим хочу вспомнить одно из самых его удачных и, несомненно, бесценных для развития мирового дизайна изобретений. Это уникальная идея проведения проектных семинаров «Интердизайн». «Интер» — потому, что участниками таких проектных семинаров становились дизайнеры разных школ, разных стран, разных языков, разных культур, разных традиций, разных пониманий сущности дизайнерской профессии, разных методов проектирования. Как показала практика проведения этих семинаров, такая интеграция способна приносить самые неожиданные и бесспорно яркие результаты. И, конечно, такая идея могла возникнуть только у такого яркого человека, каким был Ю.Б.

Эти семинары, несмотря на их название, которое привычно ассоциируется с собранием людей, меньшая часть из которых о чем-то говорит, а большая слушает, никак не относились к разговорному жанру, а были проектными. По замыслу Ю.Б., проектные семинары могли быть двух типов. Первый — соревновательный, то есть каждая проектная группа предлагает свое решение заданной общей проблемы. Второй вариант должен был функционировать по принципу коллективного интеллекта, когда отдельные группы решают определенные части проблемы, а мозговой центр «Интердизайна» старается интегрировать эти части в гармоничное целое.

Первый семинар «Интердизайн» состоялся в 1971 году в Минске. Семинар проходил под эгидой ИКСИД. До этих пор ИКСИД занимался преимущественно вопросами дизайнерского образования. В соответствии с идеей Ю.Б., было решено включить в сферу забот ИКСИД и опытных специалистов, находящихся в расцвете творческих сил. Если до этого дизайнеры в плане международных отношений общались друг с другом, обмениваясь речами на конгрессах и конференциях, то



Рис. 1. Открытие международного проектного семинара Интердизайн'83 в Баку. Выступает Ю.Б.Соловьев

теперь они должны были обмениваться проектными идеями и методами непосредственно в процессе совместного проектирования. Семинар «Интердизайн» задумывался Юрием Борисовичем как уникальная для советских дизайнеров возможность поработать вместе с зарубежными коллегами над решением реальных задач, не ограничиваясь жесткими рамками и условиями, обычно присутствующими в повседневной практике. Проектными задачами должны были стать крупные социальные проблемы, решение которых должно было основываться на нетривиальных принципах и новых дизайнерских идеях.

На первом «Интердизайне» в Минске работали 15 советских и 14 иностранных дизайнеров из Австрии, Бельгии, Голландии, Индии, Ирландии, Норвегии, США, Франции, Японии и ряда других стран. Разработке подлежали две темы: «Оборудование для системы доставки и продажи хлеба» и «Оборудование городской площади». Как всегда, Ю.Б. начал очередную операцию с блестящей победы. Семинар получил восторженную оценку в ИКСИДе. За этим семинаром последовали ежегодные «Интердизайны», благодаря Соловьеву ставшие теперь непременной и обязательной частью профессиональной жизни мирового дизайнерского сообщества.

Я не был на этом первом семинаре. Моим первым «Интердизайном» стало одно из самых ярких мероприятий, когда-либо сочиненных и осуществленных Юрием Борисовичем. Это был бакинский проектный семинар 1983-го года, на котором была разработана концепция и выполнен детальный архитектурно-дизайнерский и агротехнический



Рис. 2. Подготовка материалов к проведению международного проектного семинара Интердизайн. Слева: Ю.Б.Соловьев, Д.А.Азрикан

проект жилого и одновременно производственного комплекса по выращиванию, сбору, упаковке, транспортировке и продаже овощей на Апшеронском полуострове вблизи Баку. Проектирование проводилось по заказу бакинского горисполкома, который создал совершенно великолепные условия для работы «Интердизайна». Естественно, во временных рамках семинара был создан только общий замысел, проектная концепция, которая затем была детально доработана силами ВНИИТЭ и его Азербайджанского филиала.

Юрий Борисович был научным руководителем семинара, но этот факт еще ни о чем не говорит. Он был лидером, разработчиком и проводником идей, обладая удивительной и редкой способностью услышать даже кем-то случайно брошенную мысль, оценить ее, снабдить глубиной и подать ее так, что даже ее автор зачастую бывал потрясен собственной гениальностью.

Научного руководителя дополняли два координатора — Дмитрий Щелкунов (методическая часть) и Дмитрий Азрикан (проектная часть). Руководители семинара с самого начала выработали его девиз: «Никакой Приблизительности».

На семинаре работали 10 иностранных дизайнеров из Японии, Германии, Чехии, Венгрии и 14 советских.

Ядром концепции стала идея совмещения функции жилища и овощеводческой фермы. Фактически феномен жилища-фермы был исторически близок населению полуострова, а затем с размаху уничтожен колхозно-совхозным строем, да с такой силой, что стоимость ово-

щей в овощеводческой части республики стала превышать все разумные пределы. Идея, разработанная на бакинском «Интердизайне», возвращала региону его былые традиции, но уже на базе новейших технологий в сочетании с блестящей архитектурой, совмещающей многовековые национальные черты с самыми современными техническими и дизайнерскими решениями.

Вся проектная работа подразделялась на четыре раздела, разрабатываемых соответственно четырьмя группами участников.

— генплан;

— жилище — технологически проект базировался на традиционных для данного района материалах, членениях и зонах: глухие каменные наружные стены (район ветров), сочетающиеся с открытостью во внутренний зеленый дворик;

— ферма (теплицы) структурно была частью дома, через которую проходила сеть монорельсов, пронизывающая все пространство поселка;

— транспорт — монорельс плюс фургоны-магазины.

По своему методологическому типу бакинский семинар относился не к соревновательной, а скорее к коллективной разновидности дизайнерской деятельности. Комбинация агротехнических, социальных, экологических и массы других проблем, требующих решения, определила состав и методику работы различных профессиональных групп. Консультативная поддержка работы этих групп была обеспечена местными специалистами.

Здесь нам помог великолепный случай. Дело в том, что главным архитектором Баку был в то время Расим Алиев, племянник Первого Секретаря ЦК Компартии Азербайджана Гейдара Алиева. Десятый класс мне пришлось заканчивать в бакинской школе, где моим соседом по парте оказался Расим. Потом он поступил на архитектурный, а я на машиностроительный факультет Азербайджанского Политехнического. Мы дружили. Когда я рассказал Ю.Б., какой у меня здесь есть приятель, он сделал мне выговор за тупость и велел всеми силами вытащить Расима на семинар. По невероятному совпадению в это же время на семинар для ознакомления и контроля прибыл патрон ВНИИТЭ из ГКНТ Р.А.Чаянов. Расим приехал на семинар, я познакомил его с Ю.Б. и Чаяновым, после чего царственная троица удалилась и отсутствовала более суток. (Как мне рассказал Расим, он возил их, или, скорее, они его, по шикарным ресторанам.) После этого на семинар обрушилась волна всяческих благодеяний: консультанты всех мастей, автомобили, кормление на рабочих местах, знакомство с потрясающей местной архитектурой, экскурсии по всему Апшерону и пр... Кавказ есть Кавказ. А Ю.Б. есть Ю.Б. Он произвел на Расима такое неизгладимое впечатление, что тот решил такое же неизгладимое произвести в ответ.

Но я отвлекся. По возвращении в Москву Ю.Б. создал специальную группу по обобщению и суммированию итогов бакинского «Интердизайна». В группу вошли сотрудники ВНИИТЭ и приглашенные специалисты различных отраслей. Визуальное воплощение проекта Ю.Б. по моей просьбе поручил дизайнеру 9-го отдела Герману Беккеру.

Герман — талантливый дизайнер и прекрасный рисовальщик. У него был один недостаток. Он не мог вовремя остановиться и блестящий поначалу рисунок постепенно погружался в паутину ненужных деталей, подробностей и разных закорючек. Моей задачей было почувствовать момент, прибежать на рабочее место Германа, вырвать у него из-под рук еще не испорченный лист и быстро скрыться.

Из огромной массы наработанных участниками семинара проектов были вычленены основные наиболее удачные фрагменты, интеграция которых и составила окончательный документ семинара. Большую роль в социально-экономическом обосновании проекта и подготовке итогового документа сыграл научный сотрудник 9-го отдела ВННИТЭ И.Кольченко. Документ называется «Экспериментальный агропоселок Гюнель. Проектная концепция». Это была совершенно новаторская по всем параметрам разработка, базирующаяся на невиданном ранее синтезе архитектуры и дизайна, соединении исторически сложившихся традиций и новейших технических достижений.

Я абсолютно убежден в том, что никакая традиционная форма работы не могла бы привести к такому результату в такой короткий срок. Я думаю, именно бакинский семинар убедительнейшим образом продемонстрировал возможности совместной проектной работы специалистов разных профессий, разных школ, разных проектных подходов, разных культур. Проект был блестяще защищен перед собранием бакинской элиты, состоящей из республиканского и городского начальства, а также представителей всех видов творческой деятельности. Докладчиками были Ю.Соловьев и Д.Азрикан.

Ничего и никогда не было построено...

Следующий проектный семинар ИКСИДа состоялся в Ереване в 1985-м году. Говорим «ИКСИДа», подразумеваем «Соловьева», всегда помня, что это была его идея, его сценарий и его режиссура.

Если бакинский семинар был направлен на решение актуальных сиюминутных проблем, то «Интердизайн» в Ереване был чисто футурологическим. Тема семинара была обозначена как «Будущее часов». Здесь важно сделать акцент на порядке слов: именно «Будущее часов», а не «Часы будущего». Уже тогда, в 85-м, становилось ясным, что часы в качестве автономного прибора, выполняющего к тому же функцию ювелирного или интерьерного украшения, доживают свой век и им на смену идет встраивание информации о времени в зарождающуюся всепроникающую электронно-вычислительную, компьютерно-телефонную вселенную.

На ереванском семинаре я попросил Ю.Б. не включать меня в число координаторов, а дать возможность работать в одной из проектных групп. Ю.Б. с присущей ему прозорливостью согласился, и мы сделали совершенно футуристический проект информационной системы, обволакивающей человека во всех ситуациях его жизнедеятельности. Сегодня эта мечта сбывается в виде мобильников, планшетов, ноутбуков и прочей вездесущей микроэлектроники. Зрительно воспринимаемой формой нашей ереванской идеи стала система исходных элементов, позволяющая легко создавать ответы на любые функциональные нужды, среди которых не была забыта и функция ювелирного украшения. Так мы увидели будущее часов. Чуть позднее, в 1987-м, мы воплотили фрагменты этой идеи в комплексе СФИНКС.

Моя ереванская проектная группа поначалу состояла из пяти человек: Валерий Госсен (Уральский филиал ВНИИТЭ), Алексей Колотушкин (ВНИИТЭ), я и еще двое — дизайнер из Польши и немка с пышной рыжей шевелюрой циклопических размеров. Прослушав мой горячечный бред по поводу вселенской компьютеризации (что, кстати, сбылось в форме мобильников и пр.), польско-германская коалиция заявила, что хочет делать свой вариант, на что я согласился. На заключительной церемонии они показали очень экологический проект, который состоял из стеклянного сосуда, где жил особый муравей, по поведению которого можно было легко понять, который сейчас час.

Кстати, это не было единственным вызовом привычному дизайнерскому мышлению. Другой эпатажный проект сделал американец

Купер Вудринг, будущий президент IDSA и мой первый проводник и наставник в процессе моего вживания в американский дизайн в начале 90-х. Он с чисто американским презрением к европейско-азиатскому менталитету решил уничтожить неудобную с американской точки зрения временную шкалу. Купер решил отказаться от 365 дней в году, от 12 месяцев, 24 часов в сутках, 60 минут в часе и 60 секунд в минуте. Надев спортивную майку и высунув язык, Купер провел все две недели семинара за кульманом, вычерчивая сточасовые, стоминутные и стосекундные циферблаты часов. Это выглядело особенно забавным, если помнить о том, что система мер и весов в Штатах не является метрической: ничего на десять не делится…

У нашей же троицы проект сложился быстро, проблема была в одном: у нас не было хороших фломастеров. Решение было такое: каждые вечер ждем, когда японцы уйдут спать, хватаем их фломастеры, бежим в отель, всю ночь рисуем, утром встаем раньше всех, бежим на семинар, там раскладываем фломастеры по местам.

Кроме рисунков, мы сделали макеты элементов будущей инфосистемы. Подача на защите была незабываемой. Мы сбегали в Ереванский Художественный Институт и там выпросили на время гипсы — головы, торсы, кисти рук… На эти белоснежные гипсы мы надели наши футуристические макеты, которые от прикосновения к великому и вечному засверкали совершенно новыми красками. Координатор семинара известный американский деятель и теоретик дизайна Артур Пулос был потрясен нашей защитой и пригласил меня в гости к себе в отель поговорить «за жизнь». Ко мне приставили двух переводчиц и разрешили.

Накануне дня закрытия семинара произошел невероятный случай. Придумывая институт интердизайнов, Юрий Борисович предусмотрел все, а это не смог. Так вот: вечером перед днем закрытия мы с ужасом увидели, что из праздничной инсталляции перед входом в здание, где проходил «Интердизайн», исчез американский флаг. Начальство побежало в ереванский КГБ. А куда еще идти в подобных случаях? Флага США в КГБ почему-то не нашлось. Тогда армянские гэбэшники с присущей им находчивостью срочно выдали организаторам семинара советский флаг и еще несколько других, где присутствовали нужные цвета. Наши ереванские хозяева работали всю ночь и сшили некоторое подобие американского флага. Американцы ничего не заметили или сделали вид…

Последний «Соловьевский» «Интердизайн» (давайте теперь так это называть, потому что это так и есть), в котором я принял участие, прошел в ноябре 1989 года в Японии, в городе Такаока, префектура Тояма. Кендзи Экуан, который был его инициатором и председателем Оргкомитета, предложил мне поработать одним из координаторов семинара. Название семинара было «Жизнь с водой».

Семинар должны были вести три координатора: Купер Вудринг (США) — шеф-координатор, второй координатор Ясутака Суге (Япония) — директор отдела дизайнерских разработок в компании Кендзи Экуана GK Industrial Design Ass. Я был третьим координатором.

В отличие от предыдущих «Интердизайнов», Кендзи задолго до семинара пригласил нас в Токио для предварительной разработки сценария «Интердизайна» и методики его проведения. Это сделало процесс проведения семинара менее спонтанным, более гладким и организованным. После ряда мозговых штурмов Купер Вудринг сказал: «Хорошо. Координаторы достаточно безумны. Остается набрать таких же безумных участников».

Было решено создать шесть проектных групп, занимающихся различными аспектами влияния воды и водных ресурсов на жизнь человека. Проектной целью «Интердизайна» стало расширение возможностей взаимодействия воды и населения префектуры Тояма, начиная от воспитания детей и вплоть до всевозможных форм проведения досуга, спортивных мероприятий и просто любования природой (последнее в чисто японском синтоистском стиле). Дело в том, что префектура Тояма и, в частности, город Такаока, где проходил семинар, расположены на изрезанном заливами полуострове, где трудно сказать, чего больше — воды или суши. В итоге японская версия «Интердизайна» получила весьма ощутимую экологическую направленность. Кроме того, японский «Интердизайн» (как, кстати, гораздо раньше Бакинский) еще раз продемонстрировал возможности продуктивной совместной работы профессионалов самых различных специальностей.

Было образовано шесть рабочих групп по шесть человек каждая. Шесть групп образовали три команды соответственно трем подтемам — «вода обучающая», «вода развлекающая» и «вода хозяйственная». В заключение первой предварительной презентации Купер принес на трибуну официальный плакат семинара и, последовательно оторвав от него все напечатанные на нем тексты, слова и рисунки, оставил один обрывок со словом «Дизайн» и сказал: «Все кончено. Остался дизайн. Расходитесь по рабочим местам». На состоявшемся вскоре XVI Конгрессе ИКСИД в Нагое был сделан доклад о семинаре, а на Всемирной выставке «Мир Дизайна» там же в Нагое была продемонстрирована экспозиция его результатов.

Таким образом, семинар доказал, что идея и формат «Интердизайна», разработанные Соловьевым, могут успешно использоваться для решения самых разнообразных дизайнерских, архитектурных, градостроительных, инженерных и социальных задач в самых разных культурных средах.

В Такаоке, не увлекшись ни одним из видов «водяного» проектирования, я придумал для себя проектное задание по разработке всеохватывающей модели, включающей в себя все материализованные обстоятельства контактирования человека с водой. Эту концепцию я на семинаре не демонстрировал, а решил увезти ее с собой в Москву для дальнейшей разработки. Чтобы ничего не забыть, я выразил свою водяную вселенную в форме трехмерной матрицы.

После семинара Кендзи пригласил Купера Вудринга, Татьяну Самойлову и меня провести несколько дней в Токио. Ясутака Суге стал моим гидом по Токио. Мы гуляли с ним по Гинзе, и я открыл для себя неизвестную мне ранее черту японского быта. Мы заходили в каждый бар, на Гинзе их, наверно, тысячи. В каждом баре барменша или бармен кланялись Ясутаке в ноги и доставали с полки слабо или сильно початую бутылку саке с наклейкой, на которой написано его имя. В прошлый раз не допил, но бутылка теперь навеки его. Такова оказалась японская жизнь. Отрицательным результатом этих прогулок случилось то, что в каком-то баре я забыл на стойке свою всемирную матрицу жизни с водой… Может, оно и к лучшему.

Контакты с Купером на «Интердизайнах» и его приезды в мою студию в Москве помогли мне в дальнейшем найти пути общения с дизайнерской средой в США. Он сочинил письмо, адресованное вероятным работодателям, которое заканчивалось такой фразой: «А если сейчас у вас нет вакансий, вы, в любом случае, приобретете нового партнера по гольфу». Они безразмерно наивные, эти американцы… Они полагают, что каждый достойный человек умеет играть в гольф. Разубеждать его я не стал.

Но вернемся к семинарам «Интердизайн». Идея Юрия Борисовича содержала в себе нечто гораздо большее, чем просто попытку ре-

шения отдельных социальных, экономических или культурных проблем средствами дизайна и силами многонациональных коллективов. «Интердизайны» стали потрясающе эффективной формой взаимодействия различных школ и философий, различных культур. Это взаимодействие происходило не в форме лекций, докладов или дискуссий. Оно осуществлялось в рамках совместной работы по решению конкретных задач и достижению реальных результатов. Работая вместе, дизайнеры получили возможность увидеть, как одна и та же проблема воспринимается с разных точек зрения и как это различие подходов позволяет находить совершенно неожиданные решения, немыслимые в рамках рутинного анализа и проектирования.

Дизайнеры, прошедшие школу соловьевских «Интердизайнов», начинали по-другому воспринимать окружающий мир и его проблемы. Не будет преувеличением сказать, что всего за две недели они становились другими людьми. Приезжая на «Интердизайн» немцами или поляками, они уезжали жителями Земли, с вдохновенным пониманием важности своей роли, широты возможностей своей профессии и ценности результатов своего труда.

Единодушное мнение многих участников «Интердизайнов», с которыми приходилось беседовать и обсуждать результаты работы, состояло в том, что никакие тонны бумаги, безжалостно исписанные перьями теоретических и методических отделов дизайнерских заведений, никогда не давали даже ничтожной доли такого понимания смысла своей работы, такого профессионального и духовного подъема, который они получали, работая в интердизайнерских командах.

И эпилог.

Всю мою профессиональную жизнь — и дома, и здесь, в Штатах, меня преследует один фантом. Когда я заканчиваю какой-нибудь проект, я слышу голос ЮБ:

— Кто делал планшет? — Я… И если в ответ услышу: «Очень плохо, продолжайте», все переделываю.

Список литературы:

1. Интердизайн71: Международный семинар художников-конструкторов в Минске. // Техническая эстетикаю 1971. № 10. С. 1–3.

2. *Пронина О.Ф., Щелкунов Д.Н.* ИНТЕРДИЗАЙН’71 Минск: методические материалы Первого международного семинара художников-конструкторов. М.: ВНИИТЭ: ГКНТ, 1973.

3. *Азрикан Д.А., Беккер Г.П.* Городское оборудование для Дигоми-7 // Техническая эстетика. 1986. № 10.

4. Метод проектного семинара. Анализ опыта / Методические материалы. — Москва: ВНИИТЭ, 1988.

5. URL: http://icsid.org/uploads /files/projects/interdesign/Interdesign_Guide.pdf (дата обращения 17.07.2011).

С.А. СИЛЬВЕСТРОВА
Журналист, Чикаго
e-mail: svetasil@comcast.net

S.A.SILVESTROVA
Freelance journalist, Chicago
e-mail: svetasil@comcast.net

О «ЮБ» И О «ТЭ». ШТРИХИ К ПОРТРЕТАМ

ABOUT «YUB» AND «TAE». STROKES TO THE PORTRAITS

Автор вспоминает о годах работы в редакции журнала «Техническая эстетика», главным редактором которого был директор ВНИИТЭ, Юрий Соловьев, об интервью с дизайнерами, и роли Соловьева в подготовке очередных номеров.

The author recalls the years of work in the editorial office of the journal «Technical Aesthetics», the editor-in-chief of which was the director of VNIITE, Yuri Solovyov, about interviews with designers, and the role of Solovyov in preparing the current issues.

Ключевые слова: ВНИИТЭ, Юрий Соловьев, журнал «Техническая эстетика»
Keywords: VNIITE, Yuri Soloviev, «Technical Aesthetics» magazine

Маленькое вступление. Хочу выразить благодарность организаторам этого чудесного мероприятия за приглашение хотя бы заочно поучаствовать в нем и поделиться воспоминаниями о том счастливом периоде, когда я работала под непосредственным руководством незабываемого Юрия Борисовича Соловьева.

А продолжалось это целых 18 лет! За эти восемнадцать лет — трудно поверить — моя карьера сделала несколько кульбитов: я два раза была простым редактором журнала «Техническая эстетика» и два раза — заместителем главного редактора, то есть самого ЮБ.

Начну по порядку. Я работала спецкором на свободных хлебах в нескольких московских газетах и тут узнала о вакансии в редакционно-издательском отделе ВНИИТЭ, а точнее — в журнале ТЭ. Нужен был редактор. Меня взяли. Это был 1974-й год.

Счастья я испытала выше крыши, еще бы — модная молодая для СССР специальность, пусть техническая, но — эстетика! Художники, да не просто художники, а художники-конструкторы, командировки всякие, выставки. Но самое главное — мой начальник, главный редактор журнала, ЮБ, красавец, аристократ! Пройдет по длинному коридору в свой крайний кабинет — словно светом всех обольет! Приветлив, улыбчив, артистичен. Всегда безупречно, со вкусом одет.

Помню, как я привыкала к новому месту. Все-таки не суматошная газетная обстановка, а серьезный научный коллектив, серьезная тематика журнала, соответствующая тематике отделов Института — теория и история дизайна, методика, проектные дизайнерские разработки, экспертиза качества ТНП, информация о новостях в зарубежном дизайне и выставочная деятельность ВНИИТЭ. Все для меня интересно!

Штрих. Помню один удививший меня эпизод в редакции. Привезли тираж нового номера. Милая старенькая редакторша (кажется, Р. Гринберг), стала перелистывать страницу за страницей и шептать: раз Гринберг, два Гринберг, три Гринберг… Я ничего не понимала. На страницах — обычное дело — текст, иллюстрации, подписи. Она считала дальше — четыре, пять… И вдруг — громко: «Двенадцать страниц в журнале сделала Гринберг, а зарплата все та же!» Да… Зарплата у редакторов была крошечная. Да и позже, когда я делала уже не двенадцать страниц, а весь журнал от обложки до обложки, зарплата не радовала.

Зато радовала работа!

Наверное, в силу своей корреспондентской закалки, я не могла не выйти за рамки простого редакторства, то есть редактирования присланных статей. Я буквально облазала оба здания ВНИИТЭ — на ВДНХ и в Хилковом переулке, перезнакомилась с видными людьми, установила для себя, какие отделы занимаются самыми интересными проектами и направлениями. А имен ярких тогда было много — В.Мунипов, О.Антонов, В.Зинченко, В.Аронов, Г.Лист, Г.Минервин, В.Глазычев, Л.Жадова, Е.Черневич, И.Березовский, А.Дижур, В.Колейчук… Некоторые из этих людей были членами редколлегии ТЭ, в том числе и академик, авиаконструктор Олег Константинович Антонов, к которому позже я ездила в Киев за интервью. Но, в первую очередь, я старалась не пропускать ни одного заседания Ученого совета, на котором выступал Юрий Борисо-







вич: его острая критика, его рассуждения, его юмор были одновременно и спектаклем и школой жизни для меня.

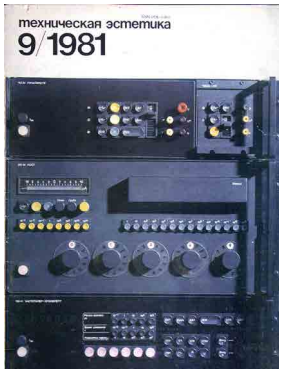
ЮБ обожали во всем дизайнерском мире, он мог обаять самого Бога. И даже свое министерское начальство — чиновников из Комитета по Науке и Технике. Умение убеждать и природное обаяние открывали для него все двери. А ЮБ, в свою очередь, открывал и расширял мир для всех нас — мир профессиональной информации и широкое поле для профессиональной деятельности.

Основанная им «Техническая эстетика», первый и единственный в СССР периодический бюллетень по дизайну, был одним из рычагов в этой его работе. А созданная им богатейшая библиотека во ВНИИТЭ? А изобретенная им форма международных проектных семинаров «Интердизайн»? А открытие по стране 10 филиалов ВНИИТЭ или выставки советского дизайна за рубежом? Его идеи, замыслы и планы, действительно, были «громадьем». Наконец, Соловьев смог «пробить» — вспомните, какие это были застойные годы! — правило периодически приглашать во ВНИИТЭ иностранных лидеров, звезд мирового дизайна. В гости приезжали и Раймонд Лоуи, и Миша Блэк, и Виктор Папанек, и Артур Пулос, и Тимо Сарпанева… Что касается меня, могла ли я при таких лакомых для журналиста обстоятельствах просиживать дни за редакторским столом? Нет уж.

Я и уговорила тогдашнего зам. главного Евгения Васильевича Иванова поручить мне делать с гостями интервью. Ввели рубрику, показали Юрию Борисовичу первый материал, помню, как раз с финном Тимо Сарпанева. Страницы получились весьма красочными: вопросы-ответы, фотографии героя, его великолепные изделия из стекла…







Соловьев искренне удивился. Все-таки, научно-методический «бюллетень», а тут живое интервью, такая вольность! Но ЮБ не был бы ЮБ. Сам постоянно придумывал всякие, как теперь говорят, «риски».

Одобрил, а меня, наверное, запомнил.

Штрих. Я тоже запомнила свой страх и ужас, когда после публикации интервью. Тимо подъехал к институту на машине, вызвал меня из редакции и открыл передо мной багажник — выбирай! Широкая улыбка, широкий жест дарящего… Багажник был заставлен яркими глянцевыми коробками с фирменным сарпаневским стеклом — бокалы, рюмки, стаканы. Как тут не задохнуться от страха — подарки? От иностранца? Но он завалил подарками буквально всех и каждого. В благодарность, видимо, потому что о Тимо Сарпаневе узнала вся художественная Москва — после его персональной выставки и широкой прессы.

Но как я превратилась — спустя неполный год работы — из простого редактора в заместителя главного? Здесь вполне уместно слово «вдруг». Виноват во всем был Конгресс ИКСИДа. Октябрь 1975 года. Важнейшее событие для дизайнерской мировой общественности и лично для Соловьева — он был избран Президентом ИКСИДа на этом знаменательном Конгрессе.

Успех был полный, все работали, как сумасшедшие, днями и ночами. И все проходило на высшем уровне. Я, разумеется, времени не теряла — выискивала в перерывах «звезд дизайна», уводила их — с переводчиком и фотографом — в сторонку из зала и делала блиц-интервью. Накопила целую галерею.

Штрих. Случился на Конгрессе, между прочим, и такой инцидент. Кажется, я разговаривала тогда с итальянцем Этторе Сот-

сассом. Вдруг вижу, какой-то незнакомый, сухой, как стручок, дядька манит меня пальчиком к себе. Строго так, настойчиво. Извинившись перед собеседниками, подхожу. «А кто вам разрешил разговаривать с иностранным гостем?» — спрашивает. У меня даже слова застряли в горле от такого его… глупого вопроса. А он продолжает: «А как ваша фамилия? Кем работаете?» И чиркает, чиркает что-то в блокноте. Да… было и такое.

Но вот отшумел Конгресс. Весь ВНИИТЭ ликует. Вся редколлегия журнала ТЭ ликует еще больше — сколько теперь богатства! Редакционный портфель полон: интереснейшие доклады, новости со всего света, информация о проектах из первых рук! Материалов теперь хватит на месяцы и месяцы вперед!

А не тут-то было.

Наши «органы», оказывается, не дремали, стояли на страже государственных интересов… Это вы, легкомысленные и легковерные художники и редакторы, можете забыть о вреде чуждых советскому гражданину мыслей и настроений. А наше цензурное око не спит! Здесь вспоминается еще один момент, ярко иллюстрирующий, насколько тщательно охранялись эти самые «интересы». Всем советским участникам, выступающим с докладами на секциях, было негласно, но строго приказано… не демонстрировать никаких иллюстрации! Ни слайдов, ни фотографий! Выглядело это более чем удивительно: доклад, посвященный дизайну, профессии, где визуалистика — ее главная составляющая, эта самая визуалистика запрещена! Мне рассказывали, как вышел из положения Дмитрий Азрикан. Нельзя показывать слайды на экране? Тогда возьмем рулон бумаги, натянем его на вертикальную стойку, будем рисовать прямо вживую, на глазах зрителей-слушателей. Так они и выступили на Конгрессе, сотрудники 9-го отдела: Азрикан рисовал, поясняя свою мысль, а Р.Гусейнов вытягивал для него бумажное полотно — по мере необходимости.

На другой же день после закрытия весь творческий багаж Конгресса был арестован ГКНТ, все доклады, снимки, вся информация была изъята. Портфель опустошен. Более того, велено было отныне приносить подготовленный номер на подпись цензору в ГКНТ!.. Таким образом, сроки выхода очередных после октября номеров были сорваны. Вышел, кажется, на скорую руку, худосочный номер с официальной информацией о прошедшем Конгрессе. Но материалов катастрофически

не хватало, редакторы мучительно рыскали по ящикам в поисках завалявшихся статей, Юрий Борисович даже негласно распорядился обязать научных сотрудников срочно готовить статьи для журнала. Обстановка была тревожной и напряженной — отставание от нормальных ежемесячноых сроков выхода грозило протянуться… на полугодие.

И вот приходит к нам в редакцию из Отдела теории искусствовед Галина Леонтьевна Демосфенова (я редактировала несколько ее работ) и говорит мне: «Пойдем к ЮБ». Пришли в кабинет. Она указывает на меня и говорит: «Вот кто нужен сейчас журналу, вот кто способен спасти положение. Назначьте ее своим замом и вы не пожалеете, Юрий Борисович!»

Вот так — без меня меня женили.

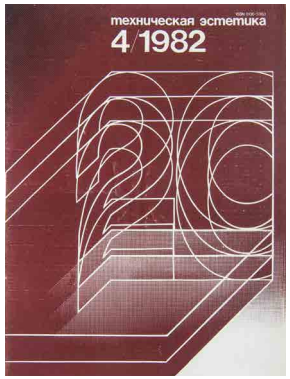
Заместителя главного редактора Евгения Васильевича Иванова уволили. Я хорошо помню этого добродушного человека, он был честным трудягой, любил журнал, возился с ним, как с любимым ребенком, но, надо сказать, все-таки для роли зам. главного не очень подходил, был робким, неуверенным в себе. И боялся, и бесконечно уважал Соловьева. Каждый раз, сдавая ему на утверждение приготовленные рукописи, он с видимым трепетом ждал результатов, а когда обнаруживал росчерк ЮБ в конце последней страницы, шумно радовался, как дитя. Я абсолютно искренне упрашивала Юрия Борисовича не увольнять, сделать Иванова просто редактором (Иванов и сам откровенно просил меня об этом), но получила в ответ… совет: никогда не следует оставлять в подчинении того, кто прежде был вашим начальником!

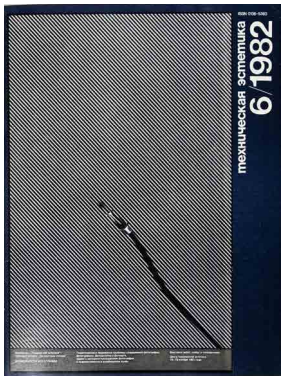
И начался для редакции самый трудный период. Но коллектив у нас собрался замечательный, мы умели работать дружно и быстро. Ответсекретарь Н.Шуба, два художественных редактора, главный — Валерий Черниевский, борец со стандартами, и худред, его помощница и жена Лариса Денисенко. Еще, разумеется, техред, опытнейший Борис Минеевич Зельманович, наша опора и надежда при решении всяких типографских проблем, и еще три редактора.

Вот тогда мы и придумали «сдвоенные номера». Нельзя сказать, что по объему они разительно отличались от стандартных, но в этом и была уловка — набрать материала на один номер, а обозначить, как удвоенный, например, № 3–4, № 5–6. Через пару-тройку месяцев мы вышли вровень с календарем.

В чем еще была трудность? В двойной цензуре.

Работа строилась так.





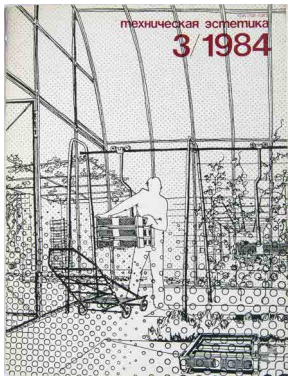


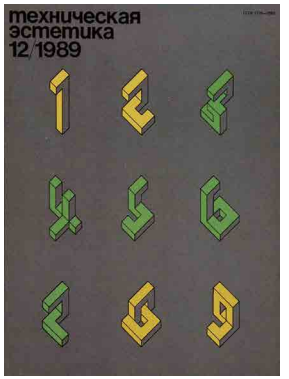
Первое — побегать по Институту, по отделам, уговорить проектировщиков написать статьи по их разработкам, выпросить у теоретиков статьи по их исследованиям. Отредактировать. Сделать иллюстрации или рисунки. Придумать обложку, сделать слайд с нее и черно-белый вариант в размер. И со всем этим багажом всей гурьбой в кабинет ЮБ — на утверждение.

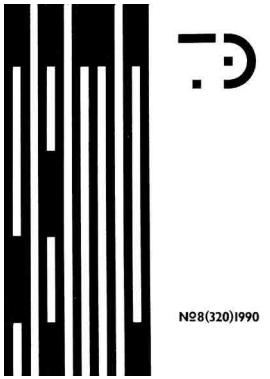
Тут можно перефразировать известное изречение и вместо «вначале было слово» сказать «вначале была обложка»! Для Юрия Борисовича она была идеей фикс, камнем преткновения, любимым предметом для обсуждения — нет достойной обложки, нет номера! Не получился!

Штрих. Недаром живет такая остроумная легенда, которая, впрочем, не легенда, а факт и свидетельство искусствоведа Лены Черневич (о котором в своей статье упоминает петербургский дизайнер Сергей Петров): когда в 1964 году готовился к печати первый номер бюллетеня, Соловьев предупредил графиков: «Обложка должна быть проста и элегантна». Это сказал человек, который сам всегда выглядел, одевался именно просто и элегантно. Художники задумались, вгляделись в костюм ЮБ — черный, в узкую полоску — и так и сделали обложку, черную, в узкую полоску.

Наш главный был «строг, но справедлив». Хорошо зная правила рабочих отношений с типографией (ведь профессиональное образование ЮБ — Полиграфический институт), он понимал всю важность сроков сдачи журнала в печать. Не принесешь рукопись ровно к 12 часам назначенного дня — ленотописты, метранпажи и печатники займут машины другой работой. Он понимал — чей-то доклад или заседание Ученого Со-







вета или даже партсобрание — все это можно отложить, а вот редакцию надо принять в первую очередь.

И при этом — никакой спешки. Соловьев просматривал каждую фотографию, комментировал, проглядывал рукописи, некоторые оставлял для внимательного чтения. Требовал глубоких аналитических статей, а «пустопорожние» отбрасывал. Говорил о своем решении тут же, мгновенно. Что-то просто безжалостно вышвыривал — молча. Хотя и шутил и подтрунивал, мог ввести человека в краску или даже сказать комплимент: «Ваша новая прическа вам очень к лицу».

Но как бы мы не трепетали перед Юрием Борисовичем, общение с ним, обсуждения, даже споры и объяснения тех или иных наших решений (выбор авторов, акцент на ту или иную тематику, выбор объектов для обложки) — все это было интересно, плодотворно и приносило моральное удовлетворение. А вот отнимающая время и силы беготня с папкой рукописей на поклон в ГКНТ, на одобрение цензора — это действительно был нелегкий и унизительный труд. Отнесешь папку и томительно ждешь, когда вызовут и будут указывать, что годится, а что нет.

Штрих. Хорошо помню свой первый обязательный визит в ГКНТ — просто укол в сердце! Я вошла в кабинет и увидела, кого именно приставили нам цензором! За столом сидел тот самый сухой как стручок товарищ, который запретил мне на Конгрессе «разговаривать с иностранцем»...

Со временем цензорское давление на «Техническую эстетику» стало ослабевать, авторитет главного редактора в Госкомитете по науке и технике рос с каждым годом — вместе с ростом авторитета дизайнера

на предприятиях и в целом дизайна как профессии. В 1983-м бюллетень ТЭ получил статус журнала. Его основные тематические направления заметно расширились, для читателей он стал главным информатором и настоящим пропагандистом — в подлинном смысле слова — хорошего дизайна. И особенно изменился — с приходом в конце 70-х нового главного художника — его графический облик. На смену некоторой стандартности, шаблонности пришла яркость, демократичность и изобретательность. Это целиком заслуга Валерия Черниевского. Он одарен не только талантом, но еще и духом независимости, чувством внутренней творческой свободы, он много пробовал, фантазировал, комбинировал. И тут важно добавить, что и обложки В.Черниевского и все визуальное решение журнала «проходили через ЮБ» почти без шероховатостей.

Штрих. А надо помнить, что на похвалу Юрий Борисович был не слишком щедр. Вернет рукописи без замечаний — уже праздник, уже замечательно! Именно из-за редкости его похвальных слов я и запомнила один знаменательный эпизод в его кабинете. Он вызвал меня и, возвращая папку с приготовленным номером, вдруг улыбнулся и сказал: «А с вами, Светлана, легко работать»... Мне от этих слов захотелось... летать. Было чувство, как будто меня угостили лучшим на свете итальянским джелато! Но я не ушла из кабинета, а вдруг осмелела и решила задать вопрос, который давно мучил меня. «Юрий Борисович, а почему так получается, что на статьи всех наших авторов вы требуете две рецензии, а на Дмитрия Азрикана — три?» Он — моментально: «Да потому, что статьи такие! Чтобы их опубликовать, их нужно обезопасить, сам-то он не думает о своей безопасности»...

Главный учил нас ценить визуальный материал. «Изучайте зарубежные издания по дизайну!» Мы многое снимали сами и требовали от авторов — и от своих, вниитэвских, и от сторонних, которых стали привлекать все чаще, — богато иллюстрировать статьи, прилагать рисунки, чертежи. Прекрасный урожай в этом смысле получился от пришедшей мне в голову идеи об... «антидизайне». Так и назвали рубрику — «Антидизайн». Из всех филиалов посыпались статьи об уродливых или бессмысленных отечественных изделиях. Причем, мы требовали профессиональной и обоснованной критики этих вещей. А когда появился хороший запас и стабильно пошел поток от теоретического отдела, то мы придумали еще один ход — визуально выделять статьи философского, культурологического плана от остальной тематики. Эти статьи

верстались поперек журнала горизонтально! Совсем другой макет. Часть журнала из восьми-десяти страниц вшивались в центр, в самую середину, и надо было повернуть журнал на 90 градусов, чтобы читать эти врезки. Зато так подчеркивалась, на наш взгляд, их особая ценность.

Как же снова произошел поворот, и я вернулась к старой должности — редактору отдела? Очень просто. После пяти лет довольно напряженной работы я элементарно устала. К тому же хотелось больше писать самой для журнала — вокруг столько было соблазнительных для журналиста тем и возможностей. И я стала при каждой встрече просить Соловьева освободить меня, перевести в редакторы. Он только и отвечал: «Не морочьте голову — (его любимое выражение, когда он был недоволен — С.С.) — у меня нет замены».

Пришлось самой искать себе замену. Ходила по пятам за Жанной Федосеевой, начальницей редакционно-издательского отдела, куда административно входила и наша редакция. Жанна Васильевна была заметным человеком во ВНИИТЭ, ее «хозяйство» было объемным и разнообразным — от редактирования научных трудов Института до переплетного цеха. Внешне Жанна была воплощением солидности и строгости. Можно и еще прибавить два эпитета на ту же букву — серьезности и спокойствия. «Нет легкомыслию и суете! — говорил ее облик. — Да здравствует аккуратность и благоразумие!» Мы с ней были примерно одногодками и состояли в дружеских отношениях.

Я ее уговаривала, слегка передергивая: «Бросьте, Жанна, эту скучную производственную работу: печатный цех, переплетный цех, диспетчерский цех... и возглавьте живую, даже животрепещущую творческую деятельность!» В итоге уговорила, и я снова — простой редактор. «Свободен, свободен, свободен, наконец!»... Соловьев согласился с этой комбинацией — расклад был принципиально не тот, что с увольнением Иванова: Федосеева хоть и номинально, но и прежде была и теперь осталась моей начальницей.

Штрих. Жанна не преминула подчеркнуть однажды, кто теперь, после ЮБ, хозяин в журнале. Во ВНИИТЭ приехал Кендзи Экуан, фигура мирового масштаба в дизайне, основатель крупнейшей японской дизайнерской фирмы, и я, конечно же, написала очерк о нем и опубликовалась в любимой москвичами газете «Неделя». И что? Получила от Жанны выговор и головомойку: мол, трачу свое редакторское время, отвлекаюсь на чужие интересы. А я как раз считала наоборот, что пропагандирую и дизайн, и ВНИИТЭ.

Через несколько лет, с самого начала 1986-го, когда и Жанна устала тащить воз, она попросила ЮБ освободить теперь ее (кажется, переключилась на научного сотрудника). Меня же просто, не спрашивая, перевели «обратно» замом. Все вокруг так и спрашивали: вы обратно зам. главного? Так я и работала еще шесть лет, до своего отъезда в Америку в 1992-м.

К концу 80-х в нашем дизайнерском мире стало многое быстро меняться. Внештатная служба манила многих. Первым ушел из редакции Черниевский — его полностью заменила Лариса Денисенко.

Через какое-то время покинула журнал и Денисенко. Главной головной болью — по соловьевской традиции — стало для нас создание обложки.

Но мы открыли двери для «сторонних» графиков. Очень помогла Ирина Мамонтова, а настоящей удачей стало появление в редакции в качестве фрилансера одного из самых ярких московских графиков Саши Гельмана. С полным основанием можно говорить, что лаконичные, смелые по композиции и цветовому решению обложки Гельмана резко и выгодно выделяли наш журнал из ряда всех других специализированных изданий. И новый логотип, минималистский товарный знак ТЭ — это тоже его изобретение.

С созданием Союза Дизайнеров СССР (1988–89) перемены во ВНИИТЭ произошли разительные. Прежде всего, Институт покинул Юрий Борисович, он стал Президентом союза. Журнал лишился и начальника, и друга. Директором стал Лев Кузьмичев, и соответственно, и главным редактором ТЭ. Но! Но сколько я ни напрягаю память, не могу вспомнить, чтобы в эти пару-тройку лет (1989–91) ходила с папкой оригиналов в кабинет Кузьмичева на подпись. Нас контролировал, а лучше сказать — помогал, зам по науке Владимир Михайлович Мунипов.

В самом начале 1992-го мне снова пришлось удвоить силы и приготовить материалы наперед для мартовского и апрельского номеров. Семья наша уже «сидела на чемоданах», в феврале я уволилась. Уже за пределами страны узнала, что на июльском выпуске журнал прекратил свое существование.

Мы все знаем, как нелегки были для ВНИИТЭ годы ухода со сцены. Институт сильно ослабел: кадровые, финансовые, проектные проблемы и переход под крыло совершенно чуждого института — все вело к разрухе. И в итоге, на мой взгляд, к позору: никто не позаботился о сохранении серьезного (и культурного, и исторического) архивного

богатства, которое накопил ВНИИТЭ. Не осталось следа ни от проектов и макетов, ни от журнала, ни от научных Трудов, ни от библиотеки… Поэтому огромную благодарность испытываешь к созданному позже в Москве Музею Дизайна, к его менеджерам Саше Саньковой и Ольге Дружининой, за их усилия возродить память об этой профессии…

Штрих. Живя в Америке, мы с мужем Д.Азриканом много и часто общались по телефону с Юрием Борисовичем. До сих пор помнится его последний звонок и последние слова, сказанные легко и бодро: «Когда приедете, ребята? У меня для вас комната готова!»…

Н.Е. РОЗАНОВ

Кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «Дизайн средств транспорта» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: autonikita@mail.ru

N.E. ROZANOV

Candidate of Art history, professor, Head of the Department of Transportation design of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: autonikita@mail.ru

Ю.Б. — 100!

CENTENARY OF YU.B.!

Автор описывает первые впечатления от встречу с Юрием Соловьевым и свою работу дизайнером в отделе машиностроения на практике во ВНИИТЭ в 1973 году, где в это время работали известные дизайнеры автомобилей: В.И.Арямов, В.С.Кобылинский и А.С.Ольшанеций. Впервые публикуется и анализируется проект легкового автомобиля Арямова 1940-х годов.

The author describes his impressions of the first meeting with Yuri Soloviev and his work of a designer during practice at the industrial design department of the VNIITE in 1973, where famous automobile designers worked at that time: V.I. Aryamov, V.S. Kobylinsky and A.S. Olshanetsiy. For the first time, the design of the Aryamov's car of the 1940s is published and analyzed.

Ключевые слова: ВНИИТЭ, дизайн, Юрий Соловьев, Владимир Арямов, дизайн автомобиля.
Keywords: VNIITE, design, Yuri Soloviev, Vladimir Arjamov, car design

Ю.Б. — 100 — это не автомобильный номер и не название новой стратегической ракеты. Это инициалы советского дизайнера Юрия Борисовича Соловьёва, которому в этом году исполнилось 100 лет.

Жизнь Юрия Борисовича напоминала ракету или мчащийся на огромной скорости автомобиль. Наверное, поэтому только такой человек и мог создать Научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ) и ввести в оборот советского человека такое новое слово, как «дизайн».

Первый раз я увидел Соловьёва летом 1973 года, во ВНИИТЭ, куда я, студент Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское), приехал, чтобы пройти преддипломную практику и определиться с местом будущей работы.

Нужно сказать, что в свои двадцать лет я был тверд в убеждении, что буду автомобильным дизайнером и никем другим, и во ВНИИТЭ оказался, смутно представляя, чем именно мне предстоит там заниматься.

Моя информация об Институте технической эстетики ограничивалась двумя картинками, вырезанными из журнала «Техническая эстетика» (ТЭ), которые я повесил над своим столом. На одной было желтое экспериментальное «Такси-ПТ» разработки ВНИИТЭ, на другой — рисунок моего кумира, художника Эдуарда Молчанова, изобразившего автомобиль, также разработанный во ВНИИТЭ, — «МАКСИ». Вот о чем я мечтал: спроектировать что-то подобное «Макси», столь же авантюрное, ведь машинка эта несла в себе вызов мировой иконе дизайна — английскому Мини. Знай наших! Я страшно любил подобные дерзости и был к ним морально готов.

С этой мыслью я потянул на себя высоченную входную дверь одного из технических корпусов ВДНХ, где располагался ВНИИТЭ и, почти на ощупь, стал продвигаться по длинному коридору, силясь сквозь густой табачный дым, который застилал лестничные площадки и коридоры, отыскать заветную дверь с табличкой: «Отдел № 9 Машиностроение». Здесь работали А.Ольшанецкий, один из авторов такси ВНИИТЭ, и В.Кобылинский, придумавший архитектуру большегрузных самосвалов БЕЛАЗ, а также те сотрудники, чьи имена для меня звучали именами библейских пророков, например, Владимир Арямов. О нем стоит сказать подробнее.

…Карандашный набросок Арямова попал в мою коллекцию случайно, уже много позже. В мутные 1990-е годы, когда казалось, что рушилось все, и обломки СССР закручивались в спираль какого -то сумасшедшего торнадо, мне позвонил товарищ, работавший в автомобильном отделе Политехнического музея: «у нас проходит инвентаризация фондов и то, что не будет включено в постоянную экспозицию, подлежит архивированию или утилизации, например, под угрозой лич-

ный архив автомобильного дизайнера Арямова, бумаги уже сложили во дворе музея, и человек пошел за спичками, если интересно, быстро подъезжай и забери хотя бы эскизы, по-моему среди них есть весьма любопытные, будешь своим студентам в Строгановке показывать». Я, конечно же, тут же приехал и набрал целый рюкзак листов из разбрушерованных альбомов для рисования, просто пожелтевших машинописных листов и растерзанных тетрадок в косую линейку...на каждом, зачастую с двух сторон, был изображен автомобиль, один необычнее другого, и вот лишь спустя 15 лет я выкроил из летнего отпуска время и разобрал эту гору бумаг...

Автомобильный дизайнер Владимир Иванович Арямов был, пожалуй, самым ярким представителем невостребованного поколения автомобильных дизайнеров послевоенного СССР. С детства он фанатически увлекался рисованием и конструированием автомобилей и среди друзей слыл знатоком автомобилей, взглянув на любой из них один раз, мог по памяти нарисовать в самых мелких деталях и подробностях. После окончания школы в 1942 г. был призван в армию. С июля 1943 г. воевал командиром пулеметного взвода. Был ранен и контужен. После демобилизации поступил в Московский автомеханический институт (МАМИ), где получил специальность инженера-механика. Будучи студентом, участвовал в работе по модернизации кузова автомобиля ГАЗ-М-20 «Победа», которая отличалась ступенчатым силуэтом задней части, еще в качестве хобби Арямов всю свою жизнь проектировал автомобили «для себя», придумывая фантастические проекты под не менее фантастическими названиями, например, «Carozzeria Corsina», «Pivoraki», «Koowalda».



Рис. 1. В.И. Арямов

На иллюстрации современная реконструкция одного из ранних фантастических проектов

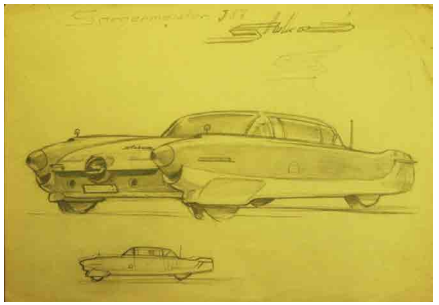


Рис. 2. В.И. Арямов. Проект автомобиля Sorgenmeister Ju87 Stuka I (предположительно конец 40-х годов)



Рис. 3. В.И. Арямов. Проект автомобиля Sorgenmeister Ju87 Stuka I. Реконструкция Д.Н.Рожнова

В.И.Арямова, выполненная уже не без помощи компьютера и это то немногое, что сегодня мы можем сделать в знак памяти и признательности нашему соотечественнику, автомобильному дизайнеру Владимиру Ивановичу Арямову. Оригинальный эскиз проекта Stuka представлен авторским карандашным наброском и публикуется впервые. Судя по характерной манере рисунка, эскиз предположительно датируется концом 40-х – началом 50-х годов, когда совсем еще молодой студент МАМИ Владимир Арямов открыл для себя стайлинг и по примеру американских стилистов Харли Эрла и Билла Митчела заимствовал образы новых автомобилей из авиации: сначала поршневой — это наиболее ярко иллюстрирует как раз проект JU87 Stuka, а затем в конце 1950-х годов развил эту тему уже под влиянием турбореактивной авиации.

Согласитесь, что впервые послевоенные годы, когда подозрение в «преклонении перед Западом», как правило, трансформировалось в обвинение «Враг народа», хобби Арямова выглядит дерзким и экстремальным. Но стоит присмотреться, чтобы заметить, как фонтанируют дизайнерские идеи, как тонко облик пикирующего бомбардировщика перерождается в силуэт спортивного купе, как знаменитое неубирающееся шасси Ju 87 с каплеобразными обтекателями колес (за характерную форму которых самолет и получил прозвище «лаптежник») трансформируется в идею прикрытых аэродинамическими щитками передних колес автомобиля! Как изящно дизайнер обыгрывает три прямоугольных окошечка искрогасителей выхлопной системы двигателя по бокам передних крыльев или как перерабатывает ажурное переплетение конструкций фонаря кабины са-

молета, в архитектуру автомобильной крыши, как создает основной объем кузова, архитектура которого строится на профиле крыла и паре объемов, имитирующих длиннющий капот рядного поршневого двигателя!

Двухцветный авиакамуфляж органично ложится на автомобильную форму. Даже антенна, которая здесь вовсе не изящный телескопический штырек, а солидный и внушительный прут не выглядит чем-то чужеродным. Вот и хвост самолета со стилизованными рулями высоты, а вот и пара перекрестий пушечных прицелов. Все идеи абсолютно свежие и, главное, находящиеся в русле моды и стиля, в которых работал мировой автодизайн тех лет. Но почему за объект стилизации выбран именно немецкий Junkers, а к примеру, не отечественный Ил 2? Это мы не узнаем никогда. Быть может, виной тому простое мальчишество, а может дизайнера заворожила логика конструкции действительно красивого самолета. Да, получилось не патриотично, ведь Ju87 — оружие недавнего врага и его облик проглядывает во всем. Быть может, осознав это Арямов впервые не ставит свой автограф и не присваивает работе традиционный 6-значный индекс, в котором обычно шифрует число, месяц и год своей разработки эскиза. Только надпись вверху: Sorgenmeister (Возмутитель спокойствия) Ju 87 Stuka.

Естественно, что подобные штуки, да и нетрадиционный подход Арямова к формообразованию автомобилей в целом не мог получить в те годы признания ни у государства — заказчика, ни у коллег автодизайнеров. В результате, этого талантливого человека, оказавшегося волею судьбы не в то время и не в том месте, в лучшем случае называют мечтателем и фантазером. Случай и, наверное, статус фронтовика спасли его от более серьезных неприятностей. Судя по еще нескольким сохранившимся эскизам, авиационная тема разрабатывалась Арямовым не один раз. В самом конце 50-х годов прообразом его фантастических автомобилей становится самолет с турбореактивным двигателем, а затем в середине 60-х годов отечественный сверхзвуковой ТУ- 144, мощная плоскость хвостового оперения которого дала пластический ключ архитектуре автомобилей серии Макси … Вот ведь какая штука…

… И с этими корифеями мне предстояло проработать целый месяц!

Пока же я с трудом различал размытые силуэты сидевших на подоконниках и стоявших группами бородатых мужчин, которые беспрестанно курили, затем куда-то убегали, а их место занимали точно такие же бородатые с трубками в зубах. Все они сразу принимались о

чем-то горячо спорить, и по обрывкам долетавших до меня фраз можно было понять, что споры шли на странном и неведомом мне языке.

От табачного дыма у меня потекли слезы, и я с трудом разбирал надписи на дверных табличках. Вдруг гул разговоров стих, и наступила тишина, в которой за моей спиной раздалась уверенная поступь шагов — так обычно ходят по своим владеньям только хозяева.

Еле успев увернуться, я пропустил вперед стремительно идущего человека очень необычной внешности. От нешуточной скорости, с которой этот человек двигался или даже летел, полы его роскошного синего блейзера на ярко-красной подкладке разлетались в стороны. Огненные всполохи подкладки, дым коромыслом — подлинная ракета. Разгоняя пласты застоявшегося табачного дыма, человек поравнялся со мной. В глаза бросилось, что был он высок и статен и всем своим обликом удивительным образом напоминал великого театрального режиссера Станиславского… Да-да, того самого великого реформатора сцены Константина Сергеевича. И голова, и выразительные кисти рук, и черты лица, даже копна тех самых седых волос. Не хватало лишь знаменитого золотого пенсне на шнурке. Ошибиться я не мог, ибо внешность мхатовского режиссера прекрасно изучил по портрету, висевшему в нашей школьной театральной студии. С ним все здоровались и прятали трубки или сигареты за спину.

Перездоровавшись с каждым бородачом за руку, Станиславский скрылся за одной из дверей. Разглядев в приоткрывшуюся дверь множество макетов автомобилей, вслед за ним проскользнул и я. В помещении, в котором оказался я, дыма не было. Справа от двери возвышался пенопластовый макет какого-то станка, а все шкафы вдоль стен были уставлены макетами хорошо известных мне автомобилей. У чертежной доски, посередине комнаты, стоял тот самый Станиславский и, выразительно размахивая руками, что-то объяснял сотруднику.

— Вам что, молодой человек? — вскинул на меня свой взгляд Константин Сергеевич.

— Я из Строгановки, на практику в отдел Машиностроение.

— Рисовать умеете? У кого учитесь проектированию? — стал допытываться великий реформатор сцены.

— Учусь у Николая Дмитриевича Михайлова и, конечно, рисовать умею. Автомобили умею рисовать. Парная постановка у нас в этом семестре была — я четверку получил, твердую.

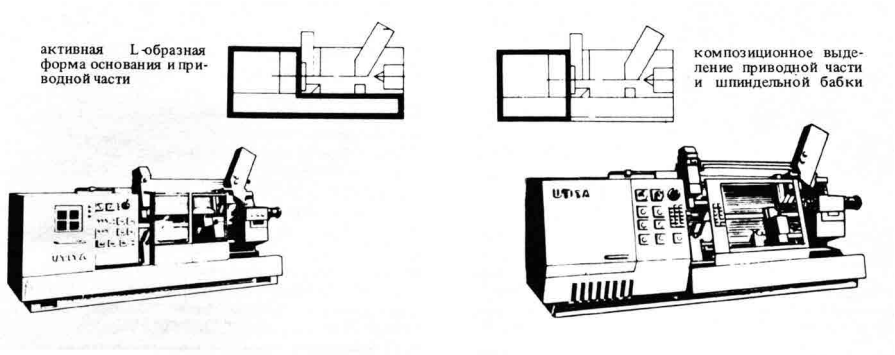


Рис. 3. Композиционные схемы станка Utita, разработка ВНИИТЭ по заказу итальянской фирмы. Рисунки Розанова Н.Е. 1973

— Ну и отлично, тогда нарисуете Сан Санычу Грашину станок «Utita» для итальянцев — это очень ответственная работа, не подведите меня, пожалуйста.

С этими словами Константин Сергеевич поспешно вышел из комнаты, впустив в нее несколько клубов ароматного дыма от табака «Золотое Руно».

— Ну, раз «Ю.Б» сказал, так тому и быть, приступайте молодой человек. Ваш стол — у окна, макет станка в натуральный размер — перед Вами, надеюсь, месяца вам хватит, — пояснил худощавый человек в очках в толстой роговой оправе и снова склонился над чертежной доской.

«Какой такой станок? — я негодовал и весь кипел. — Я пришел сюда рисовать автомобили, как Долматовский и Молчанов!»

Меня никто не слушал, и назавтра я приступил к вычерчиванию проекций токарного гидро-копировального станка.

Наверное, работа моя Соловьёву понравилась, поскольку через какое-то время я увидел свой рисунок сначала в одном из выпусков журнала ТЭ, а затем — в выпущенной ВНИИТЭ книге «Методика художественного конструирования».

А работать я пошел все же туда, где нужно было рисовать именно автомобили, — на АЗЛК, где в 1974 году, во время посещения Московского автозавода американским дизайнером Раймондом Лоуи, увидел Ю.Б.Соловьёва и еще раз поразился его сходству с великим театральным режиссером К.С.Станиславским. На сей раз действие пьесы

разворачивалось на Московском заводе малолитражных автомобилей, где с Лоуи был заключен договор о разработке интерьера модернизированного автомобиля «Москвич»... Хотя все происходящее виделось всем заводчанам какой-то мистерией, проект состоялся. В 1975 году с Раймондом Лоуи косвенно удалось соприкоснуться и мне, свежеиспеченному выпускнику Строгановки, и, о чудо, заниматься, как и приглашенная американская звезда дизайна, модернизацией интерьера той же самой модели автомобиля «Москвич».

Вся эта почти нереальная и похожая на буффонаду история была задумана и смогла состояться исключительно благодаря профессиональной режиссуре и деятельному участию Юрия Борисовича Соловьёва или просто — Ю.Б.

Список литературы:

1. *Арямов В.И.* Необходимое и случайное в дизайне автомобиля. // Техническая Эстетика. — 1979. — №11.

2. *Розанов Н.Е.* Специфика дизайна массовых легковых автомобилей. Учебное пособие. — Москва, 1989

3. *Соловьев Ю.Б.* Советский дизайн. Итоги и проблемы. 1962–1982. // Техническая эстетика. — 1982. — №4. — С. 1–7.

С.В. МИРЗОЯН

Доктор искусствоведения, профессор кафедры промышленного дизайна СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: svetlanavagmir@rambler.ru

S.V. MIRZOYAN

Doctor of Arts, Professor, Department of Industrial Design, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
e-mail: svetlanavagmir@rambler.ru

38 ЛЕТ НАЗАД...

38 YEARS AGO...

В статье говорится об уникальном научно-исследовательском институте — ВНИИТЭ, созданном всемирно известным дизайнером Юрием Борисовичем Соловьевым. О его «команде», куда входили специалисты экстра-класса, владеющие современной ситуацией, методически грамотные. О журнале «Техническая эстетика», о его создателе и главном редакторе Ю.Б.Соловьеве и о заместителе главного редактора Светлане Сильвестровой, о Рижском СХКБ, о работах латышских дизайнеров, которые явились ценным вкладом, солидно дополняющим промышленный дизайн СССР. Затрагиваются проблемы и понятие промышленного дизайна в вузах.

The article talks about a unique research institute — VNIITE created by the world famous designer Yuri Borisovich Solovyov. About his «team», which included extra-class specialists who own the current situation, are methodically competent. About the magazine «Technical Aesthetics», about its creator and editor-in-chief Yu.B. Soloviev and about the deputy chief editor Svetlana Silvestrova, about the Riga SKHB, about the works of Latvian designers, which were a valuable contribution that solidly complements the industrial design of the USSR. The problems and the concept of industrial design in universities are touched upon.

Ключевые слова: ВНИИТЭ (Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики), дизайн, промышленный дизайн, Рижское СХКБ (Специальное художественно-конструкторское бюро), журнал «Техническая эстетика», книга «Методика художественного конструирования», Союз Дизайнеров СССР, «полупрофессионалы», концепция разрабатываемого изделия.

Keywords: VNIITE (All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics), design, industrial design, Riga SKHB (Special Art Design Bureau), magazine «Technical Aesthetics», book «Methods of artistic design», Union of Designers of the USSR, «semi-professionals», concept of a developed product.

Настоящих профессионалов в любой области не забывают, даже когда они уходят навсегда. ВНИИТЭ, созданный Ю.Б.Соловьевым в 1962 году, был уникальным научно-исследовательским институтом, единственным в мире, он не имел аналогов в мировой практике. Соловьеву принадлежит заслуга в создании целой сети дизайн-учреждений — филиалы ВНИИТЭ, сначала в 6, а потом и в 9 крупнейших индустриальных городах и еще сотни (400) дизайнерских бюро в различных отраслях промышленности; все они работали под методическим руководством ВНИИТЭ. Юрий Борисович обладал истинно дизайнерским мышлением, был беззаветно предан дизайну, был его новатором. Как писал Д.Азрикан, «он раньше всех понял, что нужен институт, хотя жил в непростое время. Он ушёл и оказался незаменим, равномасштабной фигуры не нашлось и не просматривается в перспективе. Его знали и любили все отечественные и зарубежные дизайнеры, даже те, которые не были знакомы с ним лично». «Дизайн, являющийся на Западе рядовым ремеслом, стал в России миссией, крестом, который Юрий Соловьёв нёс всю жизнь, но нёс его с радостью, которой заражал окружающих» [1]. Ю.Б.Соловьёв создал команду единомышленников, определив каждому свое место и роль и общем деле, куда входили такие специалисты экстра-класса, владеющие современной ситуацией, методически грамотные, как С.О.Хан-Магомедов, Г.Б.Минервин, Н.В.Воронов, В.Р.Аронов, А.Н.Лаврентьев Д.А.Азрикан, Д.Н.Щелкунов, Р.П.Мельников. Р.Антонов, В.М.Мунипов, В.К.Федоров и другие.

Одним из вновь созданных 400 бюро было и Рижское специальное художественно-конструкторское бюро (СКХБ), которое находилось вначале в ведении Совнархоза, а затем и Министерства местной промышленности Латв. ССР и тесно сотрудничало с ВНИИТЭ. 99,9 % процентов бюро составляли архитекторы и один процент в

моем лице — дизайнер. Удивительно дружный, слаженный коллектив. Я помню, ВНИИТЭ предложил написать о латвийском дизайне, и мы вместе с начальником отдела художественного конструирования Александром Захаровым в 1975 г. написали статью «Художественное конструирование в Латвийской ССР — 10-летние итоги». Работа вошла в Труды ВНИИТЭ, том № 9, 1975 г. Второй том исследования составлял иллюстративный материал — более 200 иллюстраций и среди них — дизайн транспортных средств, (микроавтобусы, вагоны, трамваи, электропоезда), радиоаппаратура, (кроме ВЭФа — Бюро имени И.Попова «Орбита»), электроприборы (первая в СССР кофемолка «Страуме»), изделия РНИИРП (Рижского научно-исследовательского института радиоизотопного приборостроения), мопеды, пластмассовые изделия, зеркала, изделия текстильной промышленности, мебели, музыкальных инструментов, изделия из стекла, фарфора, фаянса, латексные и надувные игрушки т.д. Настоящий европейский дизайн, что, безусловно, явилось ценным вкладом, солидно дополняющим промышленный дизайн СССР. Начиная с 1964 г., мы устраивали выставки художественного конструирования и затем через каждые 2 года уже республиканские выставки дизайна Латвии.

Довольно часто специалисты ВНИИТЭ, в том числе, например, Ю.А.Долматовский, приезжали к нам. Консультировали, отбирали некоторые интересные работы для книги «Методика художественного конструирования», среди которых — современный для того времени, да и на сегодняшний день, прибор для ксерокопирования с принципиально новым концептуальным решением, а также скоростной поезд (1964 г.) [2, с. 81], спустя десятилетия очень напоминающий современный вариант электропоезда ЭР-200 и другие работы. Мы тоже ездили в командировки во ВНИИТЭ. Очень доброжелательно и с теплотой принимали наших дизайнеров. В 1973 году я предложила для журнала «Техническая Эстетика» — еще одно детище Ю.Б. — большую статью с иллюстрациями о выдающемся дизайнере Латвии Адольфе Ирбитэ, авторе многих приемников, транзисторов, радиол, фотоаппаратов, которые получали международные призы и премии еще задолго до второй мировой войны. Могу отметить, что это был первый персональный портрет в ТЭ и что он явился преамбулой для новой рубрики в журнале: «Творческие портреты». Редакция часто предоставляла нам возможность писать о дизайне Латвии, о дизайнерских выставках и т.д.

В апреле 1987 года состоялся Учредительный съезд Союза Дизайнеров СССР. Мы все сознаем, что только такая личность, как Ю.Соловьев, человек, остро чувствующий задачи времени, человек поразительной работоспособности и большого авторитета, смог преодолеть препоны на пути создания СД. «В России всё настоящее делалось и делается вопреки», — позволю себе еще раз процитировать Д.Азрикана. Хотя руководство страны официально поддержало создание новой творческой организации, но, по существу, это была именно официальная акция поддержки в судьбе дизайна — последовавшие за этим годы показали, что ни новых материальных вливаний в отечественный дизайн, ни организационных решений, содействующих его укреплению, в стране со стороны руководящих органов не будет.

Кстати о Союзе Дизайнеров. Еще в 1967 году мы в Риге организовали секцию дизайна в Союзе художников, на 20 лет раньше создания СД СССР. И Латвийский дизайн центр тоже был первым в Советском Союзе, он был образован 27 января 1981 года.

В 1990 году семеро ведущих дизайнеров страны (четверо из Москвы, один из Набережных Челнов, один из Харькова, одна — из Риги) составили обращение — «Открытое письмо правительствам СССР и республик, руководителям промышленности, деятелям культуры». Оно было опубликовано в октябрьском, 10, номере журнала «Техническая Эстетика». Письмо начиналось так: «От имени советских дизайнеров озабоченных сегодня кризисным положением в экономике и культуре страны, обеспокоенных судьбой своей профессии, мы публикуем это письмо, не потому, что верим в эффективность подобных обращений, а потому, что профессиональная честь не позволяет нам молчать и бездействовать в сложившейся ситуации» [3, с. 1]. Я не буду цитировать все письмо целиком, скажу только, что в нем чувствовался голос главного дизайнера России, основателя ВНИИТЭ, главного редактора журнала «Техническая эстетика», которого знали и любили профессиональные дизайнеры всего цивилизованного мира, Юрия Борисовича Соловьёва. Еще цитата: «Мы хотим сказать нашим отраслям: невостребованный талант дизайнера, неиспользованный его труд — это не просто чьи-то личные неудачи. Это серьёзная стратегическая ошибка, которая повлечёт за собой серьёзные, экономические и культурные последствия в будущем страны. Отказ от дизайна сегодня — это залог экономических провалов завтра, это пролонгация нашей дикости и бескультурья» [3,

с. 1]. Среди «подписантов» обращения стояла и моя фамилия, и мы хорошо знали, что эти мысли, высказанные резко, честно, ответственно и с болью в душе, были бы поддержаны Ю.Соловьевым.

...После развала СССР прошло 30 лет, однако по-прежнему дизайн, один из рычагов культуры и экономики, и практикующие дизайнеры, и студенты дизайнерских вузов не получают должной поддержки. При недостатке инвестирования обнажаются недостатки и нарастающее отставание во всех областях — в промышленности, в культуре, в профессиональном образовании.

Мне хотелось бы отдельно, немного не по теме, сказать как раз об образовании, поскольку я более тридцати лет преподаю дизайн в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л.Штиглица.

За долгую историю своего существования Училище Штиглица (так для краткости мы называем свою Школу) дважды меняло названия, но бережно сохраняло свой неповторимый стиль — верность традициям, новаторскую устремлённость, приоритет творческой личности, демократический дух.

В последние годы, однако, многое меняется. С сожалением вижу, как меняется понятие промышленного дизайна, как оно воспринимается упрощенно, превращаясь в модную профессию, в деятельность, которая всего лишь создает «что-то красивое, привлекательное». Теперь учебная подача студенческих проектов превращается в некое шоу, шоу на потребу публике, поэтому ожидать серьезного отношения не приходится, вместо прежних планшетов, макетов, подробных чертежей и деталировки — лишь яркие, красивые, почти рекламные картинки, которые впору просто отнести в какой-нибудь глянцевый журнал.

Это настоящая проблема — вся тематика промышленного дизайна, которым занимаются студенты, уходит в арт, грани между дизайном и прикладным искусством размываются. При всем многообразии различных мнений в сегодняшнее прагматичное время мне все-таки думается, что двух мнений о дизайне и о его назначении не может быть. Чистоплотность по отношению к выбранной профессии — а мы говорим о промышленном дизайнере — должна остаться.

Низкий уровень студентов можно объяснить не только состоянием самой промышленности, но и характером, технологией обучения. Студент демонстрирует свое решение и при этом не может объяснить, в чем

заключается концепция разрабатываемого изделия, во всяком случае, об этом визуально не говорится даже вскользь. Студент представляет «хорошую» броскую подачу с помощью компьютера, однако владение компьютером не извиняет отсутствие идеи, пустоту дизайнерской мысли. Студент получает хорошую оценку, но он не придумал нового, ничего оригинального, экономически и социально выгодного или просто удобного для человека, то есть, сам предмет, дизайн ушел на задний план.

Нужна животворящая инъекция. В моей голове не укладывается, откуда у поступивших учиться «на дизайн» самоуверенность и самовлюбленность в начале учебы. Не знаю, может быть, это лучше того «комплекса неполноценности», которым страдало мое поколение, — обратная сторона самоуверенности. Я это говорю не из обиды или предвзятости, меня страшит сегодняшнее перенасыщение полупрофессионалами, преобладание стереотипа, неразборчивости, а главное — визуальная одинаковость всех студенческих работ, их подлинный невысокий уровень при всей компьютерной «пышности». Раньше, когда я сама училась, у нас на кафедре ставилось за подачу 2 оценки, первая — непременно — за идейный замысел, вторая — за исполнение. Сейчас — тоже 2 оценки, одна оценка за графику и вторая — за макет. А где замысел, идея вещи, она — или негодная, или вовсе никакой. Но зато яркая гламурная подача!

Как практикующий дизайнер и как преподаватель со стажем скажу: поводов для восторга нет. Все бросились учиться и учить дизайну, который стал чрезвычайно модным, а понятие о нем чрезвычайно размытым. А серьезной базы для развития профессии, в том числе и педагогики, нет. Достойной, умной программы преподавания дизайна тоже нет. Излишняя популярность профессии задает легкомысленный тон, и потому все выглядит посредственным, я бы выразилась «околопрофессиональным».

Не скоро, вероятно, появится такая мощная, объединяющая, помогающая процветанию и распространению дизайна институция, каким был ВНИИТЭ при Ю.Б.Соловьеве.

Список литературы:

1. *Азрикан Д.А.* Памяти Ю.Б. Соловьева. Некролог. Рукопись.

2. *Соловьев Ю., Сидоренко В., Мунипов В. и др*. Методика художественного конструирования. — Москва: ВНИИТЭ, 1978.

3. Техническая эстетика. № 10, 1990. С. 1.

А.В. УВАРОВ
Кандидат искусствоведения, член Союза Дизайнеров России.
e-mail: abbaka@mail.ru

A.V. UVAROV
PhD in Arts, member of Russia Designers Association.
e-mail: abbaka@mail.ru

ПРОБЛЕМА ИССЛЕДОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ В РАБОТАХ ВНИИТЭ 1970–1980-Х ГОДОВ

THE PROBLEM OF THE STUDY OF VISUAL THINKING IN THE WORKS OF VNIITE 1970-1980S

В статье рассмотрена история исследования проблемы визуального мышления в Советском Союзе в 1970–1980-е годы. Обозначены ключевые этапы, освещены наиболее важные труды, описаны методы исследовательской работы отделов Всесоюзного Научно-исследовательского Института Технической Эстетики.

The article discusses the history of studying the problem of visual thinking in the Soviet Union in the 1970-1980s. Key stages are indicated, the most important works are highlighted, research methods of departments of the All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics are described.

Ключевые слова: Дизайн, психология, визуальное мышление, ВНИИТЭ, техническая эстетика.
Keywords: Design, psychology, visual thinking, VNIITE, technical aesthetics.

Во все более сложном мире человек обрабатывает невероятное количество информации, оперирует знаками, из которых соткана наша языковая система, знаками, которые формируют мириады образов в нашем сознании. Сегодня мы все чаще сталкиваемся с такими терминами, как визуальное мышление, пространственное мышление, проектное мышление, образное мышление и даже клиповое мышление.

Все эти термины раскрывают проблему мысленной трансформации всей существующей реальности в идеальный проект. При этом проект предстает в виде динамических образов реальных объектов. Исследования визуального мышления выполнялись различными методами в самых разных уголках мира, в 70-е и 80-е годы был совершен прорыв в этой теме, связанный «эвристическим программированием» и «искусственным интеллектом». Сейчас очевидно, что проникновение в механизмы мышления невозможно без изучения механизмов творчества, именно это сейчас, как и 30 лет назад, составляет главную тайну.

Проблему формирования визуальных образов и их связи с накопленным опытом в России еще в тридцатые годы двадцатого столетия обозначил Лев Семёнович Выготский, заявив, что многогранность и сложность процессов формирования навыка эстетического восприятия — это не пассивное созерцание, а активная мыслительная работа [15]

Несколькими годами позднее Дж.Гибсон предложил свою теорию зрительного восприятия, которую он назвал «экологической оптикой», выдвигая идею о том, что стимуляция существует отдельно от организма или нервной системы в энергетических полях окружающей среды [12]. В нашей стране в период с 1965 года по 1989 год проводились масштабные исследования, связанные с изучением воздействия визуальных образов на поведение человека, в европейской практике эта проблема рассматривалась еще с 1950 годов, однако именно в СССР эти исследования получили совершенно необычный вектор развития. В 1961 году был открыт Всесоюзный Научно-Исследовательский Институт Технической Эстетики. Научные подразделения ВНИИТЭ более 50 лет вели работу по наиболее актуальным направлениям, среди которых: исследования в области промышленного дизайна и эргономики, научных и методических основ дизайнерской деятельности, определение приоритетных направлений развития дизайна и прогнозирование путей его развития. Отдельным и одним из наиболее важных направлений стали исследования в области эргономики и инженерной психологии. В разные годы во ВНИИТЭ работали междисциплинарные группы, состоящие из врачей, дизайнеров, инженеров и архитекторов, изучавшие совместно проблемы, лежащие на стыке интересов сразу нескольких научных дисциплин.

Вклад художников и дизайнеров в науку о зрительном восприятии еще не оценен в достаточной степени, однако уже сейчас очевидно, насколько большой пласт проблематики он раскрывает. В нашей

стране интерес к научным исследованиям 60–80-х годов возник только сейчас, хотя традиционно в нашей стране на протяжении многих десятков лет велась работа по изучению механизмов взаимодействия человека и предметной среды, влияния образов на сознание и поведение человека, специфики контакта с рукотворными и природными объектами, реакциями на цвета фактуры и формы. Проблеме изучения человека были посвящены большинство трудов ВНИИТЭ, в разные годы за эту часть исследования отвечали разные отделы, но наибольшую роль в исследовательской работе сыграли отделы Эргономики и инженерной психологии и отдел Теории и методологии дизайна, которые по-разному и в разной мере подошли к решению проблемы восприятия зрительных образов, структуре формирования визуального мышления, связи восприятия визуальных образов и творческой мысли. В этой статье приводится лишь небольшой обзор исследований, проведенных в период с 1980 по 1989 год.

Исследователи визуального мышления обращаются к изучению личностных характеристик и методов осмысления образов у художников и людей, чья профессия связанна с фиксацией и обработкой образа, поэтому неудивительно, что исследования в определенный момент сместились в сторону совместной работы психологов и дизайнеров. Огромный вклад в развитие отечественной психологии внесли специалисты, связанные с дизайном. Отправной точкой большой исследовательской работы стал опыт Академии художеств СССР (1921—1931 год), в которой сотрудничали художники, искусствоведы и психологи. Они составляли и частично реализовывали программу наиболее передовых для того времени исследований о взаимосвязи зрительного восприятия и художественного творчества. В 80-годы был переосмыслен опыт и начаты новые исследования по внедрению методов «повышения визуальной культуры», изучению механизмов зрительного восприятия. Так, в этой связи следует отметить работы В.П.Зинченко, В.М.Мунипова, исследовавших проблему проектного мышления, формирования визуального образ; о механизмах и специфике проектной работы Л.Д. Чайновой; Г.М.Зараковского, посвятившего большую часть своих исследований реакциям и поведению человека в нестандартных для него ситуациях и условиях; В.А.Филина, поднявшего вопрос о возможности воздействия на психологическое здоровье визуального восприятия городских пространств.

В рамках исследуемого вопроса, в первую очередь, интересно рассмотреть совокупность исследований ВНИИТЭ 1970–1980-х годов. Именно этот период стал наиболее плодотворным для работы института в направлении исследований, связанных с психологией и эргономикой. Восьмидесятые годы в нашей стране стали поиском путей выхода научной психологии и когнитивной науки из кризиса — стали появляться работы небольшой, но чрезвычайно активной в тот период группы исследователей, развивавших междисциплинарный подход к исследуемой проблеме. Современная психология рассматривает формирование зрительного образа как результат постоянного восприятия внешней среды — перцептивного компонента познавательной деятельности, включающей в себя системы действий и операций. В России понятие перцептивного действия было положено А.В.Запорожцем в 1940 году.

В.П.Зинченко указывает на то, что Визуальное восприятие формируется в контексте предметной, практической деятельности, по мере развития оно обретает самостоятельность. «Одно из главнейших свойств зрительного образа состоит в его субъективности и одномерности, симулятивности и широте охвата существующий ситуации, что отличает его от слухового или двигательного восприятия. Впечатление симулятивности, создаваемое зрительной системой, очень важно с точки зрения мгновенного проникновения в суть проблемы. Не менее важна способность зрительной системы к быстрому чередованию оценки ситуации. Как в целом, так и детальном анализе ее элементов» [4]. Восприятие — это навык, который в процессе взаимодействия со средой становится отдельным видом деятельности. Еще одной важнейшей позицией является то, что «система сенсорных эталонов» — оперативно техническая сторона процессов восприятия — соответствует не единичным качествам окружающей среды, а целостным системам общественно выработанных качеств. Сходным способом воспринимаются языковые фонемы, звуковой код которых воспринимается слушателем как результат долговременного коллективного опыта [6].

Эталоны восприятия (как совокупность образов) дают возможность дешифровывать реальность, узнавать ее, интерпретировать, в зависимости от сенсорного опыта. Именно в этой позиции зашифрован феномен эстетического восприятия. В этом случае эстетика предстает качественным сенсорным навыком, передаваемым из поколения в поколение. Однако эстетическое восприятие в значительной мере отли-

чается от простого навыка или умения и представляет намного более сложную структуру как отдельную тему для изучения.

Одной из ключевых проблем для исследователей ВНИИТЭ стал вопрос о формировании воображаемой визуальной среды, отправной точке проектного мышления. Эту проблему в своих работах освещает В.П.Зинченко. Основываясь на опыте изучения детской психики, он приходит к изучению иерархической системы, или, как он пишет, «этажей» визуального восприятия. Проблема визуального восприятия предметного мира многоаспектна, и доминирующую роль играют психологические факторы. Человеческое сознание и механизмы управления человеческими действиями представляют собой сложноподчиненную иерархическую структуру, формирующуюся из многих психофизиологических уровней: безусловная рефлекторная деятельность, сенсомоторная координация, синтетическое восприятие пространства и времени, механизмы управления предметными манипуляциями, процесс наглядного мышления и процессы регуляции продуктивной деятельности, трудовые и исследовательские акты поведения — над всем этим находится завершающий этаж: отвлеченные логические операции и высшие инстанции управления наиболее сложными исследовательскими и трудовыми актами поведения [3].

Всю эту систему В.П.Зинченко описывает как единый слаженный механизм. Главной проблемой в оценке феномена эстетического восприятия является не получение информации о значении воспринимаемого, не сигнал о его функциональной ценности, а извлечение личностного смысла и переживаний, содержащихся в объекте.

Поиск «божественной составляющей» в оценке предметного мира обозначил проблему изменения многоаспектности восприятия, включения дополнительных смыслов в произведения культурного назначения. А.Н.Леонтьев для описания этих процессов приводит в пример анализ трагедии А.С.Пушкина «Моцарт и Сальери». «Сочинение музыки для Моцарта «включено в жизнь», являясь своеобразным отражением и переживанием жизненных «смыслов», тогда как для Сальери никаких «смыслов», кроме музыкальных, на свете не было, и музыка, превратившаяся в «единственный и абсолютный смысл», роковым образом стала «бессмысленной». Совершено очевидно, что мы имеем дело с шифром, данным нам художником, создателем музыкального произведения, предмета или живописного полотна… И здесь для

обеспечения связи между создателем и человеком воспринимающим является понимание «шифра», развитость аппарата узнавания. Возможность соотнести произведение с прототипом, источником художественного образа [4].

Структура формирования эстетического восприятия не обозначена сейчас, к сожалению, как научная проблема. Хотя практическую ценность ее изучения нельзя недооценивать. Помимо уникально объекта изучения, мы имеем уникальный инструмент, который, в отличие от исключительно «научных» методов, имеет яркую творческую компоненту, позволяющую решать синтетические, междисциплинарные задачи. Сейчас уже не кажется странным то, что во многих зарубежных вузах дизайн и другие творческие дисциплины вошли в базовые учебные блоки, а короткие курсы по искусствоведению, живописи или скульптуре могут появляться в блоках корпоративного образования бизнес компаний.

В экспериментах, проводимых в 80-х годах в ряде советских институтов, том числе и во ВНИИТЭ, получены убедительные доказательства того, что в зрительной системе имеются механизмы, обеспечивающие не только считывание и запоминание образа, но и его создание. То есть, благодаря этим механизмам, человек может видеть мир не только в его действительных формах, но и мир «дополненной реальности», не в технологическом, а психологическом смысле. То есть мир, каким он должен быть, или таким, каким его в данный момент хочет увидеть человек. То есть мы можем создавать визуальные образы, и этот процесс назван «визуальным мышлением». Интересен тот факт, что сам термин «визуальное мышление» возник не в среде художников, а при анализе проектной работы ученых. В истории науки существует множество фактов, связывающих визуальный образ и научную разработку, достаточно вспомнить Д.И.Менделеева, который представил периодическую таблицу как «видение» образа, который он увидел перед сном [4].

Отто Зельц построил свою теорию продуктивного или творческого мышления и предложил одну из первых классификаций интеллектуальных операций человека, вводил «визуализацию проблемы» как часть решения проектной задачи. Альберт Энштейн, отвечая на анкету Ж.Адамар, пишет, что «в качестве элементов мышления у него выступают более или менее ясные образы и знаки физической реальности. Эти образы и знаки как бы произвольно порождаются и комбинируются сознанием» [16]

Даже сама речь наибольшим образом связана с визуальным мышлением: чем богаче речевая палитра, тем более сложными образами она порождена. То же самое с тем, кто воспринимает речь, — чем более окрашена речь и чем более «опытен» человек, воспринимающей ее, тем более сложную гамму визуальных образов она способна породить. То есть человек способен воспринять слово и сопоставить его с образом только в рамках своей предметно-чувственной деятельности, сложности и богатству полученного визуального опыта. «Процесс создания, процесс трансформации исходной ситуации в идеальный проект, — что происходит в момент превращения исходной модели в нечто совершенно новое, как возникает проект и какую роль при этом играет мысленная визуализация проектного образа» — это является и сегодня актуальной задачей для исследования образного проектного мышления [5].

Процесс трансформации видимой реальности в «идеальный проект» имеет много общего с созданием художественного произведения. Когда меняются модели замысла, происходит трансформация модели, подгонка ее элементов, в соответствии с идеальным проектом, автор ищет линии и цвет, в соответствии с изначальным, «глобальным замыслом», воссоздавая его фрагменты, компонуя их в единую систему.

Но каковы механизмы получения и фиксации визуального образа? На этот вопрос постарались ответить сотрудники ВНИИТЭ, проводившие эксперименты по изучению реакции человека на визуальные раздражители. Результатами исследований во ВНИИТЭ стало предположение о том, что одна и та же форма информации по-разному воспринимается мозгом, так как образы различной сложности по-разному фиксируются воспринимающим субъектом. Запоминание и обработка информации длятся разное время, в зависимости от сложности воспринимаемого сигнала, его классификации человеком, оценке и дальнейшей работы. Так, книжный текст вызывает меньшую мозговую активность в затылочных областях мозга, чем сигнал на экране монитора, требующий анализа и реакции, хотя и в первом, и во втором случае мы имеем дело со сходными графическими элементами. Б.И.Беспалов в своих работах, проведенных во ВНИИТЭ, изучает проблему «представления» предмета, мысленной работы с его формой и цветом, мысленной деконструкцией и конструкцией предмета. В 1976 году институт провел ряд экспериментов с использованием электронно-вычислительной машины «Днепр 1» для того, чтобы выяснить, каким образом мозг реагирует на вращение и повороты геометрических тел, каковы механизмы запоминания, и восстановления в памяти геометрических фигур [13]. Одним из достижений работы отделов, занимающихся исследованием восприятия, являлось создание регламентов для проектирования технических устройств и приборов, изучались вопросы повышения точности, достоверности и объективности передаваемой информации. На первое место выходят вопросы повышения безопасности и качества труда, теоретического осмысления проблем научной организации деятельности человека — эргономики. В.М.Мунипов в своих работах вплотную подошел к алгоритмизации связей между психологией и дизайном для осуществления проектных работ [14]. В работе над этой темой во ВНИИТЭ в разные годы трудились В.М.Мунипов, В.М.Гордон, В.П.Горяинов, Б.И. Беспалов, В.П.Зинченко.

Современный уровень развития технологии и систем коммуникации требует от нас все большего развития визуальной культуры, именно это позволяет решить сложные задачи, приходить к парадоксальным решениям, совершать открытия. Современный уровень развития техники может обеспечить быстрое запоминание, анализ и даже выбор информации. Машины способны хранить и анализировать терабайты информации, обрабатывать ее с максимальной скоростью. Но визуальная культура, основанная на сложнейшем опыте, оперирующая невероятно тонкими ассоциативными связями, — исключительное преимущество человека, которое является одним из ключевых факторов в создании не только художественных, но и научных дизайнерских проектов.

В качестве основной линии научного поиска перед психологами ВНИИТЭ стояла задача формирования нового человека и новой предметной среды. Тогда в дизайне одной из доминат была почти забытая сейчас «гуманистическая функция». Дизайн должен был стать инструментом, меняющим мир, создающим человека будущего. Мы много говорим об уровне визуальной культуры, о формировании отношения к материальным объектам, специфике потребления. Вероятно, что условием формирования визуальной культуры является работа над проблемой возникновения образа. Образы, ретранслируемые вовне, регулируют поведение, продуктивную и творческую деятельность, направленные в интрапсихическое пространство, формируют субъекта, меняют его самого, его отношение к окружающему миру и себе.

Список литературы:

1. *Выготский Л.С.* Проблемы высших интеллектуальных функций в системе психотехнического исследования // Психотехника и психофизиология труда. — 1930. — № 5.

2. *Лурия А.Р.* Психология восприятия. — Москва: МГУ, 1973.

3. *Зинченко В.П., Вергилес В.У.* Формирование зрительного образа. — Москва: МГУ, 1969.

4. *Зинченко В.П.* Проблемы визуальной культуры в свете современных исследований зрительного восприятия и визуального мышления. Эргономика исследование зрительной работоспособности. Труды ВНИИТЭ. — Москва, 1979.

5. *Зинченко В.П.* Доклад на совместном секретариате Союза художников СССР и Союза художников ВНР // Материалы конференции. Архив ВНИИТЭ. — Будапешт, 1973. — Май.

6. *Зинченко В.П.* Продуктивное восприятие // Вопросы психологии. — 1981. — № 6.

7. *Горяинов В.П.* Инженерно-психологическое проектирование деятельности оператора с символами и условными знаками // Эргономика принципы и рекомендации. — 1974. — Выпуск 6.

8. *Федоров М.В.* Проблемы, которые следует решить // Что такое качество продукции. — Москва, 1967.

9. *Леонтьев А.Н.* Некоторые проблемы психологии искусства. Стенограмма лекции, прочитанной в МГУ. — Москва, 1968.

10. Эргономика // Труды ВНИИТЭ. — 1973. — № 6.

11. *Грашин А.А.* Методология дизайн-проектирования элементов предметной среды. Дизайн унифицированных и агрегатированных объектов / А.А.Грашин. — Москва: Архитектура, 2004.

12. *Гибсон Дж.Дж.* Экологический подход к зрительному восприятию. — Москва: Прогресс, 1988.

13. Эргономика // Труды ВНИИТЭ 12. — Москва, 1976. — С. 165–197.

14. Дизайн и наука // Вопросы Философии. — 1976. — № 9.

15. *Выготский Л.С.* Психология Искусства. — Москва: Азбука, 2016.

16. *Адамар, Жак.* Исследование психологии процесса изобретения в области математики. — Москва: Советское радио,1970. — С. 62.

Н.Д. ДЕМБИЧ

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна среды РГУ им. А.Н.Косыгина
e-mail: dembich-nd@rguk.ru

Э.П. ГРИГОРЬЕВ

Кандидат архитектуры, доктор технических наук, профессор
e-mail: elgengrig@mail.ru

О.Г. ЯЦЮК

Доктор искусствоведения, зав. кафедрой общепрофессиональных дисциплин АНО ВО «Национальный Институт Дизайна»
e-mail: olga.grig.prof@gmail.com

N.D. DEMBICH

Candidate of Art, Associate Professor of Environmental Design at the A.N.Kosygin Russian State University of Architecture and Design
e-mail: dembich-nd@rguk.ru

E.P. GRIGORIEV

Candidate of Architecture, doctor of technical sciences, professor
e-mail: elgengrig@mail.ru

O.G. YATSYUK

Doctor of Art, Head of the General Professional Disciplines of National Design Institute
e-mail: olga.grig.prof@gmail.com

РАЗВИТИЕ СИСТЕМНЫХ ПРОЕКТНЫХ ПОДХОДОВ ВНИИТЭ В СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЯХ ДИЗАЙНЕРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

EVOLUTIONOFSYSTEMDESIGNPROJECTS IN THE MODERN TECHNOLOGIES OF DESIGN EDUCATION

В Советском Союзе начала второй половины XX века, на волне разработок крупномасштабных промышленных проектов,

сформировалась методология межотраслевой коллективной работы. Она позволила сделать мощный рывок и в решении задач дизайн-проектирования, и в развитии экономики страны. Бесценный опыт того времени помогает сегодня внедрять в образовательный процесс программы конвергентного обучения дизайнеров.

In the Soviet Union in the beginning of the second half of the XX century, on the wave of development of large-scale industrial projects, the methodology of inter-sectorial teamwork was formed. It allowed making a powerful breakthrough in solving design tasks and developing the country's economy. The invaluable experience of that time helps to introduce convergent training programs for designers into the educational process today.

Ключевые слова: конвергенция, дизайн-образование, междисциплинарный подход, традиции ВНИИТЭ.
Keywords: convergence, design education, interdisciplinary approach, traditions of «VNIITE».

Необходимость ввода в профильные дисциплины дизайнерских вузов и техникумов навыков системного подхода становится все очевиднее. Эффективное взаимодействие учащихся с представителями смежных и управленческих профессий, умение решать проектные задачи на стыке различных дисциплин позволит им достигнуть высоких профессиональных результатов.

Образовательная парадигма, основанная на идее системного подхода, базируется на опыте ВНИИТЭ. В 60–70-х годах XX века для разработки междисциплинарных и трансдисциплинарных проектов там формировались творческие коллективы по принципу межотраслевого взаимодействия.

На формирование междисциплинарного проектного подхода повлияло, в частности, развитие компьютерных технологий. Начиная с 1962 года, отечественные теоретики дизайна стали проявлять живой интерес к проблемам кибернетики и системного анализа. В результате был осуществлен настоящий «прорыв» к пониманию системной сущности дизайна, к осознанию роли кибернетических методов для решения

проблем автоматизации проектирования с использованием «машинной графики». Стимулом для «системного движения» 1960-х годов в СССР послужили многочисленные публикации переводных изданий английских и американских авторов: основателя кибернетики Людвига фон Берталанфи, Норберта Винера, Уолтера Росс Эшби, Гуда и Макоэла, многих других, ставших вскоре настоящими классиками теории систем и системотехники. К этому же времени относится всплеск деятельности Римского Клуба в Италии, а затем — в США. Одним из основателей этой международной организации, как известно, был академик Джермен Михайлович Гвишиани. Не случайно, благодаря его усилиям, были учреждены в 1962 году ВНИИТЭ (в рамках ГКНТ) и в 1976 году институт системных исследований (в составе Всесоюзной Академии наук) в Москве (теперь он именуется Институтом системного анализа — ИСАРАН). Лидеры отечественных исследовательских школ начали освоение и внедрение кибернетических и системных идей в различных областях науки. Эти инновации активно обсуждались на собраниях московского методологического семинара Г.П. Щедровицкого, исследовались в лаборатории «алгоритмов мозга» на биофаке МГУ А.В. Напалкова (во взаимодействии с кафедрой физиологии академика П.К. Анохина, автора Теории функциональных систем). Идеи кибернетики и теории систем стали проникать также в сферу архитектурного и дизайнерского творчества.

В Московском отделении Союза советских архитекторов была создана секция ученых и специалистов, заинтересованных идеями компьютеризации, действовал кружок для студентов всех курсов в МАрхИ «Архитектура и кибернетика» под руководством его создателя проф. Константина Афанасьевича Иванова.

Для решения масштабных задач во ВНИИТЭ создавались коллективы, в которые входили художники-конструкторы, методологи, искусствоведы, историки культуры и эргономисты. Вместе они решали вопросы построения системных методов художественного конструирования и возможностей использования средств автоматизации творческих процессов в дизайнерском проектировании.

Эти разработки вошли в фундаментальные труды института: «Основы технической эстетики» (1970) и «Основы методики художественного конструирования (1970)».

ВНИИТЭ привлекал к своим разработкам многих специалистов родственных сфер деятельности, которые буквально тянулись кдизайну,

к ученым, мыслителям, вносившим свежий поток инновационных идей в разрешение проблем формирования жизнедеятельности социума [1].

В сознание поколения людей, работавших на стыке 60-х и 70-х годов, были вложены теоретические конструкции углубленного осознания смысла дизайна, понимания его подлинной проектной, прогностической и формообразующей роли в процессах созидания и преобразования предметно-пространственной среды, окружающей людей. Пятилетний период деятельности ученых и специалистов ВНИИТЭ в период между 1967 и 1972 годами представляет собой особый интерес для прослеживания эволюции теориии методологии дизайна в нашей стране.

Плеяда выдающихся ученых, художников-конструкторов, архитекторов, искусствоведов и философов, собравшихся в те годы в стенах ВНИИТЭ, была движима единой целью — создать научно-теоретическую и методологическую базу отечественного дизайна. Были развернуты совершенно новые формы активности — от теоретических семинаров Алексея Александровича Дорогова и «мыследеятельных игр» Георгия Петровича Щедровицкого до практических сессий «интердизайна», в рамках международной организации ИКСИД (The International Council of Societies of Industrial Design — ICSID).

В настоящее время актуальность междисциплинарных и трансдисциплинарных проектов вновь возрастает, поэтому необходимо подготовить специалистов, способных решать глобальные задачи и отвечать на вызовы современности.

Особенно остро проблема трансдисциплинарных проектов стоит в сфере урбанистики, градостроительства и дизайна городской среды. Такие крупные градостроительные образования, как пешеходные улицы, аэропорты и железнодорожные вокзалы, ярмарки и торговые центры, спортивные и выставочные комплексы, занимающие значительные территории, порой трудно бывает представить, как пространственно единый и художественно целый архитектурный ансамбль. В таких зачастую пространственно сложных многоуровневых комплексах посетитель сталкивается с трудностями ориентации. Эти проблемы сегодня решаются средствами дизайна [2].

Комплексный характер городской среды, включающей экономические, социальные, инженерные, планировочные и эстетические аспекты, требует модификации современной системы образования, основанной на подготовке узкопрофильных специалистов. Уже в процессе обучения будущие дизайнеры могут привлекаться к решению градостроительных задач. Сегодня муниципальная власть даже крупных городов России зачастую не располагает необходимыми финансовыми средствами и квалифицированными специалистами для разработки полноценных проектов, обеспечивающих решение задач всестороннего развитиягородской среды. Поисковые разработки, подготовленные творческими коллективами, сформированными из студентов магистратуры и старших курсов бакалавриата, представляющие разные образовательные направления, но при этом содержательно нацеленные на определенные аспекты развития территорий, дают возможность преодолеть завесу неопределенности будущего и зримо обозначить перспективы и границы развития. Это позволяет четко сфокусировать проблемы управления территориями, точно определить задачи подготовки необходимой проектной документации, сократить сроки и стоимость проектных работ. Участие в подобных работах максимально «погружает» студентов в реальный проектный процесс, даёт навыки «взаимодействия» с территорией и населением.

Подтверждением правильности и объективности подобного вектора развития дизайнерского образования являются активные процессы интеграции различных отраслей науки и образованияв Евросоюзе. Например, Нидерландский институт моды и дизайна был слит с Институтом электронной культуры и Нидерландским институтом архитектуры [3]. Произошло запланированное сближение гуманитарных, общественных, экономических и технологических научных дисциплин на основе цифровых технологий, используемых как общая инструментальная база при разработке актуальных и социально значимых проектов. Такая интеграция позволяет создавать системные, междисциплинарные проекты повышенной степени сложности, соответствующие новым требованиям.

В Университете Аалто в Финляндии с начала XXI века также проводятся междисциплинарные проектные работы по организации городского пространства. Так, в рамках докладов, сделанных в Институте «Стрелка», представители финского вуза рассказывали о проведении совместных проектных работ с участием всех возможных заинтересованных сторон — стейкхолдеров — населения, инвесторов, представителей местной власти и творческой молодежи.

Подобные проекты не только создаются на бумаге, но и реализуются на практике, становясь при этом очень успешными. В Центре

архитектурного образования Университетского колледжа г. Корк (Ирландия) уже несколько лет проводятся проектные работы, связанные с реновацией крупных общественных или производственных зон города, когда студенты в команде с представителями учебных заведений из совершенно иных областей знания решают задачи проблемных территорий на транс-дисциплинарной основе.

Постиндустриальный этап в развитии общества пришелся в России на постсоветский период. Наложение этих процессов оказало существенное, зачастую негативное, воздействие на организацию городской среды, особенно среды малых, построенных на базе индустриальных центров, городов. Большие заброшенные зоны, пространства бывших промышленных предприятий, грузовые вокзалы, причалы, складские территории, административные корпуса, заводские здания, устаревшее жилье и инфраструктура середины XX века, кинотеатры, библиотеки, клубы, дворцы пионеров и т.д. — все это является источником проблем в настоящее время, оказывается вымирающей средой, маргинальной и криминогенной, поэтому в наши дни большое количество проектов связано с реорганизацией, реновацией и ревалоризацией таких пространств, и количество подобных проектов в будущем будет только увеличиваться. Это необходимо учитывать при составлении учебных программ, методических заданий, а также при обновлении образовательных стандартов для архитекторов и дизайнеров всех специальностей.

Проектирование объектов в условиях реновации зачастую оказывается намного сложнее, чем создание проектов с «чистого листа» на новых территориях. Добавляется много новых факторов, влияющих на будущее использование объекта, и на ближайшее его окружение в существующей городской системе — связи, рентабельность, идентичность и т.д. Для правильной оценки всех этих факторов, проведения расчетов и прогнозирования последствий проектировщикам придется учиться взаимодействию с представителями как смежных, так и не связанных дисциплин.

Осознавая описанные выше вызовы современности, вот уже пять лет коллектив преподавателей из различных вузов по личной инициативе во внеучебные часы организует студентов для участия в ежегодном международном воркшопе «International Building Challenge».

Подготовка воркшопа начинается с регистрации участников (вузов, преподавателей, студентов) на сайте Института отраслевого

менеджмента Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ. На этом же сайте можно найти техническое задание, подосновы и основные материалы для работы над очередным проектом. После регистрации и ознакомления с техническим заданием участники самостоятельно изучают темы и особенности местных условий. Далее, обычно в середине марта, проводится круглый стол или семинар между представителями вузов-участников, происходит знакомство, формируются творческие междисциплинарные команды из студентов, в каждой из которых должны быть представители различных дисциплин — девелоперы, градостроители, социологи, архитекторы, дизайнеры, озеленители, историки, психологи, художники, инженеры. С этого момента студенты начинают работать внутри своих междисциплинарных команд. Участники команд сами выбирают формат общения, распределяют полномочия, зоны ответственности и начинают работать сообща. Они собирают дополнительные материалы, проводят исследования и анализ ситуации, предлагают идеи и концепции, занимаются моделированием, расчетами и прогнозами функционального использования, рентабельности, окупаемости и т.д. Предпроектный анализ осуществляется методом сбора исторического материала в архивах, библиотеках, посредством общения с местными жителями, краеведами, работниками архитектурных управлений и заинтересованными лицами. Создаются графики, таблицы, схемы и диаграммы социума данного района или города, отображаются интересы и запросы жителей. Команды осуществляют эту работу независимо друг от друга и на основании результатов вырабатывают дальнейшую стратегию. Таким образом складывается первоначальная идея, концепция развития территории. После этого команды переходят к моделированию будущего объекта, пакету документации и презентации для защиты. Потенциальный заказчик, обычно в начале мая, организует прием на своей территории, где кураторы и руководители мероприятия встречают студентов, проводят мастер-классы, лекции, консультации. Работа завершается презентацией и выставкой концептуальных проектов, схем и графиков обоснования. В конце жюри награждает победителей, вручаются призы и грамоты от организаторов, партнеров и заказчиков.

К настоящему моменту были проведены четыре воркшопа. Каждый из них был посвящен реновации различных, но уникальных мест и объектов в Москве и Московской области.

1. 2016 г. — реновация фахверковой архитектуры комплекса зданий конного двора и территории усадьбы Кузнецовых в г. Долгопрудный.

2. 2017 г. — реконструкция 24-го павильона Трехгорной мануфактуры и прилегающей территории г. Москва.

3. 2018 г. — создание туристического маршрута «Пространство Чайковского» (с проектом реновации трех усадеб XIX века в г. Клин).

4. 2019 г. — реновация усадьбы Патрикеевых в г. Химки.

Тема последнего воркшопа связана с судьбой усадьбы С.П.Патрикеева Космодемьянское, расположенной в городе Химки. Усадьба была спроектирована и построена в 1907–1908 гг. выдающимся мастером московского модерна Федором Осиповичем Шехтелем. Это одно из немногих зданий Шехтеля, которое не очень известно широкой публике, однако которое, бесспорно, представляет чрезвычайную историческую и архитектурную ценность. В связи с этим работа участников мероприятия приобрела особую значимость. В командах были студенты таких специальностей как, девелоперы — менеджеры в строительстве, архитекторы, градостроители, дизайнеры, ландшафтные архитекторы, озеленители. Участники познакомились с историей усадьбы, ее созданием и нелегкой судьбой здания в советский период, им позволили исследовать прилегающую территорию, интерьер, провести обмеры и фотофиксацию всех помещений. Главный архитектор г. Химки организовал экскурсию по городу. Студенты познакомились с местными жителями, взяли у них интервью.

В результате проделанной исследовательской и проектной работы девять команд представили на обсуждение и защиту проекты по реновации усадьбы и формированию эффективной точки роста городской среды.

Были предложены следующие концепции развития:

— Организация предметно-пространственной среды территории и интерьера Арт-резиденции (отель для творческих людей).

— Центр культурного и духовного развития при действующей церкви Святых бессребреников Косьмы и Демьяна, находящейся на границе с территорией усадьбы.

— Учебный центр «Хабитат».

— Познавательно-развлекательный клуб для подростков в стиле исторического фэнтези.

— Художественная галерея и коворкинг «Арт-центр».

— Организация предметно-пространственной среды свадебного отеля «Modern».

— Интерьер и благоустройство территории женского клуба (кризисного центра для женщин).

— Организация школы ландшафтного дизайна «АртЛэнд».

— Клуб VIP болельщиков Стадиона «Арена Химки».

Хочется верить, что концепции и идеи, выработанные участниками воркшопа, окажутся востребованными в будущей судьбе усадьбы.

Практика подобных проектных работ имеет неоспоримую ценность как для образовательного процесса, так и для воспитания социальной ответственности студентов, для формирования их профессиональных навыков, для продолжения и развития идей системных проектных подходов, сформулированных в стенах ВНИИТЭ.

Список литературы:

1. *Калиничева М.М., Жердев Е.В., Новиков А.И.* Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ: предпосылки, истоки, тенденции становления. Монография. — Москва: ВНИИТЭ, Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2009. — 386 с.: ил.

2. *Михайлов С.М., Михайлова А.С.* Основы дизайна: учебник для ВУЗов под ред. С.М. Михайлова. — Казань: «Дизайн-квартал», 2008. — 288 с.

3. *Трошина М.* От редакции, Проект international, № 41: журнал по мировой архитектуре / учредитель и издатель: ООО «Объединенные проекты». — Москва: Объединенные проекты: Барт Голдхоорн, 41, 2016. — 197 с.: ил.

А.Д. АЛЕКСАНДРОВ
Доцент, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство).
e-mail: info@alexandrov-design.com

К.Г. КУРТОВА
Преподаватель, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: combichris9@gmail.com

A.D. ALEKSANDROV
Associate Professor, Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art).
e-mail: info@alexandrov-design.com

K.G. KURTOVA
Lecturer, Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art).
e-mail: combichris9@gmail.com

ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА ЭКСПОРТНОЙ БУТЫЛКИ «РУССКОЙ ВОДКИ» ПОД РУКОВОДСТВОМ Ю.Б. СОЛОВЬЕВА (1969–2011 ГГ.)

DESIGN HISTORY OF THE EXPORT BOTTLE OF THE «RUSSIAN VODKA» UNDER THE MANAGEMENT Y.B. SOLOVYOV (1969–2011)

В статье рассказывается об истории создания экспортной бутылки «Русской водки» для Правительства СССР.

The article tells about the history of creating an export bottle of «Russian vodka» for the Government of the USSR.

Ключевые слова: дизайн, бренд, сосудостроение, бутылка, этикетка, упаковка, позиционирование, эргономика, пластика.
Keywords: design, brand, container engineering, bottle, label, packaging, positioning, ergonomics, plastic.

На протяжении 35 лет я работаю в дизайне. Последние 20 лет создаю торговые марки и внешний вид такого сакрального для русского человека продукта, как водка. Казалось бы, водка — это просто спирт с водой. Однако и в этой категории покупатель идет за эмоциями.

Передать эмоции, характер бренда и есть задача дизайнера. В моем портфолио более 300 проектов. Среди них такие знаменитые уже бренды, как «Главспирттрест — зеленая марка», «Хортица», «Шустовъ» и многие другие.

Однажды по рекомендации президента Союза дизайнеров России, очень душевного человека Юрия Назарова я оказался в Доме на Набережной в гостях у легенды советского дизайна, создателя Всесоюзного НИИ Технической эстетики, первого Президента Союза дизайнеров СССР, лауреата Государственной премии Юрия Борисовича Соловьева. Узнав, что сферой моих профессиональных интересов является дизайн и брендинг для водки, он рассказал мне захватывающую историю создания экспортной бутылки «Русской водки» для Правительства СССР.

В конце 60-х гг. его пригласил один из руководителей Государственного Комитета по науке и технике при Совете Министров СССР Джермен Михайлович Гвишиани на разговор с Сергеем Владимировичем Михалковым, который только что вернулся из Финляндии. С.В.Михалков рассказал о потрясающей выставке молодого финского художника-дизайнера по стеклу Тимо Сарпанева. На ней он представлял стильные сосуды, бокалы, штофы — все по большей части для алкоголя. Рассказчик очень эмоционально говорил о своих ярких впечатлениях от работ мастера и предложил организовать выставку Тимо Сарпанева в Москве. После этого было принято решение откомандировать Юрия Борисовича Соловьева в Финляндию для знакомства с талантливым финским дизайнером и организации его выставки в Москве. Надо сказать, что после организованной на ВДНХ выставки Тимо Сарпанев стал одним из близких друзей Ю.Б.Соловьева.

А продолжение этой истории таково. В 1969 г. американцы должны были поставлять в СССР пепси-колу в обмен на русскую водку. Президент компании Pepsi-Cola на приеме у А.Н.Косыгина — тогдашнего премьер-министра (Премьера, который всегда хотел «открыть глаза» советской экономике) — показал ему нашу бутылку водки с пробкой-«бескозыркой». «Неужели Вы хотите поставлять нам свою водку в такой бутылке?» — вопрос президента компании повис в воздухе. (Замечу, что в такой бутылке в те времена продавали и керосин, и денатурат.)

После этой встречи у Ю.Б.Соловьева зазвонил телефон. Голос Д.М.Гвишиани был взволнован: «Юрий Борисович, международный скандал! Американцы не хотят импортировать нашу водку в некрасивой бутылке!». И тут Соловьев напомнил о провидческой рекомендации, которую дал С.В.Михалков молодому финскому дизайнеру — мастеру сосудостроения. «С такой важной работой может справиться только он», — поручился Ю.Б.Соловьев. Получив «добро» от Комитета по науке и технике СССР, Ю.Б.Соловьев пригласил Тимо Сарпанева в Москву и предложил ему совместную работу по созданию дизайна бутылки для экспортной русской водки. Идею формы для бутылки Юрий Борисович предложил взять с пропорций храма Покрова-на-Нерли. Все мы помним знаменитые фотографии этого памятника древней русской архитектуры, где он отражается в реке. Когда дизайнер справился с этой задачей, встал вопрос о графике. Юрий Борисович сделал логотип «Русская водка» в старорусском стиле. Финская компания «ALSTREM» изготовила промышленным способом 20 образцов бутылок с водкой и привезла их в Россию. 10 бутылок Ю.Б.Соловьев передал А.Н.Косыгину, а 10 оставил у себя (разделил по-братски!). К большому сожалению, этот проект не получил своего продолжения и русская водка на экспорт ушла в старой бутылке.



Рис. 1. Ю.Б.Соловьев и А.Д.Александров. Обсуждение модели бутылки «Русской водки»

Прошло ровно 40 лет. Нет уже с нами великого финского дизайнера Тимо Сарпанева. И вот в 2009 г. я получаю в подарок из рук Ю.Б.Соловьева одну из тех самых10 бутылок! Представить мое волнение, когда я получал этот штучный экземпляр от одного из соавторов проекта невозможно. Ведь для русских дизайнеров Юрий Соловьев — это все равно, что Лев Толстой для писателей!

Но больше всего меня как специалиста, поразило то, что идея и сегодня по-прежнему актуальна. Бренд «Русская водка» в силу разных причин не соответствует своему предназначению и плетется в хвосте таких фаворитов, как «Русский стандарт», «Столичная», «Путинка».

Юрий Борисович предложил сделать ре-дизайн этой бутылки и этикетки в соответствии с новым позиционированием: для достойного представления исконно русского продукта за рубежом. Сделать проект

современным. Юрий Борисович всегда принимал меня в своем доме для просмотра основных этапов работы. Давал дельные советы и высказывал свои пожелания.

Шестигранник и идея пропорций храма Покрова-на-Нерли остались. Меня вдохновило как раз отражение храма в воде, и я перенес семантику волн на три из шести граней бутылки. Это показалось мне более верным для раскрытия русского характера, чем фактура коры дерева в прошлом проекте. Чтобы добиться утилитарности бутылки, помимо ее художественной выразительности, я много внимания уделил эргономике. Мастера-макетчики изготовили несколько натурных пластилиновых макетов, на которых дорабатывались нюансы и пластика формы, с тем чтобы шестигранную бутылку было удобно держать в руке. В своей студии в течение года я доводил проект до совершенства.

Проект экспортной бутылки «Русская водка», конечно, нуждается и в новом видении дизайна этикетки и упаковки. К работе над этими задачами подключилась арт-директор, с которой мы вместе работаем, — Куртова Кристина Георгиевна, предложив разработать акцидентный логотип, сохраняющий ДНК исторического бренда.

Параллельно я выходил на государственную компанию «Союзплодоимпорт», которая, как и в 1969 году, занимается экспортом нашей водки. К большому сожалению, они не захотели ничего менять. История повторилась. Бутылку мы запатентовали, но она оказалась не нужна государству. Встал вопрос: какое название придумать? Я предложил назвать этот проект «RUSSIAN SPIRIT», что в переводе с английского означает «Русский дух».

Сочетание укупорки, увенчанной дорогим драгоценным камнем — рубином, и тела бутылки с волнистыми «водными» гранями, на мой взгляд, отражает русский дух и русскую душу. Водку в такой бутылке можно позиционировать как дорогой подарок из России от чистой, загадочной русской души. Вся эта длинная история — подтверждение того, как творческие люди масштаба Ю.Б.Соловьева без суеты, пафоса и фанаберии, с теплотой и вниманием относились к труду молодого коллеги и бескорыстно продвигали его к успеху. Такие отношения — «мостик через поколения» — необходимо бережно сохранять и передавать из рук в руки.

Замечательному дизайнеру, увлеченному человеку, русскому интеллигенту Ю.Б.Соловьеву, посвящаю этот проект, с благодарностью за возможность реализовать совместные творческие идеи.

Т.М. ЖУРАВСКАЯ

Почетный профессор, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л.Штиглица
e-mail: hanaaki07@gmail.com

T.M. ZHURAVSKAYA

PhD in Art, professor, honored professor Saint-Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L.Stieglitz
e-mail: hanaaki07@gmail.com

ИСТОРИЯ ОДНОЙ ФОТОГРАФИИ «ТРИ ДРУГА»: Ю.Б.СОЛОВЬЕВ, КЕНДЗИ ЭКУАН, АРТУР ПУЛОС

HISTORY TO ONE PHOTOGRAPHIES «THREE FRIENDS»: Y.B. SOLOVIYOV, KENJI EKUAN, ARTHUR PULOS

Во время посещения компании GK в Японии в кабинете президента Кендзи Экуана встретилась фотография, на которой были запечатлены три дизайнера, три друга: Ю.Б.Соловьев, Кендзи Экуан и Артур Пулос. Эта фотография представлена в книге Ю.Б.Соловьева «Моя жизнь в дизайне». На протяжении всей жизни Ю.Б.Соловьева связывали тесные дружеские отношения с Кендзи Экуаном и Артуром Пулосом. Этой странице истории посвящен доклад.

During visit the companies GK in Japan, in cabinet of the president Kenji Ekuan, was met photography, on which were three designers, three friends: Y.B.Soloviev, Kenji Ekuan and Arthur Pulos. This photography is presented in book Y.B.Soloviev «My life in design». On length of the whole lifes, Y.B.Soloviev linked the close-fitting friendly relations with Kenji Ekuan and Arthur Pulos. This page to histories is dedicated the report.

Ключевые слова: дизайн, ВНИИТЭ, ICSID, советский дизайн, японский дизайн, американский дизайн, Ю.Б.Соловьев, Кендзи Экуан, Артур Пулос.
Keywords: design, VNIITE, ICSID, soviet design, japanese design, american design, Y.B.Soloviev, Kenji Ekuan, Arthur Pulos.

В 2005 году, приехав в Японию по приглашению Японского Фонда для проведения исследования на тему «Традиционное японское ремесло и современный дизайн. Принципы взаимодействия», благодаря любезному приглашению президента компании GK Кендзи Экуану, посетила головной офис компании в Токио. Кроме того, познакомилась со всеми подразделениями GK в Токио: GK — Industrial Design (промышленный дизайн), GK — Dynamics (средства транспорта), GK — Tech (дизайн на базе новейших исследований и разработок в различных областях науки), GK — Graphics (графика), GK — Sekkei (проектирование городской среды).



Рис. 1. Фото «Три друга». Слева направо: Кендзи Экуан, Ю. Б. Соловьёв, Артур Пулос

В головном офисе компании расположен кабинет президента Кендзи Экуана. На стеллаже с многочисленными подарками, куда присоединился и мой скромный дар из Питера, увидела фотографию в шикарной рамке, которая свидетельствовала об отношении владельца к ее значимости. На ней были запечатлены хорошо известные мне лица: в центре, самый высокий, — Юрий Борисович Соловьев, слева — Кендзи Экуан и справа американский дизайнер Артур Пулос. С работами Пулоса я познакомилась на страницах журнала «Техническая эстетика» [1], в сборнике ВНИИТЭ «100 дизайнеров Запада» [2]. Кроме того, была знакома с его книгой «Приключения американского дизайна. 1940–1975» [3].

Кендзи Экуан, заметив мой интерес к фотографии, сказал, что с героями фотографии его связывает давняя дружба. Он сказал о Ю.Б.Соловьеве очень добрые и искренние слова, отметив его профессиональную эрудицию, организаторский талант, коммуникабельность и особый аристократизм (повторив: «Настоящий аристократ»). С сожалением добавил, что годы идут и все становятся старше. С горечью сказал, что дав-





Рис. 2. Руководители семинара «Интердизайн». Слева — Арсен Меликян, директор Армянского филиала ВНИИТЭ, дальше — профессор Пулос, Ю.Б.Соловьев, Кендзи Экуан
Рис. 3. Посещение офиса GK. 10 февраля 2005 года

но нет в живых Артура Пулоса, его не стало в 1993 году, а среди японских дизайнеров старшего поколения он остался один. Показал современный буддийский алтарь, который находится в его кабинете и спроектирован в 1980 году в GK. Здесь он может молиться об ушедших. Скорее всего, когда в 2013 году пришла горестная весть из России об уходе Ю.Б.Соловьева, то он молился о нем у этого алтаря.

На следующий день Кендзи Экуан пригласил меня на открытие выставки, посвященной 50-летию японского промышленного дизайна [4], лично представив все экспонаты. У стенда с работами пионеров японского дизайна он опять повторил, что остался один. Представляя свой раздел выставки, отметил, что из множества своих проектов больше всего любит маленькую бутылочку для соевого соуса фирмы Киккоман, спроектированную в 1961 году, она ближе всего к его понимаю дизайна (соус в этой упаковке выпускается по настоящее время, в том числе, представлен и на российском рынке). Кендзи Экуан многократно приезжал в Санкт-Петербург, читал лекции в ЛФ ВНИИТЭ и в Союзе дизайнеров, возглавлял жюри выставок-конкурсов («МОДУЛОР», «ЭКОДИЗАЙН»), участвовал в семинарах «Интердизайн», организованных ВНИИТЭ в России.

Фотографию «Три друга» (подпись в книге: «Три друга, получивших премию американского общества дизайнеров ИДСА в Вашингтоне. Слева Кендзи Экуан, справа — профессор Пулос») встретила в книге Ю.Б.Соловьева «Моя жизнь в дизайне», изданной в 2004 году. Вот что пишет сам Юрий Борисович о событии, связанном с этой фотографией: «…в 1985 году произошло, не скрою, приятное для меня событие.

В Вашингтоне на очередном конгрессе ИКСИД в присутствии его многочисленных участников трем дизайнерам была присуждена премия Американского общества дизайнеров (ИДСА) “За выдающийся вклад в развитии дизайна на международном уровне”. Премия была вручена профессору А.Пулосу (США), К.Экуану (Япония) и мне» [5].

Артур Пулос (1917–1993) — педагог, пропагандист дизайна, промышленный дизайнер. Читал лекции о дизайне во многих странах мира. Закончил в 1939 году Технологический институт Карнеги, после окончания поступил в университет Искусств в Орегоне, закончив его в 1943 году. В 1955–1982 годах — профессор и декан факультета дизайна Сиракузского университета, президент компании «Пулос дизайн» (1955–1988). Написал книги по истории американского дизайна: «Этика американского дизайна: история промышленного дизайна до 1940 года» (1983) и «Приключения американского дизайна. 1940–1975» (1988). Среди основных личных качеств дизайнера, которыми, безусловно, обладал он сам, Артур Пулос отмечал высокий уровень общей культуры, свободу творческого воображения, понимание потребностей людей и связь дизайнера с обществом, знание материалов и технологий, интеллект.

Все трое в разные годы занимали пост президента ICSID, придумали, организовали и были участниками международных семинаров ICSID. Первым из «троих друзей» президентом ICSID был Кендзи Экуан (1975–1977), следующим — Юрий Борисович Соловьев (1977–1980) и третьим — Артур Пулос (1980–1982). Их объединяли общие взгляды на миссию дизайна в мире, высокая культура, широта творческих интересов и активность.

Список литературы:

1. *Сычевая В.А.* Артур Пулос — дизайнер, педагог, теоретик. Макс Билл — художник, педагог, критик // Техническая эстетика. — 1985. — № 3. — С. 21–23.

2. *Аронов В.Р.* 100 дизайнеров Запада / В.Аронов, А.Иконников, А.Дижур и др. — Москва: ВНИИТЭ, 1992. — С. 157–158.

3. *Pulos Arthur J.* The American design adventure. 1940–1975. — Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988. — 446 p.

4. Ниппон Пуродакуто. Дедзаина-но сёгэн, 50 нэн (Товары Японии. Свидетельства дизайнеров, 50 лет). —Токио: АО «Бидзюцу Сюппанся», 2005. — 180 с.

5. *Соловьёв Ю.Б.* Моя жизнь в дизайне. — Москва: Союз дизайнеров России, 2004. — С. 197.

С.М. МИХАЙЛОВ
Заведующий кафедрой дизайна КГАСУ, доктор искусствоведения, профессор, академик НАД
e-mail: souzd@mail.ru

S.M. MIKHAILOV
Head of the Chair of Design, KSASU, Doctor of Arts, Professor, Academician of NAD
e-mail: souzd@mail.ru

ДИЗАЙН-ПРОГРАММА ДЛЯ ГОРОДА (ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ 1970–1980-х КОМПЛЕКСНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ)

DESIGN PROGRAM FOR THE CITY (DOMESTIC EXPERIENCE OF THE 1970–1980s OF THE COMPLEX ORGANIZATION OF THE SUBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT)

Рассматриваются проекты монуменально-декоративного, архитектурно-художественного оформления города, получившие распространение у нас в стране в кон. 1970-х — 1980-х гг. и ставшие развитием идей средового подхода в архитектуре и дизайне города. По уровню сложности решаемых задач, широте и глубине предпроектных исследований такие проекты комплексного архитектурно-художественного оформления города можно сравнить с разработкой его генерального плана, а по многоуровневости и комплексности охватываемых задач — с дизайн-программой.

The article discusses projects of monumental, decorative, architectural and artistic design of the city, which became widespread in our country in the late 1970s - 1980s, which became the development of the ideas of an environmental approach in the architecture and design of the city. By the level of complexity of the tasks to be solved, the breadth and depth of pre-project research, such projects of complex architectural and artistic design of the city can be compared with the development of master plan, and by the multi-level and complexity of the tasks covered, with the design program.

Ключевые слова: архитектурно-художественное оформление города, дизайн городской среды, Генеральная схема монументально-декоративного оформления города, дизайн-программа, предметно-пространственная среда города.
Key words: architectural and artistic design of the city, design of the urban environment, General layout of the monumental and decorative design of the city, design program, subject-spatial environment of the city.

Дизайн-программы ВНИИТЭ. 1960–1980-е гг. занимают особое место в истории отечественного дизайна. В это время создается ВНИИТЭ (1) с десятью его филиалами (1967–1978) и рядом специальных художественно-конструкторских бюро (СХКБ, 1962–1965) в Москве, Ленинграде, Киеве, Свердловске, Риге, Баку и Тбилиси. Все это послужило началом системного развития промышленного дизайна в нашей стране.

В это время в промышленном дизайне начинает получать широкое распространение метод фирменных стилей и в его развитие во ВНИИТЭ разрабатываются «дизайн-программы» для промышленных отраслей, транспорта, жилищно-коммунальных систем, городской среды. Дизайн-программы, ориентированные на формирование крупных многопредметных комплексов с единой функцией, в то время представляли собой новый научно-проектный метод, который включал в себя как проектирование изделий, так и управ¬ление проектной деятельностью, и был направлен на поста¬новку проблем и целей значительного социально-культурного масштаба и сложности [2].

Как фактор признания успехов художественного конструирования в СССР стало проведение в октябре 1975 г. в Москве Генеральной ассамблеи и IX конгресса ИКСИД (Международного совета организаций по промышленному дизайну) [1]. В 1987 году создается Союз дизайнеров СССР. Первым директором ВНИИТЭ, главным редактором журнала «Техническая эстетика», председателем Союза дизайнеров СССР был Ю.Б.Соловьев, он же в 1977–1980 гг. возглавлял ИКСИД в статусе его президента.

Сенежская студия и средовой подход. Почти одновременно с ВНИИТЭ во Всесоюзном Доме Творчества «Сенеж» СХ СССР была создана экспериментальная студия дизайна (1964) (2). Одно из центральных мест среди проектов Сенежской студии занимало проектирование городской среды. Культивируемые в Сенежской студии художественное

проектирование, принципы формообразования и организации предметно-пространственной среды во многом предопределили философию «средового подхода», который получил широкое распространение в архитектуре и дизайне города втор. пол. XX века.

Средовой подход возник в кон. 1960-х — нач. 1970-х в условиях широкомасштабного индустриального строительства как своего рода реакция на отчуждение человека в городе, безликость и монотонность массового стандартного жилья, нарушения экологии [3] (3).

Отрадно видеть то, что период 1960–1980-х в истории российского дизайна сегодня становятся объектом внимания искусствоведов и теоретиков дизайна, ему посвящаются специальные научно-практические конференции, диссертационные исследования и научные публикации.

Комплексный градостроительный подход в организации предметно-пространственной среды. Дизайн-программа для города

В рамках и в развитие средового подхода в 1970–1980-х гг. начали создаваться масштабные программы долгосрочного характера, направленные на художественное осмысление и комплексную организацию предметно-пространственной среды города, включая формирование систем визуальных коммуникаций, многопредметных гарнитуров уличной мебели и оборудования, пришедших на смену традиционным «малым архитектурным формам» и вывескам (4).

Во многом появление таких градостроительных программ связано с довольно низким общим уровнем благоустройства в городах. Зачастую последнее подменяла «кумачево-фанерная» наглядная агитация, прикрывающая собой неприглядные места в городе. Из-за отсутствия средств благоустройство во многом велось за счет промышленных предприятий, за которыми закреплялись определенные городские территории. И от возможностей и «эстетических предпочтений» этих предприятий зависело благоустройство как «подшефных городских территорий», так и в целом города. Теоретически общую координацию благоустроительных действий предприятий осуществляло руководство города в лице главного архитектора или художника (если такой был в штате). Неслучайно профессиональная общественность с особым воодушевлением восприняла проектные разработке по организации благоустроенных пешеходных зон в центре Москвы под руководством А.Гутнова и появление первой пешеходной улицы в Саратове.

Ситуация, связанная с низким уровнем комфортности городской среды, усугублялась получавшим все большее распространение диктатом массового индустриального строительства, несущим с собой в города серость и однообразие. Требовалась адекватная реакция со стороны художников, архитекторов и дизайнеров. Именно в это время появляется значительное число статей, диссертационных исследований, экспериментальных проектных разработок и концепций в области организации городской среды, поиска средств повышения ее художественных качеств.

К пионерным проектам, получившим распространение в 1970-е гг. в СССР, можно отнести «Схемы комплексного художественно-декоративного оформления и монументальной пропаганды городов». Их авторы в проектных программах концептуального характера ставили вопросы, направленные на «повышение идейного, архитектурно-художественного, а также функционально-утилитарного содержания пространственной среды» при использовании широкого арсенала средств монументального и декоративного искусства, благоустройства и городского дизайна (5). Основные положения и рекомендации этих проектов адресовались, в первую очередь, художникам-монументалистам, скульпторам и дизайнерам, работавшим в сфере монументального искусства, городской рекламы и наглядной агитации.

Вслед за схемами монументально-декоративного оформления появились «проекты комплексного архитектурно-художественного оформления городов». Они отличались большей широтой охвата вопросов художественно-декоративного оформления, организации архитектурного контекста, благоустройства и городского дизайна, а также более развернутым аппаратом предпроектных исследований, включающим, наряду с ретроспективным анализом и выявлением экспозиционного потенциала города, архитектурно-ландшафтный анализ, исследования структуры объектов торгового и бытового обслуживания, основных транспортно-пешеходных связей города и др. (6). В этих проектах задачи художественного и монументально-декоративного оформления рассматривались вместе с вопросами архитектуры, городского дизайна и благоустройства (7). Авторы этих проектов вышли за традиционные границы «дизайна городской среды», обогатив палитру дизайнерских средств приемами и методами архитектуры, градостроительства и ландшафтного искусства. Проекты комплексного архитектурно-художественно-

го оформления города использовали в своем проектном арсенале язык планировочных схем. Авторы проекта для города Владимира отмечали: «Комплексное монументально-декоративное оформление, предусматривающее создание мощных художественных акцентов на ключевых градостроительных направлениях и узлах, скопление средств специального оформления в деловых центрах, на рекреационных территориях и т.п., по сути дела, представляет собой самостоятельную сложную и ответственную градостроительную задачу» (8) [7].

Схема комплексного архитектурно-художественного оформления города представлялась в виде выделенной на его обобщенном генеральном плане иерархической системы взаимосвязанных архитектурно-планировочных элементов, подлежащих оформлению (узлов, связей, зон). Для них определялись принципы и номенклатура средств и элементов оформления. Полученная в итоге система была результирующей ряда аналитических схем, составленных в результате развернутых предпроектных исследований.

Авторы проекта отмечали необходимость увязки монументально-декоративных работ с работами архитектурно-планировочными на всех этапах развития города. В своей статье «Градостроительная программа монументально-декоративного оформления города» они писали: «Комплексное монументально-декоративное оформление, предусматривающее создание мощных художественных акцентов на ключевых градостроительных направлениях и узлах, скопление средств специального оформления в деловых центрах, на рекреационных территориях и т.п., по сути дела, представляет собой самостоятельную сложную и ответственную градостроительную задачу» [7].

В методике специалистов Казанского ГАСУ основой построения Генеральной схемы (проекта) комплексного архитектурно-художественного оформления города (рис. 4) стали «экспозиционно-рекреационный» (экспозиционный) и «функционально-информационный» каркасы, «схема образно-тематического зонирования города».

Экспозиционно-рекреационный каркас города. Является частью улично-коммуникационной сети города, которая оформляется в целях его экспозиции. Экспозиционный каркас связывает в единое пространственно непрерывное целое главные достопримечательности города: историко-архитектурные, природно-ландшафтные и рекреационные объекты (рис. 1, 1а)

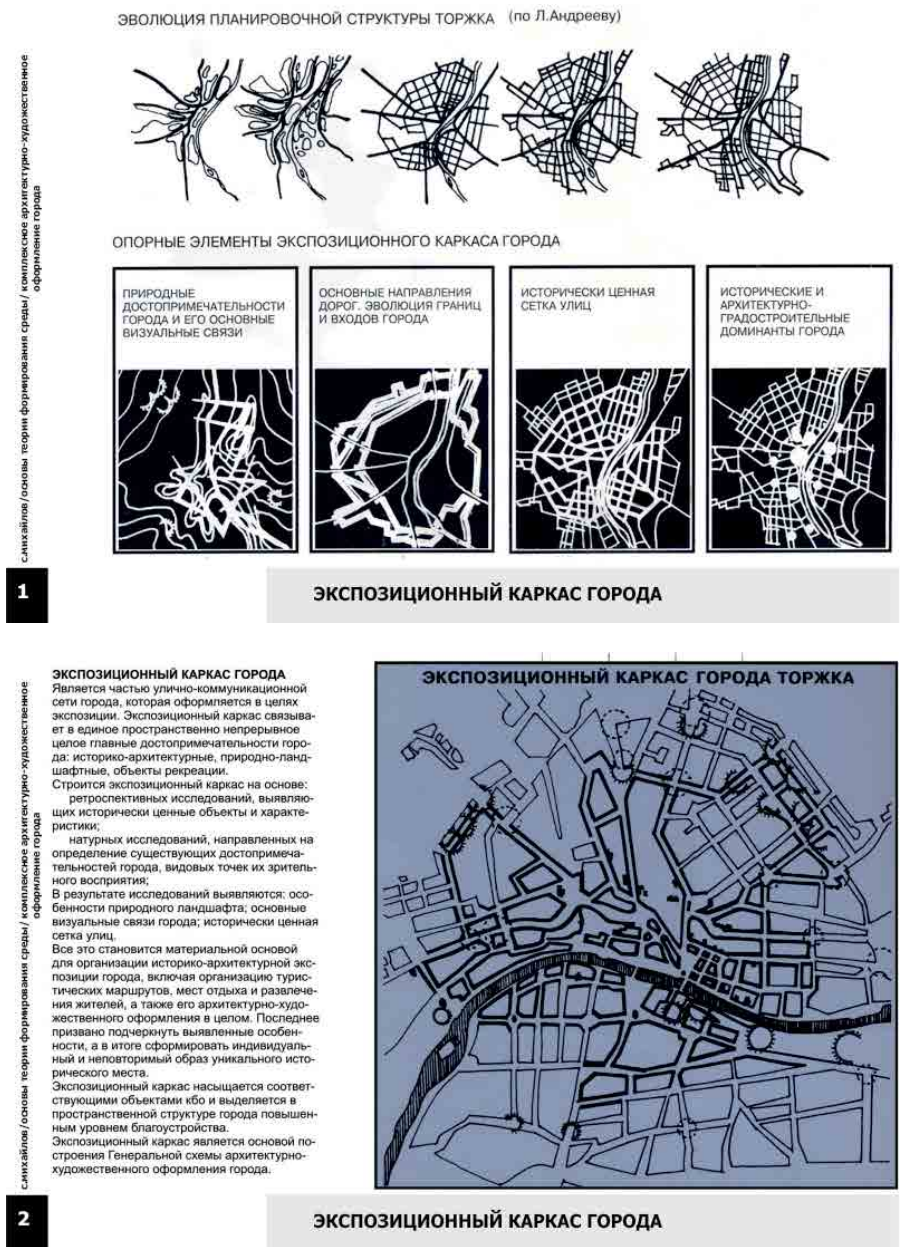


Рис. 1, 1а. Экспозиционный каркас города и его опорные элементы (г. Торжок)

Строится экспозиционно-рекреационный каркас на основе:

1) ретроспективных исследований, выявляющих исторически ценные объекты и характеристики;

2) натурных исследованиях, направленных на определение существующих достопримечательностей города, видовых точек их зрительного восприятия.

В результате исследования выявляются особенности природного ландшафта, основные визуальные связи, исторически ценная сетка улиц. Все это становится материальной основой для организации историко-архитектурной экспозиции города, включая организацию туристических маршрутов, мест отдыха и развлечения, а также в итоге соответствующего архитектурно-художественного оформления этих пространств. Последнее призвано подчеркнуть выявленные особенности, а в итоге — сформировать индивидуальный образ уникального исторического места.

Экспозиционные каркас насыщается соответствующими объектами культурно-бытового и торгового обслуживания, занимательного питания и пр. и выделяется в пространственной структуре города повышенным уровнем благоустройства.

Функционально-информационный каркас города. Является частью улично-коммуникационной сети города, которая оформляется деловой информацией, рекламой. Функционально-информационный каркас связывает в единое пространственно непрерывное целое основные функционально значимые объекты города (общественные и торговые центры, места приложения труда и пр.).

Строится функционально-информационный каркас на основе специальных натурных исследований, направленных на выявление и дифференциацию мест приложения труда, общественных и торговых центров и других фокусов притяжения населения. На их основе определяются основные направления и интенсивность деловых перемещений в городском пространстве (рис. 2, 2а).

Функционально-информационный каркас является материальной основой для организации деловой информации и рекламы. Он насыщается деловой информацией и выделяется в пространственной структуре города повышенным уровнем благоустройства.

Схема образно-тематического зонирования города. Призвана решать задачи упорядочения семантической структуры города, улучше-

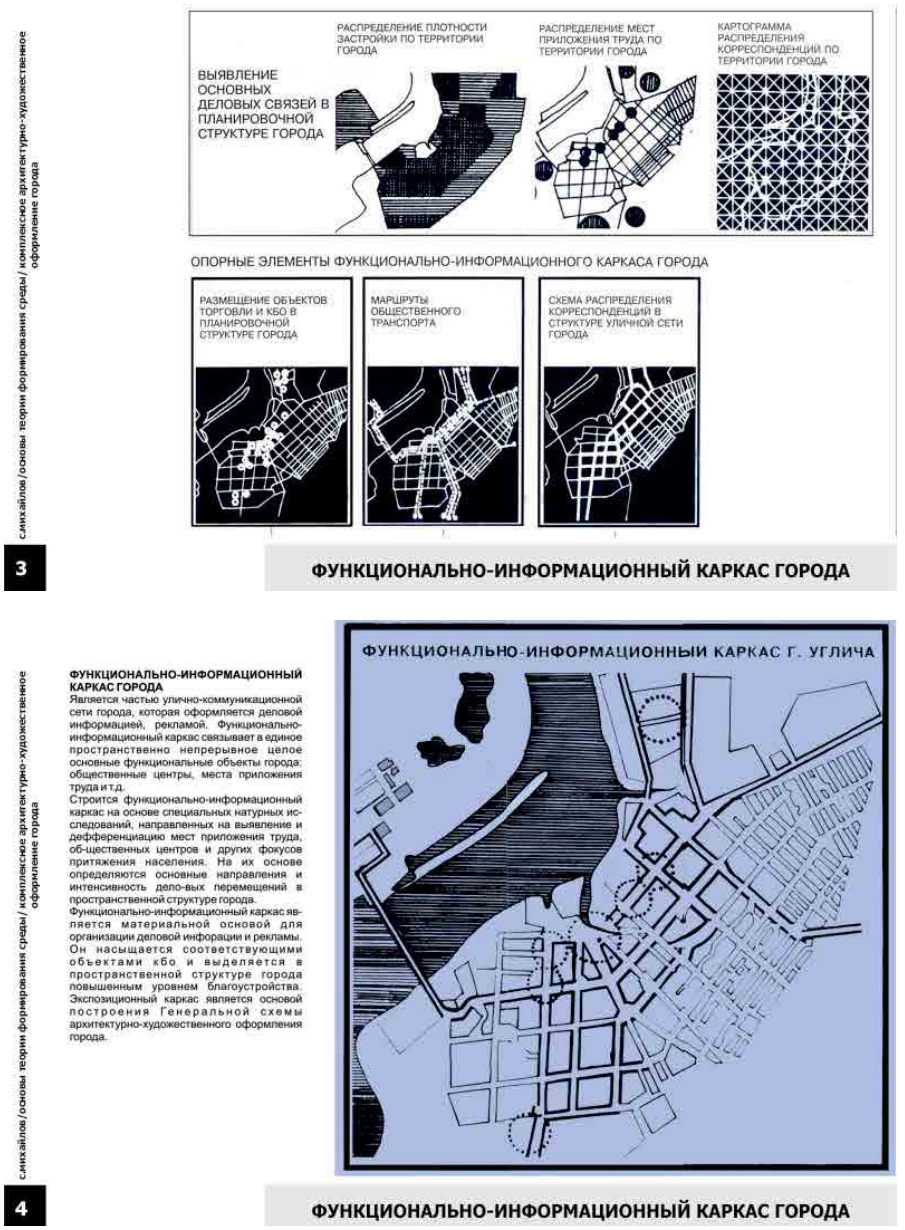


Рис. 2, 2а. Функционально-информационный каркас города и его опорные элементы (г. Углич)

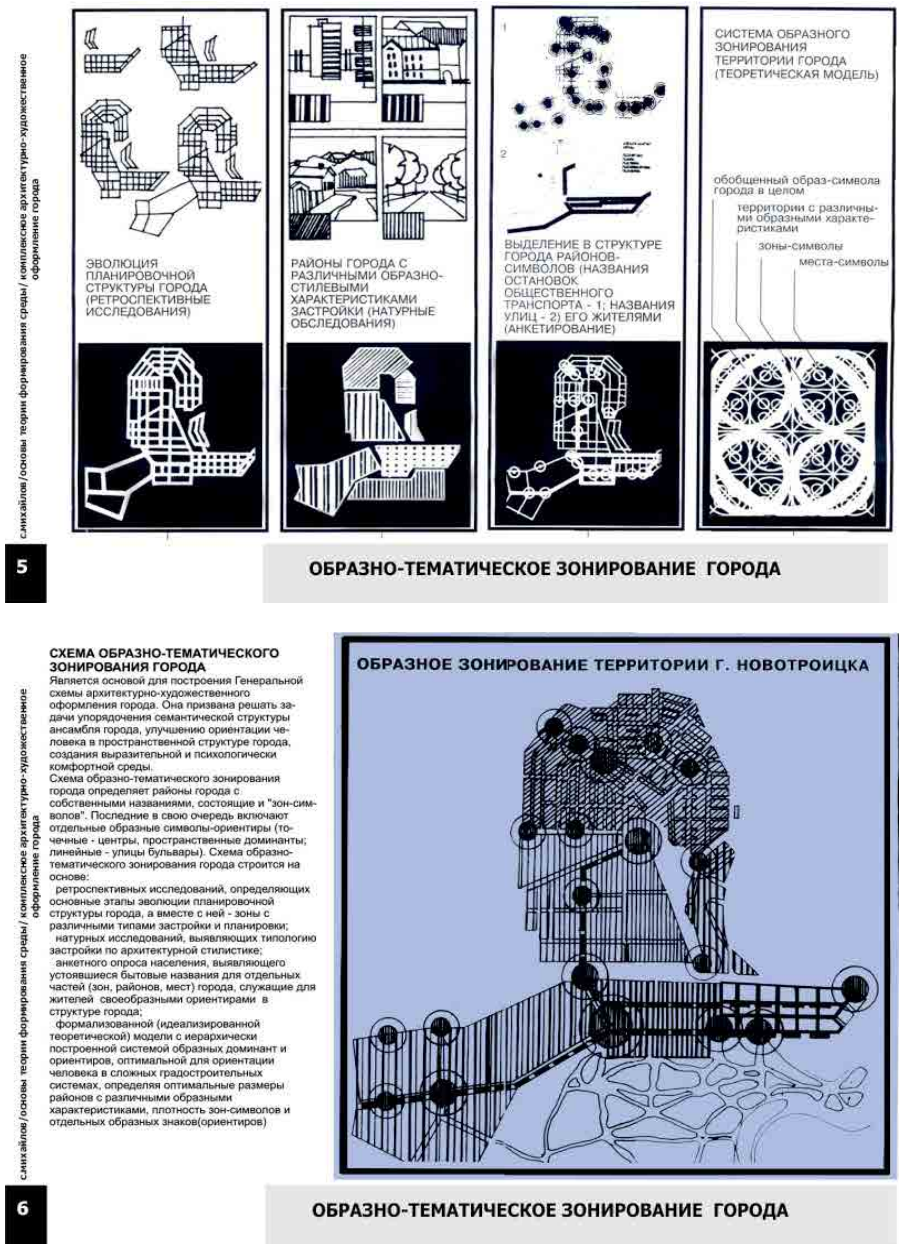


Рис. 3, 3а. Схема образно-тематического зонирования города (г. Новотороицк)

ния ориентации человека в его пространственной структуре, создания выразительной и психологически комфортной среды.

Схема образно-тематического зонирования города определяет районы с города с собственными названиями, состоящими, в свою очередь, из пространственных образований меньших размеров — «зон-символов» (рис. 3, 3а). Последние также включают отдельные образные «символы-ориентиры» (точечные: центры, пространственные доминанты; линейные: улицы бульвары, набережные и пр.). Схема образно-тематического зонирования города строится на основе:

1) ретроспективных исследований, определяющих основные этапы эволюции планировочной структуры города, а вместе с ней зоны с различными типами застройки и планировки;

2) натурных исследований, выявляющих типологию застройки по архитектурной стилистике;

3) анкетного опроса населения, выявляющего устоявшиеся в быту названия для отдельных частей (зон, районов, мест) города, служащие для жителей своеобразными ориентирами в структуре города;

4) формализованной (идеализированной) модели с иерархически построенной системой образных доминант и ориентиров, оптимальной для ориентации человека в сложных пространственных системах, определяя оптимальные размеры районов с различными образными характеристиками, плотность зон-символов и отдельных образных знаков (ориентиров).

Заключение. 1970–1980-е гг. — время очень плодотворное на появление новых идей и концепций. Многие из них были ярко представлены и научно обоснованы, но в силу объективных обстоятельств остались невоплощенными, а многие изначально создавались в расчете лишь на статус «идеи». Это было время «бумажной архитектуры», «бумажного дизайна», «бумажного градостроительства». К таким концептуальным идеям, которым изначально не суждено было реализоваться, отчасти, можно отнести и проекты комплексного архитектурно-художественного оформления городов, несмотря на то, что проект для г. Владимира был рекомендован Советом Министров РСФСР (№ 840-01-29/2, 10.06.1981) в качестве основы для практического применения в автономных республиках, краях и областях [8] и в 1986 году «Стройиздат» выпустил «Рекомендации по проектированию комплексной схемы художественного и монументально-декоративного оформления города».



Рис. 4, 4а. Схема комплексного архитектурно-художественного оформления и его принципы (г. Орск)

Рассмотренные нами примеры показывают, что по сложности решаемых задач, глубине предпроектных исследований проекты комплексного архитектурно-художественного оформления городов 1980-х годов можно сравнить с разработкой их генеральных планов, а по широте и комплексности охватываемых задач с дизайн-программой.

Будучи в 1986–1987 гг. на стажировке в Веймарской высшей школе архитектуры и строительства (бывш. Баухауз) я познакомил немецких коллег с методикой проектирования комплексного архитектурно-художественного оформления города. Как ее оценку можно рассматривать появившеюся статью в центральном архитектурном журнале ГДР Architektur der DDR [9], обмен студентов наших вузов по этой тематике.

1970–1980-е годы в истории отечественного дизайна остаются как яркий период в его развитии, когда в условиях плановой системы хозяйствования и централизованной системы управления создавались уникальные дизайн-программы для целых городов и отраслей производства. Сегодня сложно прогнозировать появятся ли когда еще подобные возможности или этот опыт останется лишь достоянием истории отечественного дизайна, привязанный к конкретным событиям и общей социально-экономической ситуации.

Примечания:

1. Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ) был создан Постановлением Совета Министров СССР № 394 от 28 апреля 1962 года «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путём внедрения методов художественного конструирования».

2. За годы работы Сенежской студии под руководством Е.А.Розенблюма в ней прошли обучение свыше полутора тысяч художников и архитекторов из более чем 50 городов России, стран СНГ, Польши, Германии и Болгарии.

3. Искусствоведы и теоретики архитектуры определяют средовой подход как «гуманистическое движение, направленное на «очеловечивание» всех материально-технических и организационно-деятельностных систем жизнеобеспечивания» [4].

4. Как отмечает В.Глазычев, афишные тумбы исчезли, вытесненные билбордами и перетяжками, в большинстве случаев киоски, обрамление дверей и витрин стандартизировались, войдя в одно семейство с автозаправочными станциями [5].

5. Определенную известность получили «Генеральная схема художественного оформления и монументальной пропаганды Ленинграда», «Комплексный план политического и архитектурно-художественного оформления Львова» (Худфонд СХ УССР), «Схема монументально-декоративного оформления города Набережных Челнов» (ЦНИИЭП жилища), «Схема монументально-декоративного оформления Торжка» (отдел гл. архитектора Торжка) и др. Этим работам, как правило, предшествовали обширные предпроектные исследования, включая анализ существующей ситуации, ретроспективные исследования, прогнозирование перспектив развития города [6].

6. Так в проекте комплексного художественного и монументально-декоративного оформления г. Владимира (М.Волков, Р.Коноплева, В.Шимко, 1979–1981) предпроектные исследования проводились в трех основных направлениях: 1) анализ городского ландшафта, куда включался также и искусственный рельеф (валы, выемки, массивы застройки разной этажности); 2) выявление наиболее активно используемых территорий города (транспортно-пешеходные узлы и магистрали); 3) анализ размещения исторических и памятных мест. Особое внимание при этом уделялось специфике зрительного восприятия городской среды человеком [7].

7. Наряду с уже упомянутым проектом комплексного художественного и монументально-декоративным оформлением г. Владимира (МАРХИ), это серия подобных проектов оформления городов Углича, Альметьевска, Сарапула, Мамадыша, разработанных в 1980-е в КГАСУ (рук. проф. С.М.Михайлов).

8. Выработанные в итоге рекомендации в равной степени относились к последующим работам как художников-монументалистов, так и дизайнеров и архитекторов. При организации оформления городской среды проектировщики решали целый комплекс проблем, связанных с улучшением ориентации человека (функционально-утилитарный аспект), усилением выразительности пространственной среды (художественно-эстетический аспект), повышением ее информационной насыщенности (семантический аспект).

Список литературы:

1. Дизайн для профессионалов. — URL: http://www.profydesign.ru/archives/tag/vniite (дата обращения: 26.02.2020).

2. Государственный дизайн. Всесоюзный институт технической эстетики (вниитэ). — URL: https://studfile.net/preview/4001575/page:12/ (дата обращения: 26.02.2020).

3. *Михайлов С.М., Сайфутдинова Л.З.* Средовой подход как этап в истории дизайна города // Дизайн ревю. — 2019. — № 1–4.

4. *Татарченко А.В.* Средовой подход в архитектуре: от теории к реализации // Современные наукоемкие технологии. — 2018. — № 9. — С. 115–119.

5. *Глазычев В.Л.* Урбанистика. — Москва: Европа; Новая площадь, 2008. — 218 с.

6. *Михайлов С.М., Михайлова А.С., Надыршин Н.М.* Дизайн города: основные этапы исторического развития // Вестник ОГУ. — 2014. — № 5 (166).

7. *Волков М., Коноплева Р., Шимко В.* Градостроительная программа монументально-декоративного оформления города // Архитектура СССР. — 1981. — № 10.

8. *Волков М.М.* Система объектов монументальной пропаганды в структуре исторического города. Автореф. дисс. канд. арх. — Москва: МАРХИ, 1985.

9. *Михайлов С.М.* Комплексное художественное оформление города (на нем. языке) // Architektur der DDR 8/88 (Архитектура ГДР. — 1988. — № 8).

Е.В. СОКОЛЬНИКОВА
Кандидат пед. наук, доцент, независимый куратор и педагог, специалист по истории дизайна
e-mail: alyona@sokolnikova.com

Н.М. СОКОЛЬНИКОВА
Доктор пед. наук, профессор МПГУ
e-mail: sokolnat@yandex.ru

E.V. SOKOLNIKOVA
PhD, associate professor, an independent curator, researcher and lecturer in design history & theory
e-mail: alyona@sokolnikova.com

N.M. SOKOLNIKOVA
PhD, professor of Moscow State Pedagogical University
e-mail: sokolnat@yandex.ru

НАЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ СОВЕТСКОГО ДИЗАЙНА И ФОРМИРОВАНИЕ СИСТЕМЫ РЕГИОНАЛЬНЫХ ФИЛИАЛОВ ВНИИТЭ

NATIONAL ASPECT OF SOVIET DESIGN AND FORMATION OF THE SYSTEM OF REGIONAL BRANCHES OF VNIITE

Данная статья рассматривает влияние национального и регионального аспектов на процесс формирования советской системы дизайна на примере анализа деятельности региональных филиалов ВНИИТЭ 1960–80-х гг, а также серии выставок, демонстрирующих достижения дизайна в отдельных регионах СССР, организованных в московском ЦТЭ. Отдельно исследуется процесс осознания значимой роли национального аспекта в формировании региональных школ советского дизайна, происходивший на уровне теоретических исследований и практических разработок советских искусствоведов и дизайнеров, сотрудников ВНИИТЭ 1970–80-х годов. Анализируется сформированная ими концептуальная и методологическая основа для исследования и развития национальных особенностей дизайна.

This article examines the influence of national and regional aspects on the formation of the Soviet design system using the example of the activities of the regional branches of the VNIITE of the 1960s and 80s, as well as a series of exhibitions demonstrating design achievements in certain regions of the USSR organized in the Moscow Centre for Technical Aesthetics. Additionally is examined the process of realization of the significant role of the national aspect in the formation of regional schools of Soviet design, which took place at the level of theoretical research and practical elaboration made by Soviet art historians and designers, employees of the VNIITE in the 1970s and 80s. The conceptual and methodological basis that they have formed for the study and development of national design features is analyzed by the authors.

Ключевые слова: советский дизайн, система филиалов, ВНИИТЭ, национальный аспект дизайна, региональный аспект, этно-культурные традиции.
Keywords: Soviet design, branch system, VNIITE, national design aspect, regional aspect, ethnocultural traditions.

Многообразие национальных и этнокультурных традиций, существовавших в СССР в рамках единой социалистической идеологии, делают советскую государственную систему дизайна (сформировавшуюся между 1962–1991 годами) уникальной и интересной моделью для изучения природы национального своеобразия в дизайне.

Несмотря на политику централизации, тенденции унификации методов проектирования и стандартизации технологий производства, усугублявшиеся бюрократией партийной системы и спецификой советской плановой экономики, сохранение и развитие национального компонента в дизайне регионов можно отнести к одной из определяющих особенностей развития дизайна в СССР, исследование которой актуально как для расширения представлений о советском дизайне в целом, так и в контексте современного этапа развития национальных школ дизайна бывших союзных республик.

Формирование государственной системы советского дизайна началось в 1962 году с открытия в Москве Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ), входящего в ведение государственного комитета Совета Министров СССР по координации научно-исследовательских работ (впоследствии — ГКНТ СССР). При этом созданная в рамках этой системы сеть специальных художественно-конструкторских бюро (СХКБ), была сформирована в 1962–65-е годы, согласно территориальному принципу управления народным хозяйством, и включала Московское, Ленинградское, Свердловское, Киевское, Рижское, Тбилисское, Ереванское, Бакинское и, с 1965 года, Хабаровское и Харьковское СХКБ. Но уже в 1966–67 годы, в связи с возвратом к отраслевому принципу управления, ряд СХКБ перешло в административное подчинение ВНИИТЭ в качестве его филиалов: Армянского (Ереван), Белорусского (Минск), Вильнюсского, Грузинского (Тбилиси), Дальневосточного (Хабаровск), Киевского, Ленинградского, Харьковского, Уральского (Свердловск) и с 1978 года — Азербайджанского (Баку). Одновременно по всему СССР продолжилось формирование отраслевых СХКБ и около 1500 художественно-конструкторских бюро (ХКБ, КБ) и групп при различных научно-исследовательских и проектных институтах и предприятиях, также соподчиненных ВНИИИТЭ через региональные организации (рис. 1).

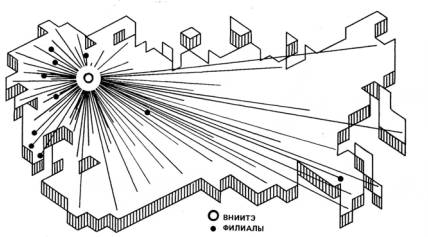


Рис. 1. Схема расположения ВНИИТЭ, его региональных филиалов и СХКБ на карте СССР. ВНИИТЭ. 1970-е

При этом, особенностью созданной системы стало отсутствие в ней горизонтальных связей, выражавшейся, в том числе, в невозможности представителей региональных филиалов работать друг с другом напрямую, минуя Москву, и в затрудненных отношениях представителей филиалов с предприятиями внутри собственных регионов в рамках выполнения крупных заказов, также координировавшихся ВНИИТЭ.

Но, как отмечает Д.А.Азрикан [1], несмотря на очевидные недостатки политики централизации, это не влияло на уважительный характер личных отношений между дизайнерами, участвовавшими в межрегиональных дизайн-программах ВНИИТЭ, к крупнейшим из которых, с точки зрения количества региональных участников, относились: «Культбытмаш-1» (ВНИИИТЭ и его Уральский, Ленинградский, Киевский и Харьковский филиалы, 1978–1985), «БАМ3» (ВНИИТЭ и его Ленинградский, Киевский и Вильнюсский филиалы, 1981–1986) и выделенная на ее основе средовая программа «Среда-Скиф» (ВНИИТЭ и его Киевский, Грузинский, Ленинградский, Азербайджанский и Армянский филиалы) и др.

Представители филиалов также принимали активное участие в международных проектных семинарах ИКСИД «Интердизайн», организованных директором ВНИИТЭ и на тот момент избранным президентом ИКСИД Ю.Б.Соловьевым. Всего на территории СССР было проведено пять семинаров, каждый из которых проходил в одном из региональных филиалов ВНИИТЭ: Белорусский (1971), Харьковский (1977), Грузинский (1980), Азербайджанский (1983) и Армянский (1985). При этом семинары 1971, 1980 и 1983 годов были направлены на комплексное исследование и поиск решения локальных проблем выбранного региона, связанных с организацией городского пространства, а также производства и транспортировки пищевой продукции с учетом местных традиций.

Первоначальная специализация филиалов была в наибольшей степени связана с типом промышленности, преобладавшей на тот момент в регионе. Азербайджанский филиал занимался нефтедобывающим и нефтеперерабатывающим оборудованием для предприятий республики, а также электробытовой аппаратурой.

Армянский филиал специализировался на проектировании изделий машиностроения (станкостроение, приборостроение, лазерная техника) и бытового назначения, разрабатывал промышленную графику и упаковку.

Белорусский филиал осуществлял исследования и проектные работы в сфере сельхозтехники (тракторов, комбайнов) и большегрузных карьерных самосвалов, а также занимался созданием комплексных объектов для энергетической промышленности, включая оптимизацию условий деятельности персонала и эстетическую организацию производственной среды предприятий. Из товаров народного потребления, разработанных филиалом, наибольшую известность получили бытовые холодильники и морозильники.

Вильнюсский филиал создавал проекты в области точного станкостроения и приборостроения. Традиционная специализация это-

го филиала — проектирование производственной среды и благоустройство территории промышленных предприятий и малых городов.

Грузинский филиал, в основном, занимался проектированием изделий бытового назначения (в частности, мебели), а также промграфики, упаковки и дизайном городской среды.

Дальневосточный филиал проектировал продукцию заводов, расположенных в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. Основные виды изделий: оборудование для рыбообрабатывающей промышленности, изделия приборостроения, электроинструменты, локомотивы и тепловозы, а также холодильники и стиральные машины.

Киевский филиал занимался дизайном различного промышленного оборудования (литейного, прессового, сварочного, полиграфического, транспортного), машин и оборудования для механизации трудоемких процессов в кормопроизводстве и животноводстве, а также технически сложных изделий бытового назначения (кухонные комбайны, сушильные, гладильные, посудомоечные машины). Филиал специализировался в области визуальных коммуникаций и представлял это направление в комитете международной организации по стандартизации ИСО.

Ленинградский филиал был головной организацией по дизайну в Минстанкопроме СССР, а также производил портовое и судовое оборудование, портальные и башенные краны, погрузчики, навигационную аппаратуру и др. Кроме того, он специализировался в области приборостроения, разработке точных измерительных инструментов. Особую известность получила Ленинградская школа промграфики и деятельность взаимодействовавшего с ВНИИТЭ Ленинградского оптико-механического объединения (ЛОМО).

Харьковский филиал специализировался на товарах народного потребления (велосипеды, детские коляски, электроприборы, аппаратуру связи, телевизоры и др.). Значительную часть работы филиала составляло художественное конструирование средств автоматизации и систем управления.

Уральский филиал был головной организацией по дизайну в Минтяжмаше СССР. Специализация — тепловозы и локомотивы, путевые и горные машины, погрузочно-транспортные комбайны, сварочные машины, бытовые электроприборы. Большой объем занимали исследования и проектные разработки в области формирования ассортимента

различных функционально-бытовых комплексов (туризм и отдых, жилище с приусадебным участком и др.).

При этом, основываясь на общих методических рекомендациях, каждый филиал имел возможность самостоятельно решать общие научные и практические задачи, аналогичные направлениям деятельности центрального отделения ВНИИТЭ, такие как: разработка проектов в области промышленного, графического и средового дизайна; осуществление научно-исследовательской деятельности, работа по экспертизе и аттестации промышленных изделий с точки зрения социально-экономических, функционально-технических, эргономических и эстетических критериев соответствия их требованиям технической эстетики, выдача заключений об изделиях, представленных на присвоение Государственного знака качества, создание научных методов оценки, прогнозирования и контроля потребительских свойств изделий машиностроения и товаров культурно-бытового назначения.

Кроме того, филиалы обеспечивали научно-методическое руководство СХКБ и другими художественно-конструкторскими подразделениями в своих регионах и их информационное обслуживание, а также локальную пропаганду методов и достижений технической эстетики через публикацию методических материалов, организацию выставок, конференций и семинаров по обмену опытом.

Проблемы подготовки квалифицированных кадров для филиалов постепенно решались с помощью увеличения числа региональных учебных заведений, дающих профессиональное образование в сфере художественного конструирования. Первые выпуски по новой специальности были подготовлены в Ленинградском и Московском высших художественно-промышленных училищах. В дальнейшем профильное образование в области дизайна можно было получить: в Белорусском государственном театрально–художественном институте, Государственной академии художеств Латвийской ССР, Государственных художественных институтах Литовской и Эстонской ССР, Ереванском государственном художественно-театральном институте, Тбилисской государственной академии художеств, Свердловском архитектурном и Харьковском художественно-промышленном институтах, а также в некоторых средних учебных заведениях.

Основные достижения в формировании региональных школ дизайна в СССР обобщены в неоконченной серии изданий ВНИИТЭ:

Уральская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в Свердловском архитектурном институте (1989), Ленинградская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной (1990), Московская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в Московском высшем художественно-промышленном училище (б. Строгановском) (1991) и Харьковская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в Харьковском художественно-промышленном институте (1992).

Деятельность и достижения региональных филиалов активно освещалась в отчетных сборниках ВНИИТЭ («Художественное конструирование в СССР»), в журнале «Техническая эстетика», выпускавшемся ВНИИТЭ с 1964 по 1991 год, а также в журнале «Декоративное искусство СССР» и других публикациях.

В 1978 году в Москве и в 1980 году в Риге (Латвия) были открыты два «Центра технической эстетики» (ЦТЭ), работа которых была направлена как на организацию информационно-образовательных мероприятий для профессионального сообщества, так и на популяризацию достижений советского дизайна среди широких слоев населения. В московском ЦТЭ, расположенном в самом центре города, при активном участии филиалов, была организована целая серия выставок, посвященных развитию дизайна в отдельных регионах СССР: «Дизайн Латвии» (1979), «Дизайн Литвы» (1981), «Дизайн Урала» (1981), «Дизайн Белоруссии» (1981–1982), «Дизайн Украины» (1982), «Дизайн Грузии» (1984), «Дизайн Армении» (1984–1985).

Для каждой выставки в региональном представительстве ВНИИТЭ был разработан свой графический знак, состоявший из стилизованной буквы «Д» (дизайн) и первой буквы названия региона (А — Армении, Б — Белоруссии и т.п.), написанных с использованием графических возможностей национального алфавита. Буклеты, каталоги и оформление витрин каждой выставки были выдержаны в собственной цветовой гамме и стилистике.

Все выставки демонстрировали последние достижения экспозиционного дизайна и были направлены на создание целостного художественного образа национальной культуры. Например, на выставке «Дизайн Литвы» цветовое решение экспозиции состояло из сочетаний темно-синего, оранжевого и белого цветов, а планшеты 80 х 50 см крепились под разными углами, образовывая волну. Оригинальным и новаторским было художественно-конструкторское решение выставки «Дизайн Армении»: основной цвет экспозиции был белый, но впервые в освещении некоторых разделов использовались цветовые светофильтры, и во всю высоту витрины была смонтирована напоминающая драгоценный камень трехгранная призма с зеркальной поверхностью внутри.



Рис. 2. Фрагмент оформления внешней витрины Центра Технической эстетики. Выставка «Дизайн Украины». Москва. 1982

Каждая выставка имела особую структуру разделов, отражающую основные направления деятельности региональных отделений ВНИИТЭ. Важно отметить, что в состав всех выставок, помимо предметов промышленного дизайна (действующих образцов и масштабных моделей средств транспорта, мебели, бытовой и производственной техники) и графики (товарных знаков, упаковки, чертежей, схем и др.), были также включены образцы традиционных народных промыслов и ремесел. Способы сочетания объектов индустриального дизайна с декоративно-прикладным и народным искусством также решались в каждой экспозиции по-разному. Например, структуру выставки «Дизайн Украины» задавало динамичное чередование вертикальных полос белого и коричневого цвета. В нишах из неокрашенного картона располагались образцы народного искусства, а на приподнятых над ними белых прямоугольных подиумах — достижения современной промышленности (рис. 2).

Все экспозиции дополняли крупные фотографии или демонстрируемые на проекторах слайды, характеризующие уникальную природу региона, для создания его целостного образа.

Дизайн и концепция этой серии выставок отражали сложный путь осознания значимой роли национального аспекта в формировании региональных школ советского дизайна, происходивший на уровне теоретических исследований и практических разработок советских искусствоведов и дизайнеров, сотрудников ВНИИТЭ 1970–80-х годов.

В первые годы после создания ВНИИТЭ основные направления его деятельности протекали в русле философии модернизма и актуального тогда «интернационального стиля», многие представители кото-

рого считали дизайн наднациональным явлением. Предполагалось, что при достижении единого уровня технологического прогресса, а также под влиянием общих функциональных требований, предъявляемых к предметам массового потребления с точки зрения физиологии человека и законов физики и химии, все национальные особенности дизайна со временем нивелируются, вытесненные глобальными процессами унификации [2]. Решая в рамках этих тенденций актуальные задачи времени, дизайнеры ВНИИТЭ были заняты в этот период преимущественно масштабными проектами в области стандартизации и определения базовой номенклатуры изделий, а также решениями узкоотраслевых технологических проблем.

Но уже к концу 1960-х годов в работах советских теоретиков и практиков дизайна знаменитый модернистский принцип «форма следует функции» получает новую более глубокую трактовку. Так, уже на уровне исследования вопросов композиции Е.В.Волкова в 1969 году обращает внимание на обусловленность форм предметной среды рядом факторов, существующих только в конкретной реальности быта, а также на необходимость соотнесения художественной структуры объекта дизайна с индивидуальными особенностями восприятия и мироощущения человека [3].

В публикациях 1970–80-х годов намечается постепенный переход от исследования закономерностей формообразования в контексте функционально-конструктивных характеристик изделия к более широкому, культурологическому подходу. Как отмечал О.И.Генисаретский «к понятию “функция” перестанем относиться как к первичному, отдав пальму первенства «ценности»» [4].

Стало недостаточным, чтобы вещь отвечала только абстрактным обобщенным требованиям технической эстетики. В 1970-е годы во ВНИИТЭ на уровне программных установок подчеркивается социальная направленность социалистического дизайна, связанная с необходимостью удовлетворения потребностей конкретного человека, в противовес существовавшей ранее ориентации на усредненного потребителя. Формирование комплексной программы ассортиментной политики, обусловившей процесс перехода от проектирования отдельных вещей к созданию их гармоничных систем, также предполагало учет разнообразных сторон жизни общества, включая не только аспекты экономики, организации производства, технологии и распределения ресурсов страны, но и потребностей людей, и ценностей культуры [5].

Анализируя роль культурного аспекта в формировании такого перспективного направления социалистического дизайна, как «дизайн систем», художники-конструкторы ВНИИТЭ Д.А.Азрикан и Д.Н.Щелкунов [6] подчеркивали, что присутствие в окружении человека вещей разных эпох, наций и стилей следует рассматривать не как неизбежное зло, но как культурно обусловленную необходимость, и потому процессы гармонизации предметной среды не должны в конечном итоге привести к тотальному внешнему единообразию, оставляя в рамках заданной системы место для самовыражения и творческой трансформации.

В исследованиях ВНИИТЭ по проблемам ассортимента товаров народного потребления особое место занимал анализ тенденций развития быта и предметной среды жилища. При этом жилая среда рассматривалась на теоретическом уровне и получила широкую трактовку как социокультурный феномен, в котором тонко переплетаются материальные и духовные аспекты жизни человека.

В результате во второй половине 1970-х годов во ВНИИТЭ начали уделять большое внимание комплексному исследованию бытовых потребностей: была организована вторая Всесоюзная конференция по проблемам формирования ассортимента товаров народного потребления на тему «Предметная среда жилища и потребности человека» (1978), материалы по этой теме были опубликованы в трех сборниках из серии «Труды ВНИИТЭ»: «Некоторые особенности формирования ассортимента бытовых изделий» (вып. 18, 1978), «Социальные и художественно-конструкторские проблемы формирования предметной среды жилища» (вып. 27, 1980) и «Проблемы функционирования бытовых изделий в пространственно-планировочной структуре жилища» (вып. 32, 1981).

Расширяя проблематику этих исследований, начиная с 1984 года, ВНИИТЭ и все десять его филиалов были привлечены к работе по новой теме «Формирование жилой предметной среды средствами дизайна в условиях развитого социализма». На ее основе в 1985 году ВНИИТЭ был разработан проект координационного плана «Формирование жилой предметной среды и образ жизни в условиях социализма» на 1986–1990 годы, частично представленный на научном симпозиуме, приуроченном к международной выставке «Дизайн — социалистическому обществу» (Москва, ВДНХ СССР, 1985). Этот План должен был задействовать более 20 организаций со-исполнителей (включая ЦНИИЭП Жилища, Общесоюзный дом моделей одежды и др.), но по совокупности

экономических и политических причин, предшествовавших распаду СССР, был осуществлен лишь частично.

Произошедшая в середине 1980-х годов смена фокуса исследований ВНИИТЭ в сторону комплексного изучения образа жизни человека и его взаимообусловленности с проектируемой дизайнерами предметной средой стала ключевой для понимания необходимости использования регионального и национального компонентов в дизайне. Результаты исследований по этой проблеме были частично отражены в сборниках «Проблемы художественной выразительности современной предметной среды» (вып. 47, 1985), «Ценности, образ жизни и жилая среда» (вып. 51, 1987), «Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды» (Вып. 52, 1987), «Региональные проблемы жилой среды» (вып. 55, 1988), «Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и жилой среды» (вып. 58, 1989) и обсуждались на Всесоюзной научной конференции «Образ жизни и жилая среда» (Москва, 1988), наиболее значимые материалы по которой частично были опубликованы в журнале «Техническая эстетика».

Как отмечала Г.Л.Демосфенова во вступлении к сборнику «Региональные проблемы жилой среды», конечной целью этих исследований являлась как разработка общих концептуальных установок, так и методических рекомендаций в области проектирования и самих экспериментальных проектов, которые позволят приблизить дизайн жилой среды к реальному потребителю, исходя из регионального и национального своеобразия его образа и стиля жизни, так как «вненационального и внерегионального бытия просто не существует» [7].

Оценивая комплекс факторов, оказывающих влияние на формирование региональных и национальных особенностей дизайна, большинство исследователей этого периода выделяют в качестве отправной точки геологические, ландшафтные, климатические и прочие природные условия определенного региона, оказывающие влияние на тип расселения, этнокультурный состав и социальную структуру общества, благоприобретенные этнофизиологические особенности (традиционные позы и способы взаимодействия с предметным миром), отношение человека к пространству и его структурной организации, а также особенности архитектурно-планировочной и пространственно-предметной (сельской или городской) среды проживания, формы и характер которых определяются, с одной стороны, традиционными видами хозяйствен-

ной деятельности, материалами, колоритом и образами окружающей природы, а с другой — особенностями национального мировоззрения, эстетических представлений и системы ценностей, закрепленных, в том числе, в национальном языке и образах художественной культуры.

Анализируя проблему реализации политики «всестороннего развития и сближения всех наций и народностей СССР», закрепленной в конституции СССР (статья 36), С.О.Хан-Магомедов подчеркивает, что национальную и этническую культуру следует рассматривать не как стадию процесса формирования единой мировой культуры будущего, но как неповторимый вариант общемировой культуры, вырабатывавшийся многие века и являющийся достоянием человечества и потому требующий бережного сохранения. В качестве иллюстрации несводимости различных национальных культур к единому образцу автор приводит пример с национальными языками народов и этнических групп союзных республик. По его мнению, русский язык образовывал с ними параллельный культурный слой, одновременно дополняющий и стимулирующий их независимое развитие, вызывая повышенный интерес к собственным этническим традициям [8], так как национальные особенности легче познаются при сравнении различных культурных моделей.

При этом К.М.Кантор во время своей речи на международном конгрессе ИКСИД, 1975, также обращал внимание на то, что именно уникальность различных национальных культур является необходимым условием их плодотворного взаимодействия, и утверждал, что даже когда отдельные образцы международного дизайна приобретают схожие черты, определяемые уровнем развития технологий и актуальными тенденциями формообразования, их внутреннее содержание, определяемое ценностями национальной культуры и социокультурным контекстом функционирования этих предметов в локальной среде, остается максимально различным [2]. К аналогичным выводам пришли специалисты региональных филиалов ВНИИТЭ, изучавшие во второй половине 1980-х годов вопросы регионального образа жизни и бытовых потребностей человека, в частности, на примере национальных традиций приема и приготовления пищи.

Впоследствии, благодаря культурологическому подходу, позволяющему изучать дизайн в общем контексте с закономерностями развития народного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры, К.М.Кантор увидел в дизайне идеальный объект для изучения художе-

ственного аспекта взаимодействия культур и особенностей межкультурного восприятия.

Формирование культурологического, регионального и средового подходов в советском дизайне 1970–80-х годов было связано с общими гуманистическими тенденциями в проектной культуре этого периода и с одновременной актуализацией экологической проблематики.

С.О.Генисаретский и К.А.Кондратьева в своих теоретических работах 1980–2000-х годов развивали с точки зрения национальных аспектов дизайна концепцию «экологии культуры», предложенную Д.С.Лихачевым (1984) и предполагающую одновременную важность для человека сохранения как природной биологической среды, так и культурной среды, необходимой для полноценной духовной и нравственной жизни человека [9].

В частности, в своей программной статье «Методологические заметки о концептуальных основах регионального дизайна» (1988) О.И.Генисаретский ввел понятие «миметического дизайна» как культурно-экологического направления, способного воссоздавать в облике и социально-функциональном устройстве среды образы и стили жизни, характерные для той или иной региональной или этнокультурной традиции [4], окончательно утверждая значимость этого направления в теории и практике советского дизайна.

Таким образом, в 1960–80-е годы в СССР произошло не только формирование уникальной, в том числе по своему этнонациональному и региональному составу, государственной системы дизайна, но и была разработана концептуальная основа для исследования и развития национальных особенностей дизайна. Накопленный практический и теоретический материал, связанный с деятельностью региональных филиалов ВНИИТЭ, в настоящий момент требует дальнейшего изучения и переосмысления, ведь сохранение и развитие традиций национальной культуры в дизайне отдельных стран и регионов является не только самоценной задачей для них самих, но и обогащает мировую культуру, определяя тенденции формирования международного уровня дизайна [10].

Примечания:

1. *Dmitry Azrikan.* VNIITE, Dinosaur of Totalitarianism or Plato's Academy of Design? // Design Issues. — Vol. 15. — No. 3. — The MIT Press. 1999. — P. 61–62

2. *Кантор К.М.* Дизайн в контексте культуры. К IX конгрессу ИКСИД в Москве // Декоративное искусство СССР. — 1975. — № 9. — С. 27–28.

3. *Волкова Е.В.* Композиция как эстетическая категория // Вестник МГУ. — 1969. — Серия 8. — № 6 // Цит. по: Калиничева М.М., Жердев Е.В., Новиков А.И. / под. ред. В.И.Кулайкина. Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ. Предпосылки. Истоки. Тенденции становления. Монография. — М.: ВНИИТЭ; Оренбург, 2009. — С. 299.

4. *Генисаретский О.И.* Методологические заметки о концептуальных основах регионального дизайна // Труды ВНИИТЭ. № 55. Региональные проблемы жилой среды / под ред. Г.Л.Демосфеновой (отв. ред.), Ю.Б.Тупталова, М.В.Федорова, С.О.Хан-Магомедова. — М.: ВНИИТЭ, 1988. — С. 14, 18.

5. *Соловьев Ю.Б.* Дизайн на службе общества // Техническая эстетика. — 1975. — № 12. — С. 6.

6. *Азрикан Д.А., Щелкунов Д.Н.* Перспективное направление социалистического дизайна // Техническая эстетика. — 1975. — № 11. — С. 12–13.

7. *Демосфенова Г.Л.* Предисловие // Труды ВНИИТЭ. № 55. Региональные проблемы жилой среды / под ред. Г.Л.Демосфеновой (отв. ред.), Ю.Б.Тупталова, М.В.Федорова, С.О.Хан-Магомедова. — М.: ВНИИТЭ, 1988. — С. 3.

8. *Хан-Магомедов С.О.* К проблеме национального своеобразия предметно-пространственной среды // Труды ВНИИТЭ. № 55. Региональные проблемы жилой среды / под ред. Г.Л.Демосфеновой (отв. ред.), Ю.Б.Тупталова, М.В.Федорова, С.О.Хан-Магомедова. — М.: ВНИИТЭ, 1988. — С. 24–25, 30–32.

9. *Лихачев Д.С.* Экология культуры // Заметки о русском. — М.: Советская Россия, 1984. — С. 54.

10. *Сокольникова Е.В.* Семиотический подход к анализу национальной специфики графического дизайна в процессе подготовки дизайнеров в вузе: диссертация кандидата педагогических наук: 13.00.02. МГГУ им. М.А.Шолохова. — М., 2011. — С. 43.

Список литературы:

1–2. Очерки становления государственной системы дизайна. Том 1–2 / под редакцией А.А.Грашина. — Москва: ВНИИТЭ, 2011.

3. Проблемы современного дизайна. Выпуск 6. Роль стиля и национального стилеобразования в создании отечественной инновационной продукции / составитель А.А.Грашин. — Москва: ВНИИТЭ, 2010.

4. Труды ВНИИТЭ. № 58. Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и жилой среды / под редакцией О.И.Генисаретского (ответственный редактор), Г.Г.Курьерова, В.Ф.Сидоренко, С.О.Хан-Магомедова. — Москва: ВНИИТЭ, 1989.

Е.Б. КОРЯГИН
Кандидат искусствоведения, профессор, Сиэтл, США
e-mail: ekoryagin@yahoo.com

E.B. KORYAGIN
Ph.D. in arts, professor, Seattle, USA
e-mail: ekoryagin@yahoo.com

ДИЗАЙН НА СОВЕТСКОМ ПРЕДПРИЯТИИ В 60–80-е ГОДЫ

DESIGN AT A SOVIET ENTERPRISE IN THE 60–80s

Автор описывает профессиональную ситуацию в советском дизайне в 1960-е и 1980-е годы, касается опыта организации производственной среды на промышленных предприятиях и деятельности первых групп технической эстетики на предприятиях.

The author describes the professional situation in Soviet design in the 1960s and 1980s, concerns the experience of organizing the production environment in industrial enterprises and the activities of the first groups of technical aesthetics in enterprises.

Ключевые слова: промышленный дизайн, группы технической эстетики на предприятиях, художественное конструирование, производственная среда
Keywords: industrial design, groups of technical aesthetics in the industries, enterprises environment.

Контрольный вопрос на засыпку: что неправильно в названии? Ответ: на советском предприятии дизайна быть не могло, было художественное конструирование, так решено было на Всесоюзной конференции в Тбилиси в 1971 (кажется) году. Впервые слово дизайн в официальной советской печати (в газете «Правда») было напечатано только в 1985 году.

Посмотрим, как художественное конструирование появилось, утверждалось, работало не «в масштабе…», а именно на предприятии.

Объективные предпосылки:

— Ю.Б.Соловьев создает ВНИИТЭ (Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики), начинается выпуск бюллетеня (затем — журнала) «Техническая эстетика»;

— в МГХПУ (б.Строгановское) создается кафедра художественного конструирования, выпускники которого направляются на работу на промышленные предприятия;

— Е.А.Розенблюм организует Сенежскую студию, практические работы на которой выполняют многие художники со всего Союза;

— в державе начинается внедрение НОТ (научной организации труда) и подразделения НОТ на предприятиях занимаются или должны, по крайней мере, заниматься и художественным конструированием.

Субъективные предпосылки:

— после 5 лет службы по окончании Академии им. Жуковского поступил я на работу в ОКБ А.Микояна, только в 1964 году такое название было в секрете, в анкетах мы писали ММЗ «Зенит» или Завод № 4223;

— еще в армии нелегально поступил в Институт им. Репина (нелегально для армии, а не для Института);

— начал преподавать в Строгановке — сначала курс «Конструирование» и инженерные консультации курсового и дипломного проектов, затем курс «Формирование производственной среды» и «История дизайна».

Из сочетания этих объективных и субъективных факторов и родилась на нашем предприятии Группа технической эстетики. Участвуя в конференциях да и просто из общения с коллегами можно было знать, что делается по части НОТ и технической эстетики на других предприятиях. Поскольку делалось это, в основном, энтузиастами, имевшими (в лучшем случае) художественное образование, то многие забавные случаи мы видели в натуре; как, стараясь «украсить» цех, художник по периметру размещал копии известных живописных полотен или красил в разные цвета выдвижные ящики тумбочек.

Начинать, действительно, было непросто. Мы уже имели Строгановскую школу, мы много уже знали по зарубежным выставкам, но на предприятии это было немного похоже на самодеятельность; мы должны были что-то предлагать — интересное, полезное, нужное, чтобы показать себя, чтобы утвердиться, в конце концов.

Какие славные шкафы по нашему проекту сделали для секретного отдела. Вместо распахнутых шириной в один метр дверок сдела-

ли сдвижные створки, которые укатывались на тыльную часть шкафа. Авиационный завод все-таки, поэтому створки на обрезиненных подшипниках перемещались почти бесшумно. Алюминий бесцветно анодирован, проходы освободились, света добавилось. Благодарность за эту работу мы получили.

Когда для следующего Мига понадобилось сваривать листы большего размера, наши технические службы спроектировали сварочную установку, просто увеличив предыдущую, причем, увеличили во всех измерениях. Работать на ней было бы или неудобно или просто невозможно. С учетом эргономики мы сделали установку и удобной для работы, и (мы постарались) красивой.

В этих изделиях не было момента экономической состязательности с конкурентами, это просто была наша плановая работа.

Мне до сих пор непонятно, каким образом нам пришлось делать сани для сборной по бобслею, очевидно, где-то в министерских кругах решили, что авиационная фирма выполнит качественно это задание. Ну, и коль нас, дизайнеров, подключили к этому заданию, поработать было интересно. Странным было и проектирование, и изготовление опытного образца газонокосилки. Удачным оказалось, что у работавшей у нас в группе девушки и в Строгановке проектом была газонокосилка, так что удовольствие от этой работы мы получили. Хотя в продаже этого изделия увидеть так и не довелось, что для 70-х годов было нормально. Обычно ведь в качестве оригинала предприятия использовали зарубежный образец, взятый из Торгово-промышленной палаты и «чуть-чуть» изменяли — с учетом технологии, материала, культуры производства. А поскольку на зарубежном рынке изделие не продавалось, то в плагиате нас никто не обвинял. Даже ГДР-овских дизайнеров фирма Braun, похоже, прощала, зато в Союзе их кухонные комбайны пользовались громадным успехом. Счастливые, у них на стенах зданий не красовался советский лозунг: «Больше продукции, лучшего качества, с меньшими затратами!» Попробуйте осмыслить этот лозунг — с точки зрения логики или с точки зрения дизайна — это же очевидный конфликт противоречивых требований! А практически это выглядело так: во время конференции, к которой был приурочен показ производимой продукции, мы увидели новую готовальню (для нового поколения — это набор инструментов для черчения) — красивая коробка, отделанные велюром ложементы и совершенно отвратный рейсфедер — инструмент для черчения

тушью, сделанный из штампованного листового металла. Спрашиваю у конструктора: «Ведь этот рейсфедер “сдохнет” после пары заточек!» Ответ: «А что делать, каждое следующее изделие мы должны сделать дешевле». Вот и реализация лозунга — «с меньшими затратами».

В производстве боевых самолетов лозунг этот не действовал, хотя степень унификации каждого следующего изделия все-таки оценивалась. Но нас, дизайнеров, к изделию и не допускали. Разве что маскировочную, пятнистую окраску самолета мы и разрабатывали, и выполняли.

Правда, в порядке инициативы сделали мы (вылепили, отлили из гипса) рукоятку ручки управления Мигом. Она просто напрашивалась, ведь на рукоятке больше десятка точек управления! Сделали эргономически более удобную вещь, все наши летчики (а это «Заслуженные летчики-испытатели СССР») высоко оценили ее, всем понравилась. Кроме начальника отдела управления, который просто отказался делать ее.

И случилось так, что основной нашей работой на фирме стало формирование производственной среды. Сложилось вполне удачно: курс «Формирование производственной среды» я читал в Строгановке, в этом же направлении определилась тема диссертации. К сожалению, «в те годы давние, глухие» ни одной фотографии реальных работ я представить в диссертации не мог — секретно. Пришлось использовать похожее, близкое по теме и содержанию, из открытой печати.

Если сначала мы участвовали в косметическом ремонте производственных помещений, то довольно скоро мы стали определять содержание ремонта — не только окраску стен, но и планировочное решение, проекты мебели и т.д.

Сейчас даже трудно представить, насколько непросто было нам начинать работы в колористике. Вспомним, что первые рекомендации по цветовому решению производственных помещений были сформулированы в «Строительных нормах и правилах» СНиП 181-61. По идее, вроде бы все правильно — самый комфортный цвет в производственной среде — зеленый. Но ведь все хорошо в меру. А когда в державе плановое хозяйство, то принятие СН 181-61 определило масштабы выпуска определенного колера — впечатление было такое, что выпускать стали только зеленую краску, это уже был перебор, поэтому тоненькую брошюрку «Рекомендаций…» художники и маляры забросили на полку и больше к ней не обращались. Я только для юмора зачитывал цитаты из нее на лекциях.

Серьезными отечественными исследованиями по теме обогатили нас в работы А.Устинова (результат — диссертация и книга «Цвет в производственной среде». М.: ВНИИТЭ. 1967) и А.Ефимова; и хотя последние относились к городской среде, но и для нас были познавательны. Конечно, интересно было увидеть, если удавалось, работы французской группы Coloriste Conseil, это просто сказка была: огромные газовые емкости, где учитывались даже отраженные взаимные цветовые рефлексы, портовое оборудование. Так что работать мы начали, что-то зная из теории и мировой практики.

И право, сделать удалось немало, к 80-м годам просто видно было на предприятии, что работы по колористике выполнялись профессионально, с малярами у нас установились очень хорошие деловые отношения.

Может быть, представят интерес некоторые соображения, выработанные в ту пору. Мы поняли, что цвету, его восприятию, оценке потребителя нужно учить. Когда на Ленинградском проспекте вырос новый 15-этажный корпус фирмы Микояна (на самом деле этажей стало 16, на чердачном этаже мы оборудовали роскошное помещение для Группы технической эстетики), на нижний этаж переехали мастерские, для них нужно было перекрасить далеко не новые станки. А промышленность все гонит в зеленую краску, к тому же не самого красивого колера. Сколько мы бились с ней, чего только не мешали. Сделали! Словами, конечно, цвет не опишешь, по названию он остался зеленым, но им можно было любоваться. Рабочие, для которых это все и делалось, к новому цвету отнеслись как-то прохладно. Затем работу принимал директор завода, который, конечно, был более решителен: «Перекрасить, как было!» Перекрасили. Но когда после этого мы пришли в мастерскую, те же рабочие вдруг сказали: «Да, мужики, а цвет-то красивый был!»

Теперь мы знали, как цветом сократить протяженность интерьера, цветом скорректировать ритм, пропорции, цветом экрана обеспечить визуальный комфорт восприятия при обработке детали на станке. Грамотность этой работы я оценил только сейчас, при своем зрении 40 лет назад значимость контраста по цвету и светлоте осознавалась чисто теоретически.

Реализовать некоторые положения диссертации удалось в пространстве сборочного цеха, где в композиции хотелось оставить одну доминанту — это, конечно, должен быть собираемый самолет, достоин он был того. Но вроде бы неудобно руководству рассказывать про композицию и доминанту… Но так как сборочный цех пространство репрезентативное, посещаемое высоким руководством, то лозунгов типа «Да здравствует…», «Выполним и перевыполним…», «Наша цель — …» и разного калибра стендов, активных по цвету, представлено было с избытком, они противостояли доминанте. Удалось выделить для наглядной агитации другую зону, не снижая ее смысловой выразительности. Зато следующий Миг в пространстве сборочного цех стал доминантой, композиционная значимость которой была повышена цветом расположенного рядом вспомогательного оборудования, приборов, стремянок и т.д. Цветом же на антресолях сборочного цеха красиво организовали пространство для заседаний комиссии по приемке нового изделия.

Даже наглядную агитацию мы использовали во благо, организовав пространство большой площади перед сборочным цехом, приспособив для этого большие щиты. Содержание информации на щитах не помню совершенно, да это и не важно, как и в нынешней рекламе. Но что правильно найденный их ритм по периметру, их размеры, цвет сформировали, организовали пространство, позволили зонировать территорию предприятия — это можно сказать определенно.

Что касается эстетического решения интерьера, так мы сэкономили родному предприятию деньги на витражах, место для которых было запланировано в проекте ГипроНИИАвиапрома. На цветное стекло мы не решились, утешив себя — не Шартр все-таки! Витраж выполнили, использовав масляную краску, смешанную с лаком С4 (хорошо схватывается со стеклом). Два окна размером 1 х 2,5 м; тема витражей отражала вклад летчиков и конструкторов в развитие авиации.

Мы ввели в использование акустические плитки «Акмигран» на потолках помещений, тогда это было внове и не всем известно. Кстати, тогда же мы узнали о попытках создать отечественные акустические материалы, правда, безуспешных. В использовании остались только гипсолитовые перфорированные плиты, звукопоглощающий эффект которых был гораздо ниже «Акмиграна».

А уж как радовались наши секретные службы, когда я упростил им задачу звукоизоляции малого конференц-зала, который мы проектировали для Генерального конструктора. Цифра 80 дб звукоизоляции звучала для них просто как «много». И когда поведали им, что два пятимиллиметровых стекла на определенном расстоянии обеспечивают почти сотню децибелл, жить снова стало легко и просто.

Постепенно на фирме стало привычным, что художники-конструкторы группы технической эстетики могут профессионально выполнить необходимые работы в дизайне рабочей среды, в создании оборудования, мебели, в планировочном решении пространства производственного интерьера.

А уж сколько было выполнено различных сувенирных и памятных изделий: подарочных альбомов к юбилеям авиационных, ракетных, партийных и советских руководителей, сувенирные медали к памятным датам фирмы, марки и конверты «Союзпечати» с Миговской тематикой: конверт к 30-летию фирмы (худ. Э.Крейман), к 40-летию фирмы (худ. Е.Корягин), марка с Мигом (худ. Е.Привалов и Э.Крейман), да и сам фирменный знак МиГ (худ. В.Крысанов), так и не запатентованный, кстати говоря, еще ведь при социализме жили, не заморачивались.

Понятно, что в проектировании истребителей роль дизайна и не могла быть заметной, — это только окраска, знаки государственной принадлежности, номера; наносить какие-либо рисунки, которые мы видели на зарубежных машинах, у нас и подумать нельзя было. Но на фирмах Туполева, Ильюшина дизайнеры работали, из Строгановки туда направляли выпускников по распределению.

Но в 60–80-е годы группы технической эстетики создаются и на других предприятиях и даже на уровне управлений и министерств, вспоминаются ВИСХОМ, Министерство электроники и др. А затем еще открывается Центр технической эстетики, в витринах которого можно было видеть образцы отечественного дизайна. Кажется, можно говорить о количественных изменениях в становлении системы дизайна в стране. А можно ли вообще говорить о системе дизайна, если торговля все еще предлагает электроплитки с открытой спиралью, если в мебельных магазинах по-прежнему записываются в очередь за польской кухней, если чешский трамвай и венгерский автобус смотрятся классом выше отечественной продукции. Ситуация точнее всего описывается цитатой из работы В.Глазычева: «Дизайнеры есть, а дизайна нет» [2].

Можно в сослагательном наклонении говорить, как развивался бы дальше советский дизайн, но имело место событие, как оказалось, показавшее реальность, как этого никто не мог ожидать.

В 1985 году состоялась международная выставка в Москве «Дизайн-85», в которой участвовали Болгария, Венгрия, ГДР. Польша, Советский Союз, проведенная под девизом «Дизайн социалистическому

обществу». Задуманная как репрезентативное мероприятие, выставка стала, скорее, событием выставочного дизайна; нужно представлять, что такое 1985 в нашей стране, и тогда будет понятно, о каких успехах, в том числе, в дизайне, можно было говорить. Разнообразие представленных изделий, информация о возможностях дизайна в производстве промышленной продукции, на первый взгляд, впечатляющи: средства транспорта, станочное оборудование, сельскохозяйственная техника, медицинское оборудование, предметы быта, спортивные снаряды и вещи для досуга; и все это показывает, что за послевоенные годы подготовлено большое количество специалистов, владеющих принципами формообразования промышленной продукции, знанием возможностей современной технологии производства. Но другой стороной этого показа является осознание того, что, в сущности, можно было говорить лишь о потенциальных возможностях дизайна этих стран, дизайна, развивающегося в условиях планового хозяйства и дефицита товаров и услуг, когда потребительная стоимость почти полностью определяется утилитарной полезностью вещи, делая не слишком существенными эстетические, знаковые и иные качества.

События второй половины 80-х годов, сделав возможным переход к рыночной экономике, тем самым создали предпосылки становления дизайна как «художественно-проектной деятельности, производящей потребительскую ценность продуктов массового материального и духовного потребления» [3].

Список литературы:

1. Эстетическая организация производственной среды. Условия труда. Вып.10. — Москва: ВНИИТЭ, 1975.

2. *Глазычев В.Л.* О дизайне. Очерки по теории практике дизайна на Западе. — Москва: Искусство, 1970.

3. *Каган М.С.* Морфология искусств. –- Москва: Искусство, 1972.

4. *Корягин Е.Б.* Авиация и дизайн. // Design review. 2006, №3. Электронная верси: URL: http://design-review.net/index.php?show=article&id=179&year=2006&number=3 (дата обращения 18.08.2007).

О.М. САНДУ

Кандидат технических наук, доцент, ФГБОУ ВО «ИжГТУ имени М.Т. Калашникова»
e-mail: sanduolgamail@gmail.com

O.M. SANDU

Ph. D., associate Professor, «Izhevsk state technical University named after M.T.Kalashnikov»
e-mail: sanduolgamail@gmail.com

ДИЗАЙН-ПРОГРАММА И ГЕНЕЗИС ПРОЕКТНОГО СОЗНАНИЯ

DESIGN PROGRAM AND GENESIS OF PROJECT CONSCIOUSNESS

В статье рассмотрен метод дизайн-программ, раскрывающий суть проектного сознания и его характеристик: системность, концептуальность, архетипичность, художественная образность, программируемость, способность к моделированию, динамичность. Генезис проектного сознания предполагает преемственность дизайн-программы и более ранних типов культурно-художественных программ.

The article discusses the method of design programs that reveals the essence of project consciousness and its characteristics: systematic, conceptual, archetypal, artistic imagery, programmability, modeling ability, dynamism. The genesis of project consciousness implies the continuity of the design program and earlier types of artistic programs.

Ключевые слова: дизайн-программа, проектное сознание, концептуальное моделирование, метод сценарного моделирования, мифопоэтическая художественная программа.
Keywords: design program, project consciousness, conceptual modeling, scenario modeling method, mythopoetic art program.

В XX веке для проектирования комплексных объектов стали применять системный подход. Реализацией системного подхода в российском дизайне 1960–1980-х гг. стал метод дизайн-программ, описанный в работах В.Ф.Сидоренко, Л.А.Кузьмичёва, Д.А.Азрикана, Е.Н.Лазарева и других как способ проектирования сложных многопредметных комплексов (систем). У В.Ф.Сидоренко и Л.А.Кузьмичева «дизайн-программирование — это метод, соединяющий в целостный процесс разработку эстетико-художественной концепции сложного социально-культурного объекта с разработкой программно-целевой организации системы деятельности по реализации разработанного проекта» [1, с. 49].

Дизайн-программирование обращает внимание на социокультурную сторону проекта. Е.Н.Лазарев отмечает, что «программный дизайнерский подход» направлен на художественное моделирование целостных производственно-средовых систем и реализацию «программного образа мышления», а гуманистическая установка проектирования ориентирует дизайн-программу на «учет человеческого фактора и наиболее полное удовлетворение материальных и духовных потребностей человека», на разностороннее развитие человека и «осуществление художественно-культурного выхода» [2, с. 240].

В.Е.Барышева и О.Б.Дружинина отмечают, что дизайн-программы, разработанные в 1960–1980-е годы во ВНИИТЭ, предвосхитили появление метода «дизайн-мышление» [3]. Сопоставление этих двух подходов показало сходство принципов проектирования (учет человеческого фактора, эмпатия, междисциплинарность, направленность на решение нестандартных задач) и проектной методологии: использование сценарного моделирования, проектных семинаров, фотометрии (графической визуализации), типологизации потребностей, прототипирования.

Исследователи рассматривают дизайн-программу как проектный метод системного дизайна, опирающийся на системное («программное») мышление. Однако практика дизайна 60–80-х гг. XX в. показывает, что в рамках системной парадигмы актуализируется не столько проблематика программного мышления, сколько проектного сознания. При этом метод дизайн-программ становится инструментом проектного сознания и акцентирует внимание на содержательно-смысловой основе проекта, на программировании смысловой реальности в виде концепции. Для раскрытия такого понимания дизайн-программ необходимо рассмотреть понятия «сознание» и «мышление».

Под «мышлением» понимают умение совершать операции анализа и син¬теза различных явлений действительности, делать на этой основе смысловые ассоциации и причинно-следственные выводы. В.П.Зинченко определяет сознание как форму «идеального отражения, воспроизведения, порождения действительности», объективно существующую до и вне отдельного индивида, «движущую силу развития», способную предвосхищать и прогнозировать [4]. Сознание есть смыслообразующее начало жизни, определяющее содержание индивидуального и интерсубъективного опыта в сериях подвижных смысловых и ценностных иерархий.

Современная наука характеризует сознание не только как некое состояние целостности человеческой ментальности, в котором существует смысловая реальность, но и как основу целеполагающей деятельности, движущую силу трансформаций ментальности, направленную на интерпретацию и организацию информации, поступающей из внешнего и внутреннего мира сознающего субъекта. Именно сознание организовывает смысловую реальность и направляет (программирует) ее развитие.

Показывая связи между сознанием и мышлением, ученые определяют, что мышление участвует в организации и развитии смысловой реальности в сознании, путем анализа и син¬теза помогает осуществлять причинно-следственные связи, на основе которых мир в сознании предстает системным и формируется целостная модель мира. Визуальное (образное) мышление участвует в опредмечивании идей. По результатам мышления мы обнаруживаем сознание, но при этом сознание шире мышления и включает его в себя как необходимую часть. Основными характеристиками (свойствами) проектного сознания являются: системность, концептуальность, архетипичность, художественная образность, программируемость, способность к моделированию, динамичность. Аспекты проектного сознания отражены в дизайн-программировании.

Системность проектного сознания, его способность представлять мир целостным, находит выражение в дизайн-программах и достаточно подробно описана в работах теоретиков. Концептуальность связана со способностью оперировать смысловой реальностью. В дизайн-программировании акцентируется внимание на содержательно-смысловой стороне проекта, которая организуется при помощи

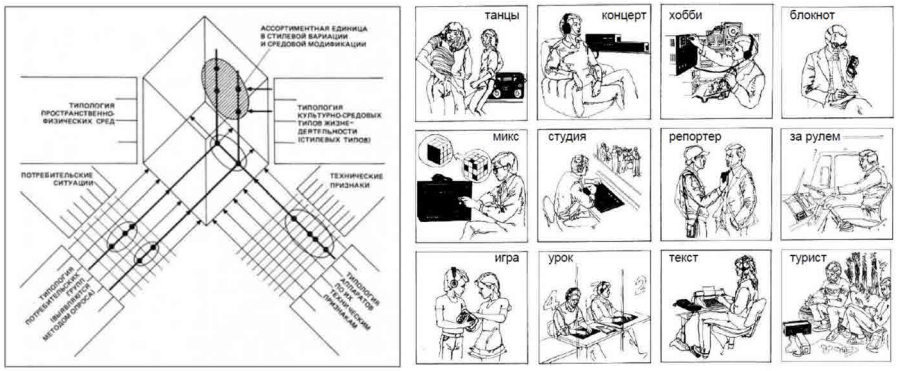


Рис. 1. Трехмерная типологическая модель системного объекта дизайна (Д.А.Азрикан) и ее применение при разработке дизайн-программы «БАМЗ», ВНИИТЭ, 1981–1985 гг.

концепции: «Дизайн-концепция — это замысел дизайн-программы, обобщенно и конструктивно излагающий идею решения актуальной, научно обоснованной проблемы и пути достижения поставленных целей» [5, с. 146]. Е.Н.Лазарев называет концепцию «смысловым центром» программы, ориентирующим ее разработчиков в проектной ситуации, позволяющим выбрать стратегию разработки проекта и сформулировать ожидаемые результаты [6, с. 200]. М.М.Михеева определяет концепцию как «генетический код» проекта, в котором заложен «прогноз всех будущих признаков системного объекта» [7].

Дизайн-программа визуализируется в художественно-образной наглядной форме. При этом образ в афористической форме выражает суть концепции.

В дизайн-программировании большое внимание уделяется способности анализировать тематическую направленность проекта, организовывать его содержательно-смысловую основу в виде идеальной модели мира. Концептуальное моделирование предполагает построение «проектно-художественной модели целостной предметной среды, синтезирующей человеческий смысл этой среды, ее идеальное содержание, ценности и культурные образцы» [8, с. 11].

Д.А.Азрикан предложил «Трехмерную типологическую модель» объекта дизайна, дающую системное представление об объекте и способе его формообразования (рис. 1) [9]. В основе модели лежат три «оси»: ось культурно-средовых типов жизнедеятельности; потребитель-

ские ситуации использования; технические и конструктивные параметры объекта. Отличительной чертой такой модели становится архетипичность: при построении потребительских типологий были выделены социокультурные типы — собирательные образы определенной группы потребителей, выражающих общекультурные смыслы, потребности, ценности и ожидания этой группы.

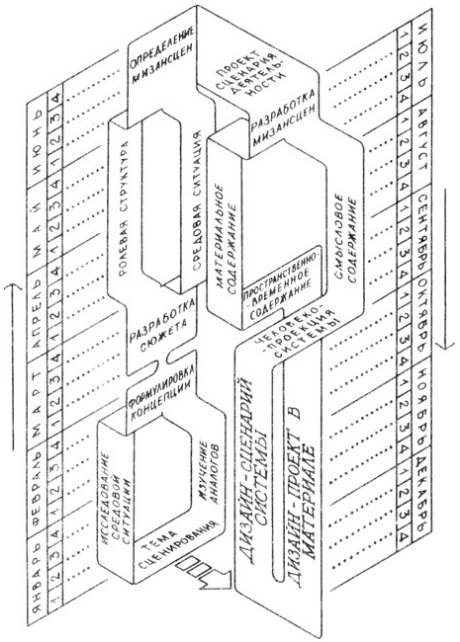


Рис. 2. Структура сценария процесса дизайнерского проектирования (дизайнер В.И.Михайленко) [11, с. 206]

Один из способов организации смысловой реальности в дизайн-программировании — метод сценарного моделирования, в основе которого лежит подход к проектированию как к дизайн-театру (рис. 2). Синтез театрального и изобразительного искусств в проектном творчестве возвращает нас к экспериментам дизайнеров Баухауза и ВХУТЕМАСа, которые способствовали развитию дизайна в начале XX века. В дизайн-программах сценирование, направленное на разработку концепции проекта, предстает как «мысленное конструирование, умозрительная разработка объекта» [10]. Решая задачу организации смысловой реальности в виде целостной проектно-художественной модели, сценарное моделирование отражает суть работы проектного сознания. Для реализации дизайн-сценирования используется прием перевоплощения (вживание, эмпатия): исполняя роль в процессе проектирования, дизайнер моделирует смысловую реальность потребителя.

Организация смысловой реальности в сценарном моделировании происходит по законам функционирования проектно-художественного языка, элементами которого являются: лексика, тезаурус, грамматика и семантика [12, с. 210]. Для дизайн-программирования особо значим

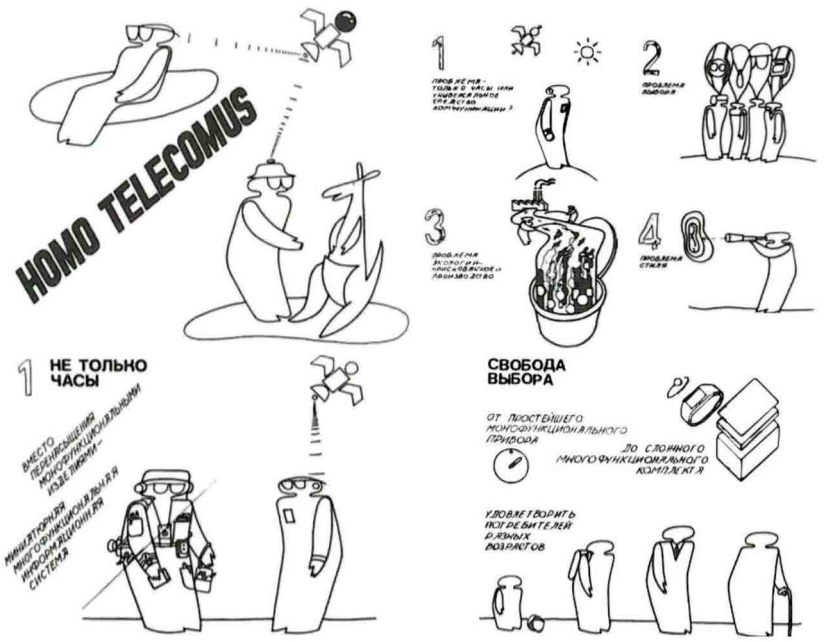


Рис. 3. Проект часов будущего «Гомо телекомус», дизайнеры В.Госсен, А.Колотушкин, рук. Д.Азрикан, 1985. Московский музей дизайна

«тезаурус смысловых узлов»: смысловые узлы — «ядра свертывания информации», информативность которых наиболее высока, в них сосредоточена суть концепции дизайн-программы. Семантику дизайн-программы связывают с культурно-ценностным ее значением. Н.П.Валькова для характеристики и оценки системного объекта, разрабатываемого методом дизайн-программ, предложила применять «культурный модуль» — культурный эталон — «систему опорных технико-эстетических свойств, в своем качественно-количественном составе характерных для определенного общества и уровня его материально-художественной культуры» [13, с. 104–105]. Для его воплощения Н.П.Валькова предлагает материальный носитель — «физический модуль среды», который напрямую связан с культурным модулем и отражает его специфику.

Динамичность проектного сознания («малая» и «большая» динамика смыслов) проявляется в способности изменять и развивать смысловую реальность. «Малая динамика смыслов» в проектном созна-

нии связана с построением новых смыслов и находит отражение в процессе: смыслообразование → смыслоосознание → смыслопостроение. Смыслоосознание основано на рефлексии, а смыслопостроение — конструирование новых смыслов.

Динамика смысловой реальности, фиксируемая проектным сознанием, находит отражение в дизайн-программах. В дизайн-программировании «малая динамика смыслов» предполагает последовательность: целостное смыслообразование → работа программного мышления по организации смысловой реальности → новая смысловая реальность («образы будущего»).

«Большая динамика смысловой реальности» иллюстрирует генезис проектного сознания и смену типов художественных программ. У Л.А.Кузьмичёва рассмотрены типы эстетико-художественных программ: канон-программы архаических культур (обусловливающие необходимость неосознанного следования формально-композиционным нормам), эстетические программы больших архитектурно-художественных стилей; теоретические концепции художественных, архитектурных и дизайнерских школ (выдвигавших всеобщие эстетические принципы создания предметной среды); предметно-практические программы формирования «фирменного стиля» производства [14]. В.Ф.Сидоренко отмечает, что канон существовал в традиционной культуре, выполняя культурную функцию нормирования и регулирования деятельности» [15]. Художественные программы больших архитектурно-художественных стилей формировали модели мира на основании анализа существующей действительности. Программы «фирменного стиля» в XX вв. задавали целостный образ предметного мира. Как отмечает В.Ф.Сидоренко, «теоретическим завершением парадигмы фирменного стиля» стала дизайн-программа.

Изучение искусства и архитектуры древних культур показывает, что уже в древности в основе творчества лежало художественное осмысление мира, в результате которого формировалась художественная программа творческой деятельности в виде модели. Модель выполняла функцию теоретического конструкта для осмысления действительности и создания на этой основе предметной среды. Анализ исторически сформировавшихся моделей мира (культурно-художественных программ) позволяет заключить, что типологическим признаком для описания их генезиса, является стадия (уровень) развития сознания, которая и определяет типы программ: мифопоэтические художественные программы архаических и традиционных культур, антропоцентрические художественные программы, рационалистические художественные программы, дизайн-программы. Культурно-художественные программы, характерные для ранних форм художественного сознания, находят отражение в дизайн-программах.

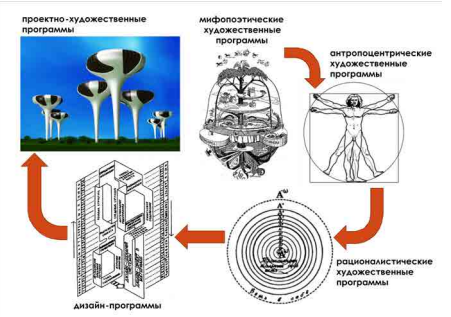


Рис. 4. Типы художественных программ

Построение идеальной модели, предшествующей формированию предметного мира, было характерно для мифопоэтических художественных программ. Концептуальное моделирование также становится основой дизайн-программирования. В статье «Проект всего» Д.А.Азрикан предложил описать действительность при помощи «модели (проекта) возникновения, строения и развития всего» и представил ее как многоуровневую структуру, состоящую из бесконечного множества слоев программирования, в которой каждый «уровень включает в себя все предыдущие, слои могут наращиваться в обе стороны, а вся система может бесконечно расти» [16, с. 34]. Материалом для такой программы становится информация, а многослойное проектирование способно охватить не один, а множество слоев бытия. Аналогом этой модели стала китайская фигурка в виде многослойного шара из слоновой кости «шар в шаре». Д.А.Азрикан отметил, что в основе этой фигурки, как и в основе дизайн-программы, лежит метафора «многослойного программирования-проектирования».

Размышляя о современном развитии этих идей, Д.А.Азрикан в качестве примера многослойной программируемой модели приводит сетчатую трехмерную криволинейную решетку с узлами-кронами, способную к изменениям, фракталы, кинетическую архитектуру (рис. 5) [17]. Современным способом такого программного формообразования является параметрическое проектирование.

Подобные представления о многослойной реальности, программируемой космическим сознанием, можно встретить у о. Павла Флоренского в его статьях начала XX века. Идея фрактального строения мира была высказана П.Флоренским в аритмологии (науке о прерывности). Суть па-

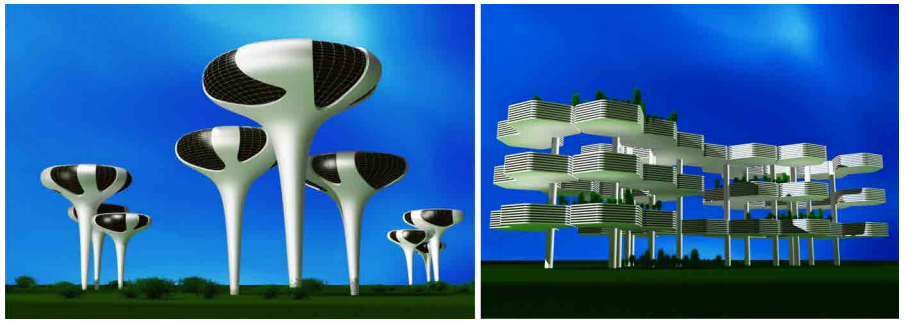


Рис. 5. Примеры параметрической архитектуры. Д.А.Азрикан

раметрического моделирования и идеи программируемости смысловой и физической реальности за сто лет до их возникновения он описывает при помощи «закона раскрытия сознания»: познание есть движение по ступеням сознания, каждый акт познания включает в себя «все предыдущие ступени знания»: «Всякая наша мысль затрагивает бесконечность знания. При всяком познавании шевелится в душе все знание» [18, с. 58].

В мифах также есть указания на описанные выше феномены. Например, в качестве высшей реальности, того программирующего начала, которое параметрически задает изменения в среде людей, выступает Бог (или Боги): его дуновение, которое символизирует движение космического разума (сознания), приносит на землю благо или разрушение. У представителей древних культур аналогом сетчатой структуры, предложенной Д.А.Азриканом в качестве примера многослойной программируемой действительности, является мифопоэтическая модель Мирового Древа. При помощи такой модели описывалось строение мира. В.Н.Топоров считал, что мы являемся наследниками культуры «Мирового Древа», развитие которой началось, по данным мифологии, изобразительного искусства и архитектуры, примерно со II тыс. до н.э. и в эпоху которой мы продолжаем жить.

Выражением идеи программируемости в традиционной культуре были обряды и ритуалы, предшествующие созданию предметной и архитектурной среды. Процесс сценарного моделирования также имеет много общего с ритуалом. Художественно-образные языковые средства дизайн-сценария напоминают визуальный язык, который находил воплощение в предметах искусства древних культур и заменял

письменность. Например, в мифопоэтической модели мира аналогами смысловых информационных узлов, использующихся в цифровом программировании, являются мифологемы и образы-инварианты. Дизайн-программа оперирует «семантическим тезаурусом» — банком визуальных образов, наделенных определенными ценностно-значимыми смыслами. В мифопоэтическом сознании таким тезаурусом становится набор художественных образов-инвариантов, определяющий основную смысловую нагрузку мифопоэтической модели мира.

Принцип модульности в дизайн-программировании приобретает особое значение в качестве средства организации смыслов. Культурный модуль отвечает за движение смысловых и ценностных иерархий в программе. Говоря словами Д.А.Азрикана, он становится надпрограммой высшего уровня, задающей особенности пространственно-временной организации для физического модуля. В мифопоэтике такими культурными семантическими модулями становились историко-региональные варианты моделей мира — «яйцо», «чаша», «гора», «колесо», «дерево».

Теоретики дизайн-программ приходят к выводу, что сценирование оказывается интуитивно понятным способом проектирования. Такая очевидность языка сценарного моделирования для современного человека может объясняться тем, что в его подсознании «зашита» — программа проигрывания сюжета, предваряющего создание будущего объекта.

Таким образом, дизайн-программа характеризует развитие проектного сознания и выражает его специфику. Системность проектного сознания проявляется в направленности программного проектирования на целостное смысло- и структурообразование предметной среды. Использование системного подхода привело к потребности, наравне с другими составляющими, обратить внимание на содержательно-смысловую сторону проекта. Концептуальное моделирование затрагивает проблему организации смысловой реальности в виде проектной модели мира. Дизайн-программа иллюстрирует такие качества проектного сознания, как архетипичность, художественная образность, программируемость. На примере дизайн-программ находят объяснение динамические процессы, проходящие в проектном сознании. «Малая динамика смысловой реальности» отражается в способности к смыслопостроению и созданию «образов будущего». Сравнение различных типов культурно-художественных программ иллюстрирует их преемственность. Мифопоэтические художественные программы становятся частью дизайн-программ.

Примечания:

1. Методика художественного конструирования. Дизайн-программа / редактор Л.А.Кузьмичев. — Москва: ВНИИТЭ, 1987. — 172 с.

2. *Лазарев Е.Н.* Дизайн машин. — Ленинград: Машиностроение, 1988. — 256 с.

3. *Барышева В.Е., Дружинина О.Б.* Дизайн-программы ВНИИТЭ 1960–1980-х годов как истоки современной методологии дизайн-мышления // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2019. — № 2–1. — С. 272–283.

4. Энциклопедия эпистемологии и философии науки. — URL: https://epistemology_of_science.academic.ru/746/сознание (дата обращения: 10.04.2020).

5. Методика художественного конструирования. Дизайн-программа.

6. *Лазарев Е.Н.* — Указ. соч.

7. *Михеева М.М.* Основы системного дизайна: по курсу «Основы теории и методологии проектирования в промышленном дизайне». — Москва, 2010. — 59 с.

8. *Кузьмичев Л.А.* Дизайн-программа: понятие, структура, функции: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. — Москва: ВНИИТЭ, 1983. — 20 с.

9. *Азрикан Д.А.* Методическая модель объекта дизайна // Техническая эстетика. — 1982. — № 9. — С. 1–6.

10. *Сидоренко В.Ф., Чевичелов Ю.П.* Идея сценарного моделирования // Теоретические и методологические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. Труды ВНИИТЭ: Сер. Техническая эстетика. Вып. 22. — 1979. — С. 137–148.

11. *Лазарев Е.Н.* — Указ. соч.

12. *Лазарев Е.Н.* — Там же.

13. *Валькова Н.П., Грабовенко Ю.А., Лазарев Е.Н.* Дизайн: очерки теории системного проектирования. — Ленинград: издательство Ленинградского университета, 1983. — 185 с.

14. *Кузьмичев Л.А.* Дизайн-программа. — Указ. соч.

15. *Сидоренко В.Ф.* Дизайн как проектная деятельность // Техническая эстетика. — 1977. — № 8.

16. *Азрикан Д.А.* Проект всего // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2018. — № 1–2. — С. 34–43.

17. Концепция экологичных зданий. — URL: https://www.coroflot.com/azrikan/Eco-friendly-buildings-concept (дата обращения: 10.04.2020).

18. Космологические антиномии Иммануила Канта // Священник Павел Флоренский. Сочинения в 4 томах. — Том 2. — Москва: Мысль, 1996. — 877 с.

А.В. ШАПОВАЛ

Канд. филос. наук, доцент кафедры промышленного дизайна, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет
e-mail: aleksander.shapoval@mail.ru

A.V. SHAPOVAL

Doctor of Philosophy, Assistant Professor of industrial design faculty, Nizhny Novgorod State Architecture and Construction University
e-mail: aleksander.shapoval@mail.ru

КОНСТРУКТИВНЫЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ДИЗАЙН-ПРОГРАММЫ ЭЛЕКТРОННЫХ ИЗМЕРИТЕЛЬНЫХ ПРИБОРОВ 1980-х ГОДОВ

CONSTRUCTION AND AESTHETIC FEATURES OF THE DESIGN PROGRAM FOR THE 1980s ELECTRONIC MEASURING INSTRUMENTS

Рассматриваются конструктивные и эстетические особенности дизайн-программы электронных измерительных приборов, показана степень результативности выбранных методов синтеза композиций базовых художественно-конструкторских решений в 1970–1980-х годах.

Construction and aesthetic features of the design program for the electronic measuring instruments are considered. It is designates efficiency level of the selected design methods for compositions of the basic art and construction solutions in 1970–1980.

Ключевые слова: дизайн среды, структура, визуальное восприятие, теория композиции, базовое художественно-конструкторское решение.
Keywords: environmental design, program, structure, visual comprehension, theory of the composition, basic art and construction solution.

Созданная в первые годы советской власти по распоряжению В.И.Ленина Нижегородская радиолаборатория к началу 1960-х годов превратилась в разветвленную сеть динамично развивающихся заводов и НИИ. Важную роль в развитии отечественного дизайна сыграл ГНИПИ — головное научно-исследовательское и производственное предприятие шестого главка Министерства радиопромышленности СССР. В Горьковском НИИ приборостроения работа в области художественного конструирования электронных измерительных приборов началась в 1959 году. С целью ускорения внедрения в практику проектирования и конструирования требований технической эстетики и эргономики на отраслевых предприятиях было принято решение о разработке системы нормативных документов, регламентирующих требования дизайна и эргономики. Первый в нашей стране нормативный документ по технической эстетике «РТМ НаСО.005.013» объемом в 137 страниц был разработан руководителем сектора технической эстетики ГНИПИ А.Масловым. Данный стандарт (долгие годы выделявшийся среди других аналогичных документов высоким полиграфическим исполнением) был введен в производство Министерством радиопромышленности с 1 января 1966 г. Это позволило в кратчайшие сроки существенно повысить эстетическое качество отечественных радио- и электронных измерительных приборов. В начале 1970-х годов перед коллективом ГНИПИ были поставлены новые задачи. Стране потребовались сложные измерительные системы, состоящие из множества отдельных приборов. Были востребованы не только стационарные системы (например, для слежения за космическим пространством), но и подвижные (например, для диагностики состояния палубной авиации). Возникла непростая задача конструктивной, эргономической и эстетической совместимости приборов, выпускаемых десятками предприятий в различных республиках СССР. В ГНИПИ были созданы дополнительные подразделения: сектор «Промышленного дизайна» (руководитель А.Шаповал), сектор «Графического дизайна» (руководитель Г.Пенин), «Художественно-оформительское бюро» (руководитель А.Осипов), «Архитектурный отдел» (руководитель В.Трофимов). Дизайн как система стал стремительно развиваться, проекты дизайнеров реализовывались на опытном заводе ГНИПИ в кратчайшие сроки, в подразделениях дизайна было положено начало создания системы автоматизированного проектирования панелей приборов, оценке эстетических и эргономических показателей качества продукции с помощью ЭВМ. По инициативе руководства ГНИПИ на кафедре гигиены труда Горьковского медицинского института была создана лаборатория эргономики, выполнившая в течение пяти лет серию НИР по решению проблем эргономического обеспечения художественного проектирования и конструирования подвижных рабочих мест операторов радиоизмерительной техники.



Рис. 1. Пример подвижной измерительной системы длиной 12 метров (начало 1980-х годов)

Проведенные лабораторные исследования врожденных и приобретенных, устойчивых во времени, стратегий зрительного восприятия панелей управления заложили естественнонаучный фундамент теории формальной композиции, задача которой — разработка общих, принципиальных основ рационального анализа и синтеза композиций в соответствии со стратегиями зрительного восприятия, выступающими как проявление определенной устойчивой тенденции при выборе способов оценки изображений и принятии решений. В последующие годы, обрастая математикой, отечественная теория формальной композиции начала вести за собой практику. Она в достаточной мере определила свой предмет, свой метод, свой категориальный аппарат, свои законы, свои практические приложения. Как любая теория, она обрела абстрактную систему описания композиций. Язык теории композиции стал во многом соответствовать языку компьютерных программ, он окончательно лишился субъективизма, стал понятным и убедительным для всех проектировщиков, в том числе для инженеров, технологов, организаторов производства.

Производство радиоизмерительных систем (рис. 1) заставило дизайнеров ГНИПИ обратиться к опыту ВНИИТЭ — разработчика дизайн-программы для научно-производственного объединения «Союзэлектроприбор» — и одновременно учесть приемы достижения стилевого единства, существующие в теории формальной композиции.

Рассмотрим подробно наиболее важные приемы повышения эстетического качества, использованные в дизайн-программе ГНИПИ.

На визуально воспринимаемом уровне «А» (значения диаметров элементов этого уровня лежат в диапазоне от 0,1 мм до 1 мм):

— для выделения функциональных зон панелей управления были выбраны три вида растров, величины визуальных масс которых не были случайными, а нарастали по ряду Фибоначчи (2 : 3 : 5);

— толщины соединительных и разделительных линий были кратны модулю 0,4 мм, диаметр точек, обозначающих фиксированное положение органов управления, был равен 1,2 мм.

На визуально воспринимаемом уровне «В» (значения диаметров элементов этого уровня лежат в диапазоне от 1 мм до 10 мм) эстетическое качество надписей на панелях существенно возросло, так как в новой, разработанной нами гарнитуре рубленого шрифта, визуальная масса букв, знаков и графических символов, при переходе от одного начертания к другому, возрастала на постоянную величину (рис. 2).

На визуально воспринимаемом уровне «С» (значения диаметров элементов этого уровня лежат в диапазоне от 10 мм до 100 мм) сотрудниками сектора «Техническая эстетика» был разработан и запущен в производство полный комплект необходимых внешних установочных элементов панелей управления (рис. 3). Навсегда ушли в прошлое ручки управления, изготавливаемые из экологически вредного черного фенопласта, исчезли черные обрамления стрелочных индикаторов, черные клеммы, держатели предохранителей и другие внешние установочные элементы приборов. Цветной ударопрочный полистирол позволил ввести цветовое кодирование органов управления и подключения. Приборные корпуса и лицевые панели стали окрашиваться цветными матовыми эмалями.

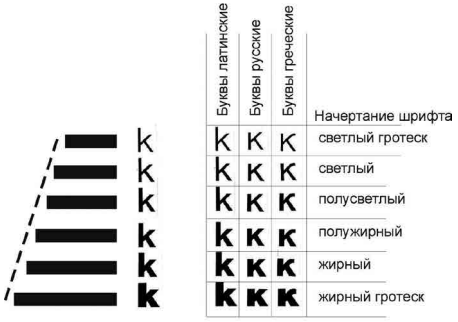


Рис. 2. Пример начертания буквы «к» в разработанной гарнитуре для электронных измерительных приборов (визуальная масса нарастает на постоянную величину)

На визуально воспринимаемом уровне «D» (значения диаметров элементов этого уровня



Рис. 3. Пример разработки дизайнерами всей номенклатуры изделий, устанавливаемых на панелях приборов



Рис. 4. Пример разработки дизайнерами номенклатуры базовых несущих конструкций

лежат в диапазоне от 100 мм до 1 м) дизайнеры сектора промышленной эстетики разработали систему базовых несущих конструкций (рис. 4, 5), отвечающую всем предъявляемым к ней требованиям, в том числе эстетическим и эргономическим.

На каждом визуальном уровне A, B, C и D были разработаны базовые художественно-конструкторские решения, представляющие собой конкретное решение внешнего вида изделия, постоянная составляющая которого обязательна при проектировании ряда изделий. Базовое решение имеет перспективу его использования, обеспечивает разработку модификаций, обладает новизной, удовлетворяет всем требованиям, согласованным с заказчиком. Независимо от инженеров-конструкторов и технологов дизайнеры дополнили систему базовых несущих конструкций пультами управления, внедрили сборку рам столов, шкафов, тумб, и других изделий метод заливки в узлы жидкого алюминия, что привело к повышению эстетических показателей качества, так как внешние поверхности очистились от винтов, болтов и сварочных швов. Конструктивное решение базового приборного корпуса (рис. 6) учитывало технологические возможности заводов-изготовителей. При неизменном внешнем виде корпуса, изготовитель мог остановиться на корпусе либо с литыми, либо со штампованными деталями, либо с деталями из экструдированного алюминиевого профиля или на конструкциях, представляющих собой комбинацию, составленную из этих деталей.

Преобразилась тара и упаковка, по инициативе дизайнеров были созданы и внедрены в производство машины для вакуумной формовки листового пластика АБС-ПВХ, цвет которого совпадал с цветом

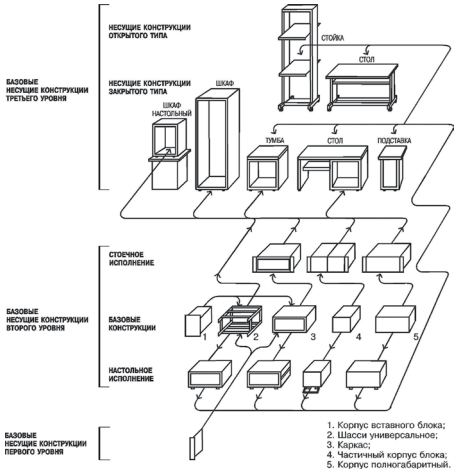


Рис. 5. Разработанная схема агрегатирования базовых несущих конструкций

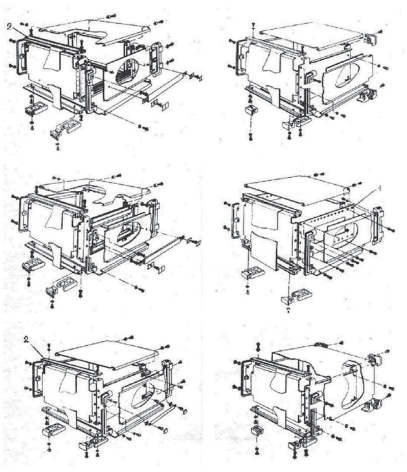


Рис. 6. Шесть базовых конструктивных решений приборного корпуса, не искажающих его внешний вид

эмалевых покрытий несущих конструкций. Кардинально поменялась сопроводительная документация. В те годы путем выпуска нормативных документов, выполнение которых было обязательным, советской системе с плановым хозяйством удавалось быстро доводить до руководителей многочисленных предприятий, фабрик и заводов современные эстетические требования. Для реализации рассмотренной нами дизайн-программы электронных измерительных приборов в 1984 году был утвержден и с первого января 1985 года вступил в действие нормативный документ РУК ЕЭ0.000.222 «Система обеспечения стилевого единства радиоизмерительной аппаратуры двенадцатой пятилетки».

М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Теория и история декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова, ведущий научный сотрудник НИИ РАХ
e-mail: mmaystro@mail.ru

M.T. MAISTROVSKAYA

Doctor of art, professor of the department of history and theory of decorative art and design of the Stroganov Academy (MGHPA), leading researcher at the research Institute of RAH
e-mail: mmaystro@mail.ru

ВПКТИМ — 1960–1980 ГГ. — ЦЕНТР ПРОЕКТИРОВАНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МЕБЕЛИ (ОРГАНИЗАЦИЯ, ВЫСТАВКИ, КОНКУРСЫ, МЕТОДИКИ)

RNIFDT/VPKTIM (THE RUSSIAN NATIONAL INSTITUTE OF FURNITURE DESIGN AND TECHNOLOGY) — 1960–1980 — THE CENTRE FOR THE DOMESTICALLY PRODUCED FURNITURE DESIGN (ORGANIZATION, EXHIBITIONS, COMPETITIONS, METHODOLOGIES)

Статья посвящена Всесоюзному проектно-конструкторскому и технологическому институту мебели, легендарному ВПКТИМу, который был ведущим проектным подразделением в мебельном дизайне страны. Освещаются вопросы организации института, крупнейшие выставки, предпосылки его создания и структура, состав отделов и функции. Приводятся важнейшие критерии и подходы в проектной деятельности, связь проектов с промышленным производством и материалами, которые обусловили новые формы и новый дизайн отечественной мебели 60–80-х годов, инициированный грандиозным жилищным строительством и новыми технологиями.

The article is dedicated to the Russian National Institute of Furniture Design and Technology, the legendary RNIFDT (VPKTIM), which was the leader in furniture design in the country. It illustrates the issues

of the organization of the institute, its largest exhibitions, the origins of its creation and its structure, the make-up of its subdivisions, and its functions. The article cites the major criteria and approaches in design, the relation of the projects to the industrial production and the materials, which determined new forms and new designs of the domestically produced furniture of the 60–80s, initiated by the grandiose house building and the new technologies.

Ключевые слова: мебель, дизайн, проектирование, производство, технологии, материалы, выставки, принципы, методики, формы, эстетика, экономика, строительство.
Keywords: furniture, design, designing, production, technologies, material, exhibitions, principles, methods, the forms, aesthetics, economy, construction.

Всесоюзный проектно-конструкторский и технологический институт мебели был создан в 1962 году. Его появлению и организации предшествовало много важнейших факторов. Стоит кратко вспомнить историю развития мебельной промышленности в стране, которая была практически всегда на протяжении десятилетий в виде малых фабрик и полукустарных производств, изготовлявших незначительные партии мебели по проектам, как правило, архитекторов и конструкторов для конкретных государственных и административных объектов. Мебели для массового потребления в середине прошлого века в СССР производилось чрезвычайно мало. Она была скудна по ассортименту и номенклатуре, отличалась невысоким художественным и производственным качеством, ориентируясь на традиционную столярную конструкцию и модельный ряд довоенного времени.

Коренной поворот в проектировании и производстве мебели начался с середины 1950-х годов и был связан с небывалым и грандиозным строительством массового жилья, которое начинается именно в эти годы и получает широчайшее распространение в 60–70 годах. В это послевоенное время бурного строительства, приобщения к зарубежному опыту в сферах современного дизайна, освоения новых стилистических форм современной архитектуры и, главное, новых технологий и материалов происходит переход промышленности в новое русло. Массовое строительство первоначально пятиэтажных блочных, а затем и панельных типов домов

требовало обеспечение этих квартир новой мебелью, которой катастрофически не хватало, что ставило задачи в кратчайшее сроки перестраивать мебельную промышленность на новый лад и вместе с ней и весь проектный процесс на новые материалы, технологии и новые формы.



Рис. 1. Буклет ВПКТИМ (1970-е годы)

В это время начинается практика выставок-конкурсов, на которые представлялись уже современные конструкции и современные образцы мебели, получившее распространение в дальнейшем. Первая выставка была организована в 1956 г. в Парке отдыха им. Горького, где впервые были представлены новейшие образцы мебели как отечественного, так и зарубежного производства, которые оказались для нас катализаторами новых идей и проектов. Уникальная Выставка-конкурс 1958–1959 года (зимние месяцы) в новом микрорайоне Москвы в Новых Черемушках представляла новые образцы в контексте современных квартир в пятиэтажных блочных домах, с расстановкой и антуражем интерьеров (обои, ткани, светильники, техническое оборудование и т.д.), давая яркое представление о том, как эти изделия будут выглядеть и функционировать непосредственно в современном доме. Это был «Первый Всесоюзный Выставка-конкурс на лучшие образцы мебели», где присуждались награды и дипломы, с целью определить новую номенклатуру для массовой промышленности, которая также в эти годы испытывала коренную реорганизацию в связи с переходом на новые технологии и новые материалы. Важным было и то, что эта выставка в новых современных квартирах, рассчитанных на «односемейное расселение», как называли тогда отдельные квартиры для одной семьи, давала представление и формировала понимание нового стиля жизни, новых предпочтений и форм, которые пришли вместе с новым домостроением и новыми формами и видами мебели. Такой же по стратегии был и следующий «Второй Всесоюзный выставка-конкурс 1960–1961 года», в районе Хорошово-Мневники, (в Верхних Мневниках) в панельных новостройках, где также представили новые образцы мебели и всего оборудования квартир в реальных условиях, со всем комплексом интерьерного убранства. В 57 одно-, двух- и трехкомнатных квартирах были размещены образцы новой

мебели. Помимо этого были показаны 23 кухни и оборудование для номеров гостиниц и студенческих общежитий.

Постепенно, с начала 1960-х годов, в СССР складывается система проектирования современной мебели, соотнесенной с новыми архитектурными тенденциями, параметрами и требованиями новейших технологий, с новым пониманием самого стиля и образа современной жизни. Первоначально проектная деятельность осуществлялась в отдельных мастерских, бюро, затем — в Центральном мебельном конструкторском бюро (ЦМКБ), а затем — во Всесоюзном проектно-конструкторском и технологическом институте мебели. Перед мебельной и деревообрабатывающей промышленностью и Госстроем СССР ставились задачи перехода на новые промышленные и проектные технологии. Именно после Второй выставки-конкурса на лучшие образцы новой мебели Советом Министров СССР от 16 июня 1962 г. на базе Центрального мебельного конструкторского бюро (ЦМКБ) было принято решение о создании ВПКТИМа. В состав института вошли Проектно-конструкторское бюро по мебели Мособлсовнархоза и Центральное проектно-конструкторское бюро по мебели (ЦПКБМ). По состоянию на 1985 г. институт имел следующую структуру [см.: 1].

В это же время создается и ВНИИТЭ — Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики. Именно ВНИИТЭ и ВПКТИМ брали на себя руководство, художественную и научную разработку многочисленных теоретических, методологических и практических вопросов, стоящих на повестке дня. Такая срочность возникла в связи с быстрым переходом строительства и промышленности на невиданные ранее заказы, масштабы производства и новые технологии — как в строительстве, так и в производстве предметов бытового назначения и оборудования нового жилья.

Институт мебели находился в ведении: Госкомитета по лесной, целлюлозно-бумажной, деревообрабатывающей промышленности и лесному хозяйству при Госплане СССР (1962–1965); Министерства лесной промышленности СССР (1988–1991) и других ведомств. Он занимался проектно-конструкторскими и научно-исследовательскими работами в области проектирования мебели, производства и отделки мебели, вопросами внедрения новой мебели в производство [2].

В задачи института входили также разработка и изыскание новых технологических конструкций и фурнитуры с повышенными ар-



Рис. 2. Набор корпусной мебели «Тондо» (Случевский Ю.В.)



Рис. 3. Серия стульев «Лама» (Васильев Б.А.)

хитектурно-художественными качествами. Помимо этого, институт решал многочисленные вопросы разработки прогрессивных технологий и материалов. В целом институт вел разработки новых видов мебели и внедрения современных технологий производства, мебельных материалов и их применения, оказывал техническую помощь в организации и модернизации мебельного производства, проводил испытания и сертификацию мебели и материалов. Помимо этого, важным аспектом деятельности института и его программы были научно-исследовательская деятельность и прогнозирование развития промышленности на ближайшие годы.

Зарубежная интернациональная архитектура, опираясь на технические достижения нового времени, декларировала идеи рациональной организации жизненных процессов, создания комфортабельной жизненной среды. Крупнейшие архитекторы — Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ, Ф.Л.Райт, А.Аалто и многие другие — искали средства художественной выразительности в лаконизме и минимализме, четкой конструктивности форм. Они проявили себя не только как архитекторы, но и как дизайнеры мебели, образцы которой стали «классикой мебельного дизайна XX века». В мебели трудилась и целая плеяда талантливых дизайнеров первой половины и середины XX века — Геррит Ритфельд, Марсель Брейер, Арне Якобсен, Ээро Сааринен, Чарль и Рей Имзы, Джо Коломбо, Пьер Полен и другие, плодотворно работавшие во всем мире. Своим творчеством они сформировали основные направления современного мебельного дизайна, а многие их проекты с успехом выпуска-

ются крупнейшими фирмами и сейчас, оставаясь выдающимися произведениями искусства и дизайна мебели модернизма.

В интерьере и мебели разрабатывалась концепция «универсальности», основанная на ясности и простоте элементарных геометрических форм, которая становится одной из главных в композиции архитектуры и предметного дизайна, разрабатывая поочередно направления рационализма, функционализма, конструктивизма, брутализма и к середине XX века воплощаясь в проектной практике мебели и интерьера. Новации нового стиля выразились в индустриальном производстве мебели, простоте и конструктивности, связанных с экономичностью, небывалом количеством и быстротой, с которой нужно было производить качественные и простые изделия для насыщения мебельного рынка после войны для оборудования грандиозного жилищного фонда, который создается всего за несколько лет, с середины 50–60-х годов.

В начале 1960-х начинают работать Первый и Второй московские мебельно-сборочные комбинаты, меняется типология и номенклатура мебельных изделий, рассчитанных на малогабаритные квартиры и новую архитектурную инфраструктуру, новые технологии и материалы, которые начинают применяться в современной мебели, меняя и подчиняя себе форму, функцию и конструкцию. Во главе этого глобального процесса встал Институт мебели ВПКТИМ.

Это было время, с одной стороны, экспериментирования, поиска новых форм и конструкций, осмысления новых возможностей материалов, пришедших на смену традиционной столярной технологии, которая изменилась на щитовую, плитные материалы, смену конструктивных принципов и приемов. С другой стороны, это было время очень напряженного и быстрого практического проектирования, когда проект за проектном шли в производство на фабрики и мебельные комбинаты, а выпуск самых функциональных предметов исчислялся сотнями тысяч изделий.

Анализируя сегодня создание ВПКТИМа, следует отметить, что он создавался по самым современным критериям проектного учреждения, обладал огромным и очень грамотно сформированным составом подразделений, отделов и лабораторий, которые занимались вопросами технологии, оснащением промышленности новым механизированным оборудованием и, в первую очередь, новыми технологическими линиями, т.е. конвейерами, которые стали необходимым элементом на мебельно-сборочных комбинатах, получивших широкое распространение



Рис. 4. Набор мебели для общественных зданий (Кирпичева-Федорина Л.)

как и домостроительные комбинаты. Все это новое оснащение станочного парка самым непосредственным образом влияло на конструкции и тем самым формы новых мебельных предметов.

В институте были лаборатории, занимавшиеся химией новых отделочных и клеевых компонентов, новых настилочных и обивочных материалов и т.д. Была уникальная лаборатория механико-технологических испытаний, в которой новые конструкции мебели или отдельные узлы проверялись на прочность и конструктивное качество, т.е. сертификации новых материалов, конструкций и механизмов. В институте был специальный научно-исследовательский отдел футурологических исследований и перспектив развития мебельных форм и промышленности в целом. Также были отделы фурнитуры, технологии, экономики, управления, ценообразования и т.д. Патентный отдел института занимался оформлением авторских свидетельств и патентов как на дизайн проекты, форму изделий, так и на большое число технологических и технических новшеств и открытий в отрасли.

В ВПКТИМе выполнялись: плановые экспериментальные разработки новых тем и направлений; непосредственные конкретные заказы от фабрик и комбинатов, в соответствии с их потребностями и технологическими возможностями. И наконец, были еще заказы государственного уровня для важных правительственных объектов. Помимо этих, очень ответственных и разнообразных, заказов, в мастерских экспериментальной фабрики института каждый год шла реставрация официальной кремлевской мебели.

Важнейшими подразделениями института были научная библиотека и архив, гордость института, так как еще в начале 60-х годов библиотека ВПКТИМа имела возможность выписывать зарубежные журналы по архитектуре и дизайну Франции, Италии, США, Германии, Японии, Скандинавских и других стран. Это были законодательные журналы, такие как: «Domus», «Projekt», «Show Case», «Casarredo & Design», «Case de Abitare», «Habitat», «The world of interiors», «Form», «Design illustrated», «Interiors», «Schoner wohnen», «Arts decorasion», «La Maison Francaise» и многие другие. Эти великолепные глянцевые журналы с прекрасными фотографиями и статьями, которые при необходимости могли быть переведены в отделе международных связей и переводов, давали огромные возможности ориентации в тенденциях современной архитектуры и дизайна, новых мебельных форм, в современной культуре интерьера.

Другой важной информационной возможностью института были выставки, как открытые, доступные для всех желающих и очень популярные в те годы, так и, в особенности, закрытые, т.е. выставки только для специалистов. Это были самые интересные выставки, когда зарубежные фирмы привозили свою продукцию для заключений договоров. Мы могли там быть целыми днями, рассматривая и изучая новые образцы мебели. Особенное пристрастие было к скандинавскому мебельному и интерьерному дизайну. Формы скромной и деловой финской мебели ценились нами более высоко, чем даже яркие и привлекательные проекты итальянских дизайнеров. Выставки были чрезвычайно важны, т.к. видеть предметы воочию несопоставимо более ценно и важно, чем самые красивые глянцевые фотографии в журналах.

В 60-е годы происходят коренные изменения в типологии современной мебели. Главенствовала малогабаритная секционная мебель с подразделением на секционную, популярную в то время стеллажную, универсальную сборно-разборную мебель. В небольшом количестве оставалась и традиционная отдельно стоящая мебель, на основе столярных технологий. Секционная мебель ставилась отдельными функциональными блоками, беря на себя функцию зонирования помещений. В мягкой мебели — те же тенденции к небольшим, легким предметам с новыми синтетическими настилочными материалами, такими как латекс и поролон, а позже — различные модификации пенополиуретана, который мог быть как твердым, конструктивным материалом, так и мягким, эластичным, создающим повышенный комфорт при сидении. Все



Рис. 5. Набор мебели для общей комнаты «Светлый» (Хрусталь С.А.)



Рис. 6. Набор корпусной мебели (Прокопенко Б.Н.)

зависело от рецептуры химических составляющих и пластификаторов. В кухонной мебели также были самые резкие изменения, когда на смену отдельным столам и шкафчикам приходят многофункциональные кухонные наборы с ориентацией на слоистые пластики для фасадных лицевых поверхностей.

Важной тенденцией становится жесткое разделение на корпусную мебель для хранения, которая все более и более выстраивалась по стенам помещений небольших комнат и к семидесятым годам окончательно приобретает вид очень популярной и универсальной мебельной стенки. И мягкой мебели, за которой остается приоритет как за пространственным элементом интерьера, а за счет новых материалов она становится все более выразительным пластичным и объемным элементом и доминирует в интерьере.

В корпусной мебели характерным был отказ от натуральных шпонов дорогостоящих пород древесины и замена их на более дешевые отечественные породы, преимущественно светлых тонов, такие как ясень, бук, карагач, береза и т.д., ак как светлая мебель с однотонной и прямолинейной текстурой была более гармонична в маленьких пространствах современных жилищ. Большое применение получает облицовка лицевых поверхностей искусственным шпоном, слоистыми пластиками ярких локальных цветов и текстурной бумагой.

Формирование мебельных секционных наборов и стенок было обусловлено широкомасштабным применением древесно-стружечной плиты, в отличие от столярной, которая применялась в традиционной

столярной конструкции. Это повлекло за собой смену конструкций и в целом формы корпусной мебели, перевод на щитовую конструкцию открывал возможность применения полиэфирных лаков, что было новым и очень актуальным явлением в производстве современной мебели. Полиэфирные лаки наносились на плоские элементы с помощь лаконаливной машины и сохли уже с лаковым покрытием и только после этого шли на сборку. Это был, безусловно, прогрессивный технологический процесс, однако чрезвычайно вредный, т.к. долго не могли найти оптимального соотношения связующих смол — как для самой плиты, так и для технологии покрытия. Первоначально очень радовала повышенная глянцевость и яркость этих лаковых покрытий, однако позже стали разрабатывать специальные матирующие добавки, чтобы сделать лак более благородным и естественным.

К середине 1970-х годов возникает необходимость обогащения лапидарной и простой мебельной стенки, минимализм которой был уже доведен до крайности. В какой-то степени это происходило из-за нескольких факторов; с одной стороны, это было уже время постмодернизма, с его свободой в формообразовании, а с другой — из-за низкого производственного качества доступной и дешевой продукции, которая не могла отвечать высочайшему уровню исполнения, диктуемого современным стилем, а также из-за низкой потребительской культуры и эстетических приоритетов. «Простота» и четкость современных рациональных форм была «далеко не проста» и нуждалась в виртуозной точности и высококачественном исполнении ввиду того, что производственное качество вводилось в эстетическую категорию и становилось одним из художественных критериев как современной архитектуры, так и мебели.

В 1970–80-е годы, как в мировом дизайне, так и в дизайне отечественной мебели получает развитие системное проектирование. Повсеместный переход от проектирования отдельного изделия, гарнитура, набора, к серии изделий к дизайн-программам. Теоретические и методологические вопросы начинает решать, да и вводит в проектную практику ВПКТИМ. Проектирование идет программами, которые последовательно осуществляются с корректировками по ходу реализации и воплощения и развития проекта. Проекты создаются большими группами, в которых изначально заложены вариативность, широта композиционных возможностей, создающие большое разнообразие продукции в сфере функции и образа.



Рис. 7. Набор корпусной мебели (Тихомирова Т.)



Рис. 8. Набор мебели для кухни (Яшкова М.)

В нашей стране индустриализация и кооперация производства, при централизованном плановом хозяйстве, была доведена практически до максимума. Разрабатывались системы унификации элементов и деталей мебели, создавались крупнейшие в Европе мебельно-сборочные комбинаты, рассматривалась идея кооперации мебельного производства в рамках СЭВ. Процессы проектирования и производства обуславливали друг друга и предполагали централизованное планирование ассортимента. Необходимо сказать, что такая же концепция базовых программ была в самолетостроении и машиностроении, в других областях современной промышленности. Она подкреплялась теоретическими исследованиями отечественного философа Щедровицкого, автора идеи глобального проектирования в различных областях дизайна, объединенных стилистическими и концептуальными внутренними взаимосвязями. Сотрудники и художники ВПКТИМа принимали самое активное и действенное участие в этом процессе.

Именно в ВПКТИМе вырабатываются основные принципы проектирования современной мебели. С приходом в проектирование и в институт ведущих проектировщиков, кто создавал отечественную мебель тех лет, выпускников Строгановки Юрия Случевского, Елены Бочаровой, Евгении Фоминой, Евгения Хахалина, Анатолия Новикова, Анатолия Шевченко, Олега Рыжикова, Александрв Гуревича, Альфа Смирнова, Бориса Васильева, Юрия Востокова и других были разработаны новые подходы и принципы проектирования. Такие как:

— принцип соответствия формы изделия — техническому и технологическому уровню и возможностям современного производства;

— принцип максимального выявления свойств новых (плиточных и листовых) синтетических и искусственных материалов в эстетической форме и функциональных возможностях предметов современной мебели;

— принцип максимального соответствия технико-экономическим требованиям, т.к. во главе угла современной мебели, помимо максимальной функциональности и современной стилистической эстетики, была ее экономическая доступность для населения страны, и идеи максимальной демократичности, при строгом контроле государственного стандарта;

— принцип тектонической взаимосвязи формы-конструкции-материала-технологии как одного из самых актуальных в проектировании в связи с переходом на массовое промышленное производство;

— принцип «минимальными средствами добиться максимальной художественной выразительности», что становится «лозунгом дня» для проектировщиков тех лет;

— принцип рационализма, конструктивности, экономики как основополагающих основ дизайна.

Важной были и согласованность и регламентированность мебели с требованиями прогрессивных архитектурных тенденций 60–70-х годов в жилом интерьере. Проводились исследования не только формы и стилистики, но и шли серьезные и фундаментальные исследования функционально-эксплуатационных качеств в контексте формирования и требований современного образа жизни. Такие теоретические разработки проводились впервые, что давало возможность полнее и разностороннее осмыслить функцию предмета в гуманистическом понимании окружающего человека предметном и природном мире, в современной архитектурной среде. Так, сенсацией этих лет в мировом дизайне мебели стала «линия Акерблома», давшая научное обоснование расчета и прорисовки спинок кресел и стульев на основании антропометрического анализа функции человеческого тела при сидении, что позволило оптимизировать большую сферу деловой, в основном, офисной мебели, сделав ее максимально удобной и комфортабельной.

Еще об одном и весьма важном принципе, который невольно вырабатывают дизайнеры ВПКТИМа, да и других проектных бюро, становится Принцип профессиональной этики и корректности, о котором нужно сказать отдельно. Эта в какой-то мере «не писанная», «негласная», но абсолютно читаемая в проектах профессиональная корректность не



Рис. 9. Набор мебели для молодежной комнаты «Диско» (Прозумент Г.)



Рис. 10. Набор мебели для молодежной комнаты «Наутилус» (Прозумент Г.)

позволяла проектировщику применять в проектах «недозволенные» современной этикой и эстетикой приемы, как, например: неоправданные функциональной логикой слишком дорогие и дефицитные материалы; усложненные технологии; бездумный и претенциозный декор, так как ценностными ориентирами тех лет стали художественная целостность и безупречная функциональность, демократизм, здравая мера, желание равенства, простоты, единая для всех эстетическая норма.

Эти принципы стали в какой-то мере и теми критериями, по которым ценились и обсуждались все мебельные проекты, предназначенные для внедрения в промышленность отрасли и которые должны были быть приняты на Экспертной комиссии ВПКТИМа, на которую выносились все проекты, разрабатываемые в отрасли, и без его экспертной оценки проект не мог быть рекомендован к производству. Комиссия решала вопросы: рекомендации к производству, патентное заключение, присуждение категорий; присуждение «Государственного Знака Качества» (ГЗК) и «Н» категории — «Новинка». Помимо этого, Экспертная комиссия давала рекомендации для снятия изделия с производства, осуществляя тем самым программу обновления ассортимента, по которой предприятия отрасли каждые пять лет должны были менять ассортимент и заменять выпускаемые изделия на более новые и современные модели. Тем самым институт стал в целом для отрасли законодателем новых профессиональных норм и правил, которые декларировал своей проектной и рецензионной и экспертной деятельностью, формируя новое отношение и понимание современной мебели. На Экспертную комиссию выставляли свои

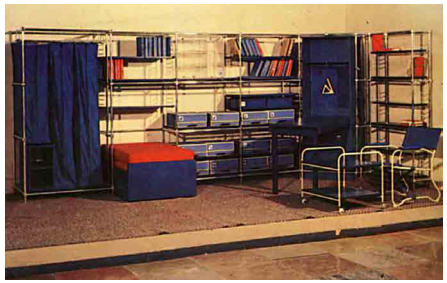


Рис. 11. Набор мебели для молодежной комнаты «Структура» (Гуревич А.С.)

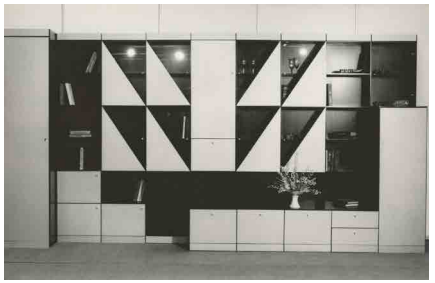


Рис. 12. Набор корпусной мебели «Карнавал» (Случевский Ю.В.)

проекты филиалы института, а также КБ Украины и Белоруссии, Молдовы и российских регионов, все те, кто вел проектную деятельность.

Важнейшим теоретической разработкой, которую сделал ВПКТИМ в эти годы, стало создание единой для отрасли «Системы унификации узлов и деталей мебели (ОСУ)», которую разрабатывал и сформировал на основе серьезных теоретических и методологических изысканий и максимального учета всех требований и возможностей отечественного производства Ю.В.Случевский. Это была, безусловно, глобальная разработка, позволявшая максимально рационализировать раскрой щитовых материалов, основных конструкционных материалов тех лет и привести раскрой древесно-стружечных и древесноволокнистых плит к максимальной экономической эффективности, практически без отходов. Для этой программы были проанализированы все имеющиеся типоразмеры современной мебели, выбран оптимальный модуль (32 мм), и уже по нему шел расчет в проектировании на основе Системы типоразмеров предприятия. Такую же работу в сфере решетчатой мебели (столы, стулья, кресла) провел конструктор В.Е.Захаров. Эти разработки позволяли соединить проектную и производственную сферу в отрасли, вырабатывая оптимальные типоразмеры для конкретных деталей. Оценить всю сложность и трудоемкость этих конструкторских и технологических проектов сейчас невозможно, настолько они были актуальны для того момента, фундаментальны и сложны.

ВПКТИМ просуществовал недолгие 29 лет, пока в связи с социально-политическими и экономическими преобразованиями не был трансформирован в современное свое состояние. И хотя в настоящее время существует Проектно-конструкторский и технологический институт мебели, который называет себя приемником того самого института, эпоха настоящего ВПКТИМа закончилась в уже далекие 90-е годы. И, возвращаясь к воспоминаниям об институте, невольно начинаешь видеть, что он был создан и организован по самому высокому и профессиональному уровню, обладал поразительно полным даже по сегодняшним меркам составом разнообразных подразделений, отделов, лабораторий, а главное — своими высококвалифицированными сотрудниками и талантливыми выдающимися дизайнерами, которые проектировали и создавали отечественный мебельный дизайн тех лет.

Примечания:

1. Состав института: административно-управленческий аппарат; отделы: проектно-конструкторские, конструкторско-технологический по спецпродукции, мягкой мебели, научно-исследовательский и конструкторский метрологии, отделочных и облицовочных материалов, научно-исследовательский и конструкторский, государственных испытаний и стандартизации, перспективного развития отрасли, технологии древесины и ее заменителей, экономических исследований, ценообразования, нормирования материальных ресурсов, технического перевооружения отрасли, патентной работы, научно-технической информации, координации НИР и ОКР и международного сотрудничества, оформления проектных материалов, редакционно-издательский; лаборатории: стандартизации общей техники, металлоконструкций, роботизации, зеркал и стекла.

Филиал Российского государственного архива научно-технической документации в г. Самаре. Путеводитель. 2007.

URL:https://web.archive.org/web/20140911031910/http://guides.rusarchives.ru/browse/guidebook.html?bid=231&sid=779414 4/4 (дата обращения: 15.02.2020).

Список литературы:

1. *Майстровская М.Т., Случевский Ю.В.* Проектирование мебели: взгляд с рубежа веков (мгновенья пройденного пути // Мир мебели. — 1999. — № 4. — С. 34–36);

2. *Майстровская М.Т., Случевский Ю.В.* Проектирование мебели: взгляд с рубежа веков («Золотое» мгновенье 60-х // Мир мебели. — 2000. — № 2. — С. 14–17);

3. *Майстровская М.Т., Случевский Ю.В.* Выставки мебели: 1956 год Ч. 1. // Мебельный мир. — 2014. — № 3. — С. 32–35.

4. *Майстровская М.Т., Случевский Ю.В.* Выставки мебели: Москва, 1958–2959, Новые Черемушки // Мебельный мир. — 2015. — № 2. — С. 36–39.

5. *Майстровская М.Т., Случевский Ю.В.* Выставки мебели: 1961год. 2-я Всесоюзная выставка-конкурс на лучшие образцы мебели // Мебельный мир. — 2016. — № 1. — С. 24–27.

6. *Майстровская М.Т., Случевский Ю.В.* Новации и проблемы обстановочного комплекса жилого интерьера 1960-х годов. Статья в коллективной монографии // Массовое жилище как объект творчества. Роль социальной инженерии и художественных идей в проектировании жилой среды. Опыт XX и проблемы XXI века. — Москва, 2015. — С. 287–293.

М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Теория и история декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова, ведущий научный сотрудник НИИ РАХ
e-mail: mmaystro@mail.ru

M.T. MAISTROVSKAYA

Doctor of art, professor of the department of history and theory of decorative art and design of the Stroganov Academy (MGHPA), leading researcher at the research Institute of RAH
e-mail: mmaystro@mail.ru

ВПКТИМ — 1960–1980 гг. — ЦЕНТР ПРОЕКТИРОВАНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МЕБЕЛИ (ПРОЕКТЫ, ДИЗАЙНЕРЫ)

RNIFDT/VPKTIM (THE RUSSIAN NATIONAL INSTITUTE OF FURNITURE DESIGN AND TECHNOLOGY) — 1960–1980 — THE CENTRE FOR THE DOMESTICALLY PRODUCED FURNITURE DESIGN (PROJECTS, DESIGNERS)

Статья посвящена проектной деятельности ведущих дизайнеров Всесоюзного проектно-конструкторского и технологического института мебели (ВПКТИМ) в 60–80-е годы. Рассмотрены наиболее интересные и перспективные проекты мебели для жилья, наиболее удачные и креативные разработки, отвечающие стилистическим формам и параметрам современной архитектуры и дизайна, запросам нового широкомасштабного жилищного строительства тех лет, а также требованиям промышленного производства, новым материалам и технологиям.

The article is dedicated to the project work of the leading designers of the Russian National Institute of Furniture Designand Technology (RNIFDT /VPKTIM) in the 60–80s. It examines the most interesting and promising furniture design projects for housing, the most successful and creative works, which respond to the stylistic forms and parameters of the contemporary architecture and design and to the demands of the new large-scale house building of those years,

as well as to the requirements of the industrial production, the new materials and technologies.

Ключевые слова: мебель, дизайнеры, проектирование, промышленное производство, технологии, материалы, выставки, принципы, методики, формы, эстетика, экономика, строительство.
Keywords: furniture, designers, designing, industrial production, technologies, material, exhibitions, principles, methodses, the forms, aesthetics, economy, construction.

Всесоюзный проектно-конструкторский и технологический институт мебели с момента своей организации стал местом работы ведущих художников, проектировщиков, дизайнеров, центром и координатором отечественного мебельного проектирования. За три десятка лет его существования в институте были сформированы ценные подходы, принципы и практика отечественного проектирования, которые на настоящее время оказались отчасти забытыми. Однако они нуждаются в осмыслении своих потенциальных возможностей и разработанных методик, бесспорных достижений творчества крупнейших и талантливых отечественных дизайнеров. Постараемся вспомнить их наиболее важные и крупные разработки, созданные в институте в период 60–80-х годов.

Сердцем и ядром института, бесспорно, был Проектный отдел, где работали ведущие наши дизайнеры. С самого основания института в ВПКТИМ пришла целая плеяда талантливых профессиональных художников в области мебели, в основном, строгановцев [1]. Это, прежде всего, профессор, заслуженный деятель искусств Ю.В.Случевский, художник и педагог кафедры, более 50 лет своей жизни отдавший преподавательской деятельности и плодотворной проектной практике в сфере мебельного дизайна. К этой плеяде относятся и профессор О.К.Рыжиков, а также возглавлявший кафедру художественного проектирования мебели профессор А.М.Шевченко и другие, кто на протяжении многих лет создавали проекты новой мебели, сотрудничали с крупнейшими предприятиями и проектными объединениями мебельной промышленности всего огромного в то время Советского Союза. Помимо них, в старшем поколении художников в отделе работали А.П.Смирнов, Б.А.Васильев, Е.В.Хахалин, Б.Н.Прокопенко, Е.С.Бочарова, Е.П.Фомина, В.А.Тарасов, С.А.Хрусталь и др. Позже, уже в 70-е годы, пришли В.Нелюбина, О.Кузнецова,

В.Миронов, З.Ваттель, Н.Бологова, Д.Федотов, В.Гутор, М.Майстровская, Е.Касперчик, Г.Прозумент и др. В 80-е годы отдел еще пополнила группа молодых дизайнеров, которые практически все были выпускниками кафедры проектирования мебели МВХПУ (б. Строгановское) [2], что делало ВПКТИМ неким детищем и «филиалом» строгановского училища. Помимо строгановцев, в отделе были и другие дизайнеры, которые в официальных бумагах института назывались «художники-проектировщики» или «художники декоративного искусства», но не дизайнеры, так как такого термина в 60–70-е годы в стране еще не было. Помимо заведующего проектным отделом, который многие годы возглавляла Н.С.Кузмина, также выпускница Строгановки, был Главный художник института, которым многие годы был, пожалуй, самый уважаемый и заслуженный художник Ю.В.Случевский, а затем — Е.В.Хахалин. В функции Главного художника входило творческое руководство проектами, которые институт выполнял по заказам, а также и научные — методические разработки, которые проводились в соответствии с научными планами института. Тем самым, система проектов отдела формировалась по следующим направлениям: а) научно-методические разработки, связанные с экспериментальными проектами в освоении новых материалов, конструкций и технологий; б) непосредственные заказы конкретных предприятий, фабрик и комбинатов; в) государственные и правительственные объекты, выполнявшиеся по заказам вышестоящих инстанций. Так, за годы работы института, было спроектировано множество крупнейших общественных объектов, такие как оборудование интерьеров Большого Кремлевского Дворца, Дворца Съездов, Оружейной палаты, мебельное оборудование кремлевских соборов, гостевых апартаментов Московского Кремля, Государственного Конституционного суда, различных Министерств и ведомств, посольств страны за рубежом, крупнейших объектов культуры. Помимо этих, очень ответственных и разнообразных заказов, в мастерских экспериментальной фабрики института каждый год шла реставрация официальной кремлевской мебели — столы и кресла, которые мы видели в новостях и за которыми подписывались самые важные государственные документы и договоры.

Как пример экспериментальной и исследовательской тематики можно привести создание первого экспериментального проекта мягкой мебели с применением эластичного пенополиуретана, в котором автор этой статьи принимала самое непосредственное участие. Одновремен-

но шел процесс непосредственного проектирования очень пластичных и комфортабельных изделий мягкой мебели — кресел наборов «Пион», «Ирис» и «Мак» — и разработка технологии освоения и формовки этого нового для нашей промышленности материала. Эти кресла не только проектировались, отрисовывались и конструировались, но для создания пресс-форм модели кресел были вылеплены из скульптурной глины в натуральную величину, и затем с них были сняты гипсовые слепки, по которым уже непосредственно делались пресс-формы. На этих слепках продолжалось корректировка пластичной формы кресел, отрабатывались сопряжения элементов, соотношения мягкости кресла со столярным каркасом, который в пресс-форме заформовывался в эластичную составляющую. Одновременно в лаборатории разрабатывалась технология получения изделий из этого нового и многообещающего по своим качествам и пластическим возможностям материала. Шел поиск и эксперимент как непосредственно самого химического рецепта составляющих компонентов вспенивания, так и разработки пресс-форм, что было достаточно сложным инженерным решением, т.к. при вспенивании в пресс-форме развивается давление в несколько атмосфер, что представляет серьезную техническую сложность и требует надежности этой технической оснастки. Тем самым в институте были созданы не только художественные проекты трех наборов мягкой мебели пластичной формы повышенной комфортабельности, но и технология и техническая оснастка для изготовления этих новых наборов и освоения перспективного синтетического материала.

В Институте была Экспертная комиссия, от решения которой зависели принятие проекта в производство, через который проходило большинство новых разработок мебели, что давало возможность членам совета — художникам и архитекторам — влиять на формирование тенденций, критериев, форм и характера новой функциональной мебели 60–80-х годов.

Немаловажное значение имели Всесоюзные конкурсы мебели, на которых, как правило, художники института были десятки раз удостоены наград, медалей и дипломов, помимо бесчисленных авторских свидетельств на промышленные образцы и патентов на дизайн новых моделей мебели.

Ясность и простота, конструктивность и технологичность новых мебельных форм были связаны с общими критериями и тенденциями в архитектуре, искусстве, декоративно-прикладном искусстве и дизайне. Современная стилистика в проектировании мебели складывается к 1960-м годам, когда декларировался полный отказ от украшательства и декора, а во главе угла ставились принципы экономичности, вариабельности и демократизма, доступности новой мебели для самых широких масс потребителей. Эти процессы перестройки на новые эстетические и технологические параметры шли одновременно, подчиняя и координируя промышленность и проектирование.

Новые технологические новации и возможности современных материалов в конечном счете аккумулировались в окончательном утверждении нового проектного стиля интерьера, новой конструктивно-художественной форме мебели, новому дизайну, что отвечало главным стратегическим установкам государственной политики, которая рассматривала архитектуру и дизайн как средство преобразования действительности. Участие в создании и разработке интерьера современного жилища и его оборудования представлялось важнейшей задачей художников и архитекторов, которые несли ответственность за качество, красоту, разнообразие массовой продукции.

Художники работали вместе с конструкторами, большой отдел которых находился рядом с комнатами проектировщиков. Проект вели как дизайнер, так и конструктор, который занимался непосредственно конструктивной разработкой проекта и рабочей документацией, которая была достаточно обширной, сложной и многодельной, тем самым освобождая художника от этого сугубо технического процесса и оставляя ему больше времени на творческую деятельность.

Очень важным было и то, что при институте была своя производственная база — закрытая экспериментальная фабрика-мастерская (в районе Бабушкино), с хорошим универсальным станочным оснащением и прекрасным составом мастеров профессионалов — столяров, отделочников, обойщиков и других специалистов мебельного производства. В функции этой фабрики-мастерской было изготовление макетов и экспериментальных образцов новых изделий мебели, для апробации их в материале, корректировке конструкции и формы, поисков оптимальных вариантов отделки и декора. На этой экспериментальной фабрике делались все опытные и первые образцы мебельных проектов, которые затем выставлялись на выставках, принимали участие в конкурсах, ярмарках и смотрах мебельной промышленности и служили опытными и рекламными образцами для заказов производств. Работа по авторскому надзору в мастерских и доводке опытных образцов до оптимального ху-

дожественного и конструктивного качества была уникальной возможностью для проектировщиков и очень ценилась.

Для отечественного мебельного дизайна наиболее плодотворными стали 1960–1970-е годы. Развивается бурная выставочная деятельность, одна за другой открываются выставки и конкурсы на лучшие образцы современной мебели для промышленности, которая выпускается огромными тиражами. После десятилетий отчуждения от мирового дизайна отечественные проекты получают признание на международных смотрах, высокие призы и дипломы. Большое значение имели работы коллег из республик Прибалтики, где связь с мировым дизайном не прерывалась, и культура быта и потребления была выше. Это было время шумных и бурных дискуссий, обсуждений, высокоавторитетных Художественных Советов, полемики на страницах популярного журнала «Декоративное искусство СССР» о судьбах новой мебели. Во всем этом профессионалы и художники института принимали самое активное участие.

К концу 60–70-х годов в процессе освоения нового стилевого направления приходят новые тенденции проектирования, которое наметило новые пути отхода от жесткого функционализма в сторону эмоциональности и образности предметного окружения, что отразилось в работах проектировщиков института мебели в полной мере. Повышалась художественная выразительность окружающей человека среды, жилого пространства, в которой мебель занимала одно из ведущих мест. В проектах нашли свое выражение идеи вариабельности и гибкости, открытости и большей адаптации жилой среды к человеку, многофункциональности и многозначности предметного мебельного окружения. Было важно максимальное использование небольшого жизненного пространства и главное — снятия всех возможных претензий на элитарность и престижность. Демократичность и образность была программным идеалом дизайнерских проектов того времени.

Разработка мебельной стенки, при всей ее лаконичности и функциональности, при всей ее лапидарной простоте, выявила новую задачу поиска средств выразительности в формировании фасадов. В 1970–80-е годы Институт мебели получал огромное количество заказов от фабрик и предприятий насытить эти мебельные стенки декором. Начался поиск декоративных мотивов и техник, приемов и материалов, которые могли бы в контексте современного стиля внести в эти правильные и нужные конструкции — «художественное». Было разработано большое количество

идей, чаще всего связанных с темами народного искусства, которое именно в эти годы становится наиболее актуальным и востребованным, так как возникла потребность видеть в мебели предмет декоративно-прикладного искусства, а жилой интерьер сделать более оригинальным и уютным за счет эстетики и художественных предметов и элементов. Широкое увлечение народным искусством и крестьянским бытом стало источником новых форм, техник и сюжетов для проектирования. Изделия народных художественных промыслов виделись некой альтернативой безликости утилитарной промышленной вещи, ее холодной и безразличной «бездуховности». Они рассматривались как национальное богатство, сокровищница, источник вдохновения для современной промышленности. В этом русле было сосредоточено множество поисков и самых неожиданных предложений дизайнеров. Так, например: в фасадные дверки мебельной стенки вставлялись — настоящие жостовские подносы, плакетки голубой среднеазиатской керамики, яркие городецкие росписи и т.д. Очень популярным был прием с набивными тканями, которыми обтягивали филенки фасадных плоскостей стенок и наборов. Настоящие вологодские кружева или графические листы эстампов запрессовывались под полиэфирный лак, прибегали к росписи и забытой к тому времени резьбе, печатали методом шелкографии на фасадных дверцах стенок, чтобы внести то необходимое «одушевление» массовой тиражной продукции и т.д.

В целом поиск художественной выразительности мебельных предметов шел по пути разнообразия архитектурно-художественных приемов, форм, широкой палитре цветовых решений. Чуть позже, в середине 70–80-х годов, было много разработок в характере качественных стилизаций и современного осмысления традиций русской художественной мебели. Как, например, набор кресел и стульев на основе характерного соединения для русской архитектуры и мебели «в полдерева» (З.Ваттель), огромный, в 26 позиций номенклатуры, набор мебели в стилистике русского ампира (М.Майстровская) или элегантный и сдержанный набор мебели для гостиной (С.Хрусталь) в стиле популярного в XIX в. «русского жакоба» или классицизма (Е.Бочарова) и т.д. При этом это были остросовременные предметы мебели по своему художественному решению и гармонии с интерьером. Получают распространение предметы из массива сосны в характере традиционной крестьянской мебели. Экспериментируют с росписью (пленки, печать, шелкография), с резными элементами, как из массива натуральной древесины, так и

из формованного жесткого пенополиуретана. Этими декоративными элементами декорировали строгие и функциональные стенки, мебельные наборы для спальни или других помещений.



Рис. 1. Набор корпусной мебели «Каравелла» (Шевченко А.М.)

В одной статье невозможно рассказать о многочисленных и выдающихся проектах института. Творчество каждого из дизайнеров достойно отдельной большой статьи. Однако постараемся осветить конкурсные выставочные проекты, которые остались в истории отечественного мебельного дизайна навсегда связанными с институтом мебели. Рассмотрим разработки ВПКТИМа, удостоенные премий III Всесоюзного конкурса на лучшие образцы мебели массового производства для новых типовых квартир (1973–74 год).

Набор, удостоенный II премии конкурса «Каравелла» (БН-232-01) (А.М.Шевченко), представлял группу корпусной мебели с рядом вертикальных секционных шкафов различного функционального назначения, составляемых в «стенку». Технологичность набора соединялась с его выразительным художественным образом. Композиционным центром в различных компоновках стала квадратная передвижная дверка с вставленным в нее круглым стеклом, наподобие морского иллюминатора, за которым была расположена зеркальная задняя стенка секции с внутренним подсветом. Фасады были облицованы синтетическим шпоном с тонкими декоративными раскладками из анодированного алюминия.

Большую популярность имел набор корпусной мебели «Рельеф» (БН-221) (Ю.В.Случевский), который также получил II награду конкурса. Стенка была представлена рядом вертикальных секционных шкафов различного функционального назначения с секциями для платья и белья, телевизора, бара, посуды, столовых приборов и книг. Секция для книг, снабженная откидной дверкой и выкатной тумбой, трансформировалась в рабочий стол. Своеобразие и художественная выразительность набора достигались за счет декоративно-пластической разработкой фасадов структурными рельефными элементами из твердого пенополиуретана (или массива древесины), а по вертикальным кромкам



Рис. 2. Набор корпусной мебели «Рельеф» (Случевский Ю.В.)



Рис. 3. Набор мебели для спальни «Вереск» (Случевский Ю.В.)

всех дверей были выполнены раскладки — «жилки» из анодированного дюраля, придававшие набору строгую графичность. Для этого набора имело большое значение цветовое решение, которое предполагало несколько вариантов сочетания темных или тонированных в черный цвет дверок, облицованных натуральным шпоном и светлых облицованных ламинированной бумагой.

Второй премии был удостоен еще один проект Ю.В.Случевского «Юбилей» (БН-222). Это также стенка с элементами разного функционального предназначения с угловым фронтом установки. Для всего набора использовано всего 10 типоразмеров щитовых элементов. Вертикальные и горизонтальные стенки шкафов ламинированы бумагой черного цвета, задние покрыты черной эмалью. Стенка обладала ярким классическим характером, достигнутым сочетанием цвета натурального красного дерева и матового черного, усиленного орнаментом дверок в виде узких прямоугольных рамок, с сюжетными рисунками внутри, выполненных в черном цвете методом «деколь», наподобие традиционных теневых картинок XIX века. Набор для спальни «Осень» (БН-223) был удостоен III-й премии этого конкурса.

К известным работам Ю.В.Случевского относится и проект спальни «Вереск» (БН.575), в котором автор ввел в состав набора рабочий стол и шкафы для хранения книг и других предметов, совмещая несколько функций в одном предмете, что позволило максимально рационально оборудовать спальню небольшой площади. На IV Всесоюзном конкурсе на разработку новых образцов мебели массового производства для типовых квартир (1983 г.) набор «Вереск был удостоен II премии.

Третьей премии на этом конкурсе был удостоен и набор для спальни «Морфей» (БН. 595) (Т.Ю.Козьмина), оригинальность которого заключалась в использовании декоративной ткани на филенках шкафной стенки, которую можно при желании заменять и тем самым полностью изменять образ набора и интерьера.



Рис. 4. Набор мебели для спальни «Ожерелье» (Шевченко А.М.)

Возвращаясь к III конкурсу 1973–74 г., следует вспомнить еще несколько наборов, отмеченных наградами. Второй премии был удостоен и набор мебели для кабинета «Кандидат» (БН-208), (Б.М.Прокопенко, О.В.Кузнецова, В.Н.Миронов), представлявший собой пять вертикальных секционных шкафов, каждый из которых состоял из двух секций одинаковой ширины для книг. Фасад стенки решен в равномерном чередовании сквозных вертикальных рядов глухих и остекленных поверхностей. Задние полики в остекленных секциях были выполнены из матового стекла, за которым расположены люминесцентные лампы. Накладные горизонтальные профили с вмонтированными в них ручками образовывали своеобразный декоративный пояс по центру секций. В состав проекта входил рабочий стол, выполненный в едином характере с корпусной мебелью. Набор предполагалось облицовывать натуральным строганным или синтетическим шпоном, имитирующим ценные породы древесины.

Оригинальный набор, получивший лишь поощрительную премию набор для кабинета «Пингвин» (БН-232-04) (автор А.М.Шевченко), был представлен рядом шкафов с закрытыми и открытыми отделениями. Художественная особенность набора определялась сочетанием глубоких объемов нижних секций и открытых ниш верхних секций, несущих на себе оригинальные декоративные элементы: передвижные стеклянные дверки с вертикальными деревянными или металлическими ручками, образующими рамки, в которые могли вставляться гравюры, эстампы или другие картинки. Проект А.М.Шевченко «Ожерелье» (БН-232-03) был удостоен III премии на конкурсе. Он представлял собой элегантную спальную мебель с большим количеством секций и емкостей для хранения, с нишами и полками, емкостями и комодными ящиками. В архитектурно-художественном решении применение удлиненных щитов позволяло получить лаконичную цельную по горизонтальному фронту композицию прикроватного блока и кроватей, уравновешенную вертикальными массами шкафов. Своеобразный характер декоративно-цветового оформления набора достигался сочетанием в облицовке двух текстур шпона — ясеня обыкновенного и ясеня свилеватого.



Рис. 5. Набор мебели для молодежной комнаты «Кредо» (Васильев Б.А., Портной Л. П.)

Первую премию на Третьем конкурсе получил проект мебели для детской (молодежной) «Кредо» (БН-219) (авторы Б.Васильев и Л.Портной). Проект содержал оптимальный комплект изделий для учебы, книг, одежды, отдыха и сна, для использования школьниками и студентами в широком возрастном диапазоне (от 10–20 лет). Набор максимально обеспечивал использование небольшого внутреннего пространства комнаты за счет компактности и трансформации изделий. Так конструктивное решение кровати позволяло в дневное время использовать ее как место для сидения и игровой подиум. Задние полики корпусных секций облицованные с обеих сторон давали возможность использовать их в качестве перегородок для разделения функциональных зон в детской или общей комнате.

К интересным разработкам мебели для детских и молодежных комнат относятся наборы «Структура» (БН-552) (А.Гуревич); «Калейдоскоп» и «Диско» (Г.Прозумент). Особенно оригинальным был набор «Диско» (БН.573), представлявший собой не отдельные предметы или секции, а полностью решенное пространство комнаты с рациональным размещением набора емкостей различных модификаций и функций, создающих необходимый комфорт. На IV Выставке-конкурсе набор был удостоен поощрительной премии, однако это не снижает интереса к его бесспорным креативным достоинствам. В набор были включены стол-тумба с отделениями для письменных принадлежностей, книг, посуды, радиоаппаратуры и двумя выкатными креслами. В центральной

подвесной полке, расположенной над столом, находились светильник и вентилятор. Интересны и другие проекты Г.Прозумента, в которых он стремился максимально насытить пространство комнаты, создавая систему встроенных емкостей и объемов, обеспечивших максимум комфорта и функциональность небольшого жилого пространства.



Рис. 6. Набор мебели для отдыха «Лиман» (Рыжиков О.К.)

Помимо конкурсных проектов, в институте создавались десятки и десятки проектов бытовой мебели, которую массово выпускали на производстве и которой были обставлены тысячи квартир наших соотечественников в те годы. Самым популярным и распространенным проектом, конечно, был проект унифицированной мебельной стенки, с набором различных емкостей для практически всех возможных нужд дома. Разнообразие и количество этих проектов очень велико — это наборы корпусной мебели «Тондо» (Ю.В.Случевский); «Меандр», «Юбилейный», «Галактика», «Зодиак» (А.М.Шевченко); «Бриз» (Б.Прокопенко); «Космос» (Е.С.Бочарова); «Интервал», «Этап», (Г.Прозумент); «Крона» (Т.Л.Сергеева); «Сезон» (Т.Ю.Козьмина); «Фронтон», (Б.А.Васильев); «Ландшапфт» (Н.Бологова); «Гавань» (А.Крисань) и т.д.

Много проектов не имело таких звучных названий и выходило только под проектными номерами и шифрами (БН), и очень часто, даже на выставке или в каталогах не ставилось имя дизайнера, и набор шел только под авторством института. Большое количество мебели было спроектировано для спален и кабинетов, прихожих и детских. Много и различных проектов мягкой мебели, которая в 70–80-е годы становится очень пластичной, скульптурной и комфортабельной, в связи с новыми синтетическими материалами. Из проектов мягкой мебели для отдыха следует вспомнить «Диалог» (Ю.В.Случеский), «Лиман» (О.К.рыжиков), «Пион» и «Мак» (М.Майстровская), «Плюс» (Н.Аверьянова); «Вольта» (Е.Руснак), «Фаворит» (Г.Прозумент) и многие другие (7).

Революционное преобразование получила мебель для кухни, которая, от маленьких шкафчиков и столиков на коммунальной кухне,

стала полноценным мебельным набором, с большим количеством различных функциональных емкостей и, главное, — с синтетическими материалами — слоистыми пластиками, ламинированной бумагой, или эмалями, которые прекрасно мылись и обеспечивали невиданную ранее гигиену и чистоту. При этом поражало количество и разнообразие кухонных наборов, их вариабельность, т.к., в зависимости от размера помещения и вкуса, можно было набирать из отдельных функциональных модулей нужное количество секций и составлять свой индивидуальный набор. Таким был и разработанный М.В.Яшковой набор КМ-110 (Н2-360/1-19) из унифицированных секций для комплектования различных вариантов постановки, в зависимости от планировки кухни (рис. 9). Удачными разработками кухонной мебели стали набор «Трапеза» и «Вертикаль» (А.С.Гуревич).



Рис. 7. Серия стульев «Арбалет» (Случевский Ю.В.)

Помимо мебели и оборудования для кухни, отдавали дань оборудованию малогабаритных прихожих, что было очень не просто, так как нужно было в минимальных объемах этих помещений вместить максимально функциональные и минимальные по габаритам емкости, панели, зеркала и тумбы и т.д. Всеобщую симпатию завоевали популярные в то время наборы для прихожих — «Гобелен» (Е.П.Фомина), завоевавший 1 место на III Всесоюзном Конкурсе мебели массового производства; элегантный и универсальный набор «Настроение» (А.П.Смирнов, Е.В. Хахалин), получивший II премию на этом конкурсе; «Лада» (Б.Н.Прокопенко); «Форпост» (Ю.В.Случевский) и многие другие.

Несколько отдельно от проектирования стенок стоят проекты серий стульев, лучшими из которых можно признать серии «Арбалет» (Ю.В.Случевского), серии стульев из гнутоклееных элементов О.К.Рыжикова, Б.А.Васильева, А.Ю.Киселевской, В.Тургенева и др.

В 60–80-е годы большое внимание начинают уделять рабочей мебели и конкретно мебели для кабинетов и офисов, которая обладала сложными инженерными механизмами поворотов, наклонов, подъемов,

сложной кривизны спинки и производилась на специализированных предприятиях, способных выполнять эти узлы и механизмы. Непревзойденным и бесспорным лидером в проектировании офисной мебели стал О.К.Рыжиков, профессор Строгановки и ведущий проектировщик как в ВПКТИМе, так и позже в фирме «Интерьер», которая специализировалась на проектировании и изготовлении мебели для оборудования многочисленных и разнообразных офисов. Наиболее известные и популярные его наборы: для кабинетов руководителей — «Интерьер-классик», «Премьер», «Бизон», «Консул», а также программы для сотрудников — «Стиль», «Ритм», «Диалог», «Бумеранг» и другие проекты. О.К.Рыжиков был удостоен Премий и дипломов крупнейших мебельных конкурсов и смотров, а позже, когда была учреждена премия, был многократным лауреатом Национальной премии в области промышленного мебельного дизайна «Российская кабриоль».

Подводя итоги этой небольшой статьи о дизайнерах и мебели ВПКТИМа, хотелось бы отметить, что незначительный по времени период работы института был чрезвычайно важным этапом в формировании принципов, подходов, методик, выработке основополагающих основ и критериев в проектировании современных, творческих, оригинальных и талантливых образцов отечественной мебели. Это был один из наиболее продуктивных и плодотворных периодов в развитии отечественного мебельного дизайна, к опыту и осмыслению которого мы неоднократно вернемся.

Примечания:

1. Наиболее значительные выставки мебели в период 1956–1983 годов:

1.. 1956 г. Москва ЦПКиО им. Горького.

Первая крупна послевоенная выставка мебели. Представлена: мебель, выпускаемая предприятиями страны; мебель зарубежных стран (США, Франции, ЧСССР, Финляндии); новые экспериментальные образцы отдельных предметов мебели (проекты, разработанные Академией Архитектуры, различными КБ, МВХПУ, авторы: Чериковер, Луппов, Делле, Бламериус, Случевский).

2. 1958–1959 г. Москва. Новые Черемушки. «Первый Всесоюзный выставка-конкурс на лучшие образцы мебели для жилища».

Программа построена применительно к требованиям оборудования малометражных квартир блочных типов пятиэтажных домов. Мебель экспонирована в 1, 2, 3-комнатных квартирах. Выставку пометили главы правительств (Н.С.Хрущев). 1 место разделили наборы ЦМКБ Главстандартдома при Госстрое СССР и КБ г. Таллин.

3. 1961 г. Москва. Верхние Мневники «Второй Всесоюзный выставка-конкурс на лучшие образцы мебели для жилых квартир». Мебель экспонировалась в 1, 2, 3-комнатных малометражных квартирах панельных типов пятиэтажных домов. Выставку посетили главы правительства.

4. 1965 г. Москва, ВДНХ, Всесоюзная выставка «Мебель-65».

5. 1974–75 гг. Москва, ВДНХ «Третий Всесоюзный выставка-конкурс на лучшие образцы мебели для жилища».

6. 1983 г. Москва, ВДНХ, «Четвертый Всесоюзный выставка-конкурс на лучшие образцы мебели для жилища».

2. Дизайнеры ВПКТИМа.

1960 г. — Случевский Ю.В., Хахалин Е.В., Шевченко А.М., Рыжиков О.К., Бочарова Е.С., Фомина Е.П., Прокопенко Б.А., Тарасов М.В., Земцова Л., Смирнов А.П., Васильев Б.А., Портной Л. П, Смирнов А.П., Тихонова Н.В., Яшкова М.В., Киселевская А.Ю.

1970 г. — Нелюбина В., Бологова Н., Востоков Ю., Миронов В., Кузнецова О., Тихомирова Т., Гутор, В., Ваттель З., Федотов Д., Касперчик Е., Майстровская М., Федорина Л., Аверьянова Н., Прозумент Г., Тетерин А., Крисань А., Федорина Л.Г., Дзуцев А., Тургенев В.М. и др.

1980 г. — Шилина Е., Сергеева Т.Л., Голышева М., Кузьмина Т.Ю, Михайлов С., Дмитриев И., Голышеваа М.Ю.. Руснак Е. и др. (дописать отмеченное красным)

Список литературы:

1. Каталог. Новые модели мебели. ВПКТИМ. — Москва, 1973.

2. Каталог. ВПКТИМ. III Всесоюзный конкурс мебели. 1975 / ответственный редактор Н.М.Поликашев.

3. Каталог. ВПКТИМ. Новые модели мебели. — Москва, 1981.

4. Каталог. Всесоюзного научно-исследовательского и проектного института экономики, организации управления производством и информации по лесной, целлюлозно-бумажной и деревообрабатывающей промышленности / под общей редакцией В.М.Венцлавского. — Москва, 1985.

5. Каталог. ВПКТИМ. Новые модели мебели. — Москва, 1985.

6. Каталог. МЕБЕЛЬ 87. ВПО «Центромебель».

7. Каталог. МЕБЕЛЬ 88. ВПО «Центромебель».

Э.М. ГЛИНТЕРНИК

Доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой рекламы Санкт-Петербургского государственного университета (Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»), ведущий научный сотрудник НИИ РАХ, действительный член Национальной академии дизайна, член СПб Союза художников России
e-mail: e.glinternik@spbu.ru

E.M. GLINTERNIK

Doctor of Arts, Professor, Head. the Department of Advertising, St. Petersburg State University (Institute «Higher Journalism and Mass Communication School»), Leading Researcher at the research Institute of RAH, academician of the National Academy of Design, a member of the St. Petersburg Union of Artists of Russia
e-mail: e.glinternik@spbu.ru

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ШКОЛА ПРИКЛАДНОЙ ГРАФИКИ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА 1960–1980-х ГОДОВ

LENINGRAD SCHOOL OF APPLIED GRAPHICS IN SOCIO-CULTURAL CONTEXT OF ART FROM THE 1960s TO THE 1980s

Публикация подготовлена в рамках НИР СПбГУ «Иллюстрированные периодические издания в социокультурном контексте XIX – XXI веков: отечественный и зарубежный опыт: 2020 г., ID проекта в системе PURE 53364090

Статья посвящена истории развития ленинградской школы прикладной графики в период 1960–1980-х годов. Рассматривается социокультурный контекст и условия, в которых формировались новые принципы и художественные задачи в графическом дизайне этого периода. Показывается жанровое многообразие прикладной графики, отмечается творчество ведущих мастеров, работавших в этой области искусства.

The article is devoted to the history of the development of the Leningrad school of applied graphics in the period 1960–1980s. The socio-cultural context and conditions in which new principles and artistic tasks were formed in the graphic design of this period are considered. The genre diversity of applied graphics is shown, the creativity of leading masters who have worked in this field of art is noted.

Ключевые слова: ленинградская школа прикладной графики, графический дизайн, дизайн-графика 1960–1980-х годов, ЛВХПУ им. В.Мухиной, художественное образование.
Keywords: Leningrad school of applied graphics, graphic design, design graphics of the 1960–1980s, LVHPU of V.Mukhina, art education.

Примерно с середины 1950-х гг. начался период нового художественного осмысления предметно-пространственной среды. Этому способствовал и целый ряд крупных событий международного масштаба: посещение представителями рекламной отрасли Италии и Франции (1954), Международный фестиваль молодежи и студентов (1957), Международная выставка в Брюсселе (1957). Внутри страны на рубеже 1950–1960-х гг. эстетическое освоение действительности подкрепляется государственными постановлениями, создаются ВНИИТЭ, СХКБ в промышленности, мастерские художественного конструирования в системе Худфонда, начинает издаваться бюллетень «Техническая эстетика», ВНИИТЭ становится членом ИКСИД, начинается реформа в художественно-промышленном образовании.

Этот период важен для нас и с точки зрения критического осмысления художественной практики тех лет. На рубеже 1960-х гг. острый интерес к промграфике можно проследить по материалам периодических изданий, конференций, отчетов и т.д. Особое место по своему значению в систематизации и публикации материалов по истории советской прикладной графики и ее проблемам можно отвести работам искусствоведа ленинградской школы А.П.Павлинской: «Графика вокруг нас. О творчестве мастеров промышленной графики» (1962) и «Товарный знак» (1974). Ее вклад в историю изучения промграфики трудно переоценить.

В каком социокультурном контексте происходила активизация промграфики на этапе середины 1950–1960-х гг., можно судить по выступлению на Международной конференции работников рекламы в

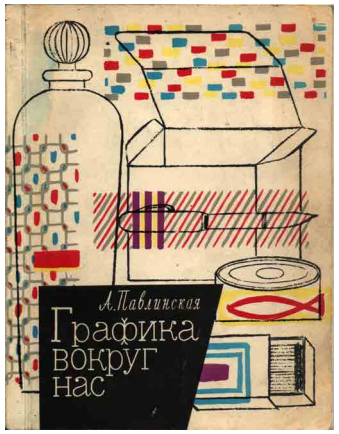




Рис. 1. А.Павлинская. Графика вокруг нас. О творчестве ленинградских мастеров промышленной графики. Обложка Б.Крейцера. 1962
Рис. 2. Преподаватель М.Ф.Егоров. Курс шрифта на ф-те металла. II курс. 1949

Праге. Представитель советской делегации недвусмысленно сформулировал творческое кредо советской рекламы: «Социалистическая реклама — это реклама для народа, она должна быть понятна всем, она должна быть логически обоснована и художник не может не считаться с этим, оформляя витрины или разрабатывая рекламный плакат или проводя какое-то другое рекламное оформление. <...> Формализм в искусстве не принят <...>. Для народа это понятнее, для глаза это приятнее» [3, с. 11].

Первая самостоятельная выставка прикладной графики художников Ленинграда была открыта в декабре 1958 г. в помещении павильона Росси (Невский пр., 39). В ее организации приняли участие Союз художников РСФСР, Ленсовнархоз и Главное управление местной промышленности, представлено более 600 работ. В рецензии А.Павлинская высказала мысль о своеобразии и специфике промграфики: «Надо, наконец, понять, что современная рекламная графика требует своих художественных приемов и, прежде всего декоративности цветового решения. Лаконичности композиции и той доли условности, которая для каждого вида искусства определяется по-своему. [8, с. 27].

Каталоги выставок дают представление о степени востребованности той или иной продукции и о характере выполнявшихся работ. Так, на традиционной осенней выставке ЛОСХа в отделе промышленной графики большой удельный вес занимала рекламная продукция для Всемирной выставки в Брюсселе (1957): проспект «Мощный арктический ледокол с атомной установкой», «Оптические приборы» (И.И.Ершов, И.Е.Оминин, А.Г.Скрягин, А.М.Яковлев), обложки каталогов для промышленных товаров «Интерферометр», «Керогаз», «Фарфор», «Флуорометр», «Фотоэлектрический стилометр» (Ю.П.Иванов), обложки для журналов мод (В.П.Игнатьева), обложки для грампластинок и коробки для конфет, упаковки для рыболовных снастей (С.М.Савицкий) и пр. [6, с. 53].





Рис. 3. Л.Нисенбаум. Конверт грампластинки «Концерт К.Шульженко». 1957
Рис. 4. К.Козьмин. Знак Ленинградского завода грампластинок «Аккорд». 1957

Постепенно в экспозиции и в каталогах выделяются самостоятельные разделы. В 1961 г. в перечне выставленной продукции преимущественно конверты для грампластинок (Г.Н.Васильев, Л.Нисенбаум, Е.Н.Сандлер), кондитерские упаковки (И.И.Ершов, В.П.Кубашевский, И.В.Кушаков, А.А.Георгиевская, М.З.Фельгин), отдельные упаковки для ювелирных изделий (Е.В.Успенская), несколько проспектов (К.Е.Глинтерник, В.Ю.Фонарев) В каталоге выставки ленинградских художников за 1960 г. в разделе промграфики этикетки для ликера «Южный», «Кофейный», «Новогодний», «Черносмородиновый», «Бенедиктин», «Шартрез» (худ. Ю.И.Иванов).

Почти все работавшие в промграфике были поколением послевоенных выпускников ЛВХПУ им. В.Мухиной. Их отличала высокопрофессиональная выучка. В училище традиции графической школы продолжались и сохранялись благодаря тому, что большинство преподавателей в свою очередь учились в Ленинградском ВХУТЕИНе (б. Академии Художеств) в 1920-х гг. [1].

В 1928 г. искусствовед А. Федоров-Давыдов впервые в обширной статье под названием «Ленинградская школа графических искусств» сделал попытку охарактеризовать особенности художественного метода мастеров Северной столицы. Упомянув «мирискусническое» происхождение ленинградской школы, он определил основное различие графических искусств двух столиц как различие материального и абстрактного подходов в искусстве. Эта творческая общность сохранялась и передавалась последующим поколениям. Так, в 1946 г. в справочнике для поступающих в ЛВХПУ у студентов факультета декоративной росписи предполагалась подготовка для выполнения «больших задач по отделке продукции легкой индустрии (рисунки на обоях, этикетки для вин и парфюмерии, конфетные и шоколадные обертки, рекламы и плакаты)» [3, с. 6].

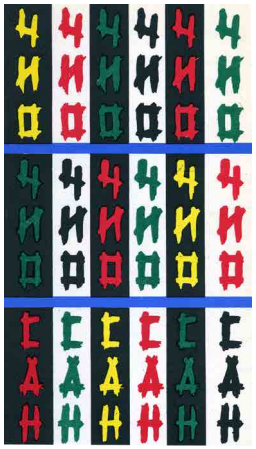


Рис. 5. Т.Корнилова. Коробка для конфет «Чио-Чио-сан». 1959

Основными дисциплинами для всех факультетов с первого по восьмой являлись рисунок, акварель, графическое изучение стиля и орнамента, история искусства. Сохранялось преподавание графической грамотности, основы шрифтовой культуры. Так в ЛВХПУ на отделении металла выпускник ВХУТЕИНа архитектор-художник, преподаватель М.Ф.Егоров вел курс шрифта. Им была разработана т.н. «генетическая система шрифтов», которой обучались студенты на всех специальностях на протяжении трех лет. Это давало возможность сохранять культуру графического языка, присущую ленинградской. Несмотря на то, что все выпускники были ориентированы на работу в области декоративно-прикладного искусства, многие из них составили в 1950–1980-е гг. ядро ленинградской школы промграфики.

В 1957 г. на факультете металла создается отделение художественного конструирования, в 1964 г. открывается кафедра промискусства, возглавляемая выпускником Ленинградского ВХУТЕИНа И.Ваксом. Поставив в центре внимания педагогической системы школы воспитание творческой личности дизайнера, И.Вакс стремился найти средства, перекидывающие мосты между ценностями художественной традиции и миром повседневной жизни с ее быстротечно меняющимися запросами. Благодаря этому стремлению, ленинградская школа дизайна в своих



Рис. 6. К.Глинтерник. Консервная банка. 1960



Рис. 7. Е.Сандлер. Конверт грампластинки «Запорожец за Дунаем». 1962

лучших, наиболее острых, новаторских исканиях, могла удержаться на грани классического, сверенного с высокой традицией, чувства формы.

Как новый взгляд в подготовке промграфиков, в ЛВХПУ в 1975 г. появляется курс «Основы проектирования визуальной коммуникации», подготовленный преподавателем Ю.А.Кайналайненом. В обосновании дисциплины автор объяснял, что традиционное преподавание различных предметов — «Плакат», «Упаковка», «Шрифт» — на основе обособленных программ ориентирует студента на создание эстетически вполне удовлетворительных работ, не затрагивая при этом задач проектирования самого процесса коммуникации. В курсе рассматривались роль и функции разнообразных знаков и знаковых систем в различных формах визуальной коммуникации, эстетическая сущность визуальной коммуникации, визуальная организация явлений и проектное воплощение [1, с. 10]. Предложенная программа в наибольшей степени соответствовала необходимым критериям профессиональной подготовки в тот период.

В 1964 году была создана Всесоюзная фирма «Мелодия», получает распространение и экспорт наших пластинок, что потребовало нового подхода к графическому оформлению упаковок для пластинок. В этой области много работ было выполнено замечательными ленинградскими художниками Г.Васильевым, А.Георгиевской, П.Ивлевым, К.Козьминым, В.Кубашевским, Л.Нисенбаумом, Е.Сандлером и мн. другими. С 1970-х гг.



Рис. 8. И.Оминин. Коробка для конфет. 1961

упаковка для пластинок становится также одной из тем дипломного проектирования на кафедре промышленной графики и упаковки в ЛВХПУ им. Мухиной. Так, в 1971 г. В.Панкевич выполнял комплект упаковки грампластинок для фирмы «Мелодия», в 1974 В.Рябов — комплект упаковок для пластинок опер-сказок Римского-Корсакова, в 1976 О.Шермушенко — упаковку серии грампластинок фирмы «Мелодия», в 1977 Н.Кастанаян — упаковку грампластинок для фирмы «Мелодия», в 1986 В.Анисимов — «Сонаты Л.Бетховена», серию грампластинок для фирмы «Мелодия».

В 1970-х гг. расширяется перечень работ в промграфике. Так, на выставке «Наш современник» (1975) были представлены: медицинские коробки (худ. В.И.Алябьева, О.П.Большаков, В.Е.Бухман); оформление промышленных каталогов: Невский мыловаренный завод (Т.Н.Артюхова, Н.С.Каменева); оформление беловых товаров бумаги для заметок, благодарственных писем почетных грамот, школьных тетрадей; эмблема, фирменный бланк и конверт Ленинградского дворца работников просвещения (В.Кубашевский) и пр. Работа с предприятиями, в основном, ограничивалась изготовлением упаковок для продукции и рекламных проспектов. Изредка стали появляться конверты, эмблемы, открытки. Товарные знаки существовали сами по себе, не включенные в контекст какой-либо комплексной работы. Кроме традиционных кондитерских упаковок и конвертов для грампластинок, много в этот год было оформлено меню для ресторанов (Д.А.Макаров, Л.А.Панфилова).

При большом спросе на прикладную графику, возросшем интересе ко всем ее формам, работа в этой области не считалась престижной. Поскольку в 1950-х гг. специально художников-промграфиков не готовили ни в одном учебном заведении, каждый приходил своим путем в эту область. Имело место негласное полупризнание — вступить в творческий союз с работами по прикладной графике было практически



Рис. 9. Д.Грушевский. Проспект «Роспищепромреклама». 1967

невозможно. Лишь в конце 1970-х гг. в структуре Ленинградского союза художников в секции декоративно-прикладного искусства была выделена подсекция прикладной графики.

Получение заказов на исполнение работ проходило через ряд организаций: комбинат «Продоформление», «Роспищепромрекламу», «Ленизо, систему отделений Худфонда СССР (графические мастерские, затем — комбинаты), Торговую палату или непосредственно от заказчика. При каждой из организаций функционировал худсовет, имелись твердые расценки на все виды работ. При Торговой палате функционировал художественный совет, принимавший или отсылавший на доработку представленный проект, не определяя его стоимости. Оценка той или иной работы производилась ответственными сотрудниками палаты.

Затем, в 1960-е гг., при Художественном фонде СХ создается Комбинат графических искусств, со своим художественным советом и твердыми расценками на все виды работ. С одной стороны, такая система, казалось бы, ограничивала свободу художника, но с другой давала социальную защищенность в случае произвола заказчиков и, главное, все же стабильно поддерживала профессиональный уровень большей части работ.

Представление о задачах и смысле деятельности промграфика складывалось в зависимости от полученных заказов, выполнение их было обусловлено теми средствами и в той технике, которой владел художник. По отдельным наблюдениям, основанным на перечне сделанных работ, можно сказать, что многие графики тяготели к определенным видам работ, одни предпочитали плакаты и каталоги, другие — упаковки для сигарет или парфюмерии, третьи — упаковки для грампластинок и т.д. Но это только на первый взгляд. Была еще и другая сторона вопроса — этическая. Если на том или ином предприятии работал вполне определенный мастер, другой не мог там получить работу. Существовала и проблема получения заказов.

Мы знаем, что этикетка — ярлык на чем-нибудь с фабричным, торговым клеймом, надписью и т.п., но в 1950–1960-е гг. к этому понятию относили не только винно-водочные, пивные, спичечные этикетки, но и все виды оберток, от кондитерских до фармацевтических товаров, рыбных консервов, словом то, что можно наклеить или обернуть. Из финансовых соображений художники предпочитали этикеточные работы по возможности делать как комплексные упаковки.



Рис. 10. В.Панкевич. Коверты для грампластинки «Джаз». 1972

В 1960–1970-х гг. художникам предстояло решить ряд творческих проблем, главная из которых — отход от натуралистических приемов в рекламе, имевших место в предыдущие годы. Кроме того, предстояло осознать и выработать дизайн тех или иных групп товаров. Требовалась новая тенденция в оформлении табачных, парфюмерных изделий и т.д. Зачастую художественное решение было обусловлено самыми скромными возможностями типографии или заказчика, просили сделать так, чтобы печатать этикетку в 1–2 краски и не более. На протяжении 1960–1970-х гг. в условиях постоянного дефицита товаров задачу формирования массового спроса и потребления, создание визуально-коммуникативных систем перед дизайн-графикой не ставили. Часто заказанные работы носили характер комплексных компаний и мероприятий, прежде всего, к памятным датам (1967, 1970, 1977 и праздникам (Новому году, 8 марта и т.д.).

Представленный проект предприятие могло использовать по своему усмотрению, оригинал исчезал из поля зрения автора, его воспроизведение становилось неконтролируемым. Путь от оригинала к тиражу был труден, проблема качества полиграфической печати — постоянной. Большинство лучших из созданных работ можно было видеть лишь на выставочных стендах, на прилавках магазинов их почти не встречали, оригиналы могли храниться у заказчика для отчетности, и в печать не отправлялись. Не позавидуешь участи художника, который не мог представить на выставку тиражный экземпляр, настолько он мог отличаться от оригинала, что приходилось делать специальные выставочные экземпляры, либо добывать пробные оттиски, которые были лучше тиража.





Рис. 11. А.Георгиевская, И.Кушаков. Коробка для конфет «Агат». Нач. 1970-х

Рис. 12. Отдел промграфики на выставке произведений ленинградских художников в Манеже. Москва. 1975

Была еще и проблема авторского права, вернее его отсутствия. Очень часто заказчик мог изменить этикетку по своему усмотрению, взять за основу мотив какой-либо сделанной работы, она подвергались переделкам без ведома автора, делались рамки, менялся фон, уменьшались или увеличивались и т.д. В связи с этим, сейчас трудно установить авторство тех или иных работ.

Ленинградская школа промграфики шла по своему пути развития: 1960–1980-е гг. стали периодом плодотворной работы целой плеяды мастеров. В это время продолжали свою деятельность выпускники ВХУТЕИНа, художники поколения довоенных лет — А.Корзов, Т.Корнилова, Е.Сандлер, Б.Крейцер, в начале 1950-х пришли М.Фельгин, К.Кузьмин, В.Кубашевский, П.Лубковский, Л.Ниссенбаум, Ю.Иванов, И.Оминин, О.Николюк, Г.Ольхович, К.Глинтерник, А.Георгиевская, И.Кушаков, М.Кремер, Д.Грушевский и др. Художники к работе подходили, исходя из собственной творческой индивидуальности, в этом состояло главное отличие прикладной графики 1960–1970-х гг. Именно поэтому их работы так интересны сегодня с точки зрения истории графического дизайна. Почти в каждой видна была творческая манера конкретного мастера и узнаваема рука художника.

Одним из наиболее интересных мастеров школы был выпускник ЛВХПУ И.Оминин. Его работы всегда отличал высокий профессиональный уровень и графическая культура, что позволяет его творческому наследию

оставаться актуальным и сегодня. Так, по поводу одной из своих работ он высказывался: «Мне кажется, что в области декоративного искусства, и в том числе прикладной графики, у художников открываются поистине огромные возможности, диктуемые потребностями нашего времени. Этот вид графики является многообразным искусством, требующим от художника большой широты взглядов. Проникновение в суть и смысл стоящего перед ним задания и концентрированное графическое выражение его — вот творческая основа и главная задача прикладной графики, сложной и увлекательной области изобразительного искусства [5, с. 104].

В эти годы ленинградская школа получает известность за рубежом. В 1967 г. с успехом проходит выставка в ГДР. Журнал «Neue werbung» отмечал большое разнообразие решений, сохранение при этом своей индивидуальности, благодаря чему ленинградская прикладная графика развивалась без обычных штампов. Журнал отмечал соединение в графической продукции элементов фольклора и современной типографики в работах Е.Сандлера к записям опер «Запорожец за Дунаем» и «Петрушки» И.Стравинского» [10, с.14].

Сегодня промграфика 1960–1980-х годов — уже достояние истории. Особенно остро это чувствуется, когда начинаешь собирать эмпирический материал для статей, уточнять авторов тех или иных работ, усердно обзванивать художников, их детей, внуков, племянников, с просьбой подобрать образцы работ для публикации. Многих уже нет в живых, неизвестно, где хранятся остатки их работ, кто-то свои работы просто выбросил за ненадобностью. Это прозаическая и неблагодарная сторона искусства прикладной графики, удел искусства будничного, «искусства дня».

При всех издержках периода следует отметить главное достоинство в графике этих лет — яркую авторскую индивидуальность. Достигнув высокого уровня профессионального мастерства, художники этого периода столкнулись с новыми задачами: укрупнения проектной деятельности и отхода от локальных оформительских задач. К началу 1980-х начинают принципиально меняться условия работы, усложняются задачи, происходит переход к проектной системе: нужно было выработать приемы визуальной идентификации практически для всех групп товаров, прежде всего, пищевых. Появляются примеры единого графического оформления конкретного предприятия: от элементов корпоративной идентификации до упаковки продукции на прилавках магазинов. Поколение шестидесятников оставалось по-прежнему востребованным, опыт и блестящая выучка позволили многим принять вызов наступавшей компьютерной эры.

Работы ленинградской школы отличала высокая графическая культура, грамотность, художественный вкус, присущие в целом ленинградской школе графики. Подобно тому, как существуют общие устоявшиеся понятия ленинградской школы графики, ленинградской школы книжной графики, с полным правом существует и не менее гордое понятие ленинградской школы прикладной графики. Как еще в 1962 г. писала А.Павлинская, «прикладная графика — одна из первых ступеней той большой лестницы, по которой люди идут к пониманию самых серьезных проблем искусства. Ее произведения постоянно окружают человека и учат его понимать гармонию цветовых отношений, законы композиции, остроумную образность. Такую роль может выполнить только подлинное искусство, нужное людям, решающее серьезные проблемы современности, прославленное именами своих лучших мастеров» [9, с. 47].

Список литературы:

1. *Глинтерник Э.М.* Петроградские высшие государственные художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС) — петроградский высший государственный художественно-технический институт — ленинградский (1921–1930) // Энциклопедия русского авангарда. — Том. III. Н-Я. — Книга 2. — Москва, 2014. — С. 119–123.

2. *Кайналайнен Ю.Р.* Курс «Основы проектирования визуальной коммуникации» в подготовке дизайнеров-графиков // Техническая эстетика. — 1979. — № 5.

3. *Курнин Д.В.* Доклад на конференции // Реклама. Сб. материалов. — Москва, 1960.

4. ЛВХПУ им. Мухиной. — Ленинград, 1946.

5. Ленинград. Зональная выставка. Живопись, скульптура. Графика, декоративно-прикладное искусство. — Ленинград, 1967.

6. Ленинградский союз советских художников. Осенняя выставка произведений ленинградских художников. Каталог. 1958. — Ленинград, 1959.

7. Мастера современной гравюры и графики / под редакцией В.Полонского. — Москва, 1928.

8. *Павлинская А.П.* Ленинградская промышленная графика // Декоративное искусство СССР. — 1959. — № 11.

9. *Павлинская А.П.* Графика вокруг нас. О творчестве ленинградских мастеров промышленной графики. — Ленинград,1962.

10. *Nowak Berhard.* Leningrader Note nach Noten // Neue werbung. — 1969. — № 2.

А.В. ДУБРОВСКАЯ

Аспирант кафедры искусствоведения Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица
e-mail: dubrovskaya@gmail.com

Р.А. БАХТИЯРОВ

Кандидат искусствоведения, доцент Центра инновационных образовательных проектов Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица
e-mail: bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru

A.V. DUBROVSKAYA

The postgraduate student of the Department of Theory and History of Art of The Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
e-mail: dubrovskaya@gmail.com

R.A. BAKHTIYAROV

PhD in Theory and History of Art, senior lecturer in the Center for Innovative Education Projects in The Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
e-mail: bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru

КАФЕДРА «ПРОГРАММНЫЙ ДИЗАЙН» ЛВХПУ им. В.И. МУХИНОЙ — СПГХПА им. А.Л. ШТИГЛИЦА. ВОЗНИКНОВЕНИЕ, ИСТОРИЯ, ДИПЛОМНЫЕ ПРОЕКТЫ

THE HISTORY AND IMPACT OF THE DEPARTMENT «PROGRAM DESIGN» OF LENINGRAD HIGHER ART AND INDUSTRIAL COLLEGE NAMED AFTER VERA MUKHINA, CURRENTLY SAINT PETERSBURG STIEGLITZ STATE ACADEMY OF ART AND DESIGN

Статья посвящена кафедре программного дизайна, возникшей на базе Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И.Мухиной в середине 1970-х годов. Рассматриваются предпосылки создания кафедры, выявляются основные этапы ее существования, оценивается ее значение в аспекте подготовки кадров дизайнеров нового профиля, анализируются учебные программы, обеспечивающие их подготовку. Особое внимание уделяется специфике реализации методики преподавания на кафедре программного дизайна ЛВХПУ имени В.И.Мухиной; прослеживается роль Е.Н.Лазарева и других преподавателей в деятельности кафедры программного дизайна. В качестве примера конкретных плодотворных результатов работы данной кафедры приводятся дипломы ее выпускников.

The article highlights the department of program design, which was established at the Leningrad Higher Art and Industrial College named after Vera Mukhina in the middle of 1970s. The author examines prerequisites for the formation of the curriculum of the department, individual stages of its history and its importance for training personnel in the USSR for the development and implementation of new forms of design. Particular attention is paid to the specifics of teaching methodology at the Department of program design of the LVHPU named after V.Mukhina. The article also highlights the role of E.N.Lazarev and other faculty of the department of program design. As an example of a specific achievement of this department, student diploma projects are reviewed.

Ключевые слова: дизайн, системный дизайн, программный дизайн, дизайн-программа.
Keywords: design, system design, program design, design-program.

Начало 1980-х годов для профессионального дизайнерского сообщества в СССР оказалось периодом, связанным с нарастанием тревожных ожиданий. Об этом свидетельствует, в частности, 49-й выпуск 1986 г. бюллетеня ВНИИТЭ, посвященного проблемам дизайнерского образования в СССР [6, с. 1–98]. Именно в это время отечественный дизайн входит в фазу профессиональной зрелости и переходит на новую ступень качественного и организационно-структурного развития. Под дизайном понимается проектная деятельность, направленная на

создание целостной гармоничной предметно-технической среды жизнедеятельности человека [4, с. 5]. Однако на данный момент существует множество определений дизайна (нам представляется интересным исследование этой темы в статье Ю.Л.Ходькова «Системный подход к вопросу о профессиональной терминологии в сфере дизайна»). Одно из определений звучит следующим образом: «Дизайн — творческая деятельность, целью которой является определение формальных качеств предметов, производимых промышленностью; эти качества формы относятся не только к вешнему виду, но главным образом, к структурным и функциональным связям, которые превращают систему в целостное единство с точки зрения как изготовителя, так и потребителя» [8, с. 20].

Следует дать определение и термину «дизайн-образование», которым можно определить особое качество и тип образованности, в результате которого происходит воспитание проектно мыслящего человека, в какой бы сфере социальной практики он ни действовал (образование, наука, культура, производство, бытовая сфера т.д.). Активные изменения затронули также сферу дизайн-образования, поскольку она напрямую связана с подготовкой кадров в соответствии с запросами динамично развивающегося дизайна и общества в целом. Необходимо отметить, что именно образование может быть источником экспериментальных методов, педагогических концепций и новых способов мышления. В связи с этим особенно остро ощущалась необходимость перестройки системы подготовки художников-конструкторов.

В своей статье «Профессиологические основы дизайна» Н.П.Валькова характеризует ситуацию следующим образом: «В настоящее время в практике отечественного образования не существует единой модели, по которой могла бы осуществляться подготовка специалистов творческого профиля. Имеются лишь отдельные квалификационные характеристики, включающие общие требования к подготовке специалистов. В их числе и квалификационная характеристика художника-конструктора по специальности 2230 “промышленное искусство”, готовящих специалистов данного профиля, и курсов повышения квалификации. Однако эта квалификационная характеристика является узконаправленной, так как ориентирована на подготовку специалистов, занимающихся главным образом разработкой единичных изделий. Переход от художественного конструирования единичных промышленных изделий к системам и дизайн-программам, развитие организованных

форм дизайна, углубление и переориентация методики этой деятельности — основные примеры динамики развития дизайна в настоящее время. Это обуславливает необходимость разработки новой, принципиально иной квалификационной модели дизайнера. Такая модель должна представить специалиста во всей его целостности, предусматривать динамику его постоянного развития, обладать четкой структурой, позволяющей соединить всю совокупность многочисленных характеристик специалиста в единое целое» [1, с. 58].

В 49-ый выпуск ВНИИТЭ также была включена статья В.Ф.Сидоренко «Модель “опережающего” образования», где автор дает следующую характеристику ситуации, сложившейся в данной сфере: «Десять лет назад отечественный дизайн вышел на новый рубеж своего развития — метод дизайн-программ. Потребовались дизайнеры, подготовленные к иным условиям работ, способные решать задачи, которые раньше не предусматривались (проектирование функциональных систем деятельности, крупных предметных комплексов, систем обслуживания, образа жизни и т.п.), владеющие методами организационного проектирования, разработки концепций, сценарного моделирования, типологического моделирования средовых ситуаций и др. Образование не предвосхитило выход дизайна на этот рубеж и не дало специалистов нужного количества и качества к тому моменту, когда практика в них особенно остро нуждалась. Прошло десять лет, метод дизайн-программ интенсивно развивается и всё шире распространяется в практике разработки крупных комплексных объектов. Соответственно, растёт потребность в специалистах, владеющих методом дизайн-программ, причём сегодня это должны быть специалисты качественно иного уровня, чем десять лет назад. Между тем наша система дизайнерского образования до сих пор не смогла перестроиться и ответить на социальный заказ даже 70-ых годов, не говоря уже о 80-х. Исключение составляет ЛВХПУ, где с большим трудностями и главным образом за счёт энтузиазма преподавателей факультета промышленного искусства методы системного дизайна включены в учебные программы» [7, с. 42].

В книге «Дизайн: очерки системного проектирования» (авторы: Н.П.Валькова, Ю.А.Грабовенко, Е.Н.Лазарев, В.И.Михайленко) мы встречаем описание ситуации, суть которой в целом заключается в следующем. На тот момент (1970-е годы) функция координатора всей деятельности по разработке и реализации народнохозяйственных про-

грамм была возложена на Государственный комитет СССР по науке и технике. Его специальный ведомственный орган — Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ) — принимал активное участие в разработке социально-культурных и идеологических аспектов дизайнерских проблем формирования городской среды, городского жилища, организации рекреации горожан, эффективного сбора вторичных ресурсов, создания фирменного стиля всесоюзных научно-производственных объединений и в решении ряда других проблем.



Рис. 1. Преподаватели кафедры программного дизайна. Слева направо: Е.Н.Лазарев, Н.П.Валькова, В.И.Михайленко, Ю.А.Грабовенко (личный фотоархив Н.П.Вальковой).

К числу первых дизайн-программ, реализованных в СССР, относятся: «Фирменный стиль ВНПО “Союзэлектроприбор”» (1974–1980 гг.), «Культбытмаш» (с 1980 г.), «Вторсырьё» (с 1979 г.), «Аттракцион» (с 1981 г.), выполняемые при участии Ленинградского филиала ВНИИТЭ. Наряду с этим дизайнерские системные разработки осуществляются и в учебных заведениях. Так, например, в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И.Мухиной проектируется объекты с экологически замкнутой средой (с 1976 г.), осуществляется дизайнерское исследование и разработка системы благоустройства аграрно-промышленного города (с 1979 г.). С 1974 г. реализуется программа вузовской подготовки дизайнеров — разработка предметных систем и целевых программ [2, с. 8–9].

Таким образом, к началу 1980-х гг. были намечены общие контуры развития дизайн-программирования в СССР и осуществлены первые значительные дизайн-программы. В то же время должна быть особо отмечена новизна проблем, связанных с формированием концепций этих программ, затрагивающих разные стороны человеческой жизни, и с разработкой методов их реализации. Это, в свою очередь, потребовало перестройки сложившейся на тот момент в СССР системы дизайн-образования.

Кафедра программного дизайна: история возникновения, преподавательский состав, методика обучения

Согласно сведениям, полученным автором в процессе интервью с В.И.Михайленко (заведующим кафедрой программного дизайна в период с 1993 по 2016 г.), в реализации методики преподавания на кафедре программного дизайна ЛВХПУ имени В.И.Мухиной особенно важная роль принадлежала Евгению Николаевичу Лазареву — настоящему ученому и прекрасному профессионалу, идеи которого опережали свое время. Е.Н.Лазарев зарекомендовал себя человеком, фанатично преданным своему делу и способным смело отстаивать свои убеждения. Так, Ю.Л.Ходьков отмечал, что Е.Н.Лазарев «обладал <…> энциклопедическими знаниями, которые очень взаимосвязано воспринимал, системно усваивал и анализировал, делая при этом всегда свежие, оригинальные выводы, имеющие методическое значение для дизайна как новой самопознаваемой профессии. То самое “системное мышление”, к которому он неоднократно призывал коллег в своих публикациях, было ему органически присуще, что передавалось и его ученикам» [8, с. 98].

В бытность доцентом и проректором по научной работе в ЛВХПУ им. В.И.Мухиной Е.Н.Лазарев подготовил к защите докторскую диссертацию «Дизайн как технико-эстетическая система». Однако защита диссертации в указанное время не состоялась — в Москве отказали в защите по причине отсутствия достаточного объема работ, связанных с этим направлением в дизайне. Ректор училища Я.Н.Лукин принял решение предоставить молодому коллеге возможность практической апробации основных теоретических положений диссертации в деле подготовки специалистов новой формации системного дизайна. Для этого приказом ректора на кафедре промышленного искусства был организован экспериментальный учебный курс (ЭУК), первыми учениками которого стали студенты группы ПИ 11 (промышленное искусство 11), набор 1974 года. Е.Н.Лазарев пригласил молодых педагогов и аспирантов кафедры промышленного искусства, в числе которых были Н.П.Валькова, Ю.А.Грабовенко, Б.И.Клубиков. Для усиления созданного курса был приглашен Ю.Л.Ходьков — ведущий специалист научно-исследовательских экспериментальных мастерских училища, прекрасный рисовальщик и тонкий знаток дизайна.

В связи с интересующей нас темой, особого внимания заслуживает деятельность В.И.Михайленко, который на тот момент был сту-

дентом второго курса вечернего отделения кафедры «Промышленное искусство» и работал в кино-фото лаборатории кафедры «Отделение промышленной графики». После защиты дипломной работы В.И.Михайленко поступил в очную аспирантуру и оказался в числе преподавателей экспериментального учебного курса, а его научным руководителем стал Е.Н.Лазарев. Тогда вместе со своими коллегами, принимавшими активное участие в разработке и уточнении учебных заданий и процесса преподавания совершенно новой для вуза дисциплины в целом, Е.Н.Лазарев стал идейным вдохновителем многих базовых направлений будущей кафедры программного дизайна. Так, по воспоминаниям В.И.Михайленко, когда во время обсуждений и дискуссий в коллективе высказывались идеи по содержанию и проведению текущих учебных заданий и придумывались новые (включая дискуссии о направлении и перспективах развития дизайна в целом), то уже на следующий день Е.Н.Лазарев мог принести изложенную на листе ватмана строго осмысленную таблицу (систему взаимодействия) высказанных накануне предложений.

В 1981 году кафедра промышленного искусства распалась на ряд мастерских, которые вскоре стали выпускающими кафедрами. В связи с этим экспериментальный учебный курс также стал мастерской системного дизайна. В основу ее работы был положен системный подход в дизайне. «Системный подход — качественно новая ступень методологии научного познания и практической деятельности. Понимание объектов как систем обеспечивает более углубленную постановку изучаемых проблем и позволяет разработать плодотворную стратегию их исследования. Особенность системной методологии заключается в установке на целостность объекта и факторов его обуславливающих. Она позволяет выявить всё многообразие и сложность связей, присущих объекту, и представить их в реальном единстве» [2, с. 14].

В 1984 году состоялась успешная защита докторской диссертации Е.Н.Лазарева. В мастерской системного дизайна к этому времени преподаватели активно обсуждали предложенную им идею о дальнейшем развитии системной методологии в сторону программного дизайна. Разрабатывалась учебная программа, а также учебные планы по подготовке специалистов уже данного профиля. После 12 лет работы и пяти выпусков специалистов системного дизайна, в 1986 году, ученый совет училища посчитал эксперимент успешно завершенным. В результате после отчета перед Министерством высшего образования РСФСР и по

его приказу, а также по приказу ректора ЛВХПУ им. В.И.Мухиной на базе мастерской системного дизайна была организована кафедра программного дизайна. Для усиления кафедры из Ленинградского филиала ВНИИТЭ был приглашен Л.С.Колпащиков — один из ведущих специалистов дизайн-программирования. В своей книге «Дизайн-программирование в высшей школе» Л.С.Колпащиков раскрывает термины «дизайн-программа» и «дизайн-программирование»: «Дизайн-программа — это, прежде всего, комплекс научно исследовательских и опытно-конструкторских разработок (в том числе — и дизайнерских). Будучи апробированной, т.е. рассмотренной и утверждённой Заказчиком, она становится директивным документом, определяющим сумму заданий и мероприятий, взаимосвязанных по задачам, ресурсам, исполнителям и срокам осуществления. Такое определение дизайн-программы не раскрывает её системно-порождающей и инновационной функций, не показывает, что именно делает для этого дизайнер. Эти функции раскрываются через определение метода создания дизайн-программ — дизайн-программирования. “Дизайн-программирование” является по существу единственным способом создания прообразов (проектов) новых предметных систем с новыми функциональными, эстетическими и художественными свойствами. Говоря по-другому — в результате применения дизайн программирования можно получить новую предметную систему, иначе действующую, иначе выглядящую, имеющую иной, нежели у аналогов, художественный образ» [3, с. 7–8].

Остановимся на дипломах 1987 года, поскольку это был первый выпуск кафедры программного дизайна (до 1986 года курс назывался ЭУК). 25 июня 1987 года состоялась защита дипломов на кафедре программного дизайна, где рецензентом выступал В.Р.Аронов, автор обстоятельных научных монографий по истории и теории дизайна, изданных в 1970–80-е годы («Художник и предметное творчество. Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века», «Дизайн и искусство. Актуальные проблемы технической эстетики», «Архитектура и дизайн» и другие).

Тема дипломных работ была сформулирована следующим образом: «ДИЗАЙН — ЦЕХ КУЛЬТУРЫ». Заказчиком был выбран Союз дизайнеров. Текст архивного слайда (№ 37454, фотоархив СПГХПА им. А.Л.Штиглица) поясняет причину выбора заказчика. «Создание Союза дизайнеров СССР — апрель 1987 г., обусловлено необходимостью об-

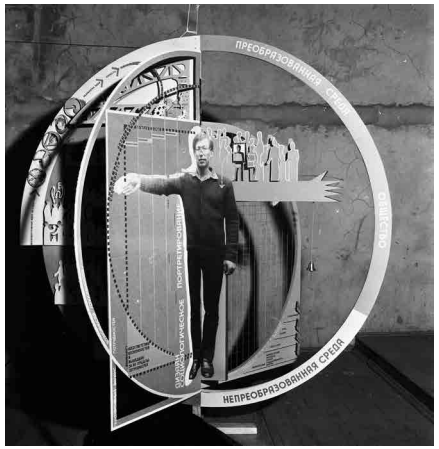


Рис. 2. Автор: Л.А.Максютина
Название: Модель дизайнера-социолога



Рис. 3. Автор: А.Р.Подобед
Название: Модель дизайнера-технолога

щего подъёма технико-эстетической деятельности перестройки самой профессии дизайнера. Новаторские крупномасштабные социально-экономические культурные задачи страны требуют соответствующим образом подготовленных дизайнеров и их целенаправленной, концентрированной коллективной работы. Для этого необходима организация научно-производственного подразделения нового типа — дизайна-цеха культуры. В соответствии с осуществленной разработкой, его структура опирается на модели десяти специалистов необычного профиля. В сочетании с дизайнерами-традиционалистами они смогут эффективно разрабатывать сложные и многообразные системные объекты и дизайн-программы». Уже на данном этапе были предугаданы профессии будущего, такие как: дизайнер-эколог, дизайнер-социолог, что нашло свое подтверждение в последующих выпусках. В выпуске 1987 года были определены и предложены следующие модели: дизайнер-прогнозист, дизайнер-социолог, дизайнер-координатор, дизайнер-критик, дизайнер-артефактор, дизайнер-технолог, дизайнер-информатор, дизайнер-коммуникатор, дизайнер-эколог, дизайнер-реабилитатор. Руководителями дипломов выступили: Е.Н.Лазарев, Н.П.Валькова, Ю.А.Грабовенко, Л.С.Колпащиков, В.И.Михайленко.

С 1993 года руководство кафедрой ее коллектив поручил В.И. Михайленко, тогда уже кандидату искусствоведения, профессору. Впо-



Рис. 4. Автор: М.Ш.Сопукеев
Название: Модель дизайнера-эколога

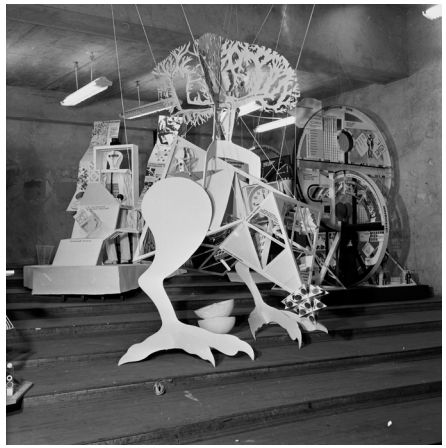


Рис. 5. Автор: А.В.Пунегов
Название: Модель дизайнера-коммуникатора

следствии на кафедре в числе преподавателей появились новые молодые специалисты — выпускники кафедры, среди которых следует выделить К.В.Ракитина, Е.С.Елшину, А.В.Богатырева, Е.А.Алентьева, Н.А.Даниленко. Однако по ряду причин на кафедре (до ее закрытия) сумел остаться только К.В.Ракитин, при том, что основной костяк кафедры по-прежнему составляли Е.Н.Лазарев, Н.П.Валькова, Ю.А.Грабовенко, Л.С.Колпащиков, В.И.Михайленко.

На тот момент основным профессиональным методом обучения было признано дизайн-программирование. Это и определило название кафедры.

Специфику подготовки обеспечил профилирующий курс кафедры «Проектирование и моделирование в дизайне». Он органично дополнялся авторскими учебными программами ведущих педагогов кафедры: «Основы композиции в дизайне» (профессор Н.П.Валькова), «Принципы свето-кинетического моделирования в дизайне» (профессор В.И.Михайленко), «Основы виртуального моделирования» (доцент К.В.Ракитин), «Графическая система в дизайне» (старший преподаватель Е.С.Елшина), «Проектные средства визуальных коммуникаций. Изопоэтика дизайна» (профессор Ю.А.Грабовенко), «Основы теории и методологии дизайн-программирования» (профессор Л.С.Колпащиков). Концепция образовательного процесса оказалась созвучной идее Вальтера Гропиуса,

заложенной в традициях немецкой школы «Баухауз» — «Гораздо важнее научить определенному методу мышления, нежели голым правилам». По воспоминаниям Ю.Л.Ходькова, сам Е.Н.Лазарев в разговорах с коллегами отмечал следующее: «Он говорил, что, если его здесь, в "Мухе" готовили как стилиста или художника-оформителя промышленных изделий, нас как художников-конструкторов тех же изделий и их комплексов, то наша задача "сверхзадача" — готовить дизайнеров систем!» [8, с. 101].

Обучение на кафедре было связано не с научением проектированию какого-либо определенного дизайн-объекта, а с освоением метода поиска и обоснования концепции проектной идеи дизайн-объекта и его художественно-образного воплощения. Необходимость разработки такого объекта определялась в результате анализа проблемной ситуации. В рамках специальности «Дизайн» кафедра готовила «Дизайнеров исследователей», совмещающих в себе функции аналитика, концептуалиста и проектировщика широкого профиля. От дизайна предметных систем и штучных изделий промышленного производства, дизайн-программ, проведения акций и мероприятий культурно-массового характера — до арт-дизайна. Именно таким образом обеспечивалась подготовка широко эрудированных специалистов с развитым системным и концептуальным мышлением, владеющих методами социально-культурного программирования и художественно-образного моделирования, обладающих мастерством художника и практичностью проектировщика, способных реализовать себя в сфере дизайна, искусства и культуры.

Л.С.Колпащиков пишет: «Одна из особенностей дизайн-программирования заключается в том, что оно заранее не связано с каким-то определённым типом объекта. Им может быть и предметная среда, и вещь, и предметный реквизит какой-либо культурной акции. Объект будущего проектирования появляется в результате построения концепции дизайн-программы. И связан он не с устоявшимся пониманием объекта в границах того или иного жанра дизайна, а с дизайн-программой, вернее, с комплексом проблемной, концептуальной и проектной программ. Это триединство и задаёт тип объекта проектирования, требующий изучения и преобразования. Обучить студентов дизайн-программированию — методу, базирующемуся на универсальной проектной идеологии, очень важно в сегодняшней ситуации» [3, с. 4–5].

Необходимо рассказать о программе подготовки студентов кафедры программного дизайна.

Основываясь на знаниях, полученных из статьи «Виртуальность как модель дизайн-образования», где предложена развернутая и достаточно сложная концепция генетического формирования специалиста-дизайнера, мы можем предложить следующее изложение этой многоступенчатой концепции.

В основу подготовки дизайнеров на кафедре положена педагогическая концепция, по аналогии с основными стадиями человеческой жизни. Исходя из этого, обучение и воспитание были разделены на шесть основных этапов, которым соответствовали шесть лет обучения в вузе. На первом этапе обучения абитуриент рождается как специалист, познавая дизайн в совокупности с педагогической практикой. Второй этап (условно обозначаемый как «Детство», вслед за «Рождением» будущего дизайнера) был связан с моделированием начального воспитания дизайнера. Здесь исходная установка направлена на по-детски непосредственное проектирование, осмысление воспринятого и постижение, таким образом, мира как объекта и среды дизайна. Основной метод обучения — игровое моделирование различных аспектов окружающего мира и впечатлений о нем, позволяющее создавать виртуальную проектную реальность. В игре совместно с педагогами-воспитателями будущие дизайнеры (по аналогии с реальной игрой как моделью мира у детей) познают два основных аспекта действительности: внешний, видимый материальный и мир внутренний, постигаемый через восприятие, ощущения, впечатление, понимание. Следующие этапы («Юность», «Зрелость», «Сократ», «Пигмалион») направлены на формирование и утверждение творческой личности, включая формирование представления о специфике собственного языка и сознательном его приложении к творческим проблемам, формирование установки на самостоятельность (с учетом необходимости ориентироваться на понимание и репрезентацию системы общечеловеческих ценностей —бытия, блага, истины, веры, добра, красоты и др.) Основная форма представления — экспертная дизайн-система, создаваемая студентом в аналитико-теоретическом и синтетико-практическом видах.

Завершением программы обучения становится появление дизайнера-специалиста, владеющего предельно возможным кругом профессиональных знаний, умений и навыков. В результате выпускник должен был показать полную подготовленность к созданию нового дизайн-организма — инновационной жизнедеятельности человека. В этом во многом и была заключена суть и форма завершающей, квалифика-

ционной работы. «В результате формируется специалист, единый в трёх лицах: художник-конструктор — идеолог, знаток, умелец предметного дизайна; дизайнер-менеджер — организатор, координатор, консультант, эксперт разных видов дизайна; антропомодельер — дизайнер, способный строить условные эталоны человека с имитационной, аналитической, педагогической и другими целями» [5, с. 13].

Опыт, накопленный кафедрой программного дизайна, был опубликован в многочисленных авторских статьях (более 120) и в 5 монографиях. Кроме того, педагоги кафедры по инициативе и под руководством Е.Н.Лазарева проводили перспективные исследования проблем, актуальных для развития дизайна и совершенствования дизайн-образования в целом. Это:

— идея генетики дизайна, поиск своеобразного проектного гена как саморазвитие профессии (профессор Н.П.Валькова);

— волновые средства дизайна, использование волновых по своей природе художественно-образных (свет, звук, запахи, вибрации и другие) средств в дизайне (профессор В.И.Михайленко);

— виртуальный дизайн, создание инновационных произведений на основе использования знания физических свойств и пространственных характеристик виртуально мира (доцент К.В.Ракитин);

— матричная графика в дизайне, освоение матричных технологий, приемов и средств при разработке графических объектов и форм дизайна (профессор Ю.А.Грабовенко);

— дизайн текста, формирование произведений дизайна по законам лингвистики для повышения информативности объектов (профессор Л.С.Колпащиков).

Наряду с этим регулярно проводились научно-практические конференции с участием педагогов кафедры, иногда с приглашением преподавателей из других кафедр, на которых обсуждались и рассматривались различные аспекты и проблемы дизайна. За годы своего существования кафедра осуществляла и сверхвысшее образование, которое реализовывалось в аспирантуре академии. Всего было успешно завершено и защищено более 10 кандидатских диссертаций и одна докторская.

Вклад кафедры за 42 года своего существования в теорию и практику дизайна в целом и, в частности, в дизайн-образовании был весомым и плодотворным. Благодаря деятельности кафедры (и осуществлявшейся в те же годы деятельности ВНИИТЭ), возникли и получили

признание такие понятия, как системный дизайн, концепция в дизайне, дизайн-программы, программирование в дизайне и другие. Если вначале идеи кафедры воспринимались коллегами других кафедр факультета «Промышленное искусство» и вуза в целом с большим сомнением (а порой и откровенно скептически), то со временем эти понятия вошли в обиход многих других кафедр в качестве терминов, которые позволяли им обозначать конкретные соответствующие проектные формы.

Приобретение студентами реальных познаний в сфере научных основ дизайна, практическое освоение умений и навыков, разработки дизайн-концепций и дизайн-программ — все это в те годы осуществлялось практически только на кафедре программного дизайна. С упразднением в 2016 году кафедры научные основы дизайна и методы системности программирования, к большому сожалению, были утеряны или отвергнуты. Следует также отметить, что профиль выпускаемых кафедрой специалистов не был утвержден в Минобрнауки. На протяжении длительного времени преподаватели кафедры обращались к руководству вуза с просьбой утвердить профиль кафедры программного дизайна, однако руководство оставляло все обращения без ответа, ссылаясь на порядок реализации вузами профилей (специализаций) основных образовательных программ подготовки специалиста. Согласно приказу № 140/08 от 27.04.2012 г. об изменении структуры академии, штатного расписания, на основании решения Учёного Совета академии от 23.04.2012 г. (протокол № 3), было принято решение присоединить кафедру программного дизайна к кафедре промышленного дизайна.

Для качественной подготовки специалистов в дизайне считалось достаточным наличие и развитие у учеников личных качеств (таких, как интуиция, вкус, и талант). Между тем, с формированием в наши дни в системе дизайн-образования задачи подготовки магистров дизайна становится очевидной необходимость привлечения и активного применения в учебно-проектном процессе научных положений дизайна, методов системного дизайна, приемов и средств дизайн-программирования.

В 2020 году темы представленных в данной статье дипломных разработок выпускников кафедры программного дизайна не выглядят устаревшими, незначительными или неправдоподобными. Дизайнер-эколог, социальный дизайнер — эти понятия, вошедшие в обиход несколько лет назад, активно использующиеся современными дизайнерами на Западе и в России. Идеи курсовых и дипломных работ кафедры

опережали свое время, поскольку одна из основных функций дизайна — новаторство, умение предвидеть будущие проблемы и предлагать способы их решения. Сегодня дизайнеры-экологи успешно занимаются разработками в сфере экологического просвещения, проектируют природные и эколого-просветительские интерактивно-познавательные центры, разрабатывают образовательные программы для населения, работают с технологиями по вторичному использованию ресурсов в производстве новых товаров (одежда, предметы мебели), а также прикрепляются к промышленным предприятиям для внедрения экологически безопасных товаров и упаковки.

Также социальные дизайнеры успешно работают для социальной сферы, разрабатывают интеграционные дизайн-программы для людей с ограничениями жизнедеятельности, помогают людям из психоневрологических интернатов осваивать технологии производства аксессуаров и предметов быта, проектируют общественные пространства с учетом необходимых условий для пользования маломобильными людьми, занимаются психотерапевтическим дизайном (разработка сенсорных комнат для людей с эмоционально-коммуникативными нарушениями).

Профессию дизайнера-информатора можно с достаточной уверенностью назвать профессией ближайшего будущего. Уже сейчас намечается тенденция к поиску подкрепленных объективными данными условий сохранения и поддержания здорового образа жизни, когда потребителю важно располагать достоверной информацией о том, что он приобретает и насколько это безопасно, в каком окружении он живет, какой образ жизни является предпочтительным и полезным для здоровья. Поскольку человек и все, что с ним связано, становится предметом пристального изучения, можно предположить, что в ближайшем будущем будут открываться особые информационно-образовательные центры — лаборатории. Здесь посетителям будет доступна информация (преподнесенная, в основном, в интерактивной, игровой форме), например, о вреде электромагнитного излучения и об альтернативных видах энергии, об инфекциях и бактериях, о безопасных материалах, используемых в строительстве и предметах быта и о многом другом, что напрямую связано со здоровьем человека. Указанные проблемы представляются особенно актуальными в связи с ухудшением экологической обстановки в мире и нехваткой продуктов питания, произведенных с помощью органического земледелия, а также в связи с перенаселением планеты.

Дизайнер-информатор в этом случае может выступить в качестве своеобразного проводника этой обширной и сложной для восприятия информации, поскольку он обладает способностью визуализировать эту информацию, преобразовывать ее в четко структурированные формы с использованием богатого визуального ряда и с применением современных технологий. Здесь особенно важно подчеркнуть, что кафедра программного дизайна за время своего существования выпустила ряд специалистов, которые сейчас успешно адаптируются к постоянно меняющейся нестабильной экономической обстановке, в том числе, благодаря полученному на кафедре универсальному образованию. Этот опыт, несомненно, не может остаться только частью истории одного из ведущих художественных вузов СССР и России и должен быть учтен и заново осмыслен в условиях современного мира, когда многие из наработок кафедры программного дизайна могут получить практическую реализацию.

Список литературы:

1. *Валькова Н.П.* Профессиологические основы дизайна // Проблемы развития дизайнерского образования. — Москва, 1986. — Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. — Вып. 49. — С. 58–71.

2. *Валькова Н.П., Грабовенко Ю.А., Лазарев Е.Н., Михайленко В.И.* Дизайн: очерки теории системного проектирования. — Ленинград: Издательство ЛГУ, 1983. — 185 с.

3. *Колпащиков Л.С.* Дизайн-программирование в высшей школе. Учебно-методическое пособие для студентов высших учебных заведений и практикующих дизайнеров. — Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А.И.Герцена, 2011. — 68 с.

4. *Лазарев Е.Н.* Дизайн машин. — Ленинград: Машиностроение. Ленингр. Отделение, 1988. — 256 с.

5. *Лазарев Е.Н., Валькова Н.П., Грабовенко Ю.А., Колпащиков Л.С., Михайленко В.И.* Виртуальность как модель дизайн-образования // Техническая эстетика. — 1992. — № 2. — С. 11–13.

6. Проблемы развития дизайнерского образования. — Москва, 1986. — Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. — Вып. 49. — С. 1–98.

7. *Сидоренко В.Ф.* Модель опережающего образования // Проблемы развития дизайнерского образования. — Москва, 1986. — Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. — Вып. 49. — С. 41–48.

8. *Ходьков Ю.Л.* О ДИЗАЙНЕ и дизайнерах. — Санкт-Петербург, 2011. — 114 с.

К.К. ГЛИНТЕРНИК

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна; ст. преподаватель, член Творческого союза художников России
e-mail: Glinternik@gmail.com

K.K. GLINTERNIK

St. Petersburg State University industrial technology and design, Senior Lecturer, Member of the Creative Union of Artists of Russia
e-mail: Glinternik@gmail.com

ПРАКТИКА ФОРМОТВОРЧЕСТВА ТОВАРНЫХ ЗНАКОВ В 1960–1970-х ГОДАХ: ПОДХОДЫ, МЕТОДЫ И СМЫСЛЫ (ОТ ФИРМЕННОГО СТИЛЯ — К КОРПОРАТИВНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ)

THE PRACTICE OF CREATING TRADEMARKS IN THE 1960–1970s: APPROACHES, METHODS AND MEANINGS (FROM FORM STYLE TO CORPORATE IDENTITY)

Статья посвящена одной из страниц в истории отечественного графического дизайна. В статье рассматриваются пути развития творческого метода в разработке товарных знаков на протяжении 1960*1970-х годов. Поиски и кристаллизация художественных подходов и методов были обусловлены экономической политикой государства, слабой экономической востребованностью в сфере идентификации производимой продукции, установкой на простоту и доходчивость графических символов.

The article is devoted to one of the pages in the history of domestic graphic design. The article discusses the development of the creative method in the development of trademarks throughout the 1960–1970s. The search and crystallization of artistic approaches and methods were determined by the economic policy of the state, weak economic demand for identification of manufactured products, and the installation of graphic symbols for simplicity and clarity.

Ключевые слова: графический дизайн, товарный знак, знаки обслуживания, дизайн-графика 1960–1970-х годов, СХКБ-Легпром.
Keywords: graphic design, trademark, service marks, design graphics of the 1960–1970s, SKHB-Legprom.

Рассматривая тему формотворчества товарных знаков в 1960*1970-х гг., следует кратко остановиться на ситуации, сложившейся в этой области графического дизайна начиная с середины 1930-х гг. Примерно с этого времени развитие визуальной культуры в проектной графике было приостановлено, прервалось использование нового конструктивистского подхода, система ценностных установок 1920 — начала 1930-х гг. не получила развития. В 1930-е гг. в маркировке товаров использовались логотипы, одновременно являвшиеся и товарными знаками, например, «Главпищепром», Ленпромторг «Главсырпром», «Главликерводка» и др. Они были универсальны для всей огромной территории Советского Союза. В 1936 г. Постановлением ЦИК СССР и СНК СССР «О производственных марках и торговых знаках» на государственном уровне было введено понятие «производственной марки» [5, с. 49]. Она должна была содержать полное или сокращенное наименование изготовителя, указывать местонахождение и ведомственную подчиненность, сорт товара и номер ГОСТа. Производственная марка регистрации не подлежала и долгие годы выполняла целый ряд функций товарного знака. Товарный знак существовал только для экспортных изделий и оставался невостребованным во внутренней торговле и промышленности. Как справедливо отмечают исследователи, «товарные знаки соцреализма 1930 –1960 гг. отличаются политическим характером символики, низкой условностью, обилием природных элементов и символики промышленного производства» [7, с. 10].

После окончания Великой Отечественной войны с вводом в строй различных предприятий и налаживанием народного хозяйства вновь появляется необходимость в промграфике. Становится актуальным лозунг: «Борись за честь фабричной марки!». Все чаще требуются небольшие проспекты, товарные знаки, ярлыки, этикетки. Одним из главных событий в разработке массовой печатной графики послевоенных лет стало создание в 1951 г. мастерской прикладной и промышленной графики при Комбинате графического искусства Московского отделения Худфонда РСФСР.





Рис. 1. М.Хазановский. «Борись за честь фабричной марки!». Плакат. 1948
Рис. 2. В.Корецкий. «Борись за честь фабричной марки!». Плакат 1950

Доступные сегодня знаки этого времени достаточно просты, выполнены вне какого-либо стиля и времени, их даже трудно атрибутировать и характеризовать как работы, принадлежащие определенной художественной эпохе. Сдвиг и явно обозначившийся интерес к разработке товарных знаков произошел к концу 1950-х годов. Это достаточно хорошо прослеживается по немногочисленным обзорам художественной жизни. Так, в статье «Промышленно-прикладная графика» автор И.Сапфиров констатировал: «Безответственное манипулирование национальными орнаментами без учета их ритмической красоты и декоративности силуэта, неумение работать с цветом и незнание полиграфических возможностей, угодливое удовлетворение мещанских вкусов отдельных торговых работников и заказчиков, дробность за счет декоративности, низкая культура шрифта — все это послужило причиной тому, что в области прикладной графики появилось огромное количество «произведений», не отвечающих требованиям сегодняшнего дня» [10, с. 30].

На выставке промграфики, приуроченной к работе XXI съезда КПСС (Москва, Центральный Дом работников искусств), были представлены и товарные знаки, получившие положительную оценку. Критик отмечал изобретательность и мастерство, которыми должен обладать художник, чтобы создать оригинал торговой марки или марки предприятия.

Собственно, описание качественного товарного знака, с точки зрения автора, показывало, каков должен быть художественный подход

при разработке: «В этом миниатюрном произведении предметный образ должен сочетаться с наглядным показом производственных функций того или другого предприятия. Изображение должно быть лаконичным и впечатляющим. При этом очень важно, чтобы предметный образ, если он входит в композицию марки, так композиционно сочетался с шрифтом, чтобы в конечном счете это составило единый, характерный и выразительный по декоративному силуэту графический знак» [10, с. 31].

В творческой практике так и получалось, в основной массе художники старались соблюсти с предельной ясностью характер производства, что в конечном итоге при высоком профессионализме приводило, все же, к чисто оформительскому подходу, использованию, не всегда уместно, национальных орнаментов и малопонятных расхожих графических штампов. С конца 1940-х годов работало поколение художников, получивших образование во ВХУТЕИНе-ВХУТЕМАСе, средних художественных заведениях, изредка — Академии Художеств. Был сформулирован и постепенно выработан ряд подходов в разработке знаков. Издавались малочисленные, наивно риторические, на первый взгляд, рекомендации. Для знака должна была найтись совершенная художественная форма, помогающая зрителю без напряжения понять его. В основу построения знака мог быть положен лаконичный графический рисунок, силуэт, орнамент, который по своему содержанию связан с предприятием — его продукцией, характером производства, месторасположением и т.п. По этому пути преимущественно и шли создатели 1960-х гг.







Рис. 3. Т.Корнилова. Машиностроительный завод № 2. 1946
Рис. 4. Т.Корнилова. Знак Ленинградской кинокопировальной ф-ки. 1949
Рис. 5. Главчай. 1949

Эпоха «оттепели» в графическом дизайне ознаменовалась рядом призывов, в их числе одним из основных был — «За высокую художественную культуру промграфики!». Так называлась статья А.Д.Гон-

чарова, вышедшая в 1971 г., в то время уже классика советского искусства [3]. «Высокая» культура художественного оформления была расхожей темой при обсуждении качества промышленной графики, на нее возлагалась функция воспитания хорошего вкуса у потребителей и облагораживания быта советского человека.

В литературе встречались утверждения о наличии у товарных знаков при социализме некоторых дополнительных функций, в частности, воспитательной, защитной, идеологической и др. «Социалистический тип производственных отношений выдвигал на первый план те функции товарного знака, которые в наибольшей мере связаны с решением поставленных партией задач в области производства и сбыта. Высокое качество продукции, их широкий ассортимент в целях максимального удовлетворения потребностей советского человека ставят на первый план экономическую функцию, непосредственным содержанием которой является гарантия качества товара» [2, с. 14].

Новый этап экономического и культурного интереса к маркировке товаров ознаменовался Постановлением Совета Министров СССР «О товарных знаках» от 15 мая 1962 г. [5, с. 49]. Нововведением стало разрешение организациям многообразной сферы услуг иметь свои собственные знаки обслуживания. Они были в юридическом смысле приравнены к товарным знакам и подлежали регистрации. Таким образом, расширился потенциальный перечень заказчиков, и художники получили серьезное увеличение объема работы в этом жанре. Государственная ре-







Рис. 6. Т.Корнилова. Завод «Горн» (Ленгорпромстрой). Кикерино. 1958
Рис. 7. Т.Корнилова. Всеволожская галантерейно-художественная артель. 1960-е
Рис. 8. В.Сергеев. Ленконд. ф-ка им. Крупской. 1962



Рис. 9. Образцы знаков. Воспр. Из «Марки, ярлыки упаковка в легкой промышленности». 1962

гистрация товарных знаков возлагалась на Комитет по делам изобретений и открытий при Совете Министров СССР. Их разработкой стали заниматься в системе Художественного фонда и ВНИИТЭ, Всесоюзной Торгово-промышленной палате, Всесоюзном институте ассортимента изделий легкой промышленности и культуры одежды и ряде других организаций, имевших отношение к рекламе.

В 1962 г. Всесоюзный институт ассортимента изделий легкой промышленности и культуры одежды издал пособие методического характера, в котором декларировал роль и значение маркировки товаров: «Одной из важнейших проблем становится сейчас улучшение качества промышленной продукции, борьба за честь фабричной марки. Вся продукция маркируется и снабжается необходимыми сведениями, помогающими предприятиям, торгующим организациям и покупателям определять данные изделия по его основным реквизитам, узнавать предприятие по его товарному знаку. <...> Товары народного потребления должны отличаться изяществом, красотой, добротностью, а упаковка и маркировка их — высокой культурой художественного оформления» [8, с. 5]. Однако при такой декларативности около 300 графических образцов, включенных в книгу, не были удостоены подписи автора или хотя бы простого перечисления ряда фамилий художников.



Рис. 10. СХКБ-Легпром. И. Мудрова. Пермская ф-ка валяльной обуви. 1967



Рис. 11. СХКБ-Легпром. Э. Тер-Аракелян. Урюпинская трикотажная ф-ка. 1968

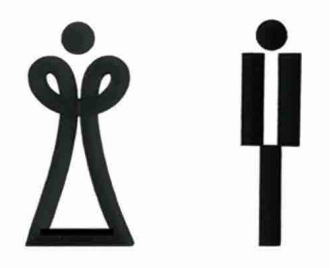


Рис. 12. А.Георгиевская, И.Кушаков. К-т бытового обслуживания. Ателье верхней одежды. Вологда. Нач. 1970-х

К созданию товарных знаков предъявлялись следующие оценочные критерии: иметь простую, законченную и лаконичную форму, не требовать много времени на рассматривание, запоминаться и узнаваться без труда, совершенная художественная форма, помогающая зрителю без напряжения понять знак. В основу построения знака считалось возможным положить лаконичный графический рисунок, силуэт, орнамент, которые по своему содержанию связаны с предприятием — его продукцией, характером производства, месторасположением и т.п. [8, с. 8].

Рассматривая методы разработки товарных знаков этого периода, нельзя не упомянуть деятельность СХКБ Легпрома РСФСР под руководством главного художника и неординарной личности — М.Шварцмана [14]. По воспоминаниям коллег, при его участии «Работа над каждым знаком происходила в трех направлениях: 1) чувственно-ассоциативная форма (“почеркушки”); 2) метафорически-образная форма (выработка смысла); 3) духовно-структурная (готовый продукт). <...> иерархия ценностей складывалась снизу вверх: дизайнерский знак — смысловой знак — “иератический”» [14, с.18]. В рамках настоящей статьи не представляется возможным остановиться на творческих установках и опыте СХКБ Легпрома (1966–1985), однако нужно отметить, что, несмотря на собственный авторский подход, художественный язык и образность созданных в бюро знаков, в целом его наследие укладывалось в эстетические рамки 1960 — начала 1970-х гг. и не получило развития в современном дизайне.



Рис. 13. А.Дижур. Фирменный стиль. Обложка. 1970

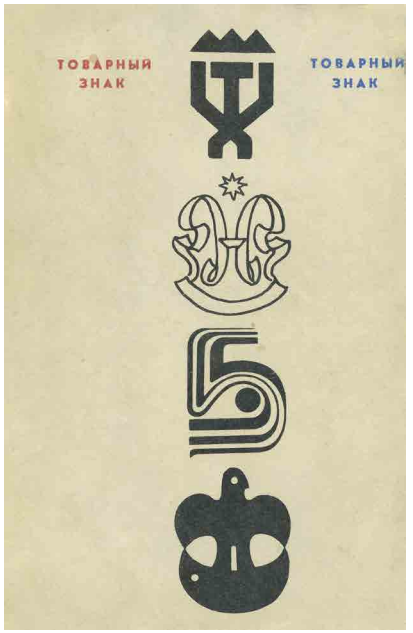


Рис. 14. Б.Крейцер. Обложка книги А.Павлинской «Товарный знак». 1974

С точки зрения государственной идеологии главный смысл создания товарных знаков сводился к визуальному воплощению развернувшейся в стране, всенародной борьбы за качество продукции. Графическое представление товарного знака трактовалось как эмблема производственного предприятия, его изобразительный символ, который должен был прочно связываться с представлениями о данном предприятии, носить отчетливо выраженный индивидуальный характер, существенно отличаться от знаков других предприятий. Можно сказать, что на протяжении 1960-х гг. говорить о проектном характере деятельности, связанной с разработкой товарных знаков, было еще рано.

В 1965 году наша страна стала участником «Парижской конвенции по охране промышленной собственности», существовавшей с 1883 г. Еще не вполне различались в употреблении термины: «торговая марка», «фирменный знак», «фабричная марка», «знак обслуживания», «производственная марка» и пр. В 1970 г. Комитетом по делам изобретений и открытий при Совете министров (ЦНИИ патентованной информации

и технико-экономических исследований) был разработан проект терминологической рекомендации по товарному знаку. Словарь содержал 164 термина для 129 понятий. Эти термины и понятия составители разделили на три группы: 1) имеющие отношение только к товарным знакам; 2) заимствованные из других областей и имеющие по отношению к товарным знакам специфическое значение; 3) не имеющие специфического значения по отношению к товарным знакам, но крайне необходимые в работе с ними. Помимо основных терминов приводились параллельно допустимые и не рекомендуемые [12].



Рис. 15. А.Георгиевская, И.Кушаков. Вагоностроительный з-д им. И.Е.Егорова. 1970-е
Рис. 16. Н. а. «Автоэкспорт». 1970-е гг.
Рис. 17. В.Акопов, В.Дьяконов. Внешнеторговое объединение «Судоимпорт». 1976

В этот период для российского формотворчества также остро стояла и задача ознакомления с зарубежной практикой маркировки изделий. В ситуации отсутствия какой-либо профессиональной информации, поистине революционным стало появление обзора А.Дижура «Фирменный стиль» и введение термина, прочно вошедшего в наш обиход по сей день. Автор пояснял: «Термин “фирменный стиль” в значительной мере условен. В предлагаемом обзоре этим понятием обозначается система визуально-коммуникативных средств, предметов и объектов, объединённая общностью элементов формы и созданная методами художественного конструирования для данной фирмы или организации» [4, с. 5].

В обзоре рассматривалось создание фирменного стиля методами художественного конструирования. Основным тезисом была идея о логике развития художественного конструирования, которая обязательно должна привести к идее комплексного дизайна.

В условиях отсутствия какой-либо сформированной теории рассказывалось об основных этапах разработки фирменного стиля, иными словами — разработке брендбука. Знакомство с практикой крупнейших мировых брендов впоследствии оказало огромное влияние на подготовку художников-промграфиков, дальнейшие теоретические изыскания, исследования творческой практики [1; 6; 13].

Впервые была изложена последовательность этапов работы над созданием брендбука: изучение деятельности фирмы и перспектив ее развития, маркетинговое исследование, анализ визуальной идентификации аналогичных фирм, фотофиксация объектов, территории, продукции, составление проекта технического задания. Этот материал способствовал появлению большого количества публикаций в профильных журналах. И в наше время исследователи опираются на публикацию А.Дижура в качестве исходного материала [7, с. 11].

В 1974 году было принято новое «Положение о товарных знаках». В нем впервые было четко сформулировано понятие товарного знака как зарегистрированного в установленном порядке обозначения, служащего для отличия товаров одних предприятий от однородных товаров других» [5, с. 50].

В известной монографии А.Павлинской образцы товарных знаков публиковались исключительно по принципу принадлежности к той или иной мастерской прикладной графики: Худфонду Москвы и Ленинграда, Всесоюзной торговой палате, ВНИИТЭ и пр. Сегодня особенно очевидно их единообразие в подходах к художественной образности, сюжетной символике, использованию лапидарных графических форм [9].

К середине 1970-х гг. прежний формотворческий подход, опирающийся на образность знаков, уже не отвечал уровню выросшей графической культуры и задачам, обусловленным относительно небольшим, но все же ростом экономики, а также требованиями мирового рынка и условиями международного сотрудничества в экспорте товаров. Язык графической условности приобрел универсальные формы, присущие интернациональному стилю. На этом фоне товарные знаки 1950–1970-х гг. выглядели архаичной художественной формой, ставшей уже перевернутой страницей в истории развития отечественной прикладной графики, на пути к принципиально новым в дизайне — идеям корпоративной идентификации. Складываются новые эстетические форматы, приоритетным становится метод комплексного проектирования, в том числе и в области визуально-графических коммуникаций.

Список литературы:

1. *Азрикан Д.А., Щелкунов Д.Н.* О природе и функциях фирменного стиля // ТЭ. — 1975. — 10 (142). — С. 8–16.

2. *Веркман К.Дж.* Товарные знаки / предисловие Б.Карпова. — Москва, 1986.

3. *Гончаров А.* За высокую художественную культуру промграфики // Искусство. — 1961. — № 6. С. 47–52.

4. *Дижур А.* Фирменный стиль. Обзор / ВНИИТЭ. Художественное конструирование за рубежом. — Москва, 1970.

5. *Иванова Е.Г.* История развития понятия товарного знака и его функций // Юридическая наука. — 2014. — № 3. —С. 48–51.

6. *Кайналайнен Ю.Р.* Курс «Основы проектирования визуальной коммуникации» в подготовке дизайнеров-графиков // Техническая эстетика. —1979. — № 5.

7. *Мазурина Т.А.* Дизайн отечественного товарного знака: символика и стилистика: автореф. дис. … канд. иск. — Москва, 2008.

8. Марки, ярлыки упаковка в легкой промышленности. — Москва: Виалегпром, 1962.

9. *Павлинская А.* Товарный знак. — Ленинград, 1974.

10. *Сапфиров И.* Промышленно-прикладная графика // Искусство. — 1959. — № 7. — С. 29–34.

11. *Счетчиков И.Е.* Эволюция фирменного стиля в проектной культуре XX века: автореф. дис. … канд. т.н. — Москва, 2005.

12. Товарные знаки (Проект терминологической рекомендации). Комитет по делам изобретений и открытий при Совете министров. ЦНИИ патентованной информации и технико-экономических исследований. — Москва, 1970.

13. *Ходьков Ю.Л., Кайналайнен Ю.Р.* Закономерности композиции товарных знаков / Техническая эстетика в электротехнической промышленности. — Вып. 6. — Москва, 1970. — С. 3–9.

14. *Шварцман М.* Товарные знаки СХКБ-Легпром. Школа. Методы. Характеры. — Москва, 2005.

Р.М. БАЙБУРОВА

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела художественных проблем дизайна, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва

e-mail: rimmih@yandex.ru

R.M. BAYBUROVA

Ph.D. in History of Arts, Leading Researcher, Design Department, Institute of Theory and History of Fine Arts, The Russian Academy of Arts, Moscow

e-mail: rimmih@yandex.ru

СМЕНА ПАРАДИГМ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ДИЗАЙНЕ ИНТЕРЬЕРА. КОНЕЦ 1950-х — 1980-е ГОДЫ

A PARADIGM SHIFT IN DOMESTIC INTERIOR DESIGN. LATE 1950s – 1980s

В статье сопоставляются интерьеры в СССР и на Западе. С начала 1930-х годов СССР порывает с общемировым модернизмом, ставка делается на ар деко, но во второй половине 1950-х он вновь обращается к модернизму. В это время на Западе становится очевидным, что модернизм исчерпал свой ресурс; с 1970-х годов там утверждается стиль масс. В СССР в 1960–1980-е годы торжествует модернизм. В начале 1990-х преемница СССР Россия присоединяется к общемировому процессу.

The article compares interiors in the USSR and the West. Since the beginning of the 1930s, the USSR has broken with global modernism, the emphasis is on art deco, but in the 2nd half of the 1950s it again turned to modernism. At this time in the West, it becomes apparent that modernism has exhausted its resource; since the 1970s, the style of the masses has been established there. In the USSR in the 1960–1780s, modernism triumphed. In the early 1990s, the successor to the USSR, Russia joined the global process.

Ключевые слова: интерьеры модернизма; интерьеры ар деко в СССР; современный стиль в СССР; стиль масс; советский интерьер 1970–1980-х.
Keywords: modernism interiors; art Deco interiors in the USSR; modern style in the USSR; mass style; Soviet interior of the 1970s–1980s.

Первые три десятилетия XX века художественные процессы на Западе и в России (затем в СССР) шли параллельно: начиная с XVIII века, и там, и там одинаково, но со своими особенностями, сменялись художественные стили. Эта параллельность не исчезла даже тогда, когда в 1917 году в России разразилась революция, и царское правление сменилось властью большевиков. В это время главным художественным стилем стал модернизм. Он был откликом на новую картину мира, которая возникла на волне открытий устойчивого атома как первичной единицы материи и общей теории относительности Эйнштейна (из нее на обывательском уровне стало понятно, что Вселенная безбрежна и расширяется). В интерьере модернизм оперировал простейшими геометрическими формами, без декораций, создавал открытое зонированное пространство и стремился максимально связать его с внешним миром. Свою лепту в формирование модернизма вносил новый динамизм эпохи машин. То есть модернизм предлагал принципиально новые решения. В стране Советов новый стиль удачно совпал с революционными устремлениями — построить новый счастливый мир. Здесь модернизм предстал яркими произведениями конструктивизма.

На Западе эволюционирующий модернизм успешно проходил разные стадии. Современники осознали его функциональность, логичную красоту, а минимальная декорация, недорогие базовые материалы (бетон, металл, стекло) и совершенствующиеся технологии строительства обеспечили модернизму особую привлекательность. В конце концов, к середине XX века модернизм предстал в своей последней стадии (интернациональном стиле) — гигантскими блоками из «одетого» в стекло каркаса (ил. 1). Интерьеры в этих сооружениях были простыми, открытыми, зонированными, прекрасно освещенными; они стали более светлыми, яркие краски использовались как акценты. Эти интерьеры были пригодны для любого наполнения (ил. 2). Мебель в них была легкая, функциональная, решенная в правилах модернизма. Столы, кресла, стулья обзавелись тонкими и легкими ножками, нередко из гнутого металла, часто для устойчи-





Рис. 1. Сигрэм билдинг в Нью-Йорке (арх. Л.Мис ван дер Роэ. Строительство завершилось в 1958 году)
Рис. 2. Сигрэм билдинг. Интерьер офиса

вости их располагали несколько под углом. То же — со светильниками; это легкие функциональные торшеры, настольные лампы и т.д. Вазы, скульптурные произведения и другие предметы декора включены минимально. Главными характеристиками интерьеров модернизма середины XX века стали воздушность, светлость, жизнерадостность.

В середине XX века на Западе стало очевидно, что модернизм исчерпал свой ресурс.

Но вернемся в 1920-е годы. Новый стиль модернизм активно развивал авангард художественного сообщества. Однако и на Западе, и в СССР ему противостоял мощный слой антагонистов. В 1925 году на Международной выставке в Париже торжествовал очень понятный большинству стиль ар деко, выросший из неоклассицизма. В интерьерных композициях ар деко использовались классическая симметрия и регулярность, а также обильная утрированно поданная декорация, причем с мотивами всех времен, как это стало принято в рассматриваемое время. Конечно, формы ар деко тоже не обошла динамика жизни. К концу 1930-х годов на Западе ар деко сольется с модернизмом, да и модернизм к этому времени уже не будет так строг, как раньше.

Но в СССР судьба ар деко сложилась иначе. После революции 1917 года в России не исчезла патерналистская система отношений.



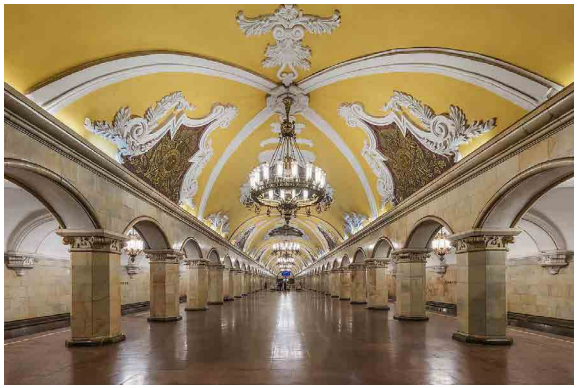


Рис. 3. «Сталинский классицизм». Магазин вин на ул. Горького в Москве. Вт. пол. 1930-х годов
Рис. 4. «Сталинский ампир». Станция метро «Комсомольская-кольцевая» в Москве (рук. проекта А.В.Щусев, 1952)

Власть обеспечивала потребности граждан, а они, взамен, привычно доверили ей определять модели их публичного и частного поведения. Теперь, когда страна строила прекрасное будущее для потомков, в каких «одеждах» это будущее представить, решала власть. В начале 1930-х годов для этих целей были узаконены формы ар деко.

Новые указания осуществлялись с присущим стране размахом. Россия всегда отличалась склонностями к крайностям, еще в XVII веке славянин Юрий Крижанич говорил про русских людей: «Не умеют.... ни в чем держаться меры и идти средним путем...» [1]. Первый период существования ар деко в СССР исследователи назвали «сталинским классицизмом» (ил. 3). Создававшиеся интерьеры представали как фрагменты прекрасного будущего. Они были соразмерны человеку, легкие, изящные. В них торжествовала симметрия, использовались ордерные колонны и классические антаблементы, панели, регулярные филенки, кессоны и т.д. После войны стиль ар деко принял формы «сталинского ампира» с его триумфальной парадностью, выраженной помпезностью (ил. 4). Композиции всех уровней сохраняли симметричность, но стены наливались мощью и разглаживались, архитектурные формы укрупнялись.

Что же касается жилых советских интерьеров, то они по-своему запечатлевали стиль роскоши. Это и единичные интерьеры в квартирах для элиты, например, в доме для сотрудников Моссовета на Моховой (1934, арх. Жолтовский) или в послевоенных «сталинских высотках». В





Рис. 5. «Современный стиль» в СССР
Рис. 6. Здание гостиницы «Интурист» в Москве (арх. В.Воскресенский, Ю.Шевердяев и А. Болтинов, 1970)

меру светлые и просторные, они не были загружены мебелью, преимущественно антикварной. Но это и интерьеры основной части людей. Редко кто имел отдельное жилье, большинство занимали комнаты в коммунальных квартирах. Эти комнаты украшали по средствам; необходимый предмет надо было также достать. Настенные ковры, дверные портьеры, «кружевные» хлопчатобумажные, иногда тюлевые, оконные занавески, половики на полу. Мебель — приобретенные платяные шкафы с зеркальной дверцей, кровати с узорными металлическими спинками, старинные пожившие свое предметы. А еще покрывала, взбитые одна на другой подушки под «кружевной» накидкой, скатерти, крахмальные салфетки, в центре потолка — характерный шелковый абажур (часто оранжевых оттенков) с длинной бахромой, фотографии в рамках на стенах и почти обязательные «семь слоников». Предметом вожделения был хрусталь: вазы, посуда. «Железный занавес» надежно защищал советских людей от «тлетворного» влияния Запада.

В марте 1953 года умер Сталин. А спустя 2,5 года, 4 ноября 1955 года, появилось Постановление № 1871 ЦК КПСС и Совета министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». Власть отрекалась от ар деко. Советскому Союзу предстояло влиться в магистральный общемировой поток развития искусства. С новым характерным порывом начнет пропагандироваться модернизм. Были определены новые эстетические программы, в том числе новые формально-стилистические

качества интерьера. Через средства печати, выставки, кинохронику граждан страны ориентировали в выборе обоев, мебели и предметов декоративно-прикладного характера. Главное требование — интерьер должен быть удобным для жизни, просторным и не загроможденным. Возник современный стиль (как его называли в Советском Союзе), по своей сути модернистский (ил. 5).

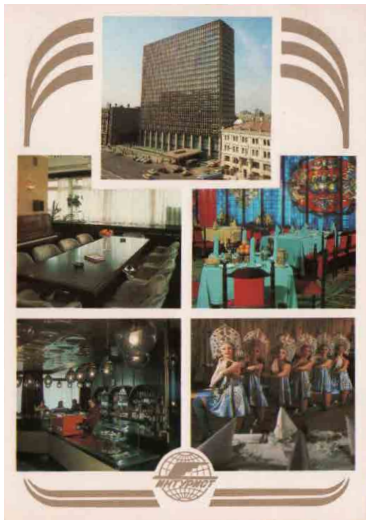


Рис. 7. Интерьеры гостиницы «Интурист» (почтовая открытка)

Но поначалу актуальной государственной задачей стало перевести обитателей бесчисленных коммуналок и подвалов в приемлемое жилье. В конце 1950-х — 1960-е годы по окраинам городов стали возникать специальные жилые кварталы, так называемые спальные районы. Дома в них наскоро возводились из готовых панелей или блоков. Квартиры были малогабаритными, комнаты — небольшими, кухни — почти крохотными, подсобные площади — минимальными, потолки — низкими. Но измученные бытовой неустроенностью люди воспринимали эти отдельные квартиры почти как дворцы. Однако новые интерьеры были невелики. Старая объемная мебель и по размеру, и стилистически им не соответствовала. Антиквариат заполнил магазины, выбрасывался на помойки.

Востребованная современным стилем просторность достигалась минимумом предметов: тахта, кресла, стол, открытые стеллажи для книг, комнатные растения и очень немногочисленные декоративные предметы (керамическая вазочка, декоративное изделие из стекла). Новая мебель — простая, имеет четкие формы и конструкции, небольшую высоту, легкая и мобильная. Современный стиль допускал асимметрию в ее расстановке, так как приветствовались непринужденность и свобода. Особые требования в новых интерьерах прописывались в отношении цветовых решений и их сочетаний, предпочтение отдавалось жизнерадостным оттенкам. В узорах диванных подушек, занавесок, ковровых дорожек и т.п. активно вводились стилизованные мотивы народных орнаментов многонационального СССР.





Рис. 8. Центр международной торговли в Москве (рук. проекта М.М.Посохин, 1980)
Рис. 9. Пансионат «Дружба», г. Курпаты. Интерьер

Казалось бы, СССР вновь пойдет «в ногу» с общемировыми процессами, но в 1960-е годы модернизм на Западе проходил через кризисную стадию, он уже оказывался не у дел. Волна прокатившихся в 60-е годы революций вывела на первые роли человека массы. Так определил его философ Ортега-и-Гассет [2]. Человек массы являлся продуктом машинного прогресса. Начавшийся в XIX веке, этот прогресс привел к резкому росту уровня жизни и, как следствие, к росту массы населения. Как отметил философ, люди массы не успевали усваивать традиции, но им стали доступны все общественные институты. Они рассчитывали на себя и с оптимизмом смотрели в будущее. Они, не смущаясь, демонстрировали свой собственный вкус. Заметим также, что изменилась и структура общества. Теперь оно состояло из трех классов: очень немногочисленного высшего, самого большого среднего и низшего. Человек масс — это человек среднего класса, в силу большинства теперь от него зависели судьбоносные решения. То есть принципиально изменилась картина мира.

Отражением ее стал новый стиль, пришедший на смену изжившему себя на Западе модернизму; с 1970-х годов новый стиль уже утвердился. Будем называть его стилем масс. Что касается интерьера, то его структура осталась прежней, поскольку открытая модернистская полностью соответствовала устремленности в будущее человека массы, но в выборе его декоративного образа (постмодернизм, хай-тек, лофт, поп-арт, минимализм, деконструктивизм и др.) человек массы полагался на свой вкус, свои предпочтения. Соответственно открытое взаимодействующее с внешним миром пространство и набор востребованных

образов стали главными характеристиками интерьера стиля масс. В Советском Союзе эти новые явления официально не приветствовались. Например, в 1960–1970-х годах постмодернизм существовал в литературе на правах андеграунда, и о нем знали немногие.

В эти годы СССР энергично осваивает приемы уходящего со сцены модернизма. В 1970-м в Москве, в начале улицы Горького, без всякого учета градостроительной ситуации появляется 22-этажный железобетонный, одетый в стекло блок в интернациональном стиле (ил. 6); в нем расположилась гостиница «Интурист». В его интерьере — смесь модернистских и знакомых по ар деко приемов (ил. 7).

Мастерам, привыкшим оперировать образами ар деко, перейти к модернистским было нелегко. В 1973 году вышло Постановление Совета министров СССР «О строительстве в Москве Центра международной торговли и научно-технических связей с зарубежными странами». Руководителем проекта был назначен главный архитектор Москвы М.М.Посохин. Архитекторы не ограничивались в средствах и могли размещать заказы по всему миру. Открытие Центра состоялось в 1980-м. Разрабатывая образы помещений, архитекторы то и дело склонялись к знакомым, опробованным формам. Очень показательно в этом плане решение атриума (ил. 8). Его основание приближено к треугольнику, и в нем торжествует геометрия горизонтальных, вертикальных и наклонных построений. Все ограничивающие пространство интерьера формы — гладкие, лишенные какой бы то ни было декорации. И в этом модернистском окружении красноречиво выделяется бронзово-золотой композиционный центр, получивший название «Русский сувенир». Он составлен из помещенных друг над другом элементов, решенных в смешанной — модернистской и реалистичной — стилистике. Это колонна с условными каннелюрами и капителью; выше — красочный шар с тремя традиционными циферблатами часов в окружении реалистично выполненных сюжетов с персонажами народных сказок; над ним — узкая шестигранная пирамида, на вершине которой, на небольшом шаре — «Золотой петушок». Со всеми подобающими реалистическому искусству деталями. Каждый час звучит музыка, и петух поет свою песню.

Между тем приемы модернизма осваивались быстро, и страна украшалась сооружениями, трактованными ярко, с размахом (ил. 9).

Однако в 1990-е годы, когда СССР уже распался на ряд отдельных самостоятельных государств и бывшая Россия обрела свое историческое имя, состоялось очередное объединение с общемировыми процессами. С этого времени стиль масс — флагман современного искусства — во всей своей многогранности стал признанным и в нашей стране.

Примечания:

1. *Крижанич Ю.* Политика. — Москва: изд-во «Новый свет», 1997. С. 91.

2. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс (José Ortega y Gasset. Rebelión de las masas 1929 (1930?). На русском языке эта книга была опубликована в 1989 г. (Вопросы философии. — 1989. — № 3–4), затем переиздавалась.

А.В. САЗИКОВ

Кандидат искусствоведения, зав. научно-методическим отделом МГХПА им. С.Г. Строганова, ведущий научный сотрудник НИИ РАХ
e-mail: a_sazikov@mail.ru

A.V. SAZIKOV

Candidate of art history, head. scientific and methodical department of the Stroganov Academy (MGHPA), leading researcher at the research Institute of RAH
e-mail: a_sazikov@mail.ru

ПОДЛИННАЯ ИСТОРИЯ ЭМБЛЕМЫ «ОЛИМПИАДА-80»

THE TRUE STORY OF THE OLYMPICS 80 EMBLEM

В статье впервые на основе архивных документов рассмотрена подлинная история создания официальной эмблемы Олимпиады-80, представлены имена истинных ее создателей.

For the first time on the basis of archival documents, the article discusses the true history of the creation of the official emblem of the Olympics-80, presents the names of its true creators.

Ключевые слова: Олимпада-80, графический дизайн, эмблема
Keywords: Olympus-80, graphic design, emblem

В трехтомнике «Игры XXII Олимпиады», вышедшем в 1981 году в издательстве «Физкультура и спорт», официальном отчете Организационного комитета «Олимпиада-80» Международному Олимпийскому комитету, сказано: «Конкурс на лучшую эмблему Олимпийских игр 1980 года в Москве был объявлен Организационным комитетом 1 июня 1975 года. В Положении о конкурсе подчеркивалась важность Игр XXII Олимпиады в установлении мира и дружбы между народами, развитии высоких моральных стандартов среди спортсменов и молодежи. Проект эмблемы должен был включать два обязательных элемента: графический символ страны пребывания и пять переплетенных олимпийских колец. Последний срок подачи заявок в Оргкомитет — 1 января 1976 года.

Успех конкурса показал, что предстоящие Московские игры вызвали живой интерес у общественности как в Советском Союзе, так и за рубежом. Оргкомитет "Олимпиада-80" должен был выбрать лучший проект из более чем 26000 заявок, присланных профессиональными и самодеятельными художниками со всего Советского Союза. Проекты также были представлены художниками из Великобритании, Болгарии, Венгрии, ГДР, Индии, Канады, Кубы, Мали, Польши, ФРГ и Чехословакии.

Оргкомитет выбрал эмблему, предложенную молодым советским художником Владимиром Арсентьевым, и сделал ее официальной эмблемой Олимпийских игр 1980 года. МОК официально одобрил эту эмблему на 78-й сессии в 1976 году» [1].

Примерно так во всех последующих изданиях и освещалась эта история. Разве что еще уточнялось, якобы победитель конкурса — студент Строгановского училища [2]. Хотя в действительности в 1975 г. он таковым не являлся. Когда более 10 лет назад для интернет-портала (kak.ru] я готовил свою первую публикацию о московской Олимпиаде, к общедоступным сведениям добавил известную в кругах художников-графиков информацию о том, что эскизы Арсентьева были «сырыми» и в существующем виде не могли быть утверждены. Тот знак, который всем нам хорошо известен, создали на основе эскизов Арсентьева Валерий Сергеевич Акопов и Василий Максимович Дьяконов [3]. Из той публикации информация об эмблеме разлетелась в сети, сейчас так везде и пишется: автор — Владимир Арсентьев, дорабатывали В.Акопов и В.Дьяконов. Теперь могу добавить, что был и третий художник, имя которого я ранее упустил — Игорь Борисович Кравцов.

Невольно возник вопрос, если официальная версия происхождения эмблемы содержит ложные сведения, насколько далеко эта ложь простирается? Сейчас уже трудно воссоздать историю создания эмблемы во всей ее полноте, но, все же, обратившись к архиву оргкомитета «Олимпиада-80», хранящемуся в Государственном архиве Российской Федерации, можно представить ее более полное и достоверное изложение.

4 мая 1975 г. на заседании Президиума Оргкомитета «Олимпиада-80» было принято решение объявить Всесоюзный открытый конкурс на официальную эмблему Олимпийских игр 1980 года в Москве:

«В конкурсе приглашаются принять участие художники, архитекторы и все желающие граждане СССР. … В предлагаемых участниками конкурса эмблемах необходимо присутствие изображения Олимпийских колец в строгом соответствии установленному порядку переплетения и цветовой последовательности, а также возможно упоминание года проведения игр — 1980 год, и места проведения — г. Москва. Допустимо сокращенное написание “Москва-80”. Эмблема должна быть лаконичной и графически четкой. Она должна читаться в мелком и крупном масштабах, быть рассчитана на возможное использование в виде значка, графического оттиска и для маркировки товарной продукции. На конкурс должны быть представлены оригиналы эскизов в двух вариантах. Один — в черно-белом и другой — в цветном исполнении (размером 15х15 см)» [4].

Информация о проведении конкурса была перепечатана многими газетами и журналами, транслировалась по радио и телевидению. В Москву на ул. Горького, 22-а, в здание Оргкомитета «Олимпиада-80», потекли первые эскизы. Однако уже к концу лета, когда можно было подводить первые итоги конкурса, Оргкомитет проявил серьезную озабоченность его результатами: «Промежуточные итоги Всесоюзного конкурса, рассмотренные жюри, показали, что из 1569 проектов эмблемы, поступивших в Оргкомитет на 25 августа с.г. большая часть выполнена на низком художественном уровне. В большинстве своем их авторами являются художники-любители. Около двадцати разработок эмблемы могут быть обсуждены на заключительном этапе конкурса, но среди них, по мнению жюри, нет оригинального варианта, отвечающего высоким идейно-художественным требованиям» [5].

Чтобы не сорвать ответственное мероприятие, Оргкомитет, уже втихаря, без громких слов и бравады в прессе, объявил закрытый конкурс на создание официальной эмблемы Олимпийских игр 1980 года в Москве. С 1 по 30 октября 1975 г. Управление пропаганды Оргкомитета по согласованию с Союзом художников СССР пригласило к участию в конкурсе ведущих художников и графиков по утвержденному списку [6]:

1. Акопов Валерий Сергеевич — Ведущий художник комбината Промграфика, г. Москва.

2. Бисти Дмитрий Спиридонович — Председатель подсекции прикладной графики московского отделения Союза художников СССР г. Москвы, заслуженный деятель искусств.

3. Валериус Василий Евгеньевич — Член Союза художников СССР, г. Москва.

4. Жихарев Игорь Стефанович — Главный художник издательства «Искусство», г. Москва.

5. Курбатов Юрий Константинович — Главный художник журнала «Декоративное искусство СССР», г. Москва.

6. Крюков Андрей Дионисович — Главный художник и руководитель комбината «Промграфика», г. Москва.

7. Кирке Гунар Екабович — Член Союза художников СССР, г. Рига.

8. Лазурский Вадим Владимирович — Член Союза художников СССР, Лауреат Гутенберговской премии, г. Москва.

9. Пальмисте Эндель Андо — Член Союза художников СССР, г. Таллин.

10. Станкевич Александр Язепович — Член Союза художников СССР, г. Рига.

Реально в конкурсе приняли участие художники В.С.Акопов, И.С.Жихарев, В.Е.Валериус, Г.Е.Кирке, И.Е.Оминин, А.Д.Крюков, В.В.Лазурский и Э.А.Пальмисте [7]. Самым неожиданным для всех оказалось то обстоятельство, что и закрытый конкурс не принес результатов. «В связи с тем, что представленные предложения по закрытому конкурсу не соответствуют требованиям, предъявленным к созданию официальной эмблемы “Олимпиада-80”, премию участникам не присуждать» [8] и далее «Президиум констатирует, что ряд ведущих графиков, рекомендованных Союзом художников СССР, представил на конкурс работы, выполненные на низком художественном уровне» [9]. По условиям закрытого конкурса, все его участники, вне зависимости от результатов конкурса, должны были получить денежное вознаграждение в размере 400 руб. По настоянию Управления пропаганды Оргкомитета работа Лазурского и Пальмисте оплачена не была [10].

На основе изучения конкурсного материала Акопов, Дьяконов и Кравцов предложили Оргкомитету три варианта эскизов эмблемы «Олимпиада-80», показав их использование на олимпийской медали, фирменном бланке, фирменной папке и на значке. Изображения этих эскизов у меня, к сожалению, нет, но есть описание: «Эмблема представляет собой условное изображение земного шара в сочетании с олимпийскими кольцами. Основу изображения составляет пятиконечная звезда, расположенная в центре, к которой с пяти сторон сбегаются динамич-

ные стрелы, образуя земной шар. Звезда — элемент символики Советского государства, символ Москвы (Кремлевские звезды) и символ пяти континентов земного шара — становится символом Московской олимпиады. Динамичные стрелы, устремленные к центру звезды, отражают идею объединения людей пяти континентов под флагом Олимпийских игр, что подразумевает взаимопонимание, дружбу и сотрудничество народов всего земного шара. Это является отражением миролюбивой политики Советского государства, под Кремлевскими звездами которого впервые в истории Олимпийских игр соберутся участники со всего земного шара. Верхний луч звезды с прилегающими к нему стрелами вырывается за пределы контура земного шара, символизируя стремление к наивысшим достижениям в спорте, а также отражая девиз Олимпийских игр "Быстрее, выше, сильнее" и идею прогресса» [11].

К сожалению, роман отечественных дизайнеров-графиков из высшей лиги со спортивными чиновниками не складывался никогда. И дерзну предположить, что вина в этом не только чиновников. Похожая история приключилась во время работы над эмблемой Первых всемирных юношеских игр, проходивших в Москве в 1998 г. Эмблема Владимира Чайки, безоговорочно признанная дизайнерским сообществом лучшей, была отвергнута организаторами конкурса. Следует сказать, что такой итог был предсказуем. Несмотря на блестящую идею, графическое воплощение всей системы предложенной Чайкой, получилось чрезмерно усложненным и запутанным. Пиктограммы вышли излишне тяжеловесными, да попросту некрасивыми. Все это лишний раз показало, что даже маститому профессионалу следует точнее и глубже вникать в специфику предмета, за разработку которого он берется [12].

Эмблема Арсентьева, насколько мне известно, не в чести у многих профессиональных дизайнеров-графиков — слишком она проста и прямолинейна в своем символизме, слишком в лоб решен ее графический образ. Находятся и те, кто усматривает в ней скрытое изображение фаллического символа.

Нашим именитым дизайнерам гораздо ближе не только графическая простота и чистота символа, но и его семиотическая многозначность и многослойность, тонкая интеллектуальная игра ассоциаций. Но для спортивных мероприятий требуются совсем другие критерии, для понимания этого достаточно просто посмотреть на галерею олимпийских эмблем [13].

Вернемся к результатам открытого и закрытого конкурсов на официальную эмблему московской Олимпиады. В феврале 1976 г. на заседании Исполнительного бюро Оргкомитета «Олимпиада-80» было сказано: «Следует отметить, что значительная часть эскизов выполнена не профессиональными художниками или художниками не высокой квалификации, а также школьниками. Довольно значительная часть предложений решена не оригинально, многие из них заимствуют принципы или мотивы эмблем предыдущих Олимпиад, Универсиад, фестивалей, чемпионатов мира, а также торговых знаков, различных значков и т.п. Часть работ, представленных на конкурс, выполнена без учета широкого использования эмблемы в качестве товарного знака. Нередко не учитываются условия обеспечения восприятия эмблемы человеком в окружающей среде. ... Рассмотрев около 500 предложенных работ, жюри не сочло возможным окончательно принять в качестве эмблемы ни одно из поступивших на конкурс предложений. В то же время в качестве предложения, которое было принято по своей идее, но требовало дальнейшей разработки, была отмечена работа Арсентьева Владимира Васильевича, художника из г. Резекне, Латвийской ССР (1951 г. рождения, из рабочей семьи, член ВЛКСМ, служил в Советской Армии, работает художником-оформителем на дистанции пути железной дороги, Горкомом партии характеризуется хорошо). Жюри рекомендовало Управлению пропаганды привлечь к дальнейшей разработке эмблемы "Олимпиада-80" на основе указанного предложения т. Арсентьева В.В. группу художников во главе с Председателем бюро прикладной графики Московского отделения Союза художников СССР тов. Акоповым В.С.» [14].

Любопытно, что, помимо широко известной эмблемы, занявшей первое место, на конкурсе были и другие победители. Причем работы, занявшие второе, третье и другие места, также использовались на значках, плакатах и сувенирной продукции:

«В результате всестороннего обсуждения предложений на официальную эмблему "Олимпиада-80", поступивших в Оргкомитет "Олимпиада-80", жюри на основании Положения о конкурсе решило присудить:

Первое место тов. Арсентьеву Владимиру Васильевичу (г. Резекне, Латвийская ССР, художник), автору эскиза эмблемы под девизом: "От стартов ГТО — к стартам Олимпийским" с вручением денежной премии в размере одна тысяча рублей.

Второе место тов. Пудакову Виктору Егоровичу (г. Москва, архитектор), автору эскиза эмблемы под девизом “737145” с вручением денежной премии в размере 500 рублей.

Третье место т.т. Кубашевскому Виталию Петровичу и Черныш овой Эвелине Витальевне (г. Ленинград, художники), авторам эмблемы под девизом “Гаврские” с вручением денежной премии в размере 250 рублей.

Поощрительными премиями жюри отметило работы следующих художников:

Слонова Михаила Юрьевича и Служеникина Евгения Ивановича (г. Москва, девиз — “Диск”);

Фалевича Николая Яковлевича (г. Москва, девиз — “Береза”);

Кождана Евгения Абрамовича (г. Москва, девиз — “197.ЕК.576”);

Лисовского Анатолия (г. Калинин, девиз — “Гамма”).

Перечисленные участники конкурса награждаются поощрительными премиями по 100 руб. каждая.

Жюри обратилось с просьбой к Оргкомитету “Олимпиада-80” отметить поощрительной премией одну из работ, присланных зарубежными авторами. Среди них особый интерес представляет предложение болгарского художника Михаила Велинова Младжова, представившего эскиз эмблемы под девизом “М 1380”» [15].

История с разработкой одним художником проектной идеи олимпийской эмблемы другого автора не нова, похожий случай был рассмотрен в еще одной публикации на портале (kak.ru] — «А был ли ягуар?» [16]. В 1968 г. в Мехико проходили XIX летние Олимпийские игры. Известный мексиканский архитектор Педро Рамирес Васкес был назначен Председателем оргкомитета игр. Ключевую идею фирменного стиля для этой Олимпиады придумал сам Васкес. В одном проекте надо было соединить, казалось бы, несовместимые вещи — ультрамодную в 60-е стилистику Оп-арта и традиционное искусство коренного населения Мексики. Идея соединить в логотипе олимпийские кольца и цифру 68, так же принадлежала Васкесу. Однако графическое воплощение этой идеи было поручено дизайнеру из США Лэнсу Вайману.

Долгое время именно Вайман и считался автором эмблемы и фирменного стиля мексиканской Олимпиады, только относительно недавно по настоянию мексиканцев на официальном сайте МОК произошли изменения: авторство эмблемы объявлено плодом сотрудничества трех художников — Васкеса, Эдуарда Терассаса (возглавлявшего отдел городского дизайна игр) и Ваймана. То есть история обратная по отношению к московской Олимпиаде — изначально автором значился не тот, кто придумал, а тот, кто отрисовал эмблему. В связи с этим невольно возникает вопрос, отчего же Акопов, Дьяконов и Кравцов остались в тени? Ни в одной официальной публикации не говорится об их участии в проекте. А между тем, без них не было бы и хорошо всем известной эмблемы. Это творческое трио проделало колоссальную работу (впрочем, типичную для такого рода проектов), была не только разработана сама эмблема, но и ее различные графические варианты: медаль, значок, конверт, папка, бланк. Составлено подробное описание принципов графического построения эмблемы:

«Эмблема Олимпийских игр в Москве состоит из трех основных элементов:

— пяти переплетенных олимпийских колец;

— беговых дорожек стадиона, образующих стилизованный силуэт, характерный для архитектурного облика Москвы;

— пятиконечной звезды, расположенной в верхней части эмблемы над силуэтом. Основным цветом для воспроизведения эмблемы является красный. Обязательна контрастность изображения. Примером цветового контраста может служить красная эмблема на белом фоне. Возможен обратный контраст — белая эмблема на красном фоне. Пропорциональное соотношение элементов эмблемы при ее различных размерах не меняется. Минимальный размер эмблемы по высоте — 12 мм» [17].

«Эмблема строится в прямоугольнике с соотношением сторон 1 : 2 (основание к высоте). Модулем для построения является квадрат, сторона которого составляет 1/30 часть основания прямоугольника.

Ширина “беговой дорожки” составляет 1,2 модуля. Ширина промежутка между дрожками равна 1 модулю. Центры окружностей пяти колец в порядке очередности находятся: для первого — на правой верхней вершине 9-го модуля снизу и 5-го модуля с левой стороны прямоугольника; для второго — на середине правого ребра 5-го модуля снизу и 10-го с левой стороны; для третьего — на правой верхней вершине 9-го модуля снизу и 15-го с левой стороны; для четвертого — на середине правого ребра 5-го модуля снизу и 20-го с левой стороны; для пятого — на правой верхней вершине 9-го модуля снизу и 25-го модуля с левой стороны прямоугольника.

Толщина линий колец составляет 0,6 модуля.

Центры дуг (закругленных частей «дорожек») должны лежать на диагонали 23-го модуля по высоте снизу и в 8-м модуле с правой и левой сторон прямоугольника: для первой дорожки — в .центре модуля, для второй — на половине от центра до нижней вершины модуля, для третьей — на нижней вершине модуля.

Звезда вписывается в окружность диаметром 5 модулей. Центр ее находится в середине правого ребра 3-го модуля по высоте сверху и 15-го от левой боковой стороны прямоугольника. Построение звезды необходимо производить по чертежу, где следует учитывать, что АО = АВ; АС = АД; а СД — заданный отрезок, делящий окружность на пять равных частей» [18].

Неслучайно Арсентьев скрывает свои эскизы, показывать их стыдно. Когда год назад я опубликовал очерк рыбинской журналистки Любови Юматовой «Моя Московская Олимпиада» [19], реакция главного героя этого очерка оказалась совершенно непредсказуемой — Арсентьев гневно обрушился на меня, обвиняя в том будто я несправедливо уличил его в плагиате, имея ввиду широко известную историю с притязаниями Виктора Никитченко на авторство эмблемы московской Олимпиады [20].

Самое смешное в этой истории то, что я никогда ни до, ни после о Никитченко не вспоминал, считая его обвинения беспочвенными, а в очерке Юматовой, всего лишь упомянут сам факт существования таких обвинений. В ответ Арсентьев внес правку в главу о московской Олимпиаде в Википедии, добавив фразу: «Подлинность авторства В.Арсентьева подтверждается многочисленными документами и архивом эскизных проработок. Логотип Олимпиады-80 был признан одним из лучших образцов советского дизайна и включен в монографию “Строгановка. 190 лет русского дизайна”» [21]. Разумеется, «архив эскизных проработок» Арсентьев не предоставил. И особая ирония заключена в том, что именно я включил эту эмблему в монографию о Строгановской школе дизайна [22].

Признаться, после всей этой малоприятной истории невольно закралось сомнение, а так ли уж надуманы обвинения Никитченко? Впрочем, я не ставил и пока не ставлю перед собой задачу разобраться в этом деле. Можно понять и почему наши спортивные чиновники из оргкомитета и представители прокуратуры (к ним обращался с жалобами Никитченко) не дали хода этому делу тогда, во второй половине 1970-х. Эмблема утверждена Международным Олимпийским комитетом, и вдруг

мы заявляем — извините, ошиблись, автор не тот. Понятно и почему были скрыты имена настоящих создателей графического воплощения эмблемы — у нас же прошел международный открытый конкурс и победил в нем простой парень из народа, а, как известно, у нас и государством может кухарка управлять, тем более рисовать олимпийские эмблемы. Ведь в этом и заключается преимущество социалистического строя.

Что же касается оправданий Арсентьева, приведенных на страницах его журнала [23], очевидно, что они ничего не объясняют. При желании можно предложить множество вариантов того, как и зачем он оказался в Москве в 1975 г. Самое простое — взяв отпуск, приезжал поступать на вечернее отделение одного из московских вузов, заодно искал место работы, затем провалился на экзаменах и уехал. Впрочем, еще раз подчеркну, в плагиате я Арсентьева никогда не обвинял и не обвиняю сейчас.

После победы в конкурсе Арсентьев был назначен студентом Строгановского училища кафедры «Промграфика» — лучшего учебного заведения Советского Союза по подготовке графических дизайнеров. В 2014 г., когда шла работа над книгой «Строгановка: 190 лет русского дизайна» у меня было желание побольше рассказать об Арсентьеве — коллеги отговорили: «А что он сделал, кроме олимпийской эмблемы?». Действительно, как дизайнер-график в дальнейшем Арсентьев никак себя не проявил, никто в профессиональном сообществе его работ не знает. Так что и обучение в Строгановке не помогло.

Впрочем, главное, что хотелось сказать в этой статье, сводится к следующему — к официальной атрибуции авторства эмблемы Олимпиада-80, в том числе в анналах МОК, необходимо добавить три имени истинных ее создателей — Валерий Сергеевич Акопов, Василий Максимович Дьяконов, Игорь Борисович Кравцов.

Список литературы:

1. Games of the XXII Olympiad. Volume 2. Organisation. — Moscow: Fizcultura i Sport, 1981. — P. 418.

2. *Ческидов К.Г.* Художник и олимпийская Москва. — Москва: Советский художник, 1984. — С. 53.

3. *Сазиков А.В.* Пять колец и многое другое. — URL: https://web.archive.org/web/20110123084313/http://kak.ru/columns/public/a7290 (дата обращения: 09.02.2020).

4. ГАРФ. Ф. р-9610. Оп. 1. Д. 5. Л. 32.

5. ГАРФ. Ф. р-9610. Оп. 1. Д. 10. Л. 4.

6. ГАРФ. Ф. р-9610. Оп. 1. Д. 10. Л. 7.

7. ГАРФ. Ф. р-9610. Оп. 1. Д. 40. Л. 108.

8. Там же.

9. ГАРФ. Ф. р-9610. Оп. 1. Д. 36. Л. 63.

10. ГАРФ. Ф. р-9610. Оп. 1. Д. 40. Л. 103.

11. ГАРФ. Ф. р-9610. Оп. 1. Д. 36. Л. 67.

12. *Сазиков А.В.* Графический язык первых Всемирных юношеских игр. — URL: https://sazikov.livejournal.com/41133.html (дата обращения: 09.02.2020).

13. ЛОГОТИПЫ ОЛИМПИЙСКИХ ИГР. Подборка логотипов почти всех летних Олимпийских игр, зимних Олимпийских игр и Паралипийских игр, начиная с 1924 года, собранная Алексеем Сазиковым. — URL: https://web.archive.org/web/20111011202235/http://kak.ru/collection/olympiclogo/ (дата обращения: 09.02.2020).

14. ГАРФ. Ф. р-9610. Оп. 1. Д. 40. Л. 105–106.

15. ГАРФ. Ф. р-9610. Оп. 1. Д. 36. Л. 64.

16. *Сазиков А.В.* А был ли ягуар? — URL: https://web.archive.org/web/20110123161338/http://kak.ru/columns/public/a11527/ (дата обращения: 09.02.2020).

17. Описание официальной эмблемы XXII Олимпиады // Олимпийская панорама. — 1980. — № 3. — С. 18.

18. Построение официальной эмблемы XXII Олимпиады // Олимпийская панорама. — 1980. — № 3. — С. 19.

19. *Юматова Любовь.* Моя Московская Олимпиада. — URL: https://sazikov.livejournal.com/89455.html (дата обращения: 09.02.2020).

20. Геничанин придумал символ Олимпиады-1980. — URL: https://genichesk.com.ua/other/olimp/ (дата обращения: 09.02.2020).

21. Летние Олимпийские игры 1980. — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Летние_Олимпийские_игры_1980 (дата обращения: 09.02.2020).

22. *Курасов С.В., Лаврентьев А.Н., Заева-Бурдонская Е.А., Сазиков А.В.* Строгановка: 190 лет русского дизайна. — Москва: Русский мир, 2015. — С. 73–74.

23. *Арсентьев В.В.* К вопросу об авторстве. — URL: https://wow-51.livejournal.com/23766.html (дата обращения: 09.02.2020).

И.И. ОРЛОВ

Доктор искусствоведения, профессор Липецкого государственного технического университета, член-корреспондент РАЕ, академик Национальной академии дизайна РФ и Международной и Европейской академий естественной истории (IANH and EANH), «Doctor of Science, Honoris Causa» IANH (Unated Kingdom — London), член творческого Союза дизайнеров РФ
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО

Кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой «Искусство графики» МГХПА им. С.Г. Строганова, заслуженный художник РФ
e-mail: kozorezenko@mail.ru

I.I. ORLOV

Doctor of Art Studies, Professor of Lipetsk State Technical University, member of Russian Academy of Sciences and Arts (St Petersburg,) International and European Academy of Natural History (Unated Kingdom-London), Doctor of Science, Honoris Causa from International and European Academy of Natural History (Unated Kingdom-London). Lipetsk State Technical University
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru

P.P. KOZOREZENKO

The candidate of art criticism, the associate professor, the head of the department «Graphic art», Stroganov Academy
e-mail: kozorezenko@mail.ru

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕТКИ К ПРОБЛЕМЕ ИСТОРИОГРАФИИ СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ «СУРОВОГО СТИЛЯ»

SOME NOTES TO A PROBLEM OF A HISTORIOGRAPHY OF THE SOVIET PAINTING OF «SEVERE STYLE»

Осмысление сложных культурно-художественных явлений протекающих в развитии советского изобразительного искусства от хрущевской «оттепели» до постсоветского «декаданса» про-

шло долгий путь за последние 30 лет. Были высказаны крайние взгляды, от банальной констатации единичного явления в общем контексте советского искусства шестидесятых годов, путем фиксации его художественной ценности через конкретные произведения в семидесятые и, кончая жаркой полемикой в конце восьмидесятых – девяностых годах. Довольно значительное число публикаций 1980–1990-х годов, рассматривающих феномен «сурового стиля» «под микроскопом», явно говорит о глубоком и серьезном анализе данного явления советского искусства по сравнению с предшествующим десятилетием интересных исканий, на время заслонивших само творчество «суровых». Настойчивый интерес к советскому изобразительному искусству 1960 – 1970-х гг. XX столетия в наше время является естественным следствием смены культурных парадигм и демонстрирует растерянность перед пестротой и многоликостью современного изобразительного искусства. Поэтому предметом серьезного искусствоведческого исследования должны стать, прежде всего, идейно-художественные программы «сурового стиля», задающие вектор движения от художественно-публицистической экспрессии к религиозно-философскому и художественному осмыслению проблем бытия в последующие десятилетия.

Judgment of the difficult cultural and art phenomena proceeding in development of the Soviet fine arts from Khruschev's «thaw» to Post-Soviet «decadence» went a long way for the last 30 years. More precisely — researchers stated extreme views, from banal ascertaining of the single phenomenon in the general context of the Soviet art of the sixtieth years, by fixing of its art value through concrete works in the seventieth and, finishing hot polemic in the late eighties — the ninetieth years. A large number of the publications which appeared in 1980–1990-x years in which the phenomenon of «severe style» is investigated, confirm more serious analysis of this phenomenon of the Soviet art in comparison with the previous decade of interesting searches of men of the seventies, for the period of «severe» which covered creativity. Persistent interest in the Soviet fine arts 1960–1970-x for of the XX century is presently a natural consequence of change of cultural paradigms and shows confusion before diversity and diversity of the modern fine arts. Therefore, first of all, the ideological and art programs of «severe style» setting a vector of the movement from a publicistic expression in its early period to religious philosophically art judgment of problems of life in the next decades have to become a subject of a serious art criticism research.

Ключевые слова: советское искусство, соцреализм, суровый стиль, шестидесятники, иконография, романтика.
Keywords: soviet art, socialist realism, severe style, men of the sixties, iconography, romanticism

О советской культуре шестидесятых годов XX века и, в частности, о великом советском изобразительном искусстве, написано уже довольно много и в середине и во второй половине XX столетия и в перестроечное и пост-перестроечное время. Этот период «бури и натиска» неизменно привлекал различных исследователей своей яркостью и мощной насыщенностью происходивших событий, качественной стороной своего бытийного воплощения. Освещение процессов в советском изобразительном искусстве — от т.н. «хрущевской оттепели» и до пост-советского «декаданса» — прошло все стадии, начиная от фиксации отдельного художественного явления в контексте российского искусства шестидесятых годов, через признание художественной ценности конкретных произведений искусства в семидесятые и кончая его критикой в конце восьмидесятых и девяностых годах. Настойчивый интерес к советскому изобразительному искусству 60–70-х гг. XX столетия в наше время обусловлен наличием ряда взаимно противоречивых факторов в сегодняшней художественной жизни, которые находятся в тесной смысловой связке с предыдущим историческим периодом. Являясь естественным следствием смены культурных парадигм, эти процессы влияют на сложение аксиологической системы, в которой констатация исчерпанности реалистического языка 60–80-х гг., демонстрирует у многих участников также растерянность перед пестротой и многоликостью современного изобразительного искусства. При всем кажущемся плюралистическом его разнообразии рождается ощущение какого-то «размывания» человечности, снижения психологической глубины персонажей и упрощения самой идеи человека как целостного и гармоничного, социально полноценного явления, как высшей ценности мировой культуры и искусства [1].

Советское художественное творчество 60–80-х годов, в том числе, породило сильные, выдающиеся произведения, относящиеся к так называемому «суровому стилю». Произведения мастеров «сурового стиля» — одно из интереснейших и значительных явлений в советском изобразительном искусстве середины — второй половины XX века, ознаменовавшее начало нового развития отечественной живописи и оказавшее существенное влияние на ее дальнейшее развитие. На протяжении пятидесятилетия при оценке «сурового стиля» как всякого крупного художественного явления высказываются различные суждения. Само это направление рождало раньше и порождает сегодня массу противоречивых мнений. При этом пристальное внимания сменялось забвением, а восторженное признание его особой роли в истории советского искусства — отрицанием или недооценкой его значимости. Сегодня отмечается очередной виток интереса в отношении живописи «сурового стиля», в ходе которого пишутся статьи и монографии, издаются каталоги работ, а сами полотна экспонируются в составе крупнейших выставок и в России и во всем мире. Особо стоит отметить повышенный интерес к живописи «сурового стиля», проявляемый крупнейшими аукционными домами, частными коллекционерами и владельцами частных музеев, что лишь подчеркивает актуальность жанра.

Как дизайнеры (архитекторы-художники), мы можем провести грубую аналогию: суровый стиль в живописи — это как бы модернизм (не путать с модерном) в дизайне и архитектуре. Вульгарным упрощением следует считать, что суровый стиль, выйдя из соцреализма, стал его логичным продолжением. Отнюдь, суровый стиль, скорее, обращен к творчеству Дейнеки, антагонистичному и авангарду и формализму. В этом смысле суровый стиль следует считать самобытной русской живописью, подлинно «светской иконографией», хотя и пришедшейся на советский период. Говоря об исполнении, мы бы выделили в этом стиле следующие приемы: мазки крупные, но при этом имеющие четкие границы, оттого многие работы напоминают панно, монументальную живопись. Оригинальная живопись «суровых» чаще всего монохромная, палитра работ намеренно ограничена, в работах частенько используют три-четыре основных цвета. Стилю присуща особая «рубленность» форм, и даже легкие плывущие облака в картинах имеют конкретные очертания и могут напоминать геометрические объекты. Композиции картин, как правило, намеренно грузны, как бы «приземленные», а силуэты нарочито угловатые,

будто выполненные из камня. Короче говоря, суровый стиль — виртуозно исполненная «грубая» профессиональная живопись. Суровый стиль формально заканчивается ориентировочно в конце 70-х (дав толчок последующим художникам), однако его влияние велико даже сегодня. Стоит посмотреть на работы Ю.И.Боско, Н.П.Ерышева, Е.А.Казанцева, П.П.Козорезенко, Н.Н.Крапивина, В.Ф.Самарина, чтобы убедиться в том, что суровый стиль стал особым русским живописным направлением.

Попытки дать определение новому художественному явлению советского искусства конца 1950–1960-х годов были сделаны практически одновременно с его возникновением. Настолько оно было ярким и неожиданным. Впрочем, даже до появления первых крупных «прото-суровых» произведений в искусствоведческой среде, да и в периодической печати весьма бурно обсуждался вопрос современного стиля советской живописи. Дискуссия, поднятая искусствоведом Н.А.Дмитриевой в 1958 году [2], нашла свое продолжение в ходе круглого стола, организованного журналом «Творчество». Эта острая дискуссия была направлена на понимание процессов, происходивших в конце 1950-х годов в искусстве СССР. Обсуждение выявило ряд формальных критериев современного стиля, отличительными особенностями которого сочли лапидарность, монументальную обобщенность, живописную графичность и экспрессию художественной формы. Эти довольно точные тенденции, проявившиеся в живописи молодого поколения художников, были названы Александром Каменским терминами: «суровость», «мужественная простота», «суровая правда» [3]. Определения были сразу же подхвачены художественной критикой и стали появляться в различных публикациях. Окончательно словосочетание «суровый стиль» в терминологии искусствоведов закрепилось практически сразу после публикации статьи А.Каменского «Реальность метафоры» в журнале «Творчество» за 1969 год [4].

Стоит отметить, что сам термин «суровый стиль», как и любой термин в истории искусств, следует понимать весьма условно, поскольку он охватывает слишком широкий круг имен и довольно значительный исторический отрезок. Возник этот термин, скорее всего, на волне проникновения в сферу искусствоведения моды на уроки французской «формальной школы» в философии и эстетике, для представителей которой сама категория стиля уже являлась основополагающей. Например, мировая история искусства всерьез понималась представителями «формальной школой» как история стилей. А.М.Кантор вполне справед-

ливо отмечал тот факт, что термину «суровый стиль» был изначально придан «расширительный смысл», поскольку так стали обозначать вообще всякое искусство 1950–1960-х годов, отошедшее от строго установленных форм социалистического реализма. «Ясно, что в этом случае нельзя говорить о каком-то едином стиле, а советское искусство, едва выйдя из-под опеки, сразу стало разбиваться на многочисленные ручейки» [5], — отмечает Кантор. Искусствовед В.С.Манин тоже подчеркивает неясность и расплывчатость очертаний «сурового стиля» как у художественного направления. «Отдельные мастера уходили в сторону, но ни шаг вправо, ни шаг влево не приводил к смерти всего направления ... также трудно установить хронологические границы “сурового стиля”, одни представители которого оставались верны себе до конца XX века, а другие меняли творческие пристрастия» [6], — пишет В.С.Манин. Отсюда следует предположить, что «суровый стиль» есть некая определенная «система координат» описывающая эстетические, нравственные и стилевые особенности художественных феноменов. Другими словами, характеристика «суровый» может выражать некую смысловую интонацию, возникающую из стремления противопоставить наивное и жизнерадостное искусство соцреализма и «особое искусство» молодых художников эпохи «оттепели». Говорить о «суровом стиле» в его законченной форме (как о понятии) весьма проблематично, поскольку внутри данного художественного направления сосуществовали мастера весьма разнородные по своим стилевым предпочтениям. Тем более, согласно мнению Б.Р.Виппера, одним из признаков возникновения нового стиля в искусстве является проявление этого стиля в разных видах искусства, в том числе и в архитектуре: «Когда признаки стиля появляются в архитектуре, это значит, что стиль формируется» [7]. В иных случаях, считал Виппер, можно говорить скорее лишь о формировании направления или неких общих стилистических тенденций данного периода времени.

Исходя из вышесказанного, «суровый стиль» можно понимать двояко — как в узком его смысловом значении (преимущественно московскую школу), так и в широком, включая аналогичные художественные проявления в других регионах и советских республиках. Научная и научно-популярная литература, посвященная суровому стилю опубликованная на рубеже 1990–2000-х годов, пестрит разнообразием, хотя и включает серьезные исследования. Так на страницах журналов «Творчество», «Искусство», «Декоративное искусство», «Художник» были

обозначены вопросы, связанные с рассмотрением характерных особенностей направления и определением знаковых произведений. Параллельно с критическими работами, посвященными «суровому стилю», появляются также и обобщающие научные исследования, которые являются опорными при изучении динамики всего направления в целом. Примерно в 1980-е годы, когда сложилась определенная историческая дистанция, стало возможным обобщить накопленный изобразительный материал. А.А.Каменский в своей книге «Романтический монтаж» (1989) анализирует исторические условия, идейно-изобразительные особенности, эволюцию, произошедшую в творчестве «суровых» на протяжении 1950–1970-х гг. [9]. Каменский также особо акцентирует внимание на недооцененных аспектах «сурового стиля», в частности, на стремлении к метафоричности и широте, которые критика не замечала даже в «относительно благосклонных отзывах» [9]. Серьезный и добротный анализ живописи «сурового стиля» можно найти в трудах А.И.Морозова 1980-х годов. Одна из важных работ — это книга «Поколения молодых. Живопись советских художников 1960–1980-х годов», вышедшая в 1989 году [10]. Автор разносторонне исследует искусство «сурового стиля», обозначая основной круг тем в произведениях мастеров, рассматривает вопросы преемственности «сурового стиля», его значение для следующего поколения художников [12]. В своей книге «Художник и мир личности. Творческие проблемы современной портретной живописи», останавливаясь на особенностях портретного жанра в творчестве «суровых», Морозов отмечает тот факт, что увлечение «камерной формой» и «правдоискательством» в произведениях семидесятников берет свои истоки в произведениях мастеров «сурового стиля» [11]. Со временем на свет появляются серии альбомов, посвященные работам и авторам «сурового стиля», среди которых, например, стоит отметить книгу Д.В.Сарабьянова «Николай Андронов: Живопись. Монументальное искусство» [13] или исследование В.С.Манина, посвященное творчеству Виктора Попкова.

Большое количество публикаций, появившихся в 1980–90-х годах, в которых исследуется феномен «сурового стиля», свидетельствуют о более серьезном анализе данного явления советского искусства, по сравнению с предшествующим десятилетием интересных исканий семидесятников, на время заслонивших творчество «суровых». Каждый из авторов привносит в представление об этом направлении свои индивидуальные оценки, обогащая восприятие и понимание содержательных и формаль-

ных особенностей этого явления. Несмотря на многоликость «суровых», можно выявить некие общие признаки, объединяющие творчество различных мастеров и близкие по настроению полотна, воспринимая их как единое направление, поэтому предметом серьезного искусствоведческого исследования должны стать, прежде всего, идейно-художественные программы «сурового стиля», задающие вектор движения от публицистической экспрессии в его раннем периоде к религиозно-философскому художественному осмыслению проблем бытия в последующие десятилетия.

Список литературы:

1. *Тавризян Г.М.* О. Шпенглер и И. Хейзинга — две концепции кризиса культуры. — Москва: Искусство, 1989. — 269 с.

2. *Дмитриева Н.* К вопросу о современном стиле в живописи // Творчество. — 1958. — № 6. — С. 9–12.

3. *Каменский А.А.* Романтический монтаж / А.А.Каменский. — Москва: Советский художник, 1989. — 344 с.: ил., цв. ил.

4. *Каменский А.* Вернисажи / А.Каменский. — Москва: Советский художник, 1974. — С. 470–471.

5. *Кантор А.* Суровый стиль личности. Интернет-публикация. — URL: http://art.lseptember.ru/2004/08/no08_l.htm (дата обращения: 04.02.2012).

6. *Манин В.С.* Русская пейзажная живопись / В.С.Манин. — Москва: Белый город, 2000. — 632 с.: цв. ил.

7. *Виппер Б.Р.* Становление реализма в голландской живописи XVII века / Б.Р.Виппер. — Москва: Искусство, 1957. — 335 с.: ил.

8. *Акимова И., Ройтенберг О.* Вставка художников Москвы. Живопись // Искусство. — 1956. — № 4. — С. 39–44.

9. *Акимова И.* Молодежь в искусстве // Творчество. — 1959. — № 1. — С. 5–9.

10. *Каменский А.А.* Романтический монтаж / А.А.Каменский. — Москва: Советский художник, 1989. — 344 с.: ил., цв. ил.

11. *Морозов А.И.* Художник и мир личности: творческие проблемы современной портретной живописи / А.И.Морозов. — Москва: Советский художник, 1981. — 167 с.: ил.

12. *Морозов А.И.* Поколения молодых. Живопись художников 1960-х — 1980-х годов / А.И.Морозов. — Москва: Советский художник, 1989. — 256 с.: ил.

13. *Сарабъянов Д.В.* Николай Андронов: живопись, монументальное искусство: альбом / Д.В.Сарабъянов. — Москва: Советский художник, 1982. — 136 с.: ил., цв. ил.

В.В. ХАММАТОВА

Доктор технических наук, профессор, заведующая кафедрой «Дизайна», Казанский национальный исследовательский технологический университет
e-mail: venerabb@mail.ru

А.В. ПЕТРОВА

Доцент кафедры «Дизайна», Казанский национальный исследовательский технологический университет
e-mail: annavekselman@mail.ru

Э.Р. МАУЛЕТБАЕВА

Студентка 2 курса магистратуры Казанского национального исследовательского технологического университета, факультета «Дизайна и программный инженерии»
e-mail: mauletbaeva@mail.ru

V.V. KHAMMATOVA

Doctor of Technical Sciences, Professor, Head of the Department of Design, Kazan National Research Technological University
e-mail: venerabb@mail.ru

A.V. PETROVA

Associate Professor, Department of Design, Kazan National Research Technological University
e-mail: annavekselman@mail.ru

E.R. MAULETBAEVA

Student of the Kazan National Research Technological University, faculty of Design and Software Engineering
e-mail: mauletbaeva@mail.ru

ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ И ОРГАНИЗАЦИИ В ОБЛАСТИ ДИЗАЙНА 1960–1980-х ГОДОВ

DOMESTIC CREATIVE ASSOCIATIONS AND ORGANIZATIONS IN THE FIELD OF DESIGN OF THE 1960–1980s

В статье рассматриваются вопросы, связанные с отечественными творческими объединениями и организациями в области дизайна 1960–80-х годов. Рассмотрены этапы образования новых творческих союзов. Описаны деятельность и вклад в отечественный дизайн Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики и Союза дизайнеров.

The article discusses issues related to domestic creative associations and organizations in the field of design of the 1960s and 80s. The stages of the formation of new creative unions are considered. The activity and contribution to the domestic design of the All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics and the Union of Designers are described.

Ключевые слова: отечественный дизайн, творческие объединения, дизайнерские организации, ВНИИТЭ, Союз дизайнеров.
Keywords: domestic design, creative associations, design organizations, VNIITE, Union of Designers.

Начиная с середины 60-х гг. и до начала 80-х гг. XX века, система дизайн-образования в СССР была официально одобрена на различных этапах и с использованием различных методик. Эстетика была и остается по сей день сильнейшей стороной отечественного дизайна. Данное явление можно объяснить особенностью развития государства в XX веке и спецификой появления дизайна в России.

Как известно, зарубежный дизайн возник из необходимости промышленности каким-то образом стимулировать сбыт товаров. Что касается русского дизайна, он появился из беспредметного искусства через творчество производственников и конструктивистов. Желание сделать «конструктивную структуру» основой формообразования способствовало объединению движений художников различных направлений [1].

Дизайн в СССР с начала 60-х начал развиваться на государственном уровне. Тогда на первом месте стояли не товары для людей и не эстетические принципы, а удобство эксплуатации и продукция машиностроения. Таким образом, было задано направление дизайна в СССР на много лет вперед.

В 1962 году по инициативе советского дизайнера Юрия Соловьева постановлением Совета Министров СССР был создан Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ). ВНИТЭ являлся главным научным и проектным учреждением страны, долгие годы определявшим политику отечественного дизайна. Институт занимался разработкой и внедрением методов художественного конструирования, координацией научно-исследовательских работ в области дизайна, методическим руководством работы специальных художественно-конструкторских бюро, обобщением и распространением лучшего зарубежного и отечественного опыта в дизайне, разработкой проектов отдельных видов массовых и наиболее сложных изделий товаров культурно-бытового назначения и машиностроения [2].

В середине 80-х годов в ВНИИТЭ по инициативе Юрия Соловьева возникает движение за создание Союза дизайнеров как независимой общественной творческой организации. В те годы среди всех представителей современных творческих профессий, только у дизайнеров в стране не было своей самостоятельной организации. С целью подтверждения своего статуса большинство практикующих специалистов вступали в члены Союза архитекторов или Союза художников.

В 80-е годы образование новых творческих союзов было связано с бюрократическими церемониями, начинавшимися в отделе культуры ЦК КПСС. К этому времени Юрий Соловьев сохранил свое личное влияние в высших партийных и правительственных сферах. Это помогло повернуть в положительное русло решение по вопросу создания Союза дизайнеров. С1986 года началась активная подготовка к первому всесоюзному форуму дизайнеров. В те годы в СССР имелось несколько тысяч практикующих специалистов, которые работали в различных сферах дизайна и во всех отраслях промышленности. Новый союз должен был объединить специалистов всех областей дизайна: графического, текстильного, промышленного, средового и т.д. В состав союза должны были войти специализирующиеся в области дизайна научные работники и педагоги.

Важным социально значимым результатом учреждения Союза дизайнеров стала возможность дизайнерам, являющимся членами Союза, свободно учреждать свои дизайн-студии с правом юридического лица. Дмитрий Азрикан — известный проектировщик, много лет проработавший вместе с Юрием Соловьевым во ВНИИТЭ, был одним из пер-

вых дизайнеров, создававших подобную студию. Вторая творческо-производственная структура — дизайн-студия Семена Левина, который в дальнейшем занял пост арт-директора фирмы «НТВ-дизайн».

После Учредительного съезда Союза дизайнеров СССР по всей стране были проведены учредительные съезды республиканских союзов дизайнеров. Организации были созданы в крупнейших российских городах, таких как Екатеринбург, Санкт-Петербург, Волгоград, Самара, Нижний Новгород, Тольятти. Руководство Союза дизайнеров СССР не ограничилось образованием Московского Союза дизайнеров и Союза Дизайнеров России. Для отстаивания своих суверенных прав российским дизайнерам пришлось проявить определенную настойчивость и твердость. Вследствие этого 17 апреля 1989 года была создана Московская организация Союза дизайнеров СССР. Через два года был учрежден Союз Дизайнеров России [3].

Таким образом, после создания ВНИИТЭ еще в течение пяти лет появилось более десятка крупных дизайнерских организаций (специальные художественно-конструкторские бюро и филиалы ВНИИТЭ). Были учреждены около 200 художественно-конструкторских групп, лабораторий, отделов в исследовательских и проектных институтах, а также на различных предприятиях. Количество свободных дизайнеров, которые работали по договорам, значительно увеличилось. К середине 1960-х годов в различных дизайнерских организациях по всей стране работало более 10 000 человек. Создание Союза Дизайнеров дало возможность дизайнерам свободно создавать свои дизайн-студии, организовывать широкую сеть проектных творческих предприятий альтернативных государственным.

Список литературы:

1. *Назаров Ю.В.* Особенности и перспективы развития современного российского дизайна (Проблемы, тенденции, прогнозы, региональные особенности): Дис. д-ра искусствоведения: 17.00.06. — Москва, 2003.

2. *Соловьев Ю.Б.* Советский дизайн. Итоги и проблемы. 1962–1982 // Техническая эстетика. — 1982. № 4.

3. Создание Союза дизайнеров СССР и Союза дизайнеров Беларуси // Студопедия: сайт. — URL: https://studopedia.ru/1_13558_sozdanie-soyuza-dizaynerov-sssr-i-soyuza-dizaynerov-belarusi.html (дата обращения: 10.04.2020).

Л.Б. ФРЕЙВЕРТ

Канд. филос. н., доцент-почасовик, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, кафедра искусствоведения, президент Тульской региональной общественной организации «Наша традиция»
e-mail: lbf1956@yandex.ru

L.B. FREIVERT

Candidate of Philosophical Sciences, Associate professor (time-worker), Russian State University named A. N. Kosygin, the Department of Art History and Criticism, the Chairman of Tula Region Social Organization «Nasha Traditsia» (the «Our Tradition»)
e-mail: lbf1956@yandex.ru

«КОРОЛЬ ЛИР» Е.ЕНЕЯ, Г.КОЗИНЦЕВА И Д.ШОСТАКОВИЧА КАК ПРОЕКТ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ 1960–1970-х гг.: СИНТЕЗ МИНИМАЛИЗМА И ARTE POVERA

E.ENEY'S, G.KOZINTSEV'S AND D.SHOSTAKOVICH'S MOVIE «KING LEAR» AS THE DESIGN OF OBJECTIVE-SPATIAL ENVIRONMENT IN THE CULTURAL CONTEXT OF 1960-1970th: SYNTHESIS OF MINIMALISM AND ARTE POVERA

В данной статье работа создателей фильма «Король Лир» — Е.Енея, Г.Козинцева и Д.Шостаковича — рассматривается как уникальный пример коллективного проектного творчества. Выявляется его связь с современным ему культурно-историческим контекстом и с искусством прошлого. Определяются общие формально-стилевые принципы визуально-пространственного и музыкально-пространственного решения. Поставленные проблемы человека в индивидуальном бытии и в истории не содержат прямых отсылок на проблемы технической эстетики и эргономики, но являются частью той духовной атмосферы, в которой зародился и действовал ВНИИТЭ.

In this article the activity of E.Eney, G.Kozintsev and D.Shostakovich, when they created the movie «King Lear», is described as the unparalleled example of collective designed creative work. It is related to actual cultural-historical context of that age and to art of past ages. There are common formal and stylistic principles of visual-spatial and music-spatial solution (conception). Problems of individual and historical being of man, which are put in this film, are not in direct interrelationship with problems of industrial aesthetics and ergonomics. But they are a part of the aura, in which the VNIITAe (All Soviet National Scientific Research Institute of Industrial Aesthetics) was born.

Ключевые слова: коллективное проектное творчество, фильм «Король Лир» (1970), Г.Козинцев, Е.Еней, Д.Шостакович, музыка в кино как составляющая проектного решения, минималистичность, духовно-культурный контекст 1960–1970-х гг.
Keywords: collective design creative work, the movie «King Lear» (1970), G.Kozintsev, E.Eney, D.Shostakovich, music in movie as a part of design solution, minimalistic qualities («minimalismness»), spiritual-cultural context of 1960–1970th.

Данный текст, по замыслу автора, принадлежит к разделу конференции «Опыт проектирования предметно-пространственного окружения в контексте культурной среды 1960–1980-х гг.». Одной из составляющих этой проблематики являются вопросы духовной атмосферы эпохи, в которой зародился и начал свою деятельность ВНИИТЭ.

Эпоха тотального дефицита породила одноименную миниатюру в репертуаре А.Райкина, продуктовые электрички, а параллельно с этим — в различных газетах дискуссии и очерки, осуждающие так называемый вещизм. Таковы грани эпохи.

Продолжали активно действовать требования, сформулированные в Постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР № 1871 от 0 5.11 1955 г. «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». При всем обаянии и манкости сталинской архитектуры, новые веяния воспринимались как знак демократизации жизни, а Дворец Съездов и Калининский проспект пользовались любовью многих жителей и гостей столицы.

В то же время в советской живописи развиваются «суровый стиль», не слишком обласканный властями, и откровенно противостоящий им андеграунд.

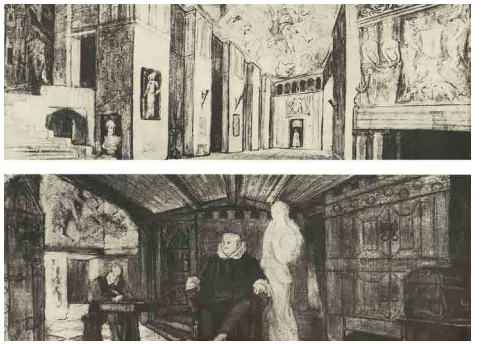


Рис. 1. Е.Еней. Эскизы к фильму «Гамлет»

Появление в это же время фильмов «Гамлет» и «Король Лир» и статьи Г.М.Козинцева «Наш современник Вильям Шекспир» далеко не случайно. Они стали знаковым явлением. Б.Л.Пастернак, опальный автор перевода, звучащего в фильмах, писал еще в 1942 г.: «Шекспир всегда будет любимцем поколений исторически зрелых и много переживших. Многочисленные испытания учат ценить голос фактов, действительное познанье, содержательное и нешуточное искусство реализма» [1, с. 155].

«Король Лир» при этом представляется более значимым для проблематики данной конференции. В нем с максимально возможным радикализмом решались вопросы пространственности в их духовном, нравственном и эстетическом значении. Аскетичные визуально-пространственные средства данной картины можно назвать минималистскими. Но это не богатый и элегантный минимализм в духе Мис ван дер Роэ. Это скупая минималистичность arte povera в отсвете «темных веков», когда обстановка дворца мало чем отличается от придорожного сарая, а силуэты нищенских рубищ и одеяний вельмож и фактура их тканей сходны (художник по костюмам С.Б.Вирсаладзе). Причем это пространство действия для персонажей и духовное пространство для них и для зрителей.

У всех авторов этого фильма был собственный опыт пространствопостроения. Козинцев учился у А.А.Экстер и Н.И.Альтмана и с 17 лет руководил созданной им Фабрикой эксцентрического актера ФЭКС.

Е.Е.Еней учился в Будапеште на архитектурном факультете университета и в Академии художеств. В своих фильмах и в своих графических работах он остается архитектором, строящим пространство: динамичное, напряженное, со сложными композиционными ходами, ритмическим богатством, достигаемым при минимуме средств.

(Ил. 1. Е.Еней. Эскизы к фильму «Гамлет». Ил. 2. Е.Еней. Эскизы к фильму «Шинель».)



Рис. 2. Е.Еней. Эскиз к фильму «Шинель»

Шостакович был композитором с необычайно острым чувством культурного контекста. Художественное пространство его музыки предельно насыщено аллюзиями и глубинными смыслами. При этом эффекты «чисто» музыкальной пространственности тоже играли особую роль в его творчестве. Как мастер создания монодии, одиночной линии, не предполагающей никакого фона для себя, он был уникальным явлением в XX веке. В «Короле Лире» — это дудочка Шута, сигнал рожка вожака нищих, трубные военные сигналы.

В оркестре партию дудочки Шута исполняет кларнет-пикколо (кларнет in Es), лейтембр опошленного, сниженного образа возлюбленной в «Фантастической симфонии» Г.Берлиоза. Это не первое у Шостаковича извлечение трагического начала в тембре инструмента с комедийной предысторией. Трагическое соло в 1 части 7 «Ленинградской» симфонии Шостаковича исполняет фагот.

Не чураясь тембровых микстов, которые в XX веке многим казались архаичными, Шостакович создавал абсолютно современные звуковые пейзажи — пространства, при очень экономном использовании выразительных средств. Органичный синтез традиционных и современных приемов служил для создания графически выверенных пространств, где не могло быть речи о красивой декорации или обстановке, которая «убивает фильм наповал» [2, с. 264]. Скупая графичность музыки «Короля Лира» абсолютно соответствует суровой и строгой стилистике всего остального в фильме. Наверное, поэтому не вошел в окончательный вариант фильма номер «Бубенчики шута». А многие восторженные поклонники музыки Шостаковича ожидали, что в фильме ее будет больше.

Здесь же в образе Шута невозможно миновать ассоциаций с «Борисом Годуновым» А.С.Пушкина и М.П.Мусоргского — композитора, который значил для Шостаковича очень много. И его «Борис Годунов» также начинается с одноголосного изложения темы. И если Пушкин «не

мог спрятать всех своих ушей под колпак Юродивого», то Шостакович достаточно откровенно отождествляет себя с персонажем: в центральной части номера «Бубенчики Шута» заанаграммирована личная подпись Шостаковича: DEsCH. В окончательный вариант фильма это фрагмент музыки не вошел. (Ил. 3. Д. Шостакович. «Бубенчики Шута». Партитура.)

Еще один характерный для Шостаковича прием — четырехголосная фактура — полифоническое двухголосие с октавной дублировкой. Такую фактуру Шостакович использует в произведениях трагического содержания: это 11 симфония «1905 год», 1-я часть «Дворцовая площадь», прелюдия c-moll из «Прелюдий и фуг», написанных вскоре после разгромного Постановления ЦК ВКП(б) 1948 г. «Об опере В.Мурадели "Великая дружба"». Особо следует выделить 13-й квартет, работа над которым шла параллельно с музыкой к «Королю Лиру». Тема хора-оплакивания — расширенный вариант темы из квартета. Партии сопрано и теноров, альтов и басов дублируют друг друга в разных октавах, образуя выразительную графику. (Ил. 4. Шостакович. Плач. Партитура.)

В пространственной ткани фильма есть композиционные аналоги этого сурового двухголосия. Во многих кадрах и эпизодах мы
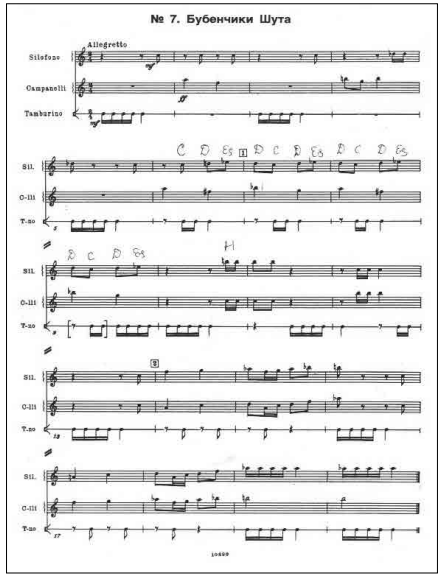


Рис. 3. Д.Шостакович. Музыка к «Королю Лиру» «Бубенчики Шута». Партитура
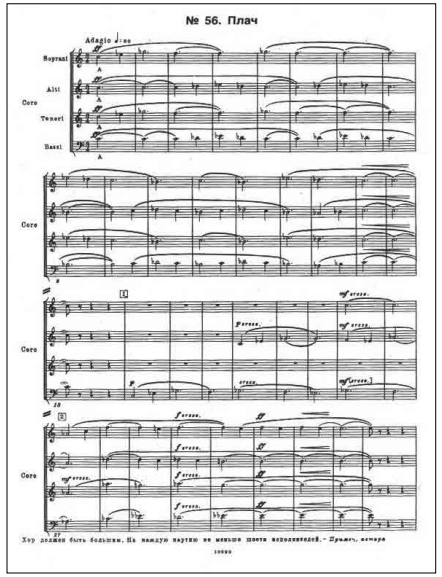


Рис. 4. Д.Шостакович. Плач. Партитура

видим резко контрастное противопоставление двух объектов, линий, контуров, взаимно усиливающих выразительность друг друга: придворные Лира на фоне стены замка; нищие, бредущие между камнями скальной гряды; труп Корделии, висящий в проломе стены… Первое появление в кадре замка Лира также сопровождается музыкой с подобной суровой линеарностью. Сами дублировки здесь вполне традиционны и очень наглядны в партитуре: это флейты и кларнеты, виолончели и контрабасы. Отметим здесь применение кларнета in A с его более темным, матовым тембром, что также содержит в себе отсылку к «теме средневековья» из симфонической увертюры-фантазии П.И.Чайковского «Ромео и Джульетта». (Ил. 5. Шостакович. Замок Лира. Партитура.)
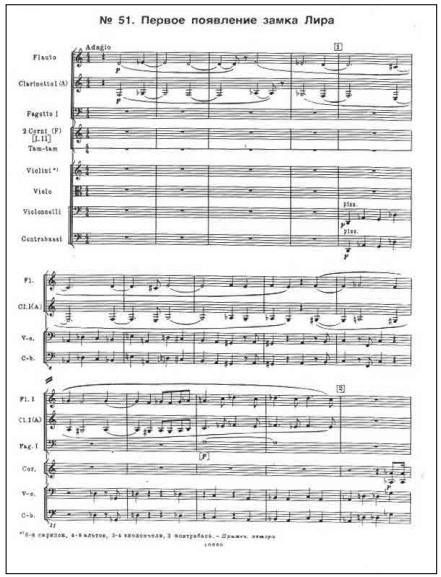

№ 51. Первое появление замка Лира

Рис. 5. Д.Шостакович. Замок Лира. Партитура

Антистилизаторский характер фильма заявлен уже в титрах, с их фоном из рваной мешковины. Бесприютность, бездомность, бродяжничество, странничество. Боль, увечье, страдание. Вот две основные темы «Короля Лира» Козинцева — Енея — Шостаковича, и они заявлены в первых же кадрах. Такая тема требует особых качеств от спроектированного пространства.

Тот образ далекого прошлого, который создан на экране, вызывает ассоциации с описанием Магдебурга у Пастернака: «Исконное средневековье открывалось мне впервые. Его подлинность была свежа и страшна, как всякий оригинал» [3, с. 54].

Подлинность пространства в «Короле Лире» — особого рода. Грубые стены, одежда и утварь, лишенные декора, трещины, обветренные шершавые поверхности — камень, дерево, солома. Отдельные, очень скупые элементы декора в некоторых кадрах иногда нарочито «несредневековы». Они отсылают нас и к опыту современного «сурового стиля», и к истокам творческого опыта Евгения Енея — главного художника фильма.

Этнический венгр, родившийся в Румынии, учившийся в Будапеште, человек одного поколения с Л.Мохой-Надем, он навсегда сохранил в себе генетическую связь с искусством экспрессионизма (в меньшей степени — «Сецессиона»). И опыт солдатчины и войны. Козинцев описывал Енея так: «Стройный, чуть ли не с военной выправкой (может быть, следы казарменной муштры в австро-венгерской армии?)» [4, с. 378].

Содружество Енея и Козинцева было уникальным явлением. Созданные ими пространства — идеальные примеры коллективной проектной деятельности при полном совпадении индивидуальностей. Козинцев свидетельствует: «Я не могу говорить о Евгении Евгеньевиче Енее. Мне стыдно хвалить его, потому что он — это я; мы провели вместе целую жизнь, мы всё делаем вместе… Евгений Евгеньевич создал целый шекспировский мир, в котором фальшь и подделка вызвали бы отвращение» [5, с. 496].

Насколько требователен был художник к облику пространства фильма, к тому, насколько эта предметно-пространственная среда должна быть прочувствована проектировщиком лично, свидетельствует описанный Козинцевым эпизод на съемках фильма «Братишка»: «Еней сам сколотил стенку с переплетом окна; стол директора… получился на фоне улицы» [2, с. 117].

Правда материала и конструкции здесь должна неминуемо стать частью правды сложного художественного образа, насыщенного метафорами: «Как не посочувствовать художнику, имеющему дело с режиссером, который требует отыскать пейзаж, напоминающий эхо удара в бубен. Всё это Евгений Евгеньевич Еней терпел от меня начиная с первой нашей картины. Сколько стран создал этот прекрасный художник, сколько городов выстроил. И только для того, чтобы на следующий день после съемки всё обращалось в щепки и прах. А не экране именно его труд должен был остаться незаметным, ведь возглас: “Посмотрите, какая хорошая декорация!” — убивает фильм наповал. Еней смог добиться ощущения подлинности многих достаточно нереальных сооружений, он не занимался подделкой, копированием, он создал декорацию из холмов, плоскогорий, моря, а не только из деревянных щитов и штукатурки» [2, с. 264].

Рукотворная пространственная среда в «Короле Лире» как бы «знает» о своей скорой смерти и предчувствует ее. Тема праха и тлена, тщетности накопительства и богатства — одна из ключевых в фильме.



Рис. 6. Е.Еней. Эскиз к фильму «Юность Максима»



Рис. 7. Е.Еней. «Шинель». Эскиз интерьера

Стены нищенского шалаша, соломенное логово «бедного Тома — Эдгара» фактурно выразительнее, чем стены домов сильных мира, они сильнее царапают, цепляют глаз. Одна из излюбленных тем Енея — лестницы в сложно организованном динамичном пространстве. Мы видим их еще в эскизах к «Трилогии о Максиме» (ил. 6. Е.Еней. Эскиз к «Юности Максима»), а позднее и во многих кадрах «Лира».

Бедность и суровость окружающего пространства Короля Лира и других персонажей парадоксально смыкалась со всем невещественным, нематериальным и антиматериальным, что было в жизни страны в это время. Авторы фильма соединили грубость и массивность многих форм с эффектом дематериализации. Это определяет всю ткань фильма. Да и сам Лир — Юри Ярвет — невысок, худ и материален минимально.

Работа Енея в фильмах Козинцева, включая рассматриваемого здесь «Короля Лира», является полноценным и знаковым опытом проектирования предметно-пространственного окружения. Еней, будучи архитектором по образованию, и в своих фильмах, особенно в «Лире», был, в первую очередь, проектировщиком целостного пространства. И даже там, где камера Йонаса Грицюса фиксирует пейзаж, небо, стадо лошадей, мы видим нечто общее с ритмикой и пластикой графики Енея. Именно он был способен «найти пейзаж, похожий на эхо бубна», где «холмы, плоскогорье и море» [2, с. 264] становятся целостными частями пространства и, разумеется, его образности.

Эскизы интерьеров декораций у Енея практически всегда композиционно сложно организованы. Даже при камерном объеме помещения чувствуется известное влияние «Тюрем» Дж.Пиранези. Возникает ассоциация с гамлетовским: «Дания — тюрьма». Практически всегда эти эскизы включают арочные проемы дверей и окон, акцентированные ряды досок, половиц, кирпичную кладку, энергичные, сложные, беспокоящие глаз фактуры, сложные диагональные ритмы… (Ил. 7. Еней. «Шинель». Эскиз интерьера.) С еще большей остротой это воплотилось позднее в «Лире».

Тема тюрьмы и неволи акцентирует еще одну важнейшую для этого времени тему: свобода и справедливость. В том числе, социальную. Здесь в духовно-культурном ландшафте явственно заявляет о себе проблематика и лексика периода, когда господствовал исторический материализм: «”Король Лир”, на мой взгляд, трагедия неравенства… За отношениями героев видны исторические силы… Их столкновение неминуемо… Властолюбие, алчность, жестокость, предательство — вовсе не свойства патологических натур старших дочерей, Эдмонда или Корнуэла, а типические черты людей, борющихся за власть в мире неравенства.

Лир не безумен. Безрассудна общественная система, в центре которой он находится. Но король сам ее создал.

И он сам восстает против нее. В силе опровержения, мятежа против ее философских и нравственных основ и вырастает образ главного героя» [6, с. 498].

В словах Козинцева отражен дух эпохи, где слова «мятеж», «философские основы», «исторические силы», «столкновение», «власть» являются частью того духовного ландшафта, в котором и мог возникнуть этот фильм. Даты рождения основных его создателей находятся между 1890-м (Еней) и 1928-м (Грицюс) годами (Козинцев — 1905-й, Шостакович — 1906-й). Всем им пришлось стать, по Пастернаку, частью «поколений исторически зрелых и много переживших» [1].

В этом же историческом промежутке родились люди — теоретики, практики, администраторы, создававшие послесталинскую советскую проектную культуру. Задачи, которые была призвана решать техническая эстетика в СССР, не могли быть решены только внутри художественно-конструкторского творчества и производства, без учета действия и противодействия «исторических сил» данной эпохи. Она породила людей разных поколений, создавших образцы уникального творческого коллективного опыта построения «предметно-пространственного окружения в контексте культурной среды» [7]. Здесь, на исто-

рическом участке между XX и XXVIII съездами КПСС, были поставлены вечные и остро современные вопросы, где не всегда есть прямой выход на проблемы технической эстетики и эргономики, но есть постановка проблемы человека в индивидуальной жизни и в истории, и он жадно ищет правду и подлинность в окружающем его пространстве.

Список литературы:

1. *Пастернак Б.Л.* О Шекспире // Борис Пастернак об искусстве. — Москва: Искусство, 1990. — С. 154–156.

2. *Козинцев Г.М.* Глубокий экран // Григорий Козинцев. Собрание сочинений в пяти томах. Том 1. — Ленинград: Искусство, 1982. — С. 17–356.

3. *Пастернак Б.Л.* Охранная грамота // Борис Пастернак об искусстве. — Москва: Искусство, 1990. — С. 36–120.

4. *Козинцев Г.М.* Из рабочих тетрадей // Григорий Козинцев. Собрание сочинений в пяти томах. Том 2. — Ленинград: Искусство, 1983. — С. 318–389.

5. *Козинцев Г.М.* О людях, делавших «Гамлета» // Григорий Козинцев. Собрание сочинений в пяти томах. Том 1. — Ленинград: Искусство, 1982. — С. 494–497.

6. *Козинцев Г.М.* От автора сценария» // Григорий Козинцев. Собрание сочинений в пяти томах. Том 1. — Ленинград: Искусство, 1982. — С. 498.

7. Материалы Оргкомитета данной конференции.

А.Р. РОМАНОВ

Кандидат искусствоведения, дизайнер, Московский музей дизайна

e-mail: azainer@yandex.ru

К.С. ИВШИН

Доктор технических наук, профессор, заведующий кафедрой дизайна института искусств и дизайна ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»

e-mail: ivshic@mail.ru

A.R. ROMANOV

PhD, designer, Moscow Design Museum

e-mail: azainer@yandex.ru

K.S. IVSHIN

Chief of Department of design, Professor, Udmurt State University

e-mail: ivshic@mail.ru

СИСТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ СРЕДСТВ ТРАНСПОРТА В УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ В 1960–1970-е ГОДЫ

THE SYSTEM OF TRANSPORTATION DESIGN IN UDMURT REPUBLIC IN 1960–1970s

Статья посвящена практике художественного конструирования транспортных средств в Удмуртской Республике. Определены этапы эволюции школы дизайна средств транспорта, показано взаимодействие между мировыми и региональными школами. Рассмотрено влияние ведущих проектных институтов, приведены примеры сотрудничества с НАМИ и ВНИИТЭ. Рассмотрены в общемировом контексте перспективные модели автомобилей. Предложена эволюция пластического языка фирменного стиля ПО «ИЖМАШ». Уделено внимание синтетическим направлениям проектной деятельности (мотомашины).

The abstract is dedicated to practice of transportation design in Udmurt Republic. The stages of evolution of transportation design school are defined, and the interaction between schools is shown. The influence of leading design institutes and examples of collaborating with NAMI and VNIITE institutes are considered. Perspective car models are reviewed in the global context. The evolution of design language of IZHMASH production association corporate style is proposed. Synthetic areas of project work such as «motomachines» are emphasised.

Ключевые слова: история дизайна, дизайн средств транспорта, автодизайн, Ижевск, Удмуртская Республика, промышленный дизайн, школа дизайна, художественное конструирование, техническая эстетика, промышленное искусство, автомобиль, мотоцикл, ПО «ИЖМАШ».
Keywords: design history, transportation design, car design, Izhevsk, Udmurt Republic, industrial design, design school, technical aesthetics, industrial art, car, motorcycle, IZHMASH production association.

На территории современной Удмуртской Республики генезис промышленного искусства начинается с 1920-х годов.

В 1919 году руководство ЦАГИ приняло решение о создании комиссии по тяжелой авиации (КОМТА), которую возглавил Н.Е.Жуковский. Разработанный комиссией эскизный проект первого советского тяжелого самолета был передан в Сарапул для разработки рабочей документации, где в авиационных мастерских шла досборка самолетов Русско-Балтийского воздухоплавательного завода. В 1921 году мастерские были реорганизованы в Государственный авиационный завод № 14, на котором был построен тяжелый бомбардировщик-триплан КОМТА, с размахом крыльев 15 м и двумя моторами по 250 л.с. Испытания на Ходынском поле в Москве показали непригодность схемы триплана для бомбометания. Тем не менее, внешний вид был проработан с учетом конкретных материалов, рабочей среды и расчетных нагрузок, что позволяет классифицировать самолет как пример инженерного дизайна [1].

В Ижевске в мотосекции Ижевского стальзавода в 1927–1929 годах были спроектированы и построены экспериментальные мотоциклы ИЖ с индексами от 1 до 5. Их конструкция была примером инженерного дизайна, на который оказали влияние конструкции немецкой школы. П.В.Можаров творчески совмещал функции нескольких деталей в одной при сокращении количества деталей по принципу необходимой достаточности. Он дал мотоциклу ИЖ-5 имя собственное «Композиция», что отражает дизайнерский подход — рациональную компоновку с соблюдением эстетических требований. В дальнейшем Ижевск стал одним из основных производителей мотоциклов в СССР, а мотоцикл «Планета» /«Юпитер», унифицированный по экипажной части и выпущенный в семи поколениях, стал самым массовым отечественным мотоциклом.

В 1932 году на Ижстальзаводе были собраны 5 автомобилей НАТИ-2 конструктора К.Шарапова. Он развил заложенные в предыдущем проекте НАМИ-1 идеи (хребтовую раму и двигатель с воздушным охлаждением), однако электрооборудование, колёса и оперение были унифицированы с таковыми у автомобиля ГАЗ-А, что привело к утяжелению автомобиля. Были построены автомобили с кузовами «родстер», «фаэтон» и «пикап» [2].

Предпосылками для внедрения методики художественного конструирования стало наличие на Ижевском машиностроительном заводе Специального конструкторского бюро, в котором были разработаны передовые по конструкции образцы мотоциклов «Сириус», «Сатурн» и «Орион», в которых были применены оригинальные технические решения, наподобие несущей оболочковой рамы, инжекторного двигателя, передней рычажной подвески.

Первым образцом цельного художественно-конструкторского решения стал проект мотоцикла ИЖ-555, более мощного и тяжелого, чем серийные машины. Три опытных модификации были разработаны в 1963–1965 годах. В основу художественного решения третьего образца 1965 года были заложены формальные решения гипсового макета проекта студента Ленинградского художественно-промышленного училища Юрия Скороходова. Данный дипломный проект был создан в 1963 году под руководством зав. кафедрой отделения промышленного искусства И.А.Вакса (одного из основателей СХКБ и филиала ВНИИТЭ в Ленинграде) [3].

Требования технической эстетики были реализованы путем упорядочения композиции. Для комфортабельного туристического мотоцикла было предложено развитие объемно-пространственной струк-

туры по горизонтали, с ритмично скомпонованными параллельными линиями. Комфорт водителя и пассажира обеспечивался за счет применения высокого ветрового стекла, грязезащитных щитков и глубоких кожухов над задним колесом. Для стилистики начала 1960-х годов характерны «падающие вперед» формы грязезащитных щитков, а также светотехника в прямоугольных кожухах.

Система художественного конструирования в Ижевске начала развиваться в шестидесятые годы с постановлением о строительстве автозавода. 30 декабря 1965 года директор ПО «ИЖМАШ» И.Ф.Белобородов подписал приказ № 301 об организации Службы художественного конструирования, которая курировала создание новых машин в бюро художественного конструирования СКБ-61, СКБ-62, ГКБ-88 и разработку рекомендаций по улучшению внешнего вида выпускаемой продукции (автомобили, мотоциклы, станки). Работы по художественному конструированию и производственно-технической эстетике возглавил зам. главного конструктора ГКБ-88 В.Е.Благоразумов.

В 1965 году отраслевой НИИ Миноборонпрома «Прогресс» разработал опытный образец автомобиля «ЗИМА». Технологичность сборки была для конструкторов «Прогресса» главным критерием, поэтому они оснастили машину несущей рамой. Панели кузова были получены методом гибки и прокатки, что определило обводы кузова одинарной кривизны, которые к середине 1960-х вышли из моды. «ЗИМА» имел архаичный облик передней части со сдвоенными фарами, наподобие американских автомобилей эпохи «детройтского барокко», и всего две двери. Несмотря на попытку усовершенствования в 1966 году, этот экспериментальный автомобиль доказал тупиковый характер конструирования автомобиля без применения методик художественного конструирования. В 1966 году коллектив отдела НИИ был переведен в КБ Ижевского автозавода [4].

Первым образцом дизайна, оказавшим влияние на художественное конструирование в Удмуртской Республике, стал автомобиль ИЖ-ТЭ. Он был разработан в 1966–1968 годах объединенной группой специалистов ВНИИТЭ и Главным КБ-88 ПО «Ижмаш», в которую входили Ю. олматовский, В.Абрамян, В.Арямов, Э.Молчанов, А.Ольшанецкий, Л.Кузьмичев, Т.Шепелева, И.Александров, Л.Тарасов и Г.Коряковцев. В автомобиле с проектным названием «седан-универсал» были развиты идеи рациональной компоновки, заложенные ранее в машинах ВНИ-

ИТЭ-ПТ («перспективное такси») и ВНИИТЭ-Макси на узлах ЗАЗ-965: обобщенный характер двухобъемного кузова, почти плоские крупные формы кузова со слабо выраженным радиусом кривизны, подоконная линия переходила в трапециевидную заднюю стойку, большая площадь остекления, большая длина салона по отношению к общей длине автомобиля. Машина была просторнее «Москвича» за счет увеличенной ширины и была рассчитана на пятерых человек. Сдвижные двери с верхней навеской полностью открывали увеличенный на 150 мм дверной проем. Низкий разъем багажной двери вкупе с перенесенным под капот запасным колесом обеспечивал малую погрузочную высоту багажника, а складывающиеся задние сиденья — ровную площадку. Травмобезопасные и аэродинамичные дверные ручки были утоплены в поверхность двери и выступали из нее при нажатии на кнопку. В передней части без выступающих элементов заподлицо с облицовкой радиатора едиными блоками были сгруппированы фары с вертикальной секцией габаритных огней и поворотников. Сзади во всю высоту задней двери располагались крупные вертикальные фонари [5].

Дизайнер Б.М.Аверьянов отмечал, что на рубеже 1960–1970 годов в Ижевске часто бывал автомобильный дизайнер и популяризатор технической эстетики Ю.А.Долматовский и поддерживал молодых дизайнеров. Благодаря ему, и ВНИИТЭ дизайн на ПО «ИЖМАШ» получил импульс. Например, в 1969 году Г.И.Копысов и Г.М.Подрядов опубликовали в сборнике «Мотовелопромышленность» статью «Эволюция формы ижевского мотоцикла».

В связи с наладкой производства, В.Е.Благоразумов часто был в командировках во Франции. Под влиянием французских концепций малолитражных транспортных средств и с целью расширения модельного ряда конструкторами ЦКБ-36 были разработаны первые в СССР первый советский автомобиль с кузовом «лифтбек» (1973 г.) и первый в СССР крупносерийный пикап ИЖ-2715. ИЖ-1500 (ИЖ-2125) был разработан В.Благоразумовым, Р.Глушко и Г.Коряковцевым в 1966–1967 годах. Ранний прототип отличался более покатой пятой дверью с увеличенным проемом. Его силуэт выглядел изящнее и органичнее, чем серийная версия. Однако из-за недостаточной жесткости кузова крышу пришлось удлинить, а разъем пятой двери поднять. ИЖ-Комби имел родственное по композиции ИЖ-ТЭ оформление облицовки радиатора с круглыми фарами головного света и вертикальными секциями поворотников и га-

баритных огней. Пикап ИЖ-27151 был запущен в серию в 1972 году. Боковины грузового отсека придавали кузову дополнительную жесткость. Конструкторы выполнили грузовой отсек сборным из собственно кузова и колпака, что позволило собирать как пикап, так и фургон ИЖ-2715.

В 1969 году мотоциклетное СКБ-61 было преобразовано в головное конструкторское бюро с учетным номером 36. В 1974 году ГКБ-36 и головное конструкторское бюро по автомобилям (ГКБ-336) были объединены в центральное конструкторское бюро автомотоциклостроения (ЦКБ-36, с 1974 года). Инженеры из двух родственных сфер получили возможность совместно вести проектные работы по 4 направлениям: мотоциклы; легковые автомобили (в т.ч. спортивные); грузовые автомобили; а также четвертое направление — мотомашины: продукт комбинирования узлов и агрегатов мотоциклов и автомобилей.

В 1972 году были созданы передовые экспериментальные автомобили: первый комфортабельный вседорожник с несущим кузовом ИЖ-14 и первый советский переднеприводный пятидверный хетчбек ИЖ-13.

ИЖ-14 (конструкторы В.А.Абрамян, Н.И.Слесаренко, дизайнер В.А.Савельев) представлял собой первый в мире компактный комфортабельный вседорожник с несущим кузовом, не являющийся модификацией серийной модели. Дизайнер В.А.Савельев разработал нетипичное для утилитарного вездехода проработанное и утонченное художественное решение, традиционное для легкового автомобиля с приводом на одну ось, с двояковыпуклым ветровым стеклом и кузовными панелями сложного профиля. В панелях ИЖ-14 применили поверхности двойной кривизны, полученные методом неглубокой вытяжки, что придало кузову большую жесткость и эстетическую ценность. При разработке ИЖ-14 впервые в СССР одни и те же элементы фирменного стиля были использованы одновременно в разных моделях. Образ сугубо легкового автомобиля подчеркивался проработанной пластикой мелких элементов. Узкие вытяжные отверстия вентиляции салона были сгруппированы по трое на задних стойках в районе пятой двери, как это позднее было сделано на ИЖ-13. Поворотники и габариты располагались вертикально, то есть так, как в дальнейшем были расположены на ИЖ-2125, ИЖ-13 и «Москвиче-412ИЭ» образца 1982 года; а подоконная линия поднималась в задней части кузова, как на ИЖ-ВНИИТЭ, ИЖ-5 и ИЖ-13. ИЖ-14 является первым образцом

комплексного фирменного стиля марки «ИЖ», разработанного в 1970-х годах ижевским КБ.

Хетчбек ИЖ-13 «Старт» был спроектирован В.Е.Благоразумовым, Б.М.Аверьяновым, В.А.Савельевым, П.В.Федоровым и Р.Г.Глушко и стал одним из первых в СССР автомобилей с передним приводом, наряду с седаном НАМИ-0137 1967 г., фаэтоном ЗАЗ-969В 1967 г., трехдверным хетчбеком ЗАЗ-1102 1970 г. и трехдверным лифтбеком ВАЗ-Э1101.Образ ИЖ-13 характерен для спортивных автомобилей: динамичная подоконная линия, клиновидный передний свес, акцентированные колесные арки. Широкие стойки и плавно изогнутый профиль крыши обеспечивали качество тектоничности кузова, его «клетки безопасности». Желтый кузов контрастировал с черными бамперами, облицовкой радиатора и вставкой над двигателем. Сокращение числа бликующих хромированных элементов соответствовало новой моде и было более дешевым в производстве. Черные бамперы выделяли элементы безопасности. Продолговатые вытяжные отверстия вентиляции салона находились в районе пятой двери. Данное решение присутствовало на скетчах ижевских дизайнеров с 1968 года и было реализовано также в ИЖ-14. Форма отверстий дефлекторов повторялась в похожих по форме вентиляционных отверстиях на боковинах выштамповки капота. К сожалению, даже министру оборонпрома СССР С.А.Звереву не удалось убедить Совет министров в перспективности переднеприводного автомобиля, и работы по переднеприводным автомобилям были свернуты.

Поскольку Ижевский автозавод относился к Министерству оборонной, а не автомобильной промышленности, то, с одной стороны, он получил возможность оснащения импортным оборудованием и возможность комплектования библиотеки зарубежными изданиями, а с другой — после запуска производства он не получал поддержки на запуск новых моделей и перевооружение, т.к. налаженное производство должно было выполнять плановые показатели без дополнительных затрат.

В 1972 году специалисты ВНИИТЭ совместно с конструкторами ПО «ИЖМАШ» разработали первый серийный советский спортивный транспорт — «ИЖ-Планета-Спорт». Были проработаны его композиционные качества, соподчинения форм бензобака, инструментального ящика, сиденья, нюансировка органов управления. В стилистике рубежа 1960–1970-х годов дизайнеры использовали лекальные контуры для

создания динамичного образа, а также предложили яркое и контрастное колористическое решение.

В 1975 году дизайнерами А.П.Зориным, Б.М.Аверьяновым, В.А. Савельевым, Г.Я.Глуховым, А.С.Палагиным был разработан молодежный хетчбек ИЖ-19 «Старт», отличавшийся напряженными динамичными формами, резкими ломаными линиями деталями, характерными для спортивных автомобилей: сдвоенными круглыми фарами, вентиляционным люком над лобовым стеклом, спойлером на пятой двери, приборной панелью, составленной из пяти глубоких «колодцев» и закругляющейся вокруг водителя. Сочетание оранжевого и черного цветов также было применено в багги ИЖ-350 «Юниор», мотоцикле «ИЖ-Планета-Спорт» и зарубежных спортивных автомобилях 1970-х годов.

ПО «ИЖМАШ» был единственным в СССР заводом, выпускавшим и мотоциклы, и автомобили. ГКБ-36 выполняло функцию головного КБ по мотопроизводству среди заводов министерства оборонной промышленности (к которому относились оборонные заводы в Туле (ТМЗ), Вятских Полянах (ВПМЗ), Коврове (ЗиД) и Серпухове (СМЗ)). В связи с этим была предложена концепция нового класса транспортных средств — мотомашин (пассажирских, спортивных и сельскохозяйственных). Мотомашины сочетали экономичность, компактность, простоту эксплуатации и маневренность мотоциклов с комфортом и вместительностью автомобиля. Для увеличения номенклатуры изделий дизайнеры разработали несколько типов мотомашин на узлах мотоциклов, но с автомобильной компоновкой.

Идея микролитражного автомобиля с силовым агрегатом от мотоцикла появилась в 1970 году в эскизных чертежах автомобиля «ИЖ-500 Компакт» — мотоколяски для СМЗ. Отличительная особенность — визуальный «пояс безопасности», образованный резиновыми молдингами по периметру кузова. Задняя стойка крыши также была трапециевидной, как на ИЖ-ТЭ.

В 1975 году был разработан туристический автомобиль для молодежи «ИЖ-Юниор 350» с двигателем «ИЖ-Планета-3». Дизайнеры В.А.Савельев и В.Е.Благоразумов предложили оригинальное решение открытого кузова: без дверей, но с двумя дугами безопасности, динамичной формой боковины и запасным колесом, расположенным в передней части. Дизайнеры применили детали спортивного стиля ИЖ-19: клиновидный кузов, рельефные колесные арки, контрастное черно-оранжевое колористическое решение. Динамичность композиции достигалась за счет наклоненных каркаса безопасности и крыльев.

Стилистический переход от скульптурных форм с лекальными линиями к рациональным прямолинейным объемам относится к 1975 году. Благодаря международным связям ВНИИТЭ и деятельности Ю.Б. Соловьёва, на Ижевский завод прибыл макет автомобиля «Москвич» в масштабе 1 : 5, разработанный дизайнером Раймондом Лоуи. Пятидверный хетчбек отличался рациональной компоновкой, равновеликими передним и задним свесами, интегрированными бамперами, окрашенными в цвет кузова, боковым остеклением, обобщенным при помощи обрамления черного цвета, и характерная передняя маска объединяла фары, эмблему завода и бампер. Наклон линий построения кузова (подоконная линией с изломом, лобовое стекло, крышка и задняя стенка багажника) был взаимно увязан. Подоконная линия была выполнена в контрастном цвете в традициях американского стайлинга.

Макет оказал влияние на дизайнеров КБ-36 и продемонстрировал возможности нюансировки формы в геометричном функциональном дизайне, определившем стилистику 1970-х годов, поэтому, когда проект ИЖ-19 «Старт» был отклонен, дизайнеры сосредоточили внимание на рациональном дизайне. В соответствии с системным подходом, характерным для советской методики, было предложено комплексное модульное решение перспективной модели. Согласно модульной схеме, автомобиль был составлен из элементов и мог иметь кузова с различным количеством дверей при минимальных затратах на наладку производства. Методика заключалась в создании базовой модели с вариативными функциональными узлами, с помощью которых разрабатываются варианты машин разного назначения. Основание конструкции — шасси с силовым агрегатом — использовалось во всех модификациях нового автомобиля. При данном методе конструирования обеспечивался высокий уровень унификации. При сохранении имеющейся автоматической линии появлялась возможность не применять роботизированную линию. Исходя из преимуществ при проектировании грузовых версий, имевших важное значение в структуре сбыта, на производстве закрепилась классическая компоновка.

В конце 1970-х годов дизайнеры В.А.Савельев и А.П.Зорин разработали семейство мотомашин Motovan с однообъемным кузовом вагонной компоновки. Миниатюрный фургон по вместительности пре-

восходил «Волгу», а пикап при габаритах, значительно меньших, чем у ИЖ-2715, превышал его по длине платформы.

Изменения в облике транспортных средств можно разделить на три характерных периода: первый относится к 1965–1975 годам, второй — 1975–1990 годы, третий — с 1990 года до нашего времени. Вспомогательный иллюстративный материал дан в таблицах 1 (автомобили) и 2 (мотоциклы).

С 1965 года фокус художественно-конструкторской деятельности находился на формообразовании автомобилей (ИЖ-ТЭ — ИЖ-13 — ИЖ-14 — ИЖ-19). Автомобили являлись носителями пластического и визуального ключа и задавали стилистику функционализма и спортивного стиля. Впервые среди отечественных автомобилей были введены элементы фирменного стиля марки: восходящая подоконная линия, три отверстия дефлекторов на задней стойке, блок-фары с боковыми секциями. Мотоцикл «ИЖ-Планета Спорт» и мотомашина «ИЖ-Юниор 350» были выполнены в спортивном стиле, родственном ИЖ-19.

В середине 1970-х после отказа от разработки авангардных автомобилей дизайнеры направили творческий поиск на мотомашины как более компактные, универсальные и разнообразные в применении. В 1980-е годы дизайнеры разработали фирменный стиль, сочетающий черты функционализма, аэродинамического стиля и стиля техно, актуального и в 2010-е. Внешний вид машин становился более утилитарным, широкое распространение получили унифицированные детали и модульные элементы кузова и экипажной части: бензобаки, сиденья, кабины, двери, шасси и пр. Дизайн новых линеек мощных мотоциклов «Иж-Орион» и «Вега», разработанных В.Н.Колосовым, И.М.Булатовым и А.В.Николаевым, мотомашины «Спектр» и других опытных образцов, был характерен для восьмидесятых: все формообразующие линии пересекали друг друга под углом, а обособленные прежде объемы бензобака, сиденья, обтекателей стали органично переходить один в другой. Их модульная конструкция обеспечивала взаимозаменяемость узлов и агрегатов.

В конце восьмидесятых годов фокус внимания дизайнеров вернулся к автомобилям: в результате поиска пластического ключа появились макеты концепт-каров. В 2003 году был представлен проект «Игерман» с характерными элементами наподобие крупных фар, акцентированных ребер на крыльях и крыше, расширяющихся кверху передних

стоек. С этого времени дизайнеры, вышедшие из КБ, работают в стиле техно и поныне (i-Design, концерн «Калашников»). Отголоски «фирменного стиля ИЖ», который был заявлен в концепт-карах начала 2000-х годов, прослеживаются в рестайлинговом трамвае «Татра Т3» и электробусе «КамАЗ-6282» (дизайнеры С.Н.Самохвалов, В.Р.Гусманов и др.).

Внедрение методологии художественного конструирования ВНИИТЭ на промышленных предприятиях Удмуртской Республики в 1960–1970-х годов заложило основу развития дизайна средств транспорта и формирование школы дизайна средства транспорта в регионе [6]. Специальность «Дизайн» открылась в Удмуртском государственном университете в 1988 году по инициативе Министерства оборонной промышленности и главного конструктора ПО ИЖМАШ, д.т.н., профессора В.А. Умняшкина, заведовавшего кафедрой с 1996 года по 2017 год. Ижевск стал пятым городом в СССР, в котором была реализована данная специальность (наряду с Москвой, Ленинградом, Харьковом и Свердловском). В 2001 году была открыта аспирантура по специальности 17.00.06 – Техническая эстетика и дизайн (технические науки). В 2009 году открыта магистратура по направлению «Дизайн».

Полная структура между школами дизайна средств транспорта как центрами проектной культуры дана на рисунке 1.



Рис. 1. Взаимодействие между школами дизайна средств транспорта как центрами проектной культуры [7]

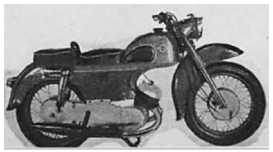
Таблица 1. Сравнение стилевых и функциональных характеристик автомобилей 1960–1970-х в УР с автомобилями других школ дизайн

Продукт школы дизайна ТС в УР	Продукт школы дизайна ТС в СССР (вне системы оборонной промышленности)	Наиболее близкий продукт школы дизайна ТС в мире
 ЗИМА (1965) аэрокосмический стиль	 Москвич-408 (1964) аэрокосмический стиль / функционализм	 FIAT-124 (Италия, 1966) функционализм
 ИЖ-2715 (1972) Первый в СССР массовый пикап	 единичные образцы для внутренних нужд заводов	 Peugeot 404 Camionnette bâchée (Франция, 1967)
 ИЖ-2125 (1972) Первый серийный хетчбэк	 ЗАЗ-1102 (1970) 3-дверный хетчбэк, опытный экземпляр	 Renault 16 (Франция, 1965), первый хэтчбек, функционализм
 ИЖ-13 «Старт» (1972) первый в СССР переднеприводный пятидверный хетчбэк, спортивный стиль	 «Москвич-С1» (1974) функционализм / спортивный стиль	 AMC Gremlin (США, 1970) спортивный стиль

 ИЖ-14 (ходовой образец 1972) первый опытный компактный полноприводный автомобиль с несущим кузовом, функционализм	 ВАЗ-2121 (ходовой образец 1972 года) первый серийный компактный полноприводный автомобиль с несущим кузовом, функционализм	 Range Rover (Великобритания, 1970) первый серийный комфортабельный полноприводный автомобиль, функционализм
 ИЖ-19 «Старт» (1975) молодёжный хетчбэк, спортивный стиль	 «Москвич-С3» (1974) функционализм	 Datsun Violet GL fastback sedan (Япония, 1973), спортивный стиль

Таблица 2. Сравнение стилевых и функциональных характеристик мотоциклов 1960–1970-х в УР с мотоциклами других школ дизайна

Продукт школы дизайна ТС в УР	Продукт школы дизайна ТС в СССР (вне системы оборонной промышленности)	Наиболее близкий продукт школы дизайна ТС в мире
 ИЖ-49 (1951) консервативный / авиационный	 М-72 (1941) авиационный стиль	 DKW NZ 350 (Германия, 1939) авиационный стиль

 ИЖ-231 «Сатурн» (опытный образец, 1960) органичесский модернизм	 М-101 (1959) аэрокосмический стиль	 Zweirad Union 155 (Германия, 1961) аэрокосмический стиль
 ИЖ-555 (1965) функционализм	 «Днепр-1» К-750 (1966) функционализм	 MZ Trophy (ГДР, 1964) функционализм
 ИЖ-Планета Спорт (1972) спортивный стиль	 ММВЗ-3.111 (1973) спортивный стиль	 MZ TS 250 (Германия, 1978) спортивный стиль

Дизайнеры, эргономисты и методологи ВНИИТЭ сыграли важную роль в становлении методики дизайн-проектирования в КБ ПО «ИЖМАШ». Влияние и корректирующее воздействие на дизайн-процесс в объединенном КБ ПО «ИЖМАШ» выражалось в методическом руководстве в общем упорядочении композиционных решений, впоследствии — в методах системного подхода к модульным структурам и в своевременной актуализации стилистических решений сообразно мировым тенденциям.

Список литературы:

1. *Касаткина А.Ф.* Сарапульский след в истории отечественной авиации. URL: http://gasur.ru/activity/publications/pub_arh/2001/cga0201.php (дата обращения: 24.02.2020).

2. *Шумилов Е.Ф.* Завод заводов. 1917–2007. Два века «Ижмаша». Том 2. Ижевск: ЗАО «Ижмашпринт», 2007. 326 с.

3. Отделение промышленного искусства // Декоративное искусство СССР. 1964. № 10. С. 2.

4. *Ривелис И.И.* Уральский брат «Москвича». Автозавод объединения «Ижмаш»: вчера, сегодня, завтра. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. 340 с.

5. Автомобиль «ИЖ-ТЭ» // Информационный бюллетень «Техническая эстетика». 1983. № 8.

6. *Романов А.Р.* Дизайн и инжиниринг транспортных средств в Удмуртской Республике: монография / К.С.Ившин, А.Р.Романов. М.: Издательство ФГБОУ ВПО «МГХПА им. С.Г.Строганова», 2014. 180 с.: ил.

7. *Романов А.Р.* Школа дизайна транспортных средств в Удмуртской Республике // Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. На правах рукописи. М., 2018. 186 с.

К.Н. ГАВРИЛИН

Кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории искусства и гуманитарных наук ФГБОУ ВПО «МГХПА им. С.Г.Строганова»
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

С.В. СЫСОЕВ

Соискатель. Доцент кафедры дизайна костюма ФГБОУ УВО «РГУ им. А.Н. Косыгина»
e-mail: sergeysysoev@mail.ru

K.N. GAVRILIN

Candidate of art history. Head of the Department of history of art and humanities Stroganov Moscow State Academy of Art and Indastry
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

S.V. SYSOEV

Applicant. Associate Professor of costume design, The Moscow State University of Design and Technology
e-mail: sergeysysoev@mail.ru

БУНТ 1960-х: РЕВОЛЮЦИЯ В МОДЕ И ЕЕ НОВЕЙШИЕ ПОСЛЕДСТВИЯ

THE REVOLY OF THE 1960s: THE FASHION REVOLUTION AND ITS LATEST CONSEQUENCES

Данная статья ставит цель показать взаимодействие ретроспективных тенденций с новейшими тенденциями в искусстве моды. При исследовании базовых черт модной революции Англии 1960-х становятся более понятны тенденции актуальной моды 2010-х годов в их преемственной взаимосвязи, а также более отчетливо выявляются некоторые дизайнерские стратегии.

This article aims to show the interaction of retrospective trends with the latest trends in the art of fashion. If you look at the basic features of the fashion revolution in England in the 1960s, you can see the trends of current fashion in the 2010s in their continuity. But in the same become better understood and clearly identified some design strategies.

Ключевые слова: Бэби Бумеры, поколение Альфа, Свингующий Лондон, Пит Таунсенд, Джэк Юнион, Мак Куин, Бэрберри, Лолита, Мэри Куант, Твигги, Прада, Битлз, Стелла Маккартни, Фламинго, Шанель, Москино.
Keywords: Baby Boomers, generation Alfa, Swinging London, Pete Townshend, Jack Union, McQueen, Burberry, Lolita, Mary Quant, Twiggy, Prada, The Beatles, Stella McCartney, Flamingo, Chanel, Moschino.

Согласно известной «Теории поколений», предложенной выдающимися американскими авторами — писателем Уильямом Штраусом (William Strauss) и социологом Нейлом Хоувом (Neil Howe) еще в 1991 году, следствием четырехчастного поколенческого цикла являются повторяющиеся модели поведения. Так, обновившийся мир рубежного периода 1990–2010-х переживает схожие демографические и культурологические процессы. Вот почему ретроспективный взгляд на 1960-е делает процесс сравнительного анализа двух периодов — 1960-х и 2010-х годов — чрезвычайно актуальным.

Например, появление нового поколение Alfa, появившегося на жизненной арене после 2010 года, по прогнозам социологов и демографов станет таким же доминантным и будет соответствовать тому же архетипу, что и поколение Бэби Бумеров. То есть поколение Alfa будет влиять и на потребительские процессы искусства и моды так же сильно, как и их предшественники из 1960-х годов. Все вышесказанное в совокупности говорит о точном расчете и важности в обращении современной культуры к ретроспективе 1960-х гг.

Бэби Бумеры появились в семьях, в которых рождение детей было отложены из-за неблагоприятных условий военного времени и лишений в конце 1940-х — начале 1950-х. Демографический взрыв 1950-х гг. стал реакцией на стагнацию послевоенных лет. Совершенно неожиданно семьи с четырьмя-пятью детьми стали нормой.

Важно отметить, что представители поколения, рожденные после 1945 года, к началу 1960-х годов достигли своего бунтарского пере-

ходного возраста и стали частью активного молодежного движения, с центрами в Англии и Франции.

Все началось с идей, транслировавшихся литературой и кинематографом «рассерженных молодых людей». Умонастроение целого поколения мелкобуржуазной молодежи, предшествующей поколению Бэби Бумеров, отражало гнев и протест против буржуазных порядков и буржуазной морали. Критика «рассерженных молодых людей» была очень эмоциональной, но пассивно-снобистской и лишенной энергии для перемен, и совершенно не давала идей выхода.

В манифесте этого направления — пьесе Джорджа Осборна «Оглянись во гневе» (Look back in Anger) главный герой Джими Портерт констатирует состояние своего окружения: «Всем все безразлично. Все пребывают в состоянии упоительной лени» [9, с. 37]. Длинными монологами в жанре «драмы кухонной лохани» (Kitchen Sink Drama), понятными молодым англичанам — представителям низшего класса, а также реалистичным изображением быта и домашней обстановки, «рассерженные молодые люди» подготовили почву для выступления нового поколения Бэби Бумеров, основным смыслом которого был бесконечный гедонизм и беспечное жизнелюбие.

Так появляется еще один термин, обозначающий особенности новой британской молодежи, во всеуслышание заявляющей о презрении к фундаментальным укладам, семейной жизни и современной политике.

В начале 60-х комик Норман Воэн (Norman Vaughan) в телепрограмме «Sunday Night at the London Palladium» произнес термин «свингующий Лондон» в значении «модный», беспечный, артистичный [17, с. 12], напрочь отрицая британский фундаментализм и национальные традиции. В основу термина был положен музыкальный ритм, под который молодое поколение проводило время в ночных клубах. «Лондон — это самый свингующий город в мире на данный момент», — сделала «Свингующий Лондон» метафорой Диана Вриланд, главный редактора журнала «Vogue» в 1965 году [23, с. 37]. Слова Дианы Вриланд подхватил журнал «Тайм» («Time») [15.04.1966], знаменитая радиостанция «Swinging Radio England» закрепила в самоназвании, а гимн Роджера Миллера «England Swings» превратил его в манифест новой большой молодежной революции.

«Свингующее поколение» отказывалось продолжать размеренный стиль жизни своих предков, основой которого была борьба за экономию, патриархальные устои и верность политической идеологии.

Этот отказ носил характер пассивного протеста, переставшего в полное отрицание достижений предшественников. Начавшись в клубном андеграунде в русле новой поп-культуры, новейших стилей живописи, поэзии и литературы, кино и театра, эта молодежная революция приводит и к другим формам самовыражения, прежде всего, — моде, одинаково понятной и доступной всем, объединявшей молодежь из всех социальных слоев общества! И этот пассионарный взрыв имел такие мощные последствия, что его ударные волны до сих пор вызывают резонанс в современном обществе.

Именно это время сделало английский языком международного общения и, прежде всего, в среде молодежи. Так например, Пит Таунсенд (Pete Townshend) — гитарист группы «The Who» — на выступление в Dukes Bar надел мужской пиджак, сшитый из британского флага Union Jack (рис. 1). Государственное знамя, принятое в Англии и Шотландии еще в 1603 году, в один момент превратилось в символ новой бунтарской эстетики. Пит Таунсенд разрушил границу между серьезными государственными людьми, заседающими в правительственном здании, над которым это флаг Соединенного Королевства Великобритании гордо развевался, и молодым амбициозным поколением, пытающимся себя осознать в андеграундном баре Dukes. Эта дерзкая выходка музыканта, интерпретированная прессой как надругательство над государственной символикой, быстро превратилась в новый национальный символ.

Обычно острая задача молодого поколения выделиться, обозначив собственную принадлежность к субкультуре, способствует появлению новых стилистических направлений.

Но тогда, в 1960-е, на пешеходной улице Лондона Карнаби и на оживленной площади Пикадили, где и собирались молодые, зародилась целая философия уличного стиля. И эта философия провела границу между молчаливым утверждением респектабельной зрелости и яркими броскими «визуальными сообщениями», посылаемыми поколением Бэби Бумеров всему миру.

Они просто хотели быть другими — не похожими ни на кого. Они не хотели продолжать носить одежду, изготовленную по индивидуальному заказу из шерстяного сукна, соблюдать общепринятый дресс-код (утренний, дневной и вечерний). Они не хотели выходить за рамки своих финансовых возможностей при создании собственного гардероба. Они хотели быть более простыми, яркими, свободными, чем их родите-

ли. И тогда флаг Union Jack стал настоящим символом традиции, переосмысленной и даже перевернутой поколением Бэби Бумеров.

Некоторые события последних лет спровоцировали новый интерес всего мира к Великобритании, ее достижениям, недостаткам и даже порокам, благодаря чему тренд Union Jack был запущен заново. В ряду этих важнейших событий, транслировавшихся на весь мир, были XXX Летние Олимпийские Игры в Лондоне в 2012 году. Затем, в 2013, весь мир замер в ожидании, кто же станет первенцем герцогини Кембриджской Кейт Мидлтон, супруги Принца Уильяма. Затем брак принца Гарри с афроамериканской и другие перипетии королевской семьи спровоцировали новый интерес всего мира к Великобритании. И, наконец, скандальный BREXIT запустил пульс тренда Union Jack заново.

В качестве примера возвращения Union Jack в большую моду можно назвать базовый аксессуар Британского Модного Дома Alexander McQueen — классической формы клатч с массивной застежкой, декорированный принтом по коже Union Jack (рис. 2). Несмотря на явную патриотическую направленность аксессуара с 2010 года, клатч стал одним из важных fashion символов за пределами Великобритании и вошел в базовый ассортимент коллекции Модного Дома McQueen.

Кажется, будто действительно срабатывает «ретроспективная память» общества: тогда, в 1960-е, Union Jack говорил на неформальном языке молодости и молодежной субкультуры. Мог ли Пит Таунсенд, энергично играя на гитаре в своей собственной уникальной, ни на кого не похожей манере, предположить, что он создает новый культурный код, который будет подхвачен и использован не только Фредди Меркьюри в 1980-х или вокалистками из Spice Girls в 2000-х, но и станет новым визуальным символом бесшабашной уличной культуры

Кроме того, коллекция модного дома Burberry от Рикардо Тиши показывает объемную «дутую» куртку-пуховик со шлейфом в виде британского флага (рис. 3). Так мы сталкиваемся с молчаливым утверждением, согласно которому дело Пита Таунсенда живет и побеждает, возвращая нас в далекие времена Dukes Bar.

На противоположном полюсе — «Уличная мода» 2010 годов, возникшая как следствие очередного демографического взрыва: потребность выделиться всегда приобретает более острые формы при растущем числе доминантного населения. Уличный стиль позволяет молчаливо заявлять о своем представителе, не требуя специальных

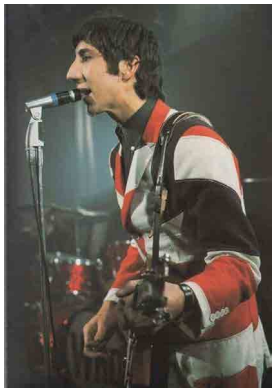


Рис. 1. P.Townshend. 1960-е



Рис. 2. Alexander McQueen 2012



Рис. 3. Burberry 2020

пояснений. В ход идут дорожные знаки, флаги, символичные цвета и арт-объекты. Главный принцип уличной эстетики — яркость образа в сочетании с комфортом передвижения. «Грань между высокой модой и повседневной жизнью стирается, поэтому бренды хотят не только создавать одежду, но и формировать community, иметь философию и выстраивать целую вселенную», — объясняет динамику искусства моды новейшего времени Илья Куснирович, маркетинг-директор Bosco di Ciliegi [23].

В качестве наглядного примера продвижения «уличной моды» приводится феномен Вирджила Абло — дизайнера с десятимиллионной армией фолловеров.

«Обратите внимание, например, на кадры с первых выступлений The Beatles в США еще в 1960-е, на которых лица тинейджеров излучают то же обожание, что и у обладателей вещей Вирджила. Популярность «битлов» также была связана отнюдь не столько с качеством их музыки, сколько с драйвом, который они привнесли в мир» [23].

Так когда-то «Свингующий Лондон» небрежными мазками и неожиданными красками создавал свой собственный неповторимый стиль, раскачивая устои и размывая традиционные представления о возрастных границах.

Закономерно, что и в том, и в другом случае результат появляется на стыке возрастной границы между пубертатностью и зрелостью, инфантильностью и дерзостью, невинностью и пороком.

В качестве ролевой модели новой философии миру была предъявлена худая и хрупкая Лесли Хорнби, получившая псевдоним Твигги (Twiggy — от английского слова «тростинка» — «twig») (рис. 6). Образ девочки-подростка, с короткой стрижкой, с большими распахнутыми глазами, украшенными растекшимися по нижнему веку тенями, как будто бы она не смывала на ночь косметику, хорошо лег на подготовленную в 1955 году Владимиром Набоковым почву. Вышедший в свет роман «Лолита» вызвал скандал в английской прессе, став популярным в одночасье.

Писатель Грэм Грин, прочитав его, рекомендовал роман как «лучшую книгу» [18, с. 4], а редактор «Санди Экспресс» Джон Гордон, напротив, дал гневную отповедь в своей рецензии, объясняя читателям, что главный герой романа — «извращенец, одерживающий победу над девочками-нимфетками в возрасте от одиннадцати до четырнадцати лет» [19, с. 16]. Драма взросления и катастрофа нравственности, описанные в «Лолите», обнажили ситуацию: молодое поколение подросло и созрело для «сексуальной революции», внимая своим адептам.

«Сексуальной революции» способствовали также прорывы в области медицины: широкое внедрение самых разнообразных противозачаточных средств превращало интимную близость в связь ни к чему ни обязывающую и безопасную, с точки зрения физиологических последствий.

Однако истинным символом «сексуальной революции» стали не произведения искусства, литературы, кинематографа, а самый яркий и узнаваемый образ моды, созданный Мэри Куант, — мини юбка. Знаменитый «удар ножницами», изменивший длину женской юбки, стал таким же слоганом, как «Свингующий Лондон». Вслед за молодежью стал меняться истэблишмент, принимая нововведения под диктат поп-культуры и рынка. Так, в 1966 году сама Елизавета II вручила высшую государственную награду — орден Британской империи, признав деятельность Мэри Куант и ее весомый вклад в британскую культуру.

Слегка расклешенная короткая юбка длиной десять-двадцать сантиметров выше колена напоминала одежду для девочек дошкольного возраста, подчеркивала беззащитную детскость и неприкрытый натурализм, наивную непосредственность, и выглядела при этом достаточно откровенно и сексуально.

По оценкам прессы той поры, модная индустрия, спровоцированная молодежью, произвела настоящее землетрясение: так утвердился еще один термин — «youthquake».



Рис. 4. Mary Quant 1966







Рис. 5a, 5b, 5c. Moschino ss 2013

«Well she was just seventeen, if you know what I mean» («Ей было всего семнадцать, если вы понимаете, о чем я»), — слушали те, кто купил пластинку The Beatles весной 1963-го. А на концертах группа The Beatles всегда вспоминал песню из своего очень раннего репертуара, в которой были такие слова: «Я потерял мою маленькую девочку, Ее забрала полиция за непристойное поведение».

Особенно сейчас, в первой четверти двадцать первого века, когда мы переживаем похожий поколенческий baby boom и новая аудитория озабочена поиском новых образов, наметился странный, но менее продуктивный диалог двух эпох.

«Новое поколение, привыкшее к достатку и выросшее с айфоном в руках. Клиповое мышление, отрицание классических дизайнеров, художников, артистов. Дети — лидеры мнений… вся логика их потребления сводится к тому, чтобы вещи круто смотрелись на фото» [10], — говорит Вирджил Абло на своей лекции в Гарвардском Университете о визуальном языке поколения «influencial kids», поколения Альфа.

На наших глазах визуальный язык искусства моды превращается в связующее звено с далеким европейским прошлым, устанавливая новый контакт между поколением Бэби Бумеров и поколением Альфа (поколениями 1960-х и 2010 годов). Однако экскурс в историю поколение Альфа совершает, воспринимая информацию через логику цифро-



Рис. 6. Vogue / March 1967, Bert Stern



Рис. 7. Chanel ss 2014



Рис. 8. Prada ss 2019

вых устройств, что сильно влияет на систему и культуру потребительского поведения в первой четверти XXI века.

Рекламная кампания коллекции Chanel сезона «Весна-лето 2014» выстроена на отражении в зеркалах совсем юных девушек, почти подростков. В данном случае совершенно очевидна апелляция к образу Твигги, особенно в моделях Линдси Виксон и Саши Лусс: современная Лолита будто примеряет мамин костюм и украшения, адаптируя под свою «графичную» стрижку жемчужные ожерелья, чокеры и банты-заколки. Это революционная компания от Карла Лагерфельда в 2014 году провела черту между поколениями. Именно тогда стало очевидным взросление новой аудитории. Бренд Chanel предложил свое видение того, как должно выглядеть совсем юное доминантное поколение, и начал готовить его стилистические предпочтения, стирая границу между понятием «одежда для мамы» — «одежда для дочки».

Показ коллекции Prada сезона «Весна-лето 2019» сознательно был приурочен ко дню рождения легендарной модели Твигги, а именно — 20 сентября. Концепция этой коллекции под название «Назад в будущее» продемонстрировала обновленную версию «Твигги 2019». Знаменитые хиты 1960-х гг., претерпевшие очевидный апгрейд, захватили подиум: мини-платья babydoll, юбки А-силуэта, топы с воротником-стойкой, ободки, дополненные капроновыми гольфами и остроносыми туф-

лями-лодочками. Ориентация на очень молодую аудиторию от арт-директора Модного Дома Миуччи Прада очевидна.

Помимо того, само поколение Альфа, несмотря на то, что оно еще слишком молодо, уже громко заявляет о себе, чтобы предложить свое видение, совершая свои первые попытки переосмысления моды. Однако если присмотреться, мы не находим в поисках молодежи 2010-х годов ничего нового: господствует ретроспектива, извлекающая из прошлого силуэты 1960–1990-х годов. Возможно, этот выбор из гардероба прошлого осмыслен и связан с потребностью нового поколения в своем личном уютном мире, которым они могут себя окружить, ныряя в цифровую реальность. Выбирая одежду oversized (гиперболизированный размер) — свитшоты, худи, свитеры, футболки и джоггеры, из обуви — только спортивные, прогулочные модели — сникерсы, кроссовки и хайкеры — молодое поколение пока строит из того, что нашло в родительских гардеробах.

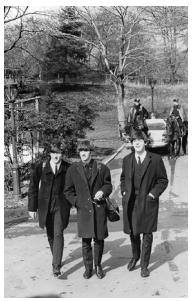






Рис. 9. «The Beatles»
Рис. 10. Вход в клуб «Фламинго». 1964
Рис. 11a, 11b. Stella McCartney 2020

Тем не менее, мы помним, что в 1960-е годы прорывы в моде совершали молодые люди без специального образования с огромной энергетикой и особенной жаждой жизни. Совпадает ли взгляд новейшего поколения на то, как оно должно выглядеть с взглядом мэтров? Или вот-вот появится совсем новый ответ на этот вопрос от 16-летних подростков, как это было тогда?

Так поколение 60-х формировало свою культуру в клубных условиях на крошечной территории. Прежде всего, в Лондоне, а точнее — в Сохо, на площади в два с половиной квадратных километра, в дюжине ночных клубов, где были представлены все новейшие стили и направле-

ния музыки и танцевальной культуры: ритм энд блюз, мерсибит, поп-рок, брит-рок и другие.

Один из самых легендарных клубов — «Фламинго» (рис. 9) — эпицентр свингующего Лондона, полутемный, забитый до отказа зал, в котором до шести утра встречались обычные горожане и легендарные The Beatles, The Rolling Stones и Джими Хендрикс.

Молодежному движению нужна была творческая поддержка, и они ее получили в лице команды с провинциальным ливерпульским акцентом. The Beatles (рис. 10) — группа, ни один из членов которой не получил специального музыкального образования. Феномен The Beatles разделил эпоху на «до» и «после», размыв границы жанра популярной музыки. Он изменил всю мировую культуру, включая моду. И до сих пор The Beatles занимает первое место в списке величайших исполнителей всех времен по версии журнала Rolling Stone 2004 г.

Следуя по стопам The Beatles, Стелла Маккартни выпустила капсульную коллекцию одежды All Together Now, посвященную легендарной группе, в 2019 г. Источником вдохновения стал фильм «Yellow Submarine». Стелле удалось его случайно посмотреть, абстрагируясь от родственной связи с собственным отцом Полом Маккартни, участником группы The Beatles. Внезапное понимание актуальности этого фильма побудило ее создать коллекцию с манифестами поколения Бэби Бумеров. Кроме слоганов — All Together Now, All You Need Is Love, Love, Love, Love, переведенных на разные языки мира, ключевыми кодами коллекции стала цветовая палитра «yellow submarine», графичные принты и стилизованные портреты участников группы.

Образ культового клуба 1960-х гг. — фламинго — также получает новую интерпретацию в современной моде, повлияв на формирование «горячей тендеции» сезонов 2015–2019 гг. Так в 2015 году образы фламинго стали частью наивной романтики в капсулах как люксовых, так и fast fashion брендов (рис. 12a, b, c).

Кроме того, в кутюрной коллекции сезона «Осень-зима 2018/19» креативный директор Дома Моды Schiaparelli Бертран Гийон выпустил несколько образов, напоминающих о пристрастии к ярко-розовому цвету и любви к сюрреализму, присущей основательнице Модного Дома Эльзе Скиапарелли. Один из них — кейп (английский традиционный плащ без рукавов) с аппликацией-фламинго и даже маска в виде двух розовых фламинго (рис. 13).



Рис.12: 2015 a) Markus Lupfer, b) Zara, c) Sophia Webster



Рис. 13. Schiaparelli fw 2018/19

Согласно «Теории поколений», процитированной нами выше, каждое из поколений объединено общими историческими событиями, общими воспоминаниями и общими проблемами, которые формируют единый набор сообщений, адресованных всему миру, мотивов, связанных с отношением к семье, риску, культуре и общечеловеческим ценностям.

Поколение Бэби Бумеров выросло на фоне перманентной инвентаризации домашнего имущества — «мы все время безостановочно приобретали что-нибудь новое» [1, с. 292], окруженные уютом семейного сада, в родительском доме, украшенном со вкусом подобранной мебелью, декорированном красивыми шторами и обоями, благоухающем запахами чистоты и уюта, под ежедневные церемонии заваривания чая.

Однако этот «совершенный» образ жизни стал настоящим толчком к растущему недовольству и подавленности юных бунтарей на

фоне всех этих накоплений и материальных приобретений. Они остро перекос в сторону материальных приоритетов более старшего поколения и не стали это терпеть.

Таким образом, открытые современной социологией законы и некоторые закономерности смены поколений, безусловно, помогают нам объяснить многие взаимосвязи и изменения в мире современной моды и даже прогнозировать тренды, стилевые пристрастия и направления культуры. Анализ диалога поколений BB (Бэби Бумеров 1960-х) и Alfa (2007 г.) на примере искусства моды показывает нам очевидную цикличность культурных тенденций, не исключающую, однако, невероятных открытий, озарений и остроумных интерпретаций, рождения новаторских направлений современного дизайна.

Список литературы:

1. *Брюн Джон.* Путь наверх. Жизнь наверху. — Москва: Правда, 1991. — 496 с.

2. *Здравомыслова Е.А., Тёмкина А.А.* 12 лекций по гендерной социологии. — Санкт-Петербург: Издательство Европейского совета, 2015. — 768 с.

3. *Ивашева В.В.* Что сохраняет время. — Москва: Советский писатель, 1979. — 372 с.

4. *Карпов Г.А.* Демография современной Великобритании: взрыв или кризис // Социодинамика. — 2017. — № 9. — С. 1–20.

5. *Лесных Е.П.* Исследование культурного феномена «The Swinging London». — Сборник материалов научно-практических конференций «Дни науки студентов Владимирского государственного университета имени А.Г. и Н.Г.Столетовых». — Владимир: Издательство ВлГУ, — 2019 — С. 2366–2371.

6. *Лукьянова М.Е.* Визуальный образ Свингующего Лондона в Британской индустрии дизайна — Сборник научных статей XVIII Всероссийской научной практической конференции аспирантов, магистрантов и студентов «Творчество молодых: дизайн, реклама, информационные технологии». — Омск: ОГУ, 2019. — С. 35–39.

7. *Марни Фогг.* Современная мода в деталях. Почему носить нечего. — Москва: Магма, 2016. — 224 с.: ил.

8. *Никонов Евгений.* Теория поколений. 1944–1963. Стратегия Беби-Бумеров. — Москва: Синергия, 2019. — 264 с.

9. *Осборн Джон.* Оглянись во гневе. — Москва: Искусство, 1978. — 287 с.

10. *Осовцов Павел.* Вирджил Абло — феноменальный человек, который войдет в историю моды. 17.01.2019 г. — URL:https://www.gq.ru/style/virgil-abloh-phenomenal (дата обращения: 10.04.2020).

11. *Розенпуд А.А.* Драматургия «сердитых». Пути и перепутья. — Ленинград, 1967. — 327 с.

12. *Семенова В.В.* Социальная динамика поколений: проблема и реальность. — Москва: Росспэн, 2009. — 271 с.

13. *Тимофеева Т.Н.* История успеха Вирджила Абло. Почему плакал Канье Уэст. — URL:https://www.shoppingschool.ru/articles/virdzhil-ablo.html (дата обращения: 10.04.2020).

14. Энциклопедия моды. — URL: https://wiki.wildberries.ru/ (дата обращения: 10.04.2020).

15. *Dries Van Noten.* Dries Van Noten, Tim Blanks, Susannah Frankel 51–100. ACC-distribution titles, 2017. — 464 с.: ил.

16. *D.Richard Truman.* Mods, Minis, and Madmen. A True Tale of Swinging London Culture in the 1960s. — Indiana: iUniverse, 2010 — 280 p.

17. *Gilbert David.* «The Youngest Legend in History»: Cultures of Consumption and the Mythologies of Swinging London // The London Journal. — 2006. — Т. 31. — Вып. 1. — С. 1–14. — URL:https://dx.doi.org/10.1179%2F174963206X113089 (дата обращения: 10.04.2020).

18. *Green G.* Books of the Year 1 // Sunday Times. — 25.12.1955.

19. *Gordon J.* Current events // Sunday Express. — 29.01. 1956. — January 29. — P. 16.

20. *Howe Neil; Strauss William* (1991). Generations: The History of America's Future, 1584 to 2069. — New York: William Morrow & Company.

21. *Howe Neil; Strauss William* (1993). 13th Gen: Abort, Retry, Ignore, Fail? Vintage Books.

22. *John D. Green.* Birds of London. — The Macmillan Co., NY. 1967. — 138 p.

23. URL:https://lon-don.ru/guide/20130809143959guide-html/(дата обращения:10.04.2020).

24. *Pearson Lynn.* Roughcast textures with cosmic overtones: a survey of British murals, 1945–80 // Decorative Arts Society Journal. — 2007. — Т. 31. — 116 с.

25. *Shawn Martin Levy.* Ready, Steady, Go!. The Smashing Rise and Giddy Fall of Swinging London. — New York: Broadway Books, 2003. — 370 p.

С.Ю. ОСИПОВА
Доцент кафедры «Декоративно-прикладное искусство», Тольяттинский государственный университет, аспират, Поволжский государственный университет сервиса
e-mail: Svet-uvel@yandex.ru

Т.В. БЕЛЬКО
Доктор технических наук, профессор, Поволжский государственный университет сервиса
e-mail: belko@tolgas.ru

S.Y. OSIPOVA
Associate Professor of the Department of Decorative and applied arts Togliatti state University. Aspirat, Povolzhsky state University of service
e-mail: Svet-uvel@yandex.ru

T.V. BELKO
Doctor of technical Sciences, Professor, Volga state University of service
e-mail: belko@tolgas.ru

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КОСТЮМОВ И АКСЕССУАРОВ ЗНАМЕНИТЫХ КУТЮРЬЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

STYLISTIC INTERACTION OF COSTUMES AND ACCESSORIES FAMOUS COUTURIERS OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

Авторами представлен анализ взаимосвязанных элементов костюма и аксессуаров, созданных такими знаменитыми кутюрье XX века, как Кристиан Диор, Ив Сен-Лоран, Жан-Поль Готье и Кристиан Лакруа, ярчайшими и по-своему уникальными представителями высокой моды, активно использующими аксессуары и украшения в созданных ими моделях. Анализ взаимодействия костюма и украшений каждого из перечисленных авторов позволяет понять принцип гармонизации образа за счет включения в него множества элементов.

The authors present an analysis of the interrelated elements of costume and accessories created by such famous couturiers of the 20th century as Christian Dior, Yves Saint Laurent, Jean Paul Gaultier and Christian Lacroix, the brightest and unique representatives of great fashion, who actively use accessories and jewelry in their created models. The analysis of the interaction of the costume and jewelry of each of the listed authors helped to clearly understand the principle of image harmonization by including many elements in it.

Ключевые слова: украшения, аксессуары, костюм, кутюрье, стиль, принципы организации костюма и аксессуаров.
Keywords: jewellery, accessories, costume, designer, style and the principles of the organization.

Стиль — понятие, подходящее для определения направлений искусства различных эпох, — в XX веке напрямую олицетворяется с отдельными личностями и модной индустрией. Накопленный опыт в сфере моды, популярность знаменитых на весь мир кутюрье вызывают желание открыть рецепт успеха, познать «законы совершенства», по которым они создавали свои коллекции, ставшие событиями в сфере дизайна костюма и аксессуаров. Предметом анализа настоящей работы авторы считают выявление характера взаимодействия всех элементов костюма — причин использования украшений и аксессуаров, места, занимаемое ими в структуре костюма, специфику выбранного стиля, цвета и размера.

Вторая половина XX века — время гениальных новаторов в сфере дизайна одежды, чутко улавливающих витающие в воздухе потребности общества и переломные моменты в истории моды. Каждое десятилетие отмечено появлением художников, создавших собственное имя, стиль; известнейших во всем мире домов мод, ставших эталоном современности и креатива в дизайне одежды. Их работы всегда становились вызовом сложившимся вкусам и предпочтениям. Произведения таких кутюрье, как Кристиан Диор, Ив Сен-Лоран, Жан-Поль Готье и Кристиан Лакруа, не позволяют сомневаться в их гениальности, свое-

образии и уникальном взгляде на мир моды. И у каждого из них было особое отношение к украшениям. Тандем костюма и украшений каждый раз выражал идеи дизайнера и его отношение к действительности через линии, формы, материалы, порой необычные, кричащие, вызывающие острую реакцию публики.

Послевоенные 1950-е годы — время крутого поворота не только в моде, но и в умах миллионов людей. Кристиан Диор стал первопроходцем среди модельеров, чьи идеи достигли разных слоев общества. Бизнесмен и поэт, он сделал моду ответственной за выражение желаний общества и показал демократический курс ее будущего развития. Элегантность художник отмечает в женщинах превыше всего. Как редких птиц, он одевает их в красивые платья, придает силуэтам элегантность и изящество за счет чистых, понятных форм. Стиль эпохи олицетворяет женщина-цветок, с нежными плечами, сформировавшимся бюстом и тонкой талией-лианой [2]. Диор в меру обогащает костюм аксессуарами, подчиняющимися образу, мягко дополняющими и придающими ему роскоши. Украшения тонко вписываются в продуманную концепцию элементов костюма и занимают в нем достойное место. Диор отдает предпочтение имитации драгоценных металлов и камней. Их цвета гармонируют с оттенком кожи их обладательницы, а текстура подчеркивает ее гладкость. Хрупкую шею подчас окутывают многоярусные колье из цепей и жемчуга, стекая драгоценным каскадом на зону декольте. Женские руки Диор то прячет под облегающими перчатками, то открывает их в платье без рукавов, делая их длинными и гибкими, как крылья. В обоих случаях драгоценные браслеты находят свое место на изящных запястьях.

Представления о женщине и моде Кристиан Диор реализовал в своих коллекциях. Они стали воплощением женственности, сладости, вызова и элегантности и до сих пор воспринимаются вне времени. Его желанием было сохранение традиций шика прошедшей эпох и в моде «от кутюр». Присущее женщинам кокетство и игривость он реализует в цветовом сочетании камней и тканей. Так, свое место находят «рубины к белому платью и изумруды — на бледно-голубом» [2]. Цветы, банты, шарфы, сумочки, броши и блестящие пуговицы активно наполняют образ женственностью, динамикой и любовью к мелочам. При кажущейся инфантильности эти элементы логично находятся каждый на своем месте.

Экономически благоприятная обстановка 1960–1969 годов и возросшее число молодых людей в послевоенные годы спровоцировали

усиление влияния молодежных течений почти на все сферы жизни. В том числе имело место распространение восточных философий, формирование культуры хиппи, что сделало модными, например, многоцветные и непринужденные брюки-шаровары. Став олицетворением столь неоднозначной эпохи, талантливый и чутко реагирующий на веяния времени модельер Ив Сен-Лоран задолго предчувствовал грядущие перемены и вводил в свои коллекции шокирующие предметы и материалы. Задача модельера заключалась в максимально точном выявлении индивидуальности каждой женщины — современной, независимой, женственной и такой же многоликой, как сама жизнь. Обладая блестящим даром стилизации, он мог приложить к современной одежде или аксессуарам практически любой творческий источник, будь то далекие страны с их традиционными костюмами или сюжеты картин известных художников [7].

Как ловкий жонглер, Ив Сен-Лоран играет с конструкцией, декором, материалом и цветом, соединяя самые неожиданные на первый взгляд сочетания и цветовые блоки — красный с розовым, пурпурный с лиловым и синим, фуксию с черным. Цвет от Ива Сен-Лорана — это всегда больше, чем мода, это произведение искусства. Заряд и буйство энергии присутствуют и в украшениях великого кутюрье. «Люди недооценивают важность аксессуаров. Это та вещь, что меняет наряд. Я люблю простые платья и сумасшедшие аксессуары», — как-то сказал Ив Сен-Лоран [4]. Для него совершенство наряда зависело не столько от одежды, сколько от правильного украшения. Чтобы его клиентки носили самые лучшие платья, кутюрье нанимал прославленных художников и ювелирных и галантерейных мастеров. Они и воплощали его идеи в идеальной форме. «Я люблю, чтобы платья были трезвыми, а аксессуары — дикими» [4]. Начиная со своей первой коллекции в 1962 году и заканчивая знаменитой финальной презентацией 2002 года, Ив создал бесконечное количество изысканных украшений, шляп, обуви и сумок, идеально дополняющих и усиливающих каждое из его творений от-кутюр, покоряющих сердце женщин с первого взгляда. Как ни странно, именно сердце — любимый мотив креативного кутюрье, нашедший свое место в принте на одежде и ювелирных украшениях. У аксессуаров Ив Сен-Лорана есть четкая задача — быть вписанными в общий образ, быть частью единого буйства, соответствовать единой цели — выражению духа новой женщины, современной, смелой, яркой, уникальной, но в то же время яв-

ляющейся частью национальной или социальной культуры. Кутюрье не сдерживает себя в количестве украшений и аксессуаров. И на моделях появляются массивные серьги, пояса, браслеты и колье, выполненные из материалов, на первый взгляд, не подходящих друг другу, но тем сильнее подчеркивающих мастерство автора, зарекомендовавшего себя как кутюрье с безупречным вкусом.

Уже в 1970 г. в США состоялась Общенациональная выставка декоративного искусства. Ее анализ выявил тенденцию к пародированию, которая получила определение «эстетика беспорядка и несогласованности». Приемы пародирования охотно перенялись представителями «нового дизайна», иллюстраторами моды и дизайнерами одежды. Теперь в дизайне начинает цениться транспортируемость материалов и форм, сочетание нетрадиционных материалов в самых непредсказуемых и вычурных комбинациях. В безумном социальном коктейле, среди смешавшихся нравов, в желании выделиться и понять собственную принадлежность миру «родился» новый кутюрье Жан-Поль Готье, не боявшийся ломать стереотипы и создавать новый облик высокой моды, что было так необходимо молодому поколению предпоследнего десятилетия XX века.

Изобретательность, остроумие и фантазия стали новыми критериями оценки продукта современного дизайна. Для него характерны хаос и динамика форм, абсурдные контрасты в линиях и цвете, нетривиальные сочетания фигур и элементов, гипертрофия, гротеск и уродство, замысловатые конструкции (аксессуары-«ребусы», которые требуют расшифровки их потребителем). Все это в полной мере присутствует в творчестве Ж.-П.Готье. Предложенный в 1984 году «гардероб на двоих» говорит о сексуальной амбивалентности, которая будет править балом в обществе в ближайшее время.

Овладев парадоксальными символами эстетической диктатуры, Готье предложил женщине путь к эротической свободе. Корсет с коническими выступами стал его тотемом. Узнаваемый сегодня повсюду, этот предмет одежды, появившийся в его фантазиях еще в детстве, покорил Мадонну и за тридцать лет превратился в фетиш. В нем видели символ новой сексуальности, эстетской крайности, игру с телом, которая приводила прессу, этого вечного посредника между художником и обществом, в лихорадочное волнение. «Он театрализует привычные символы сексуальных перверсий: корсеты, хлысты и наручники, но без намека на насилие, характерное для садомазохистских практик. В его работе нет ничего порнографического. Но он открыто играет со всем арсеналом современных фетишей, со специфическими материалами, например, с латексом и винилом. Вызывающие симпатию мягкие эротические образы не затрагивают того низменного, что вызывает вожделение» [1].

Сложившиеся в результате творческого труда эксцентричного кутюрье наряды вполне понятны, они с легкостью будоражат «залежалые» чувства зрителя, вызывают неподдельные эмоции. Благодаря невероятному миксу из самых неожиданных материалов — шелка, льна, аппликации, швов наружу, парадоксальных украшений и аксессуаров из жести, пластика и электродов, Готье разрушает прежнее представление о человеке с помощью уморительного пародирования и язвительного юмора на грани скандала. Аксессуары и украшения, имеющие четкое, с традиционной точки зрения, предназначение, у Готье приобретают вторую жизнь и совершенно иной смысл. У него все подвластно трансформации. Готье доказал, что можно сделать новое из старого, мужское из женского, соединить короткое с длинным, верх и низ, красновато-коричневый с лазурно-голубым.

Смешение стилей, форм, вкусов, желаний, полов, жанров, рас и культур направлено на раскрытие разных сторон окружающего мира, условности стереотипных канонов красоты, на создание собственной философии. Украшения для него не имеют материальной ценности, вливаясь в поток декора, орнамента, текстуры и материи. Они становятся общим произведением, где все логично, имеет собственное равноправное место. Для Готье совершенно не важно, из чего сделана та или иная вещь. Он манипулирует материалами, и совершенно неожиданно появляются предметы одежды из металла и пластика, а аксессуары выполняются из волокон ткани и материи. Он беззаботно играет с объемами и оптическими иллюзиями, уменьшая пространство бесконечности благодаря принтам и материалам, растворяющим силуэты, и давая жизнь коллективной поэтической галлюцинации. Подобное представление о дизайне проинвестировало модельера креативными идеями на многие годы вперед и сохранило его статус современного кутюрье по сей день.

1980-е годы, что свойственно переломным моментам в жизни общества, породили еще одного яркого и талантливого модельера — Кристиана Лакруа. Уловив витающее в воздухе общее увлечение стилем барокко, он первым перенес его в высокую моду, возродив творческое

начало эпохи кричащей роскоши и ажура. Кристиан Лакруа навсегда вошел в историю моды как модельер, чье искусство основано на историзме, раскрытии традиционного костюма через призму современности. Правда модельера заключается в его иррациональности, дерзком, ностальгическом, саркастическом, но нежном ощущении времени. Страсть к театру, сцене, природе и музеям Франции, культуре Испании красной нитью прослеживается в творческой карьере модельера, находя свое отражение в серии костюмов, аксессуаров и украшений.

«О фольклоре иногда говорят пренебрежительно, но фольклор — это наша память! Наша история сама по себе произведение искусства» [5], — выражает свою мысль Лакруа в одном из интервью. Он заполнил подиумы болеро и мантильями, испанскими инфантами, цыганскими принцессами и танцовщицами фламенко, иными словами, использовал весь фольклорный шик для создания гламурной оперетты.

Цветовой колорит — одно из оружий модельера. Он воспевает белый, нежно-розовый, взрывной желтый, живой зеленый и отдает пальму первенства красному, черному и золотому. Особенность Лакруа в том, что он не расшивает свои платья жемчугом и бриллиантами. Напротив, декором могут быть сшитые вместе мешки для мусора или разорванный и не зашитый костюм. Причем преподносится это, как должное, непринужденным жестом. Лакруа стремится создать невозможное: использует бумагу, пластик, бананы, рафию, делает одежду из самых разных материалов — спиралей из металла, кос из пластика, ивовых прутьев, бахромы из рафии, кусочков ракушек и прочего. Пэчворк — термин, подходящий для описания сути создания украшений из фрагментов, сложенных по принципу неожиданных связей. Идеально разработанные и качественно выполненные, они сочетаются с образом или живут самостоятельной жизнью в рамках другого гардероба. Как и в одежде, в создании украшений Лакруа придерживается азиатской, средневековой и испанской линии.

В качестве основной формы или части украшения он использует крест. Философское значение этого символа дает пищу богатому воображению дизайнера. Нательные кресты, подвески, серьги, броши, браслеты и кольца нередко изготовлены на позолоченной основе с яркими вставками классической палитры Лакруа — ярко-салатового и темно-красного цветов, дополнены ювелирным стеклом и имитированным жемчугом.

Еще одной популярной для Лакруа формой является сердце. Используя его в различных линейках изделий, диаметрально противоположных по стилю и эпохе, он подчеркивает универсальность сердца как символа, наполненного глубоким смыслом, его понятность для любой аудитории. По этой причине созданы многочисленные броши и клипсы, кулоны и миниатюрные подвески с сердечками всех цветов и фактуры: литые, витые, с кабошонами и вставками из ювелирного стекла.

Смешивая эпохи и жанры, нарушая правила, Лакруа всегда соблюдает тонкую грань между стилем и китчем. Врожденное чувство красоты позволяет создать собственную вселенную из всего и ничего, рождая новые мотивы из бесчисленных, дико перемешанных и все быстрее потребляемых изображений. Его мода предпочитает нежно ворошить прошлое и таким образом становится вне времени.

Таким образом, несмотря на особенности стиля у каждого кутюрье второй половины XX века, выявлены характерные сочетания и комбинации принципов композиции, позволившие им создавать уникальные образы взаимодействия костюма и украшений.

Так, у Кристиана Диора пластическая сопряженность элементов одежды и контраст объемов определяют выбор аксессуаров, умеренно подчеркивающих мягкие переходы частей тела, оставляя им роль второстепенных, но не менее значимых элементов. На нюансах основывается переходное состояние между подобием и контрастом образов Ив Сен-Лорана, появляющихся в различных вариациях в декоративных элементах, деталях, аксессуарах, украшениях. Контраст направлен на обостренность восприятия формы за счет взаимодействия ее внутренних линий, цвета, фактуры. Элементы одежды Жан-Поля Готье противопоставляются также по степени объемности и напряжения, гиперболизированности и асимметрии. Поддерживая эпоху абсурда и непредсказуемых находок в моде, Кристиан Лакруа умело использует принцип контраста через такие средства организации структуры созданных объектов, как асимметрия, нюанс, ритм; делая аксессуары и украшения главенствующими в костюме.

Список литературы:

1. *Гуслан Э.* Жан-Поль Готье. Сентиментальный панк / перевод М.С.Кленской. — Москва: ООО «Издательство «Этерна», 2018.

2. *Диор К.* (1905–1957). Диор о Dior [Текст]: автобиография / Кристиан Диор; [перевод Е.Кожевниковой]. — Москва: СЛОВО, 2010.

3. *Ермилова Д.Ю.* История домов моды: учебное пособие для высших учебных заведений / Д.Ю.Ермилова. — Москва: Издательский центр «Академия», 2003.

4. *Ив Сен-Лоран*. Ив Сен-Лоран глазами Ива Сен-Лорана. — Париж: Эршер, сор., 1986.

5. Кристиан Лакруа: неподвижный путешественник, часть 1 / Christian Lacroix: le voyageur immobile Документальный фильм (Франция, 2005)

6. *Надеина Н.И.* Авангард в костюме. Наука — промышленности и сервису. — Тольятти: 2013.

7. *Шарлотта З.* Мода. Век модельеров 1900–1999. — Konemann, 2000.

И.А. ГАДЖИЕВ

Доктор искусствоведения, доцент, член Союза Художников Азербайджана, член Союза Дизайнеров Азербайджана, действительный член (академик) АН ТУРОН Республики Узбекистан, доцент кафедры «Дизайна и национальных искусств», институт филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета
e-mail: imash.hajiyev@mail.ru

I.A. HAJIYEV

Doctor of Art. (Dr. Sc.), Associate Professor, Member of the Union of Artists of Azerbaijan, Member of the Union of Designers of Azerbaijan, Full member (academician) AN TURON of the Republic of Uzbekistan. Associate Professor Department of Design and National Arts Institute of Philology and Intercultural Communication of the Kazan (Volga) Federal University
e-mail: imash.hajiyev@mail.ru

ДИЗАЙН В СИСТЕМЕ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

DESIGN IN THE SYSTEM OF SCIENCE AND EDUCATION

Дизайн является одним из наиболее важных и многосторонних направлений искусствоведения. Он как научная отрасль изучает эргономические и эстетические проблемы в организации систем человек-предмет-машина-среда, а также практически реализует решения этих проблем. В представленной статье рассматриваются вопросы классификации дизайна. Также обсуждаются проблемы в системе науки и образования, рассматриваются кадровые вопросы.

Design is one of the most important and many-sided areas of art criticism. He, as a scientific branch, studies ergonomic and aesthetic problems in the organization of human-object-machine-environment systems, and practically implements solutions to these problems. This article discusses design classification issues. Problems in the system of science and education are also discussed, personnel issues are consider.

Ключевые слова: дизайн, деятельность, классификация, образования, наука, исследования.
Keywords: design, activity, classification, education, science, research.

В настоящее время последовательно проводятся реформы в различных направлениях, в том числе в науке и образовании. Безусловно, в преображающемся мире возникают новые проблемы, которые требуют новых путей для их решения с использованием современного оборудования и технологий. В этом смысле, много задач стоит перед наукой и образованием.

В цивилизационном обществе эффективное создание и организация предметно-пространственной среды во многом зависит от специалистов в области проектирования и дизайна. В этом случае, следует обратить особое внимание на расширение и развитие дизайна как вида искусства и художественно-конструктивной деятельности, как и науки и сферы образования.

Дизайн (от англ. design — проектировать, чертить, задумать, а также проект, план, рисунок) — деятельность по проектированию эстетических свойств промышленных изделий (художественное конструирование), а также результат этой деятельности. Слово появилось в XVI веке и однозначно употреблялось во всей Европе. Итальянское выражение «disegno intero» означало рожденную у художника и внушенную Богом идею — концепцию произведения искусства. Оксфордский словарь 1588 года дает следующую интерпретацию этого слова: «Задуманный человеком план или схема чего-то, что будет реализовано, первый набросок будущего произведения искусства» [8].

В 1849 году в Англии вышел первый в мире журнал, имевший в названии слово «дизайн» — «Journal of Design», основанный государственным деятелем, художником-проектировщиком сэром Генри Коулом (он же выступал инициатором проведения Всемирной выставки в Лондоне 1851 года) [8].

В нынешнем периоде дизайн и его проблемы рассматриваются гораздо шире. Важно, что дизайн как сфера образования реализует художественно-технические и художественно-эстетические знания, формируя в этих направлениях практические способности и навыки у субъектов. В то же время он является научной деятельностью, опирающейся на

научные факты и явления. Следует отметить, что как в других направлениях искусствоведения, так и в этой области тоже ведутся научно-исследовательские работы и их результаты отражаются в научных статьях, диссертациях и др. изданиях. Эти работы выполняются диссертантами, аспирантами, магистрами и по свободной форме квалификационными специалистами. Но, к сожалению, количество научно-исследовательских работ по дизайну наблюдается намного меньшее, чем в других направлениях искусствоведения: разосланных авторефератов кандидатских и докторских диссертации в области дизайна по странам Союза Независимых Государств (СНГ) наблюдается очень мало.

В нынешнее время в этом направлении хотя пишутся книги, учебники, методические пособия, но, в общем плане, научных работ не так много. И это в какой-то мере тоже отрицательно влияет на мотивацию субъектов, чтобы заниматься научно-исследовательской работой. Различные отрасли науки на основе развития общества в той или иной форме непосредственно находятся в процессе развития, от этого одновременно развивается само общество. Сегодня, в связи с развитием общества и его социально-техническими и социально-культурными требованиями, развивается дизайн, его различные направления. В этом смысле, дизайн изучается как проектная художественно-техническая деятельность, так и как отрасль науки. Если к вопросу подойти с научной точки зрения, рассмотрев его через многостороннюю призму, тогда становится ясно, что дизайн сам по себе является глобальной наукой. В дизайне в широком смысле два важнейших фактора, являющихся основными, обусловливают научную базу и эстетические принципы (схема 1) [6; 7].

Дизайн как универсальная проектная деятельность в научном контексте изучает массу эргономических и эстетических проблем в организации систем человек-предмет-машина-среда, а также реализует практические решения этих проблем. Как видно по комментариям, дизайн выступает как в решении организации пространственной среды, так и в области решения проблем создания предметов и оборудования. Исходя из этого определения, его можно разделить на множество направлений. Учитывая многонаправленность дизайна: по этому виду искусства разными авторами были проведены классификации с комментариями. Эти работы отражены в цитируемых источниках [1, с. 47–53; 2; 3]. Некоторыми авторами классификация рассматривается как теоретическая проблема [4, с. 63–67; 5, с. 96–98]. На данном этапе в ресурсах

интернета можно наблюдать различные классификации [8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15].

При проведении классификации в дизайне надо учитывать основные виды, то есть классификация должна быть более лаконичной и представленной в обобщенной форме. Например, иногда перечисляют: архитектурный дизайн; дизайн интерьера.

Или другой пример: графический дизайн; полиграфический дизайн; книжный дизайн и т.п. Дело в том, что вышеперечисленные названия не так отличаются друг от друга, то есть, чаще всего, они являются составной частью основного. Это выясним в комментарии.

Графический дизайн, тесно связанный с цифровыми технологиями, включает в себя различные печатные продукты — книги, газеты, журналы, буклеты, приглашения, плакаты и многое другое. Обеспечивает качественную подготовку образцов с точки зрения художественного оформления и печати. Кроме того, в нем также обобщается практика, относящаяся к прикладной графике, — фирменные бланки, эмблемы и логотипы, художественная упаковка промышленных товаров, также включая рекламу.

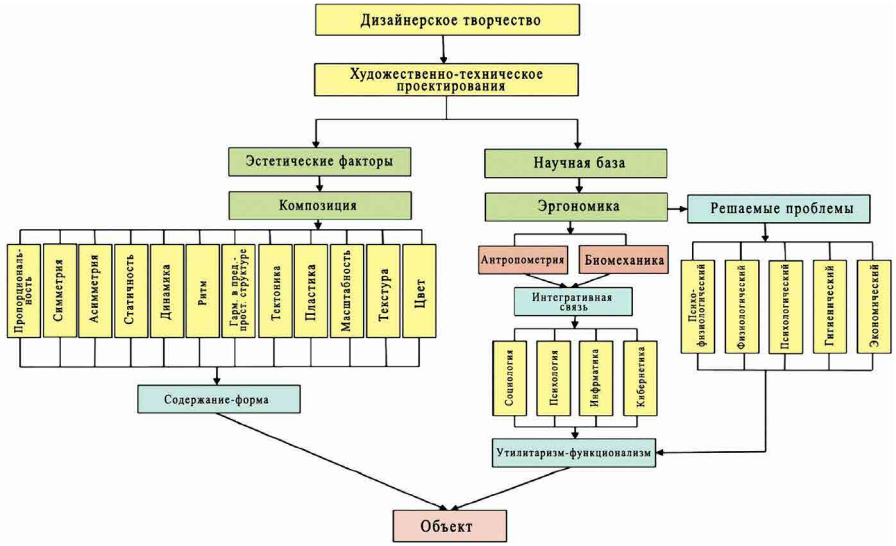


Схема 1. Широкое содержание интеграции в творчестве дизайна

В обобщенном виде классификацию представляем ниже:

— промышленный дизайн;
— графический дизайн;
— компьютерный дизайн;
— анимационный дизайн;
— транспортный дизайн;
— архитектурный дизайн;
— ландшафтный дизайн;
— экологический дизайн;
— дизайн орнамента;
— дизайн одежды и аксессуаров;
— арт-дизайн и др.;
— футуродизайн и др.

С социокультурным развитием общества и его требованиями непосредственно развивается дизайн, и появляются новые виды, направления. Разумеется, с появлением новых видов и их развитием также происходит развитие существующих узких направлений, время от времени может расширяться классификация.

В современном этапе важно успешное участие в международных интеграционных процессах, от этого во многом зависит подготовка профессиональных кадров по различным отраслям и в том числе, по дизайну. Учитывая всемирное социально-культурное развитие в глобальном контексте, дизайнерское образование имеет особенное значение. В связи с этим, непосредственно надо расширить действующие факультеты, увеличить прием абитуриентов в отделения соответствующих вузов.

Одновременно надо расширить проводимые различные выставки, конкурсы, научно-практические конференции и др., организационные работы как в рамках вуза, так и между соответствующими вузами. Отметим, что в этом направлении на кафедре «Дизайна и национальных искусств» Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального (Приволжского) университета ведутся целенаправленные работы.

Осуществляется практика по обмену опытом между вузами на международном уровне.

Одним из важнейших вопросов в системе образования является проблема подготовки научно-педагогических кадров на этапе аспирантуры и докторантуры.

Как известно, работа в этом направлении осуществляется в соответствующих высших учебных заведениях и в том числе, в соответствующих научно-исследовательских институтах. С сожалением приходиться отметить, что в отрасли дизайна мало научных квалификационных кадров в России и в других странах СНГ, поэтому в соответствующих учебных и научных учреждениях нужно создать условия и привлекать молодых специалистов, чтобы они, будучи научными кадрами, занимались научной деятельностью.

Тематика и содержание научно-исследовательских работ могут быть по историческим и по практическим направлениям.

Сегодня существуют много научно-практических проблем, относящихся к дизайну, которые открывают широкие исследовательские поля для соискателей. И в этой сфере специалисты, особенно молодые специалисты, должны активно проявлять себя.

Список литературы:

1. *Гаджиев И.А.* Классификация в дизайне / Азербайджанский Музей Ковра. Вопросы декоративно-прикладного искусства. — Баку: «Teknur», 2014. — № 3–4. — С. 47–53 (на Азербайджанском языке).

2. *Кларк П., Фриман Дж.* Дизайн. — Москва: АСТ, «Астрель», 2003. — 144 с.

3. *Рунге В.Ф.* История дизайна, науки и техники. — Москва: Архитектура-С, 2006. — 368 с.: ил.

4. *Степанов Т.М., Шутова Т.Б.* Классификация дизайна как теоретическая и профессионально-педагогическая проблема // Вестник ФГОУ ВПО МГАУ. — 2011. — № 3. — С. 63–67.

5. *Степанова Т.М., Степанов А.В.* Классификация дизайна как теоретическая проблема // Академический вестник УРАЛНИИПРОЕКТ РААСН. — 2011. — № 4. — С. 96–98.

6. *Hajiyev İ.A.* Ergonomics as the scientific bases of design // Design Journal. United Kingdom — England, BLOOMSBURY PUBLISHING PLC 1460–6925 1756–3062, European Academy of Design — Arts and Humanities Citation Index 2014 Thmson Reuters, Impakt-faktor: 1,98. — 2015. — Vol. 18. — Issue 4. — P. 102–119.

7. *Hajiyev İ.A.* Ergoaesthetic factors in design. — Baku: Teknur, 2016. — 144 p. (In Azerbaijan and English).

8. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дизайн (дата обращения: 10.03.2020).

9. URL: https://www.syl.ru/article/166507/new_vidyi-dizayna-idei-dizayna-stili-dizayna (дата обращения: 10.03.2020).

10. URL: http://sun-interiors.ru/vidy-dizajna.html (дата обращения: 10.03.2020).

11.URL:https://kupildoma.ru/the-plot-and-garden/modern-types-of-design-and-their-classification-industrial-design-is-what/ (дата обращения: 10.03.2020).

12. URL: https://studopedia.ru/7_115711_osnovnie-vidi-dizayna-printsipi-formirovaniya-novih-vidov-dizayna.html (дата обращения: 10.03.2020).

13. URL: https://studopedia.su/7_29317_vidi-dizayna.html (дата обращения: 10.03.2020).

14. URL: https://studbooks.net/639831/kulturologiya/takoe_dizayn (дата обращения: 10.03.2020).

15. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Футуродизайн (дата обращения: 10.03.2020).

И.А. ЧЕРНИЙЧУК

Кандидат искусствоведения. Доцент кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: premura@mail.ru

I.A. CHERNIYCHUK

Candidate of art history. Assistant professor of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: premura@mail.ru

ДИЗАЙНЕР КАК ИКОНА

DESIGNER AS AN ICON

Статья посвящена исследованию феномена существования культа личности дизайнера. Определены механизмы формирования культа, выявлены характерные черты культового дизайнера. Рассмотрены вопросы того, что дает статус «дизайнера-иконы» и как влияет культ деятельности дизайнера на результаты его творчества. Выявлены возможности развития культового дизайнера как собственного бренда и особенности оценивания его работ.

The article is devoted to the study of the existence of the cult of the designer's personality. The mechanisms of cult formation are determined, and the characteristic features of the cult designer are revealed. The issues of what gives the status of «designer as an icon» and how the cult of the designer's activity affects the results of his creativity are considered. The possibilities of developing a cult designer as his own brand, and the features of evaluating his works are revealed.

Ключевые слова: икона, культ, личность, ценность продукта, дизайнер, стиль.
Keywords: icon, cult, personality, product value, designer, style.

Существует общепринятое широко распространенное понятие «дизайн-икона» или «икона дизайна». Этим понятием обозначают знаковые произведения дизайна, ставшие культовыми за время своего существования. Интерес к таким произведениям не угасает со временем, наоборот, их ценность только возрастает. Зачастую «иконы дизайна» неразрывно связанны с именами их создателей. Объект упоминается в связке с дизайнером. Таким образом, имя дизайнера вписывается в историю дизайна, наравне с объектами дизайна, и приобретает собственную ценность. В данном контексте можно говорить о понимании дизайнера как «иконы», творческая деятельность воспринимается как каноническая, на основе которой складывается культ личности дизайнера.

Для понимания роли личности дизайнера в создании «дизайн-иконы» сначала необходимо разобраться с существующей терминологией. Рассмотрим существующие определения для понятий «дизайнер», «икона», «культ».

Согласно описанию, представленному в словаре-справочнике по дизайну, дизайнер представляется как «специалист, работающий в сфере дизайна и обеспечивающий высокие потребительские свойства и эстетические качества изделий промышленности и образуемой ими предметной среды» [3, с. 27]. В данной трактовке дизайнер — это профессионал, обладающий необходимыми знаниями и умениями, качественно выполняющий свою работу. Однако в понимании дизайнера как иконы значимость роли дизайнера становится ключевой.

Понятие «икона» неразрывно связанно с религиозными контекстом. Перевод слова «икона» с греческого языка означает «образ», «изображение» [5, с. 56]. Понимание иконы как образа дает возможность отстраниться от иконы как предмета, обладающего материальной ценностью. Икона, являясь изображением, в религии не является портретом, предметом поклонения. Икона, воспринимаясь как образ, отделяется от таких понятий, как «идол», «кумир», «культ». Однако слово «икона» в современной жизни употребляется и вне религиозный тематики, проникнув в область искусства. Понятия «икона стиля», «икона дизайна» стали символами образа жизни, мышления, стиля. Понимание иконы как образа исказилось и приблизилось к идолопоклонничеству и созданию культа.

Понятие «культ» трактуется как поклонение кому-либо, чему-либо, почитание кого-либо, чего-либо. Существуют: культ личности, культ разума, культ красоты [6]. В результате культа как социально-психологического феномена личность дизайнера становится центром системы ценностных установок отдельного индивида или общества в целом.

Как же проявляется культ личности дизайнера? Чтобы это понять, необходимо исследовать, почему и как дизайнеры становятся культовыми, что дает статус культа, какие характерные черты культового дизайнера и каким образом влияет культ деятельности дизайнера на результаты его творчества?

1. Как и почему дизайнеры становятся культовыми?

Дизайнер создает объект, опираясь на запросы не только современности, но и будущего. Дизайнеры стараются опережать время, фантазируют, меняют стереотипы, экспериментируют, ориентируется на инновацию и интуицию. Для того чтобы дизайн стал узнаваемым, должна появиться отличительная черта в работах, прослеживаться фирменный стиль дизайнера. Универсальный дизайнер, не имеющий собственного подчерка, не сможет получить популярность.

Лозунги дизайнеров разнообразны. В данном контексте главное — быть оригинальным, первым, ярким, запоминаться. Основными темами для экспериментов являются возможности новых материалов и новые технологии, упрощение, разработка психологических сторон дизайна, индивидуализация и универсализация дизайна. «Каждый дизайнер интерпретирует идею по-разному, так что законченный проект, будь он красочным, сдержанным, крикливым или нелепым, отражает характер создавшей его личности» [2, с. 50]. В данном высказывании дизайнера Эммануэля Дитриха подчеркивается значимость личности дизайнера в проектировании.

Каждый дизайнер по-разному представляет будущее и соответственно предлагает свою проектную модель. Если дизайнеру удается уловить «дух времени», то созданный им дизайн становиться востребованным. Некоторые из объектов дизайна обретают статус культовых и получают звания «дизайн-икон». В понятие «дизайн-икона» вкладывается высокая оценочная характеристика объекта дизайна. При изучении предметов дизайна рядом с объектами фигурирует имя дизайнера, его создавшего. Этот прием создает ассоциативную связь с тем, что объект является неразрывно связанным с личностью дизайнера и вписывается в биографию как этап творческого пути дизайнера. Дизайнер вслед за работами приобретает статус культового. Далее с нарастанием популярности дизайнера данная иерархическая связь меняется. С того момента, когда дизайнер также начинает восприниматься как икона, а его стиль

как тренд, объекты им созданные больше не являются единственными источниками культа. Начинает работать обратный процесс, когда, благодаря имени культового дизайнера, объекты превращаются в культовые. В данном случае известность и популярность автора работают на популяризацию объекта. Начинает действовать принцип транслирования ценности на объект.

2. Характерные черты культового дизайнера

Главными чертами культового дизайнера являются узнаваемость созданного им стиля и признание работ как «дизайн-икон». Дизайнер стремится сформировать целостную систему отличительных признаков своего творчества, которая позволит ему выделяться в быстро меняющейся сфере дизайна и быть востребованным.

Узнаваемый стиль можно описать несколькими словами, по которым нетрудно угадать авторство:

— простая и обтекаемая форма (Раймонд Лоуи);

— яркие краски, сложные формы, инновации, необычные материалы (Карим Рашид);

— космический биоморфизм, плавные линии и высокие технологии (Марк Ньюсон);

— культурная память, элегантность, минимализм (Карло Коломбо);

— нейтральность, совершенство форм, функционализм (Роман и Эрван Буруллеки).

Культовым дизайнерам бывает свойственна идея собственного всемогущества и значимости, ими отрицается мысль, что результат дизайна зависит не только от желаний дизайнера. Дизайнер выступает как сам себе хозяин. «С помощью мифа о творческой независимости дизайнер вычеркивает определяющее значение идеологии и избавляется от ощущения, что он актер в театре истории» [7, с. 422]. Эта позиция активно тиражируется критиками и историками дизайна в книгах, интернете и на телевидении. Согласно такой трактовке, создаваемые объекты — результат единоличной оригинальной воли дизайнера. Против такого подхода выступал Вальтер Гропиус, подчеркивая, что в творческом процессе важна работа коллектива, желание «прийти к типическому, общезначимому», а не культ своего «я». «В стремлении к новой формальной выразительности такие люди превзойдут даже эклектизм, только бы

быть “другими”, найти нечто неповторимое, неслыханное, какой-либо трюк» [1, с. 145].

3. Что дает статус культового дизайнера?

По характерным чертам стиля работы дизайнера-иконы становится отличимыми на мировом рынке дизайна. На них ориентируются, подражают, копируют, вдохновляются и желают иметь. Выработанный стиль представляет своего рода клише, которое культовый дизайнер использует в своих работах и предлагает потребителю как товар. Приобретение таких товаров позволяет приблизиться к объекту поклонения и примерить на себя созданный дизайнером образ.

Признание значимости роли личности дизайнера дает ряд преимуществ на рынке, среди которых наиболее значимыми являются влиятельность, востребованность и высокая ценность работ. Дизайнер, приобретая известность, шире транслирует свое творчество, увеличивает стоимость дизайна-продукта. Культовые дизайнеры активно влияют на современный дизайн, задавая тренды. Из знаковых моделей культового дизайна и их создателей складывается мировая история дизайна.

Итог работы дизайнера-иконы не всегда отражает истинные ценности продукта. На первый план выходят качества дизайнера, его создавшего, его образ мысли и жизни. Самоценность такого объекта, с точки зрения функции и эстетики, вне связи с именитым дизайнером, не может рассматриваться объективно, так как в ее сущность заложена философия дизайнера, которую он транслирует через объекты собственного дизайна.

Деятельность дизайнеров-икон может быть близка к концепции распространения товаров в рамках отдельных брендов, когда товар получает значимость, в зависимости от ценности бренда, его создавшего. Наоми Кляйн в книге NO LOGO говорит о появившихся в 80-х годах XX века корпорациях нового типа Nike, Microsoft, Tommy Hilfiger и Intel: «В основном эти компании производили, по их словам, — не товары, но образы, идеи, ценности и стиль жизни, которые отражали их бренды. Их главной задачей было не производство, а маркетинг» [4, с. 26]. Автор говорит о том, что раскрученные бренды, в основном, не производят товары, а покупают товары и продвигают их под своей маркой. Если рассматривать дизайн-деятельность, то в рамках сложившегося стиля культового дизайнера под именем дизайнера получают распространение самые разнообразные товары. Получив известность, дизайнер продает уже стиль, образ жизни, а не объекты дизайна. Дизайнеры-иконы не решают насущные глобальные дизайн-проблемы, а продают свое мировоззрение.

В современном мире все чаще можно услышать понятие «свободный» дизайнер. Дизайнер, который работает сам на себя и на раскручивание собственного бренда. У него может не быть постоянного места работы, однако могут быть контракты одновременно с несколькими студиями. Такой дизайнер воспринимается как бренд.

Культовый дизайнер может привлечь внимание и создать ажиотаж вокруг продукта при помощи своего имени. Под маркой дизайнера-иконы потребитель принимает товар на веру, без реального анализа его достоинств. Исходя из убеждения, что культовый дизайнер по определению делает культовые вещи, даже обнаружив недостатки, пользователи их списывают на собственную необразованность и некомпетентность. По такому сценарию работают многие дизайнеры. Однако если продукт окажется откровенно провальным, это способно нанести реальный ущерб имиджу дизайнера, снять с него ореол недосягаемости и повлиять на оценку всех продуктов, которые он продвигает. Культовые объекты, как и все остальные, должны пройти проверку временем.

4. Как влияет статус дизайнера-иконы на творчество?

Зачастую культовые дизайнеры становятся узниками одного стиля и наработанных приемов. Это может быть следствием длительного сотрудничества с одной компанией, что заставляет их не выходить за рамки выбранного и утвержденного стиля. Также это связанно с необходимостью поддержки узнаваемости стиля дизайнера. Дизайнеры создают правила и оказываются вынужденными им следовать. Например, Дитер Рамс, ведущий дизайнер фирмы Braun, создал свой собственный «кодекс дизайнера», воплотил его в своем творчестве и придерживался потом всю жизнь.

К культовым дизайнерам предъявляются завышенные требования, есть определенные ожидания, что накладывает значительные рамки на свободу творческой интерпретации. Если дизайнер отклоняется от выбранной им же стилистики, то, как правило, это воспринимается потребителем негативно, дизайнер не оправдывает ожидания, выстроенные на тиражируемом стиле.

Биография дизайнера также становится частью оценочной стоимости его продуктов. Однако биография дизайнера не связана напрямую с объектом дизайна, с его полезной ролью, которую он выполняет. Обожествление роли дизайнера связано с неполнотой оценивания процесса формирования нового продукта. Оценивание продукта всегда включает множество факторов, и дизайнер является лишь инструментом создания продукта, проводником идей, но не заключает в себе его ценность. В противном случае создается дисбаланс в формировании ценности дизайн-объекта, и потребитель вводится в заблуждение.

Неверное оценивание роли личности дизайнеров, по убеждению Форти Адриана, изложенному в книге «Объекты желания», связано и с тем, что объекты «дизайна постепенно становились предметами коллекционирования и приобретали тот же статус, что и произведения искусства» [7, с. 419]. Со временем с утратой своей функциональной роли многие объекты дизайна не утрачивают своей стоимости, а наоборот, могут многократно ее увеличить. И если рассматривать историю дизайна, то к числу дизайнеров-икон причислено большое число дизайнеров, получивших широкую известность спустя много лет, после создания культового объекта дизайна. В настоящее время заметна тенденция, когда звание дизайнера-иконы дизайнеры могут получить в самом начале творческой деятельности. В данном случае, они рассматриваются больше как создатели тренда и перспективные дизайнеры, чем сложившиеся профессионалы.

Феномен появления и существования дизайнера-иконы неразрывно связан с объединением дизайнера с результатами его творческой деятельностью в некий бренд. Известность дизайнера как личности и создателя культового образа мышления придает продукту добавочную стоимость, не имеющую непосредственного отношения к самоценности продукта. Имя культового дизайнера формирует восприятие его творений и диктует правила. Влиятельность и востребованность дизайнера-иконы позволяют диктовать стилистические направления и влиять на дизайн на мировом уровне. В современном мире в противовес данному явлению появляется новая тенденция, направленная на намеренное нивелирование значимости роли дизайнера в процессе презентации продукта, когда акцент делается непосредственно на качество продукта, а не на личность дизайнера.

Список литературы:

1. Границы архитектуры / Вальтер Гропиус; перевод А.С.Пинскер, В.Р.Аронова, В.Г.Калиша; составление, научная редакция и предисловие В.И.Тасалова. — Москва: Искусство, 1971. — 287 с.

2. Дизайн XXI века / под редакцией Ш. и П.Фиелл; перевод с английского А.В.Шипилова. — Москва: АСТ: Астрель, 2008. — 192 с.: ил.

3. Дизайн: Иллюстрированный словарь-справочник / под общей редакцией Г.Б.Минервина и В.Т.Шимко; Московский архитектурный институт, кафедра «Дизайн архитектурной среды». — Москва: Архитектура-С, 2004. — 288 с.: ил.

4. *Кляйн Н.* NO LOGO. Люди против брендов. — Москва: Добрая книга, 2008. — 624 с.

5. Краткий словарь терминов изобразительного искусства / под общей редакцией Г.Г.Обухова. — Москва: Советский художник, 1961. — 192 с.

6. Словарь русского языка: В 4 томах / РАН, Институт лингвистических исследований; под редакцией А.П.Евгеньевой. — 4-е изд., стер. — Москва: Русский язык, 1999. — URL: http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp (дата обращения: 23.04.2020).

7. *Форти А.* Объекты желания. Дизайн и общество с 1750 года / Адриан Форти; [перевод с английского И.Форонова]. — 2-е изд., испр. — Москва: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2013. — 456 с.: ил.

Д.Б. ПОГОРЕЛОВ
Соискатель МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: design@dpogorelov.com, techmann@mail.ru

D.B. POGORELOV
Applicant of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: design@dpogorelov.com, techmann@mail.ru

ПОСТИЖЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ФОРМЕ КУЛЬТУРЫ

REALITY COMPREHENSION IN A FORM OF CULTURE

В статье проводится исследование процесса постижения действительности в формах культуры с точки зрения искусствоведения, философии, психологии восприятия и семиотики. Осуществляется поиск оснований, которые определяют сущность формы как результата осмысления действительности.

The article searches for the process of the comprehending reality in cultural forms from the point of view of art criticism, philosophy, psychology of perception and semiotics. The search for the bases that define the essence of the form as a result of reflection of reality.

Ключевые слова: форма, действительность, бытие, представление, самосознание, постижение, культура, идея, знак, техника
Keywords: form, reality, being, imagination, consciousness, comprehension, culture, idea, sign, technics

Понимание механизма постижения человеком действительности является краеугольным камнем науки. Результаты этого постижения всегда находят отражение и выражение в тех или иных формах культуры и искусства: архитектуре, живописи, декоративно-прикладном искусстве, памятниках литературы, танце, музыке, продуктах дизайна, инженерного искусства и так далее. По этим формам и наблюдением за функциональным комплексом человека, социума, культуры и природы исследователи, прибегая к тем или иным методам науки, реконструируют процессы постижения действительности. Можно выделить такие дисциплины, к методам которых прибегают исследователи в процессе реконструкции, как искусствоведение: А.Гильдебранд, Г.Вельфлин, А.Ригль, Э.Панофски, Б.Р.Виппер, Г.Земпер и другие [2; 3; 4; 6; 7], — психология: Р.Арнхейм, Л.С.Выгодский, К.Г.Юнг и другие [1; 5; 25], — семиотика: Ф.де Соссюр, Ч.С.Пирс, Ч.У.Моррис, Г.Фреге, Р.Барт, Ю.М.Лотман и другие [11; 12; 16; 22; 26], — философия, к коему направлению относятся все представители дисциплины, так как философия ставит основную цель познать действительность в системе знаний о наиболее общих характеристиках и принципах реальности и познания, бытия, отношения человека и мира. К исследованию принципов постижения действительности прибегают также и сами деятели искусства и дизайна: В.В.Кандинский, К.С.Малевич, Е.Розенблюм, Л.Салливен, П.Беренс, Ле Корбузье и другие [2; 9; 13]. Но мы предлагаем остановить внимание на некоторых из предложенных исследователями принципов понимания постижения человеком действительности в формах искусства и культуры и представить этот процесс в наиболее общем виде, чтобы выделить наиболее фундаментальные, общекультурные основания.

Постижение действительности начинается с того, что человек ощущает себя и свое самосознание как сферу рефлексии мира и бытия. Ощущая свое существование, человек удостоверяет существование мира через ощущение своего самосознания в нем. «В начале новоевропейской философии стоит тезис Декарта: ego cogito, ergo sum, «я мыслю, следовательно, я есмь». Всякое осознание вещей и сущего в целом возводится к самосознанию человеческого субъекта как непоколебимому основанию всякой достоверности», — пишет М.Хайдеггер [23, с. 111].

Самосознание человека формирует то, что с точки зрения психологии определяется как эго, самость человека. Самость, по К.Г.Юнгу, *определяется функциональным комплексом человека восприятия действительности,* заключенный в четырех сферах: ощущения, чувства, мышление и интуиция. Каждая из сфер восприятия осмысляет мир по-своему. Ощущения, иначе сенсорика или перцепция, говорят о том, что нечто присутствует, мышление опознает его, чувство информирует о его ценности, а интуиция компенсирует то, что человек не может уловить напрямую. Интуиция восполняет другие сферы восприятия, информируя человека о действительности предчувствиями. Самость, эго, управляя

этими четырьмя сферами восприятия, направляет волю человека в тот или иной канал восприятия [25, с. 18–22].

Целостное же восприятие действительности, сочетающее в себе весь функциональный комплекс человека, осуществляется *в представлении* самосознания человека. Так как действительность воспринимается в явлениях подвижных, изменчивых, и постигается оно в движении жизни, то и представление о ней поступает в сознание не напрямую, а через образы представления [6, с. 8]. Эти образы различных форм действительности формируются в представлении через движение человека и передвижение его вокруг объекта. Поэтому образы восприятия есть «переработка восприятий с определенной точки зрения» [6, с. 8]. Пройдя переработку нашим восприятием, пространство и формы станут реальны только в нашем представлении, соответственно и мир становится реальным только в нашем представлении.

Понимание работы представления через восприятие, предложил А.Гильдебранд, чем заложил основы теории искусства. В основании теории лежит аксиома, что «наше отношение к внешнему миру, поскольку таковой существует для глаза, опирается главным образом на познание и представление пространства и формы. Без этого последнего невозможно было бы ориентироваться во внешнем мире», — пишет А. Гильдебранд [6, с. 8].

Особенность восприятия и постижение человеком действительности А.Гильдебранд строит на соотношении зрительного и двигательного представления, которые помогают выявить явление, образ представления из формы, вследствие чего постигнуть его. С одной стороны, если зрение воспринимает нечто вдали, то все трехмерное воспринимается как проекция на плоскости, двумерная картина. Глаз схватывает объект и пространство вокруг него одномоментно и целиком. Здесь работает зрительное представление, а воспринятое А.Гильдебранд называет «далевым образом» [6, с. 12]. С другой стороны, если зрительно воспринимать нечто вблизи, то трехмерное не сможет быть одномоментно охвачено взглядом, глаз будет воспринимать форму по частям, оно будет происходить во времени. Глаз, передвигаясь по его поверхности подобно руке, будет как-бы ощупывать, осязать его. Здесь работает, по А.Гильдебранду, «пластическое представление», «двигательное представление» о форме, а само представление получает пластический образ явления [6, с. 12]. Такое представление характеризуется еще как

двигательное, моторное, то есть оно получается только в движении или передвижении по объекту или вокруг него.

Так как «далевой образ» содержит в себе пластический, а пластический — далевой, то в представлении они получают целостный синтез образа о том или ином явлении действительности, пространстве или форме. «Представление форм природы… основывается на бесконечном взаимном обмене опыта зрительных и двигательных представлений, бессознательно приведшем к строгой закономерности», — пишет А.Гильдебранд: «Поэтому установление известного взаимоотношения между обоими родами представлений означает искание существующего между ними закономерного отношения или создание такового. Это закономерное отношение существует только для представления, только в нем и чувствуется» [6, с. 16].

Г.Вёльфлин развивает теорию А.Гильдебранда [3]. Исследователь постулирует характеристики форм культуры, по которым можно определить превалирование моторно-осязательного или зрительно-оптического восприятия действительности и выражения этого же восприятия в формах искусства, культуры. Эти характеристики заключены в пяти парах признаков-понятий: линейность-живописность, плоскость-глубина, замкнутость-открытость формы, множественность-единство и абсолютная-относительная ясность предметной среды — и определяют характер формы [3, с. 17–18]. Так, например, линейность и четкость формы говорит об осязательном представлении его автора. Такое представление воспринимает формы действительности и саму действительность как телесно-пластичную, чувственную, ощутимую, понятную, логичную, нерушимую, стабильную, устойчивую. Живописность формы говорит о превалировании зрительного восприятия у автора этой формы. Такое представление воспринимает действительность как иллюзорную, зыбкую, подверженную изменениям и трансформациям [3, с. 17–86]. По характеру формы, который определяется по пяти парам признаков-понятий, выделенных Г.Вёльфлиным, виден особый почерк, стиль автора. В стиле формы фиксируется представление автора, дух его времени, эпохи, народа, темперамент личности [3, с. 10–11]. Именно осмысление развития представления Г.Вёльфлин полагает как основу в понимании сложения и развития стиля в искусстве. «Для характеристики стиля важно познать, прежде всего, форму образования представления… Форма наглядного представления не есть нечто внеш-

нее, но ей присуще решающее значение также для определения содержания представления… Способ видения или, скажем также, наглядного представления не является с самого начала и повсюду тождественным, но подобно всему живому подвержен развитию. Есть ступени развития представления, с которыми историк искусства должен считаться», — подчеркивает Г.Вёльфлин [3, с. VII].

Основываясь на теории А.Гильдебранда и Г.Вельфлина, А.Ригль также подчеркивает развитие принципа восприятия и создания форм искусства от тактильного и осязательного к оптическому у человека Нового времени. Вместе с этим исследователь выделяет «два уровня восприятия визуальных форм: объективные качества материальных форм, присущие им всегда, вне зависимости от того, видит их человек или нет, и субъективные качества, которые возникают в момент восприятия» [2, с. 37].

Примечательно исследование отечественного теоретика искусства Б.Р.Виппер, где он отмечает, что «искусство начинается с познания мира путем моторных и осязательных представлений» [4, с. 10]. Данный тезис, положенный в начале исследования и изложения материала об искусстве Древней Греции, накладывает отпечаток на все исследование в целом как представление развития искусства от моторно-осязательных к оптическим представлениям, принципам постижения действительности и воссоздания их в формах культуры. Последнее отражено в классическом периоде Древней Греции в трехмерности, пространственности пластики форм культуры, где выражены зрительно-оптические качества объектов [4, с. 11, 58, 132–133].

Изучая особенности восприятия человека с точки зрения психологии восприятия и искусства, Р.Арнхейм также указывает, что восприятие является прежде всего познавательным процессом. Познание это является активным, динамическим и творческим: оно находится в постоянном выделении существенных черт объектов восприятия и синтеза их в целостный и понятный для понимания образ. А так как процесс сложения образа происходит в представлении сознания, то он имеет сходство с процессами интеллектуального познания. Если последнее оперирует абстрактными, логическими понятиями, то визуальное восприятие оперирует, согласно Р.Арнхейму, «визуальными понятиями» [1, с. 12, 102]. «Визуальные понятия», рассматриваемые в качестве отражения непосредственного сенсорного восприятия, Р.Арнхейм определяет как *«перцептивные понятия»*. Отмечая важность данного факта для

понимания процессов осмысления и постижения действительности, мы приведем здесь следующие слова исследователя: «В настоящее время можно утверждать, что на обоих уровнях — перцептивном и интеллектуальном— действуют одни и те же механизмы. Следовательно, такие термины, как «понятие», «суждение», «логика», «абстракция», «заключение», «расчет» и т. д., должны неизбежно применяться при анализе и описании чувственного познания» [1, с. 59].

Формирование понятий перцептивного и интеллектуального уровней формируется в ходе восприятия явлений действительности. Явления действительности, будучи явленными на мгновение, не постоянно видимыми, исчезающими и вновь явленными: при открытии и закрытии глаз или в приходящих и уходящих событиях действительности — не есть то, что истинно, действительно. То есть реальность не есть подлинная действительность. Такой подлинной, истинной действительностью является, по Платону, мир идей. А этот мир есть не что иное, как бытие. **Ιδέα**, идея, иначе — **είδος**, эйдос, по Платону, означает «вид», «то, что видно» в вещи, предмете, явлении [23, с. 156]. Отвлечение воспринимаемой формы от явления действительности, вы-явление существенного из формы явления приводит к вы-делению идеи, понятия из явления. Поскольку идея явления осознается в представлении и является отвлеченной от самой формы явления, то здесь мы можем говорить о бытии явления. Такую форму, «отвлеченную от явления», А.Гильдебранд называет «формой бытия предмета» [6, с. 18]. «Форма бытия предмета» как идея есть абстракция, полученная в процессе абстрагирования, «отвлечения от явления».

Абстракция как идея, как «форма бытия предмета» становится «видимой», приобретает черты идеи в представлении человека вследствие определенного воздействия на перцептивное восприятие человека. Но всегда существует совокупность факторов, сопутствующих в восприятии такой формы. Эти факторы могут исходить как из формы, так и из отношения формы и окружающего ее пространства. Чтобы выделить идею как интеллектуальное понятие, необходимо осмыслить ее как совокупность отношений: воздействия формы на пространство, пространства на форму и их совокупное воздействие на воспринимающего человека. Осмысленная так идея или же понятие, в свою очередь, у А. Гильдебранда понята как *«форма воздействия»,* создающая определенное впечатление и значение [6, с. 18]. Эта форма воздействия есть целое,

которое не сводится к сумме факторов, но только находя определенные *закономерности между отношениями* этих факторов можно определить и увидеть идею как целое только в нашем представлении.

Здесь мы также отмечаем и тот факт, определенный методами гештальтпсихологии, что форма воспринимается всегда как целое, не сводимое к сумме своих частей, но объединенная некоторой *структурой*. Как пишет Р.Арнхейм, «первичными данными восприятия являются общие структурные особенности воспринимаемого объекта» [1, с. 57]. Эти структурные особенности, в соответствии с теорией гештальтпсихологии, отождествляют форму, как сумму отношений частей к целому, с понятием. *Структура, воспринимаемая как образ формы, является сутью воспринимаемой формы, тем, что определяет суть формы как понятия*. Под понятием мы можем подразумевать не только нечто умозрительное, но, поскольку оно является и чем-то реальным, понятием можно считать любую форму действительности, воспринимаемую перцептивно, осмысляемую и представляемую в представлении. Здесь «термин «понятие» указывает на действие, совершаемое всеми видами познавательных процессов, а не служит сведению всех их к интеллектуальным процессам», — подчеркивает Р.Арнхейм [1, с. 164].

Итак, воздействуемая и воспринимаемая форма понимается представлением как идея, и мыслится она структурно и абстрактно.

Осмысленные в представлении человека, субъекта культуры, формы действительности приобретают особый вид. Это выражается в том, что, поскольку формы действительности мыслятся в представлении, то, по принципу отражения, они воспринимаются как некие внутренние качества форм действительности, с одной стороны. С другой стороны, поскольку идеи осознаются в представлении, то они становятся частью сознания и самосознания субъекта. И наконец, поскольку в представлении *субъекта бытуют идеи, то субъект: человек, индивид, социум — наделяется качествами идей и потенцией идей быть осуществленным по принципам идей.* Следуя этим качествам форм представления, «форм бытия предметов», идеям, человек осуществляет себя как идею, создавая и творя ту действительность, которая есть в его идейном представлении. Именно в представлении «формы бытия», идеи приобретают антропный вид. Социальным он становится постольку, поскольку идеи всегда разделяемы социумом, человек является существом социальным. Поэтому *идеи в представлении приобретают антропо-социальный вид.*

Этот вид соотносится с тем, что значит и для чего нужен тот или иной объект действительности, какую пользу он может принести человеку или его обществу как становящимся и осуществляемым идеям.

Так как в представлении человека формы действительности, с одной стороны, приобретают форму идеи, с другой стороны, формы действительности в той или иной ситуации могут принести пользу, благо, поэтому в представлении идея приобретает вид *ценности* [23, с. 71, 95]. Ценность определяется как то, что влечет к себе и определяет цели [8, с. 262]; как отношение, имеющее определенную пользу для человека или общества [23, с. 100, 164]; как полагание и постижение нового принципа существования человека в действительности, ценность связывает «природное и общественное, материальное и идеальное» [24, с. 24]. Здесь мы отмечаем, что ценность есть особое отношение человека к действительности, которое определяет вектор приложения творческих сил в направлении осуществления идеи как блага.

Иной стороной «визуальных понятий», которые рассматривает Р.Арнхейм, является воплощение интеллектуального познания, как результата перцептивного опыта, в «изобразительных понятиях». Под ними исследователь понимает *«„репрезентационные понятия“,* то есть понятия о форме, посредством которой воспринимаемая структура объекта может быть выражена с учетом свойств, характерных для данного изобразительного средства» [1, с. 162]. Из предложенного определения следует, что репрезентационные понятия являются средствами художественной выразительности. Синтезируясь в целостный объект, репрезентационные понятия образуют целостную форму, под которой мы и можем подразумевать форму культуры или форму искусства.

В действительности все предстоит для человека как не имеющее понятийной или идейной ценности, как о-формленной цельности. И только пройдя через самосознание и представление человека-творца, то или иное воздействие, та или иная идея, выявленная из действительности, могут быть подчинены тем отношениям цельности с действительностью, которые необходимы в качестве таковых как ценности. Результатом же постижения действительности становится создание формы культуры, осуществляющей *«известное воздействие»* [6, с. 21] *идеи или понятия, как логически, структурно и абстрактно постигнутой в представлении действительности, связанной в таких ценностных отношениях, что воздействие получает целостное и законченное выра-*

жение. «Форма бытия, поддающаяся измерению форма природы, или ее данные пространственные размеры могут быть осязаемы глазом, но не могут быть затем восприняты как целое. Это целое существует для глаза только в форме воздействий, которые превращают все действительные размеры в относительные ценности; только как таковые мы имеем в их зрительных представлениях. Точно также представления отвлеченных контуров, присущих формам бытия, и их относительного положения друг к другу получаются нами в зрительном представлении лишь как выражения известных пропорций и представляют посему величины относительные. Таким образом формальное представление приходит к известного рода абстракции, закрепляя ощущение пространственных ценностей, которые могут быть реализованы только облечением их в индивидуальные пропорции», — заключает А.Гильдебранд важную для нашего исследования мысль [6, с. 21–22].

Итак, цельность, постигнутая в процессе восприятия действительности и осознанная в представлении творца в качестве интеллектуального понятия, образа, реализуется им в формах культуры как в репрезентационных понятиях, образах представления. *В формах культуры репрезентуется представление творца.*

Но попробуем взглянуть на **процесс постижения действительности с точки зрения философии,** в частности, сконцентрируем наше исследование на представлениях М.Хайдеггера [23], чтобы осмыслить и понять мотивы поведения человека в потенциях постижения действительности.

В начале исследования мы обозначили, что через представление человек удостоверяет факт существования себя и действительности в своем самосознании. Через представление человек постигает действительность и удостоверяет ее в качестве истинно существующей. Так как существование «Я» человека есть безоговорочный факт истины для него, то все представленное в представлении, в том числе и сформированное «понятие» как понимание действительности становится истиной. Таким образом, человек познает истину о существе действительности и существе бытия, бытия форм в представлении. «Пред-ставление сделалось в самом себе вы-ставлением и у-становлением существа истины и существа бытия. Пред-ставление устанавливает тут само себя в пространстве своего собственного существа и полагает это пространство как меру для бытия сущего и для существа истины», — пишет М.Хайдеггер [23, с. 130].

Поскольку истина находит свое утверждение в сознании и постигается прежде всего в представлении, а не в действительности, то истина принадлежит иному миру. Так как мир реальный является миром становящимся, пребывающим во времени, изменяющимся, потому здесь отсутствует истина как то, на что может опереться сознание. Истина принадлежит, по Платону, миру идей, бытию, миру пребывающему в неизменном состоянии [23, с. 89]. Отсюда следует, что только в представлении существует мир истинного, как мир представленного и удостоверенного самим сознанием человека. А так как мир истинного, представленный в представлении человека, есть бытие, то и «бытие есть пред-ставленность» [23, с. 130].

Следует упомянуть, что истина о действительности формируется в самосознании не только индивида как субъекта культуры, но и в самосознании социальных групп. Так, на ранних стадиях развития культуры индивид мыслил себя неотъемлемой частью общества, поэтому здесь мы можем говорить об обществе или социальной группе как целостном самосознании, мыслящем и утверждающем себя в качестве единого, группового самосознания. Так, например, групповое самосознание проявлено в первобытном и традиционном обществе, что исследовано К.Леви-Стросом [10]. Самосознание таких социальных групп как племя, клан или каста проявляется в процессе удостоверения своего существования в мире через рефлексию действительности в социальной структуре как в социальном сознании [10, с. 246–251, 260, 283]. В процессе развития самосознания человек эпохи Возрождения начинает мыслить и воспринимать себя индивидуальностью, личностью. Этот перелом в развитии самосознания отмечен уже упомянутым тезисом Декарта «я мыслю, следовательно, я есмь», и мы можем говорить о современном индивиде как о личности, о самосознании, выделенном из общества.

Так как каждый субъект культуры обладает своим неповторимым опытом восприятия, зависящем от места и времени, в которых осуществляется его жизнедеятельность, то воспринимающее сознание формирует свой набор понятийных шаблонов о действительности для восприятия и представления ее. Этим набором шаблонов для постижения действительности является парадигма. Понятие парадигма, с древнегреческого переводимое как παράδειγμα, «пример, образец», [21, с. 477], наделяет восприятие, мышление и представление характером парадиг-

мальности. А так как восприятие осуществляется каждым субъектом культуры в отдельности, то каждый субъект культуры характеризуются парадигмальностью своего бытия. Поэтому мы можем говорить о бытие как *субъективно-парадигмальном бытие,* бытие постигнутым человеком. К пониманию парадигмальности бытия также призывает и К.М.Кантор: «Бытие «бытийствует» через свободное самоосуществление личности, и лишь для того, чтобы отличить онтологический проект от проекта, который формируется в сознании человека, я предлагаю использовать термин «парадигма» для обозначения проективности бытия и впредь говорить о парадигмальности бытия и парадигмальности общественного бытия», — приводит слова философа В.Ф.Сидоренко [19, с. 9].

Если истина есть то, что становится осознаваемым как действительность, то это означает, что она была до этого не осознаваема, скрыта. Осознанная истина сначала скрыта внутри сознания и представления человека также, как она скрыта от глаз в действительности. Внутри сознания истина не является видимой другим, она еще не является истиной для другого, который также смог бы удостоверить ее как истину. Она должна стать осуществленной в сознании другого субъекта культуры, чтобы представление, бытие первого субъекта могло быть удостоверено и укоренено в представлении, бытии другого субъекта. Таким образом, бытие, *субъективно-парадигмальное бытие стремится укрепиться в субъектах культуры,* чтобы стать осуществленным.

Подобное укрепление субъективно-парадигмального бытия Ф. Ницше видит в категориях «воли к власти» и «ценности», как «условии возрастания» власти [23, с. 100]. Ранее обозначенное тождество идеи и ценности как «формы воздействия», по А.Гильдебранду, в философии Ф.Ницше приобретает оттенок условия, при котором «воздействие» приведет к «возрастанию власти» и тем самым к укреплению субъективно-парадигмального бытия. «Бытие имеет черту предоставления возможности, оно условие возможности. Бытие есть, скажем с Ницше, ценность», — подчеркивает М.Хайдеггер: «история метафизики идет своим ходом от платоновского истолкования бытия как ιδέα и άγαθόν к истолкованию бытия как воли к власти, которая устанавливает ценности и все мыслит как ценность. Потому сегодня мы мыслим еще исключительно в „идеях“ и „ценностях“» [23, с. 158–159].

Идея приобретает ценность в сознании и представлении человека постольку, поскольку она желает быть осуществленной через человека,

посредством его сознания и представления. Человек является посредником на пути осуществления идеи. *Человеком движет идея,* которая сегодня получает вид ценности, определяющей и устанавливающей бытие человека [23, с. 107–108, 162].

Далее, так как истина: будь то идея, понятие или ценность — находится в плоскости бытия как представленности и не может быть получена или передана напрямую, а только через действительность, в которой истина находится умозрительно, то истина сначала представляется как умозрительная цель, которую необходимо постигнуть или передать другому. Поскольку между истиной, целью в действительности и умозрительной целью, умозрительной истиной лежит сама действительность, то человек прибегает к средствам, помогающим преодолеть разрыв, образованный самой действительностью. Таким средством является *техника*, как средство освоения действительности, «средство достижения цели» [23, с. 221], постижения истины.

Если посмотреть на действительность, понятую как мир идей и реальный мир, то *техника преодолевает разрыв двух миров*. Поскольку мир идей, бытие символизирует собой Истину, оказавшуюся потаенной, скрытой от глаз человеческих, то техника способна о-существлять истину, о-формить, сделать ее видимой, представленной другому. М.Хайдеггер понимая технику, как «вид раскрытия потаенного», пишет: «Если мы будем иметь это в виду, то в существе техники нам откроется совсем другая область. Это — область выведения из потаенности, осуществления истины» [23, с. 225].

Недаром древнегреческое слово τέχνη, читаемое как «технэ», а ныне рассматривается как техника, означает искусство, мастерство, ремесло. Через технику человек-мастер создает то, что сегодня называется произведением искусства [23, с. 225]. «Всякий по-вод для перехода и выхода чего бы то ни было из несуществования к присутствию есть ποίησις, про-из-ведение», — передает слова Платона М.Хайдеггер [23, с. 224].

Если в слове «про-из-ведение» рассмотреть корень «-ведение», то оно происходит от слова «ведать», как «знать», «видеть». А «то, что видно», «вид» — это есть, по Платону, «эйдос», «идея». Если взять значение приставки «про-» как «у-становить, у-твердить» [15], то получится смысл «про-из-ведения» как «установленное-из-знания» или «устанавливание-из-знания». Через произведение идея становится о-существленной, постигнутой истиной. Таким образом, в «про-из-ведении»

заключен тот смысл постижения действительности, постижения бытия, что в нем осуществляется идея и завершает свое воздействие представление создающего его субъекта.

Поскольку в произведении реализована техника постижения бытия, постольку *произведение является техникой постижения бытия, постижения действительности.*

Так как произведение создается человеком и так или иначе является тем, что опознается как следом культуры, постольку оно может считаться формой культуры. Таким образом, форма культуры передает определенную истину, идею или понятие. В форме культуры постигается истинная действительность, то есть действительность вневременная, существующая в представлении. *В форме культуры постигается бытие, а сама форма культуры является техникой постижения действительности, постижения бытия.*

С точки зрения семиотики форма культуры как постижение действительности рассматривается на более фундаментальном уровне, что мы также рассматриваем как необходимое к исследованию.

Если учесть, что каждый субъект культуры имеет свой жизненный опыт, свое представление о действительности, свое субъективно-парадигмальное бытие, то форма и ее содержание: истина, идея, понятие — потенциально имеют разное восприятие. Соответственно, восприятие и представление формируют ту или иную интерпретацию содержания формы. Такое положение, когда первоначальный смысл, содержание формы является недоступным для воспринимающего субъекта, то объект восприятия представляется знаком, опосредующим форму и содержание: знак репрезентует их через себя [16, с. 177]. Тогда форма становится знаком, иначе, репрезентаментом, первоначальное содержание становится объектом, который знак означает, а само содержание становится для субъекта восприятия интерпретантой, по Ч.С.Пирсу [16, с. 200]. Г.Фреге конституирует ту же структуру знака, но с небольшими отличиями. У него форма является знаком, первоначальное содержание является денотатом, прямым значением, «вещь, данная в ощущениях», а само содержание является смыслом, «внутренним образом», понятием [22, с. 356]. Последнее, понятие, становится тем, что воспринимается в представлении представляющего субъекта, это понятие выступает в качестве репрезентуемого самому себе представления о воспринятом. Таким образом, через знак происходит осмысление действительности.

Через форму знака, через подмену одного другим, происходит, с одной стороны, сокрытие идеи, с другой — движение идеи в восприятие субъекта формы объекта.

Поскольку через знак осуществляется осмысление действительности, постольку он является условной единицей знания. Знание же, оформленное для другого в знак, как в форму культуры, является уже знаком постигнутой действительности или постижения ее. Так, освещая широкий спектр значений слова «знак», А.П.Лободанов сначала находит косвенную связь в словообразовании со словом «знать», а затем и вовсе определяет последнее как общесмысловое для всего этимологического поля слова «знак»: «Знак — фрагмент природного окружения человека, или предмет (природы или искусственно созданный человеком), или действие, относительно которых принято условие, наделяющее этот предмет или действие способностью передавать определенный смысл — знание» [11, с. 23].

Знак соотносит в себе внутреннюю и внешнюю формы: содержание и форму, идею и выражение этой идеи в форме. Исследуя «знак как форму поэтического восприятия» Е.А.Счастливцева приходит к выводу, что знак находится на пересечении этих форм [20, с. 25]. Находясь в терминальном положении, на границе внутреннего и внешнего, идеи и формы, знак не принадлежит ни внутреннему, ни внешнему, но, соотнося сущности всех идей и всех форм, *знак является абсолютной формой.* А поскольку в качестве формы он выражает самого себя, постольку *знак является абсолютной идеей* формы. Если рассматривать знак в абсолютной системе отсчета, то он организует отношение идеи, смысла вещи, как внутреннего и частного, к форме, то есть к внешнему и общему: к бытию. Таким образом, знак через форму выворачивает бытие наизнанку, с одной стороны, с другой стороны, через знак бытие оказывается представленным нам. Как пишет В.Г.Новоселов, исследователь онтологии знака, «знак сообщает нечто об этой вещи, т.е. дает ее описание, состоящее в указании места этой внешней по отношению к знаку вещи в нашем языковом сознании — места, которое может пониматься как отношение к бытию» [14, с. 11].

Поскольку знак позволяет осуществить и представить, репрезентовать ту или иную форму действительности, поскольку он помогает связать форму объекта, как объект и цель восприятия, с сознанием и представлением человека, преодолев тем самым разрыв, образованный

самой действительностью, постольку знак является техникой. Причем особой техникой: техникой связывания субъектов с объектами. Таким образом, *знак является техникой коммуникации.* Хотя мы не нашли данных о знаке как о *технике* коммуникации, но именно это и подразумевается, когда речь идет о нем как о средстве коммуникации [12], но мы нашли следующее замечание философа техники В.М.Розина, которое помогло сделать такой вывод: «Если техника живет по законам первой природы и использующей практической деятельности (техническое устройство, с одной стороны, есть известная практическая деятельность или средств деятельности, с другой, — в нем реализуются определенные природные процессы), то знаки живут по законам языковой коммуникации (они транслируются, их нужно понимать и т.д.) и семиотической деятельности… И хотя любое техническое сооружение в культуре означено, как-то описано в языке, сама техника не является языком» [18, с. 48–49].

Итак, исходя из представленного анализа, мы отмечаем *знак как специальную форму постижения действительности,* объединяющую все формы культуры. *Знак является техникой, общекультурным основанием постижения действительности, постижения бытия.*

***

Из краткого представления процесса постижения действительности в формах культуры мы можем сделать следующий вывод о его механизме. Процесс постижения действительности определяется функциональным комплексом восприятия субъекта, сознающего себя в качестве субъекта собственного представления и удостоверяющего себя в качестве такового в процессе формирования перцептивных и интеллектуальных понятий о действительности, а также репрезентации этих понятий посредством техники в тех или иных знаковых формах антропо-социальной сферы бытия с целью укрепления и удостоверения в нем своего субъективно-парадигмального бытия. Последнее определяется теми идеями, которые стали ведущими в представлении субъекта. В этом процессе постижения действительности *форма культуры выступает в качестве знака и техники постижения действительности.*

Итак, нами обозначены наиболее общие, общекультурные основания, определяющие постижение действительности в форме культуры. Представление, как основание бытия, субъективно-парадигмального бытия, является одним из главных оснований, способствующих

про-из-ведению формы культуры. Именно *феномен представления, самосознания: способность к осмыслению действительности в структурно-абстрактных, идейных формах и репрезентации их в знаковых формах культуры — мы полагаем как одно из сущностных оснований как культуры, так и ее форм.* Мы также заключаем, что основываясь на диалектике установленных в данной статье оснований, которые в то же самое время определяют собой средства и методы, цели и задачи, процессы и результаты, системы и структуры исследований, возможно понимание формирование тех или иных феноменов и форм культуры.

Библиография:

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. — Москва: Прогресс, 1974. 386 с.

2. *Аронов В.Р.* Теоретические концепции зарубежного дизайна. 1. — Москва: ВНИИТЭ, 1992. 122 с.

3. *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — Москва: Издательство В. Шевчук, 2017. 320 с.

4. *Виппер Б.Р.* Искусство Древней Греции. — Москва: Наука, 1972. 420 с.

5. *Выгодский Л.С.* Психология искусства. — Ростов н/Д.: изд-во «Феникс», 1998. 480 с.

6. *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / пер. Н.Б. Розенфельда и В.А. Фаворского; вступ. Ст. А.С. Котлярова. — Сокр. Репр. Воспр. Изд. 1914 г. — Москва: Логос, 2011. 144 с.

7. *Земпер Г.* Практическая эстетика. Перевод В.Г. Калиша. — Москва: Искусство, 1970. 320 с.

8. *Иванова И.Н.* Стиль потребления как социальный процесс и способ идентификации: социологическая интерпретация. — Саратов: Изд-во Поволж. межрегион. учеб. центра, 2004. 512 с.

9. *Кандинский В.В.* Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве / Василий Васильевич Кандинский; [пер. с нем. Е. Козиной «Точка и линия на плоскости»]. — Москва: Издательство АСТ, 2019. 352 с.

10. *Леви-Строс К.* Первобытное мышление / Пер., вступ. ст., примеч. А. Островского. — Москва: ТЕРРА—Книжный клуб; Республика, 1999. 392 с.

11. *Лободанов А.П.* Семиотика искусства: история и онтология: Учебное пособие. — 2-е издание. — Москва: Издательство Московского университета, 2013. 680 с.

12. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. — Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2001. 703 с.

13. *Малевич К.С.* Черный квадрат. Мир как беспредметность / Казимир Малевич. — Москва: Издательство АСТ, 2019. 496 с.

14. *Новоселов В.Г.* Философское понимание онтологии знака. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. – Новосибирск, 2009. 26 с.

15. *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка: Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С.И.Ожегов. Под ред. Проф. Л.И. Скворцова. — 27-е изд. Испр. — Москва: Издательство АСТ: Мир и Образование, 2016. 736 с.

16. *Пирс Ч.С.* Избранные философские произведения. Пер. с англ. / Перевод К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. — Москва: Логос, 2000. 448 с.

17. *Погорелов Д.Б.* Историко-онтологические основания дизайна. Часть 1 / «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. МГХПА, — 2019. — № 4. Часть 2. с. 192–206.

18. *Розин В.М.* Традиционная и современная технология: (филос.- методол. анализ). — Москва, 1998. 216 с.

19. *Сидоренко В.Ф.* Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореферат дис. … доктора искусств.: 17.00.06 / ВНИИ техн. эстет. Гос. ком. СССР по науке и тех. — Москва, 1990. 32 с.

20. *Счастливцева Е.А.* Знак как форма поэтического восприятия / Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Научный журнал, № 5 (2014). — Киров, 2014, с. 23–28

21. Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Л.Ф.Ильичев, П.Н.Федосеев, С.М.Ковалев, В.Г. Панов. — Москва: Сов. Энциклопедия, 1983. 840 с.

22. *Фреге Г.* Смысл и денотат // Семиотика и информатика. — Москва, 1997. — № 35, с. 352–379.

23. *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. — Москва: Республика, 1993. 447 с.

24. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / А.В. Иконников. М.С.Каган, В.Р.Пилипенко и др.: Под общ. Ред. А.В. Иконникова; ВНИИ техн. эстетики. — Москва: Стройиздат, 190. 335 с.

25. *Юнг К.Г.* Символическая жизнь / Пер. с англ. — Издание 2-е. — Москва: «Когито-Центр», 2010. 326 с.

26. *Morris C.W.* Foundations of the Theory of Signs. — Chicago: The University of Chicago Press., Ill, 1938. 59 p.

Е.А. ЗАЕВА-БУРДОНСКАЯ

Кандидат искусствоведения, профессор, и.о. зав. кафедрой «Средовой дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lenartt@gmail.com

А.В. САЗИКОВ

Кандидат искусствоведения, зав. научно-методическим отделом МГХПА им. С.Г. Строганова, ведущий научный сотрудник НИИ РАХ
e-mail: a_sazikov@mail.ru

E.A. ZAEVA-BOURDONSKAIA

The Candidate of Sciences in art criticism, professor, the head of Department «Environmental design» of the Stroganov Academy
e-mail: lenartt@gmail.com

A.V. SAZIKOV

Candidate of art history, head. scientific and methodical department of the Stroganov Academy (MGHPA), leading researcher at the research Institute of RAH
e-mail: a_sazikov@mail.ru

СТАНОВЛЕНИЕ КАФЕДРЫ «ПРОЕКТИРОВАНИЕ МЕБЕЛИ» В МВХПУ (б. СТРОГАНОВСКОЕ). ИНТЕРВЬЮ С Ю.В. СЛУЧЕВСКИМ

THE FORMATION OF THE DEPARTMENT «DESIGNING FURNITURE» AT THE MOSCOW HIGHER SCHOOL OF INDUSTRIAL ART (FORMER STROGANOVSKOE). INTERVIEW WITH Y.V. SLUCHEVSKY

Статья представляет собой расшифровку интервью со старейшим преподавателем кафедры «Дизайн мебели» МГХПА им. С.Г.Строганова профессором Ю.В.Случевским (1928–2017). Юрий Васильевич, будучи студентом первого набора послевоенной Строгановки, рассматривает историю кафедры с первых дней ее основания до современного периода. Раскрывает малоизвест-

ные детали участия училища в первых Всесоюзных выставках мебели в конце 1950-х — начале 1960-х гг., показывает не только изменение подходов к проектированию мебели в Строгановском училище, но и шире — в мебельной промышленности СССР и постсоветской России.

The article is a transcript of an interview with the oldest teacher of the department «Furniture Design» of the Stroganov Academy, Professor Y.V.Sluchevsky (1928–2017). Yuri Vasilievich as a student of the first set of post-war «Stroganovka», examines the history of the department from the first days of its foundation to the modern period. He reveals little-known details of the school's participation in the first All-Union furniture exhibitions during the late 1950s — early 1960s, shows not only a change in approaches to furniture design at the Stroganov School, but also wider — in the furniture industry of the USSR and post-Soviet Russia.

Ключевые слова: Ю.В.Случевский, МВХПУ-МГХПА, дизайн мебели, мебельная промышленность.
Keywords: Y.V.Sluchevsky, MVHPU-MGHPA, furniture design, furniture industry.

В январе 2015 г., когда шла работа над юбилейным изданием к 190-летию МГХПА им. С.Г.Строганова «Строгановка: 190 лет русского дизайна» [1], нам удалось взять интервью у старейшего преподавателя кафедры «Дизайн мебели» профессора Юрия Васильевича Случевского (1928–2017). Частично материалы интервью уже были опубликованы в этом юбилейном издании. Сейчас впервые мы публикуем текст интервью полностью, но прежде следует привести краткую творческую биографию Юрия Васильевича.

Ю.В.Случевский, профессор, член Московского Союза художников, заслуженный деятель искусств РФ, «Почетный мебельщик России», ветеран ВОВ, обладатель нагрудного знака «За заслуги в стандартизации», член Международной академии наук о природе и обществе.

Ю.В.Случевский родился в 1928 г.; окончил МВХПУ (б. Строгановское) в 1953 г., в 1956 г. закончил аспирантуру и с 1957 г. до последних лет своей жизни вел основной профилирующий курс «Проектирование мебели». За этот период Ю.В.Случевским было подготовлено более двухсот выпускников: художников декоративно-прикладного искусства, дизайнеров в области проектирования мебели. Среди них — профессора, доценты, заслуженные художники, лауреаты российских и международных конкурсов.

Юрий Васильевич Случевский — крупнейший специалист в области проектирования мебели, выдающийся художник, дизайнер, теоретик, педагог и общественный деятель, внесший значительный вклад в становление отечественного мебельного дизайна, развитие мебельной отрасли, создание отечественной школы проектирования мебели.

Первые крупные творческие работы Ю.В.Случевского были посвящены актуальной для конца 1950-х теме — разработке проектов новых форм, типов и конструкций массовой мебели для малометражных квартир. Работы были показаны на первых послевоенных мебельных выставках 1956–1958 гг. Они получили общественное признание, привлекли внимание к вопросам мебельного дизайна, явились началом дальнейшего цикла научно-исследовательских и проектных работ, связанных с проблемой создания массовой, недорогой, удобной в эксплуатации и демократичной мебели для типового жилища. Эти проекты способствовали коренной реорганизации мебельной промышленности, утверждению новой эстетики форм промышленных изделий.

Многие разработки Ю.В.Случевского отмечены золотыми, серебряными медалями ВДНХ СССР, дипломами, премиями на всесоюзных конкурсах и международных выставках; им написана серия статей по мебельной тематике, опубликованных в различных специальных журналах и сборниках. За личный вклад в развитие декоративно-прикладного искусства Ю.В.Случевский удостоен почетного звания «Заслуженный деятель искусств РФ» [2].

— Очень признательны Вам за согласие ответить на наши вопросы, мы сейчас пытаемся воссоздать историю становления Строгановской школы дизайна, начиная с достопамятных времен, а более конкретно с 1945 года и по нынешнее время. Что-то мы уже сделали и пользовались, в частности, Вашими материалами доступными в печати. Но нам, если можно, было бы удобнее задать Вам конкретные вопросы, возникшие в процессе работы над этим изданием. В книге «Строгановская школа композиции» [3] Вы опубликовали воспоминания, в которых

говорите несколько слов о новых материалах и технологиях, которые в 60-е годы пришли на кафедру проектирования мебели. И, прежде всего, хочется услышать несколько слов о клеевой мебели, о мебели с металлом, о дизайнерской мебели и подходах в проектировании.

— Прежде всего, стоит, конечно, упомянуть, что это процесс был непростой. В принятии его и средой преподавателей, и средой руководства. Я помню первые годы программы и задания были работы старого дореволюционного Строгановского училища. Это были вещи уникальные, как правило. Вещи, изготовленные из дорогих материалов, натуральных. А всякие новации воспринимались чрезвычайно неодинаково и часто в штыки. Мне не хотелось бы называть фамилии руководителей. Захар Николаевич Быков не очень приветствовал, когда мы говорили о мебели из металла, из пластиков. Он говорил: «Вы же не знаете свойств этих пластиков, не знаете как работать с металлом. Есть понятный и традиционный материал — дерево. Извольте делать все из дерева». Так и было до начала 60-х годов, мы старались проектировать из дерева, причем из массива древесины. Но это, действительно, и население считало нормальным, потому что материал теплый, хороший и удобный в изготовлении. И вся промышленность была направлена на изготовление мебели из традиционных материалов, массива. Толчком для появления новых материалов и технологий послужила первая всесоюзная выставка, организованная в 1956 году на территории Центрального парка культуры и отдыха им. Горького. Там был так называемый «Чешский павильон», огромный, где чехи показывали всю свою продукцию, потом они все вывезли, а павильон оставили. Вот в нем и решили разместить всю мебель. Но этот год был переломный, к власти пришел Хрущев, и намечалось кардинальное изменение производства всего, что связано с жилищем. И вот в какой-то мере мебель, которая существует, можно было связать с этим. Для этого послали за рубеж архитектора А.В.Власова, он в то время был президентом академии архитектуры, в то время была такая академия. Это архитектор очень хороший, видный, автор подвесного Крымского моста, автор стадиона в Лужниках, еще несколько произведений у него было. Власов был во Франции и Америке и закупил там много мебели, несмотря на всякие провокации, о которых я не буду сейчас говорить. Он привез сюда хорошую коллекцию мебели, современную, которую делали за рубежом. И она заняла основную часть павильона. На этой выставке было три отдела, один из них — то,

что выпускается нашей промышленностью, второй — то, что привез Власов, и в третьем — то, что делают наши конструкторские бюро в настоящее время и предлагают в производство. Большая выставка была, очень большая, и эту выставку посещали деятели разных сфер. Начиная с небольших начальников и кончая самыми большими. Там был председатель Моссовета М.А.Яснов, было много всяких других, и в том числе Власов со своими командами ходили смотрели, изучали. Вот это и послужило значительным толчком к развитию современных подходов к проектированию мебели. Нашу мебель, видимо, выбирали пристрастно, потому что стояли такие монстры! Шкафы с какими-то ручками, которые даже на дверь здания было бы нескромно вешать. Ну, воспринималось это по-разному. Кому-то даже нравилось это богатство, материалы. Но это все были единичные образцы, и фабрики, даже московские, выпускали мизерное количество этой мебели. Не было, как ни странно, и потребности. Не было строительства, эту мебель некуда было ставить. У кого-то были и большие квартиры, но это были избранные люди. И вот когда начался массовый переход к жилищному строительству, тут возникла потребность в этой мебели, и, конечно же, первым встал вопрос о материалах и технологии. Зарубежные авторы увидели эти новые технологии и материалы, это был, в основном, металл. Иные вещи пришли несколько позднее. Были налажены связи с Финляндией и А.Аалто, известным финским архитектором, и я, собственно, не знаю, был ли он первооткрывателем, но он создал целую палитру различных элементов. Кстати, мебель эта настолько была популярна, что в Пушкинском музее на Волхонке в одном из главных залов устроили выставку финской мебели, где-то в 57 или 58 году. И это тоже очень повлияло на многое, вдруг все увидели, как можно проектировать мебель по-новому. Мебель уже стала привлекать внимание и архитекторов, и потребителей. Кстати, об этой выставке мы написали статью с М.Т.Майстровской в журнал «Мебельный мир» [4]. Итак, это был импульс, а дальше начались выставки, конкурсы. Их было не так много, всего четыре за весь промежуток. Это были большие всесоюзные выставки. Первая состоялась в 1958 году, она была устроена в Новых Черемушках, во вновь построенном здании с малометражными новыми квартирами, тогда еще не панельными. Квартирки были маленькие, без лифтов, на пятый этаж надо было идти пешком. И для них уже нужна была какая-то специальная мебель. Я участвовал в этой выставке, будучи аспирантом, и представил тогда свой

проект секционной мебели. Этот проект имел тогда большой успех, как будто из кубиков все собирается. Для нас это было совершенно в новинку. Хотя эта мебель была известна как шведско-американская. И там, на выставке, был А.И.Микоян, ему все понравилось. А когда он кивал, и кто-то постучал пальцем, этого было достаточно, чтобы посыпались предложения работать.

— Внедрили этот проект?

— Внедрили! Тогда как было: будет сделано! И ничего не делается. Так ничего и не сделали. Было очень много этих блоков. Потом привезли в Строгановку и рассовали по всяким углам. Через два года, уже на первой выставке-конкурсе, было много разной секционной мебели. Я снова там участвовал и снова получил премию, первые премии не давали, как и сейчас, поэтому получил вторую премию. Так надежнее. Разделил ее с эстонцами. На этот раз ее уже выпускали, но в таком виде, что я не узнал свою мебель, когда пришел на совет. Смотрю, что-то обсуждают, я даже не сразу понял, что это мою мебель обсуждают. А потом когда сказали, я открестился. Все переиначили! Материал изменили! Ну, руководство сказало, что они не возражают. Выпускали под названием «Набор мебели Москва», года два выпускали. И в это же время, там на этой выставке было очень много мебели с применением металла. Все это было таким поверхностным подражанием того, что делалось за рубежом. Там были стулья легкие и из тонкой стальной трубки, или даже с колесными ножками. У нас этого не было ничего. Брали обыкновенные газовые трубы, стулья получались тяжелые, это было нелепо, дико, какого-то дурного вкуса. Самое главное, была заявка на то, что нужны новые материалы. Тогда же появилась древесно-стружечная плита, это было большим прорывом! До этого плита была так называемая столярная, она делалась из массива, и потом — фанера с двух сторон, и поэтому отдельные планки из массива, они так или иначе отражались на поверхности. Особенно после полировки. А с приходом ДСП поверхности стали ровные, и было легко полировать. Кромки научились заделывать. В общем, это была революция, хотя в то время ДСП была очень низкого качества, вредная была страшно. Она содержала большое количество формальдегидных смол.

— Фенола?

— Да, фенола. Много закупали: зарубежная ДСП была получше, а у нас учились замазывать кромки. И долгое время с ними мучились и даже

запрещали для кухни делать. Но постепенно все это было внедрено. И опять-таки, говоря об иных деталях, после того как увидели, как у финнов получается все красиво, просто и прочно. Очень многие эту тему разрабатывали в Москве, и я в том числе. Помню, что в 1961 году была следующая выставка, и там произошел значительный прогресс по сравнению с тем, что было показано в 1958 году. Были учтены недостатки первой выставки, и она была организована в новых квартирах, в Верхних Мневниках, тоже в новых домах. И нужно было создать интерьер, не просто мебель поставить, а чтобы были и светильники, и ткани, в общем, подобие жилого интерьера. Разумеется, с некоторой степенью условности, но чтобы это было похоже на жилой интерьер. Причем все это потянуть могли только довольно мощные организации. Отдельный проектировщик не мог участвовать в этом, это были огромные материальные затраты, поэтому, в основном, участвовали конструкторские бюро, институты, и Строгановка участвовала. Очень много мы сделали: четыре квартиры. Причем, тогда вставал вопрос об унификации элементов, и я сделал это основной темой своей диссертации. Создать систему унификации элементов, чтобы из них можно было собирать самые разные наборы мебели: стеллажная, секционная из кубиков, отдельно стоящие предметы. И там во всех четырех квартирах мы это продемонстрировали.

— С какими конкретно проектами участвовала Строгановка?

— В Черемушках в работе над проектом мне помогал А.М.Шевченко. Мы разработали большой набор предметов с широкой номенклатурой, там были шкафы и для одежды, и для посуды, и для книг, для всего, что может быть. Там были не только шкафы, но были и стулья, и столы, и кресла, и диваны, вся номенклатура, которая нужна для меблировки квартиры. И попытались таким образом сделать четыре квартиры, чтобы в каждой были определенные типы мебели. Это такой специальный вопрос, он не всем понятен, а тогда четко все классифицировали, есть чисто секционная мебель, есть мебель стеллажная, где есть определенные конструктивные элементы, которые могут доходить даже до потолка, и на них те же самые кубики, но по-другому. Есть универсально-сборная, где как в секционной мебели вы сдваиваете два предмета и получается сдвоенная стенка, и расход материалов увеличивается, а тогда была строгая экономия, каждый шуруп подсчитывался, а вот универсально-сборная позволяла исключить эту стенку, но она сложнее. И четвертый тип — это отдельно стоящая мебель, секционность которой не подчеркивалась, все

было выставлено отдельно, и показано, что все может быть само по себе. Я издал целую серию статей на эту тему, сейчас не взял, описано было очень хорошо [5]. Мы, правда, переусердствовали, насытили очень сильно мебелью эти квартиры, поэтому предпочтение было отдано мне. Хотя там были очень сложные отношения, ведь в жюри, в основном, были производственники и архитекторы, а Строгановка оказалась там совершенно случайно. Но это и понятно, нужно было поощрить какие-то КБ, которые постоянно занимаются проектированием мебели.

— А какими были основные материалы, используемые для этих типов мебели? ДСП?

— Да, это было фанерованное ДСП.

— Скажите, пожалуйста, а когда металл вошел в мебель Строгановки?

— Примерно в тоже время, в 1960-х годах. Я говорил о том, что в Строгановке не очень хорошо принимали. У нас был преподаватель Николай Сеньчук, архитектор, принимавший участие в строительстве правительственных зданий, поэтому он мог выступать с некоторым апломбом. Он настаивал на том, чтобы были введены новые материалы и даже потребовал, чтобы были внесены изменения в название нашего отделения [6]. Ну, вот и на этой почве у них были с Захар Николаевичем Быковым какие-то не очень дружеские взаимоотношения, по этой причине Сеньчука в конце концов уволили. У Быкова были свои достаточно веские аргументы, он говорил, что название надо оставить, потому что основным материалом было все-таки дерево. Но потом название все-таки изменили [7]. Надо сказать, что для всех этих новых материалов, а их было не так много, закупили заводы за рубежом и начали выпускать уже свою древесно-стружечную плиту. Хуже обстояло дело с металлом, потому что наладить производство тонкостенной металлической трубки было очень сложно. Ее делали немножко для велосипедов, и в промышленности она использовалась не широко. Не научились еще работать с ней, там сварка должна быть очень аккуратная, отделка тоже должна быть. В общем, вся технология требовала исследования и доработки. Предприятиям легче было работать с простыми материалами. Даже в том наборе, который я делал, были такие металлические ножки, их убрали и сделали деревянные. Надо сказать, что и до сих пор это положение мало изменилось. Если бы в нашей мебели металл применялся так же широко, как за рубежом! Но в действительности шло очень поверхностное подражание, когда Власов привез оттуда эту мебель, она была металлическая, в основном, и с пластиком, но это была, главным образом, мебель для кухни.

— Скажите, а были в Строгановке какие-либо значимые проекты гнуто-клеевой мебели? Что-то вспоминается?

— Конечно же, мы тоже откликнулись на эту моду и начали ее делать. Должен сказать, что технология не очень сложная. Нужен шпон, преимущественно березовый, и какие-то матрицы из дерева. Довольно много делали. Но тут сразу следует сказать, что это произошло с течением времени, может десятилетие прошло. Выяснилось, что это не так дешево. Идет огромный расход клея, чтобы собрать такую мебель. Иногда дешевле было сделать из массива, чем склеить эту кривую форму. Это, во-первых. Во-вторых, требовалась очень хорошая технология при склейке. Такие тонкости: по-разному распределяется нагрузка, когда мы сгибаем что-то, надо понять, откуда давить, если мы давим отсюда, то выходит прочно, а стенки, наоборот, получаются рыхлыми. И наоборот. П-образный элемент, который очень часто использовался: его легко было резать, но углы оставались очень непрочными. И в эксплуатацию пустили построенный совершенно огромнейший комбинат на берегу Каспийского моря — Майкопский, который выпускал гнутую древесину с выклейным замкнутым поясом. Отдельно задняя и передняя ножка, все это свинчивалось, и это было настолько непрочно, но зато дешево, потому что никто в мире в таком количестве не выпускал этой выклейной мебели. Они около двух миллионов экземпляров таких стульев выпустили. Причем они стоили копейки, и мы продавали их задешево в зарубежные страны. Англичане покупали их для того, чтобы оборудовать казармы. Причем чуть ли не два доллара стоил стул, для них это были копейки. У нас в здании Строгановки было два лифта, и возле них лежали горы этих сломанных стульев, которые ломались очень быстро, фанера была непрочная, и, очевидно, клеи были плохие, не отработана технология. Но постепенно когда подсчитали, поняли что такое производство не так уж и экономически выгодно, идет большой расход клея и так далее. Но где-то эта технология остается, считается современной, хотя мода на нее прошла.

— В 60-е годы Строгановка делала такие проекты?

— Делала, и очень много.

— А что-нибудь пошло в большие серии из гнуто-клеевой мебели?

— Вы знаете, был у нас такой студент, потом аспирантом стал, родом из Молдавии, вот он сделал большую дипломную работу из выклейных элементов. Там была довольно большая номенклатура. Он уехал к себе в Молдавию и возглавил там какое-то КБ, и Молдавия стала выпускать клееную мебель, причем хорошего качества. Я не знаю, считать ли это достижением Строгановки, но это было следствием его энергии и способностей. Какое-то время Молдавия была главным поставщиком и законодателем моды на выклейную мебель. В Строгановке делали часто и курсовые проекты на эту тему, сейчас с моим напарником мы однажды такую тему поставили. У нас время от времени появляются такие темы. Мы однажды назвали это «автопортрет в стуле».

— Недавно Вы это делали?

— Прошло уж лет пятнадцать! А тут мы решили изменить и дали всем задачу сделать из гнуто-клеевых элементов. И вот все, группа там была человек пятнадцать, все делали. Выставляли на выставки, я помню! Интересная была задача! Какие-то фотографии остались. Интересно, каждый по-своему рисовал. Очень важна мера в количестве этой темы. Это не значит, что все должно быть из гнуто-клеевых элементов. С одной стороны, это удобно для производителя, чтобы не связываться с другими предприятиями. А если понемногу вводить такие элементы, получается то, что надо.

— А пластик вводился в 60-е годы?

— В 60-е годы очень активно, тот же Власов привез из Франции пенопласт, тогда все обалдели, когда увидели этот аппетитный, вкусный какой-то зеленоватый, розовый. Все считали, что это открытие! И слоистый пластик, склеенный из разных слоев. Он широко стал внедряться, и как раз в то время объявили, что у нас не хватает металла в стране. И был призыв, чтобы в мебели свести к минимуму использование металла. Вместо шурупов — пазы. Неплохо, но мы теряем глубину, жесткость и вообще такая мебель сложнее в производстве. И то же самое касалось гарнитуры, крепежной, прежде всего: петли исключались во многих случаях, и в моду вошли раздвижные стенки. Если обычные нормальные двери открываются на петлях, то здесь раздвижные, причем направляющие тоже сделаны из пластика. Сказать, что это было красиво нельзя, потому что тогда не умели делать так, как сейчас, в современных автомобилях, когда смещается пластик, а потом опять встает на свое место заподлицо. А тогда так и оставалось. Но зато это очень просто, не надо никаких петель, вставил и

все — шкаф-купе. Сейчас, правда, шкафы-купе умеют делать заподлицо, поэтому слоистый пластик пошел очень хорошо.

— Но пластик был фрагментарно? Дверки, например, не то, чтобы целиком стул можно было сделать?

— Нет, нет. Тем более слоистый пластик гнется очень плохо, он ломается.

— А плетеную мебель делали?

— Делали, но очень мало. Мы пытались, и темы были дипломные. Ездили в Ивантеевку, там плетеная была мебель.

— Натуральное плетение? Или из синтетического жгута?

— Нет, натуральная, ивовые ветви. Но это все-таки массовым производством назвать нельзя — и в то время, и сейчас. Тогда стояла задача создания массовой мебели. В основном, это корпусная мебель, стулья, поэтому, по возможности, старались делать дешевую мебель массового производства. Не хватало мебели. А плести из ивовых прутьев — это и ивы не хватит, и терпения не хватит, и цена будет непомерная! Но делали, тем не менее, и довольно хорошие образцы. А какие-то новые материалы для плетения в то время не использовали.

— Скажите, а в наше время связь с производством на каком-то этапе прервалась на кафедре?

— Да.

— В 90-е это, наверное, произошло?

— Да, примерно, когда распад произошел в период перестройки.

— Началось бумажное проектирование?

— Не совсем. И в 60-е, и в 70-е, и даже в 80-е предприятия испытывали голод в отношении хороших проектов. Мы все свои дипломные работы связывали с тем или иным производством, даже обязанность у нас такая была, не знаю, записана она где-то или нет. И потом дипломную работу исполняли для этого производства. Это не значит, что они ее потом изготовляли, но были и такие случаи. Например, несколько проектов пустили в массовое производство, и они имели очень большой спрос. Был такой преподаватель Валерьев, его набор выпускался на Третьей мебельной фабрике. Смирнов — его набор «Ольховка» выпускался на фабрике. Но потом, в связи с перестройкой, когда начался распад, были большие комбинаты, не просто фабрики. Был Первый сборочный комбинат, Второй сборочный комбинат, Третий, и предприятия, которые изготовляли детали. Очень прогрессивное разделение, которое по-

зволило создать массовое производство. А вот в 80-е, даже в 90-е годы предприятия начали приватизировать, и эти большие комбинаты распались на множество мелких. Вот этот Второй комбинат, один из самых крупных в Европе, на Сходне, распался на множество предприятий. И поэтому там совершенно другие задачи ставили, на выживание! Найти свою какую-то нишу и делать мебель.

— А что с производством, сейчас оно как то налажено? Или так же все?

— Опыт наш подсказал, что, с одной стороны, хорошо связываться с предприятием, потому что оно гарантирует нам изготовление образца, а сейчас это дорого, студенты за свой счет все это делают. Но это сумасшедшие деньги — сделать хороший образец. Найти изготовителя, мастеров, найти материал. А тут предприятие! Но оно выдвигает свои требования. С одной стороны, хорошо, что стараемся удовлетворить каким-то реальным задачам и требованиям, а с другой стороны — эти требования были чудовищными. Даже технологически, они были продиктованы какими-то узкими, местными проблемами этой фабрики. И в результате это влияло на качество проекта, и таких примеров было много. Ну, вот сейчас с нашими дипломниками. Вы их видели, мы решили одну тему связать с фабрикой мягкой мебели «8 Марта». И там работают несколько наших выпускников. Но они поставили неприемлемые условия. Хотя там мои ребята, я не стесняюсь сказать: «Что вы делаете? Что за дурацкие требования вы предъявляете?» Очень трудно проектировать! Поэтому получается, что проект — одно, а то, что будет в натуре, совершенно другое, не похоже. Более того, это существенно усложняет процесс выполнения диплома: надо ездить согласовывать, потом заказчик что-то меняют, ему не нравится. В итоге мы не узнаем это изделие, и нам становится стыдно за наш проект.

— То есть раньше было проще с этим?

— Раньше было попроще, да.

— То есть подстраивались предприятия под вас?

— Было раньше распределение студентов после окончания, и мы старались сделать таким образом, чтобы студент мог работать. И вот с фабрикой (как с заказчиком — прим. ред.) он как бы делал для того места работы, для той фабрики, где он будет в будущем работать. Это немножко облегчало задачу, и дипломник старался, и заказчики старались идти навстречу. А сейчас нет, сейчас требования; нам пришлось уговаривать эту фабрику «8 Марта», им сотрудничество с нами не нужно. Они берут зарубежный образец, хороший, и его повторяют, в лучшем случае. С какими-то изменениями, чаще всего, ухудшают. Так что у них нет дефицита проектов. Со временем, может, это и будет, кто знает!

— Немного непонятная ситуация получается — почему образовательные учреждения студентов учат, а в реальной практике это оказывается не нужно. Разрыв между тем, что вы хотите, и тем, что хотят на производстве.

— Да, это проблема, это верно.

– В чем корень зла? В чем Вы его видите? И как это преодолеть?

– Преодолеть это очень сложно. А корень зла в том, что у нас не устоялись еще рыночные отношения. Их декларируют, но на самом деле их нет. Я езжу по Дмитровскому шоссе, там стоит большое здание, где на уровне четвертого этажа огромный плакат: «Российская мебель по итальянским проектам», или по итальянским образцам. Чего им мучиться? Получается, мы готовим специалистов, а производственники потом их переделывают.

— Так они, наверное, и итальянцев так переделывают, что они аж в обморок падают!

— Это верно! Ребята наши поступают на эти фабрики. Но они, в основном, работают не проектировщиками, не художниками, а конструкторами. Им дают образец какой-то зарубежный, они должны его как-то изменить, переработать так, чтобы можно было выпускать на оборудовании, которое есть на этой фабрике, с той технологией. Адаптировать! Поскольку он художник, он может немного и побаловаться, и изменить. Поэтому это проблема серьезная. Пока у нас не будет дефицита …

— Заинтересованность производства, тут, наверное, все же должна быть, многое должно идти от этого. Может, у нас просто не развит вкус у потребителя? Я думаю, такую мебель, как делают у нас, на Западе просто не стали бы покупать!

— Тут еще вопрос цена-качество очень важен, потому что у нас мебель все же довольно дешевая.

— Кухни из Белоруссии, например. Кухни — ладно, а вот диваны! Это тихий ужас! Но берут! Если живы эти торговые центры, это нужно кому-то.

— Вот пока у нас не насытится рынок, и руководители предприятий не будут заинтересованы в том, чтобы создать новые модели,

способные конкурировать с зарубежными, до тех пор вот эта проблема будет оставаться. Был такой опыт у нас со студентами. Делали хорошие проекты, но показывать их больше некуда. Была выставка наших проектов и обмеров музея Декоративно-прикладного искусства на Делегатской. Очень красивые были проекты, и там же в это время показывали свою мебель итальянцы, фирма «Коломбо Стиль», они называли свою продукцию «Драгоценная мебель». Это названо так потому, что они ориентировались на определенный рынок, на Эмираты. Для богатых эмиров. И у них мебель была изощренная, мало того, что они применяли самые экзотические материалы, вплоть до каких-то перьев, которые торчали из спинки. По периметру — какие-то перышки, очень смешно было. Позолота, в общем, дорогие материалы, драгоценные. Вкус был очень сомнительный, но, все-таки, это итальянцы, у них традиции, и совсем дурного не допустят, но все-таки было не в очень хорошем вкусе. Но зато арабам это очень нравилось, и они делали. Но когда итальянцы увидели наши работы, им так понравилось! Подошел итальянец и сказал: «Не могли бы Вы сделать обмеры с нашей мебели?» Мы: «Почему Вы просите делать, Вы не можете у себя в Италии сделать?» Итальянцы: «Нет, мы не можем, у нас некому». Мы: «Как же так?» Итальянцы: «Мы Вам готовы заплатить, только сделайте обмеры с нашей мебели». Я отказался, сказал, что денег мы не возьмем, но если «Вы примите нас у себя в Италии на какое-то короткое время с группой, то мы сделаем! Но — условие, чтобы посетить обязательно Венецию, посмотреть в Милане “Тайную Вечерю” Леонардо». Они все это записали, посчитали и сказали: «Хорошо!» И в течение года они прислали в контейнерах колоссальные рулоны, подрамники, акварель, плюс я еще сказал, чтобы прислали ватман, потому что у нас плохой. Но им все понравилось, ходили: «Bello, bello, bellissimo!». И взяли нас туда, на неделю мы ездили.

— *Это в каком году?*

— Это лет восемь назад (2006 г.).

— *Уже в двадцать первом веке.*

— Да. Принимали великолепно нас, они разработали программу, где полдня мы по предприятиям ходили, где ткани делают, где из бронзы отливают какие-то штучки для мебели, где резьбой занимаются, очень интересно! А вторую половину дня нам архитектуру показывали. В основном, это был Милан, но не только, потому что это было на севере, но мы еще и в Венецию съездили. Сказочно было! А ребята сначала так:

«В Италию?...» В то время еще было так — съездить в Париж и умереть, даже для меня. Это было событие, конечно, поехать в Италию, а ребята как-то так... Ну ладно, в Италию — так в Италию... Сейчас они только оценили, насколько интересная и полезная была поездка. Никакая туристическая поездка этого никогда бы не дала. Ну, вот в Италии обнаружили, что там действительно некому делать такую работу!

— *Ремесла нет, графического, проектного.*

— Вкуса у них достаточно, уровень высокий, посещали их предприятия.

— *То есть традиционного нет, отмывки...*

— Этого нет, я не знаю, насколько это нужно нам, я тоже всегда выступал, что мы очень много времени на это тратим. И когда я учился, помню, мы делали блик так, чтобы он был не белилами, а бумагой. Но сколько мы мучились, не знаю, это другая часть. Особенно при том дефиците времени, которое сейчас отпущено, сейчас ребята все делают на компьютере.

— *Спасибо Вам огромное за увлекательный рассказ. Было очень интересно и во многом на уровне открытия.*

Примечания:

1. *Курасов С.В., Лаврентьев А.Н., Заева-Бурдонская Е.А., Сазиков А.В.* Строгановка: 190 лет русского дизайна. — Москва: Русский мир, 2015.

2. Биография Ю.В.Случевского приведена по: *Майстровская М.Т.* Случевский Юрий Васильевич // Мастера Строгановской школы (1945–2015). Том второй: Декоративно-прикладное искусство: Дизайн: Искусство реставрации. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015. — С. 388.

3. Строгановская школа композиции. — Москва: МГХПУ им. С.Г.Строганова, 2005.

4. *Майстровская М.Т., Случевский Ю.В.* Выставка мебели 1956 // Мебельный мир. — 2014. — № 3. — С. 34–37; 2014. — № 4. — С. 26–29.

5. См. напр.: *Случевский Ю.В.* Набор секционной мебели и унифицированных элементов для квартир односемейного заселения. Альбом чертежей. — М.: МВХПУ (б. Строгановское), 1958. *Случевский Ю.В.* Секционная мебель // Вопросы декоративного искусства. Вып. 2. М.: МВХПУ (б. Строгановское), 1962. С. 82–99.

6. Кафедра первоначально имела название «Художественная обработка дерева».

7. С 1965 г. — «Кафедра проектирования мебели».

Н.А. МОЧАЛЬСКИЙ

Аспирант, старший преподаватель кафедры живописи и графики Российской государственной специализированной академии искусств (Москва)
e-mail: nmochalskiy@mail.ru

N.A. MOCHALSKIY

Graduate student, senior lecturer. Department of Painting and Graphics, Russian State Specialized Academy of Arts (Moscow)
e-mail: nmochalskiy@mail.ru

ДМИТРИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ МОЧАЛЬСКИЙ. ХУДОЖНИК-ПЕДАГОГ И ЕГО УЧЕНИКИ

DMITRY KONSTANTINOVICH MOCHALSKY. ARTIST-TEACHER AND HIS DISCIPLES

Статья воссоздает хронологию педагогической работы художника Д.К.Мочальского. С 1937 года по 1988 год — в Московском государственном институте имени В.И.Сурикова. Названы имена многих учеников мастера. В 1949 году он — профессор и возглавляет мастерскую в МГХИ (МГАХИ), а в 1963 году — кафедру живописи. В 1962 году Д.К.Мочальский — глава Московской организации союза художников (МОСХ), ответственный за выставку «30 лет МОСХ», где он выставил картины художников-классиков, наряду с мастерами новых направлений в живописи, среди которых были ученики мастера. На этой и других выставках укреплялось содружество русских художников второй половины 20 века, возникшее еще в институте.

The article recreates the chronology of the pedagogical activity of the artist D.K.Mochalsky. From 1937 to 1988 at the Moscow State Institute named after V.I.Surikov. Many names of students of the master are named. In 1949 he was a professor and headed the workshop at the Moscow State Art Institute (Moscow State Art Institute), and in 1963, the department of painting. In 1962, D.K.Mochalsky — the head of the Moscow organization of the Union of Artists (MOSH) responsible for the exhibition «30 years of MOSH», where he exhibited paintings by classical artists along with masters of new directions in painting, among whom were the students of the master. At this and other exhibitions, the community of Russian artists of the second half of the 20th century, which arose at the institute, was strengthened.

Ключевые слова: Д.К.Мочальский, художники второй половины XX века, Московский Государственный Художественный Институт имени В.И.Сурикова.
Keywords: D.K.Mochalsky, artists of the second half of the twentieth century, Moscow State Art Institute named afte V.I.Surikov.

«...для советского искусства Мочальский значил не меньше, чем Чистяков для русского».

Профессор Е.Н.Максимов [1, с. 21].

В 1935 году под руководством знаменитого художника И.Грабаря на основе Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС) и Московского училища ваяния и зодчества открылся Московский художественный институт, в нем работают одни из лучших художников своего времени, среди которых были ученики К.А.Коровина и В.А.Серова, преподававших когда-то в ВХУТЕМАС: А.Осмеркин, А.Матвеев, А.Лентулов, В.Почиталов, С.Герасимов, А.Дейнека, А.Пластов, В.Фаворская, И.Истомин, П.Покаржевский, И.Чекмазов, Н.Чернышов, Г.Шегаль, П.Корин, Г.Ряжский. Они обладали большим творческим и педагогическим опытом. Грабарь подыскивает для института мастеров Петербургской традиции рисунка, в целях обогащения Московской школы живописи — «укрепления школы рисунка». По рекомендации профессора М.Д.Бернштейна в 1937 году Д.Мочальский был приглашен в Москву (в числе других молодых художников). Игорь Эмануилович уже в 1938 году характеризует Дмитрия в служебной записке — «один из лучших рисовальщиков союза (СССР)» [1, с. 11] — и в дальнейшем в характеристике: «Культурный художник и хороший педагог, успевший уже за короткое время работы в институте дать высокие показатели» [5, с. 21].

В начале своей педагогической деятельности Д.Мочальский вел рисунок в персональных мастерских, где работал с выдающимися мастерами: И.Чекмазовым, В.Фаворской, С.Герасимовым, А.Лентуловым,

А.Осмеркиным, Г.Шегалем, П.Покаржевским, В.Почиталорвым. Среди его первых учеников: В.Г.Цыплаков, Н.А.Понаморев, М.А.Бирштейн, Т.А.Осипова, М.А.Савченкова, В.П.Полотнов, В.Г.Правдин, З.О.Правдина, Я.Ф.Котюжанский.

В годы войны в Москве остались 47 студентов и 18 преподавателей МГХИ. Начались занятия 1 октября 1941 года. Несмотря на военное положение, все работали много и самоотверженно. «В мастерских наглядным пособием служили превосходные рисунки преподавателя этого класса Д.К.Мочальского, которые он делал на полях работ студентов углем или карандашом» [5]. Многие студенты приносили свои рисунки прямо с линии фронта, куда выезжал и Дмитрий. Выдающийся художник В.Гаврилов, вернувшись с фронта, учился в МГХИ. Цитата из его монографии: «Среди наставников молодежи были И.Э.Грабарь, Б.В.Иогансон, С.В.Герасимов, А.А.Осмеркин, … Е.А.Кибрик, Д.К.Мочальский. Имея опыт в формировании советского изобразительного искусства, еще в довоенные годы, они успешно осуществляли сложное дело воспитания послевоенного поколения художников. И в этом смысле молодым талантливым людям, пришедшим в Московский государственный художественный институт сразу после войны, повезло. Здесь царил дух высокой педагогической культуры. Грабарь, а затем сменивший его С.Герасимов последовательно утверждали в учебной работе со студентами высокие принципы демократизма и гражданственности искусства. В институте царил культ реалистической живописи, основанный на высших достижениях русской колористической школы. Это никоим образом не отодвигало на второй план такие дисциплины, как рисунок и композиция» [2, с. 15]. Мочальский как учитель рисунка дополнял в педагогике выдающихся живописцев «московской школы». Ученики мастера имели в живописи крепкий «внутренний» рисунок. Так работы Стожарова отличает особая достоверность в передаче пейзажных мотивов и правда в натюрмортах, цитата из его монографии: «Если В.В. Фаворская и И.И.Чекмазов требовали широты и беглости письма и мирились с приблизительностью в рисунке, то Д.К.Мочальский и Г.К.Савицкий требовали точного рисунка, тщательной проработки его. Мочальский преподавал увлеченно. Мягкий, но требовательный, сам умеющий подмечать остро-характерное, он и ученикам старался привить эту способность» [4, с. 12]. Ряд методов, разработанных русскими педагогами начала века, был положен в основу программ, по которым занимались студенты. Выдающийся художник А.Осмеркин, возрождавший живопись в МГХИ и понимая значение рисунка, ставил ряд задач: «Ко всем дисциплинам живописи фундаментом является рисунок и еще раз рисунок. Поэтому я прибегаю в своей практике к помощи педагогов — специалистов по рисунку. В Москве работал с Д.К.Мочальским, А.М.Соловьевым и учеником Абугова — Б.В.Парюгиным. Требую от классного рисунка пластического анализа формы, то есть выявления принципа соподчинения масс, умения нарисовать деталь, не боясь, с другой стороны, излишней сухости в проработке, так как воспринимаю рисунок не как самоцель, а как штудировку на натуре пластической анатомии, выражения движения, пропорций и характера» [9, с. 135–136]. Эти требования выполнялись Мочальским, при этом он не ограничивался рисунком, преподавал несколько шире, говоря о композиции, обращал ученика к мировому наследию.

В 1948 году из МГХИ были уволены «за формализм» ведущие мастера искусства (28 профессоров) — живописцы, монументалисты и скульпторы. Трагедией для искусства было разрушение этого единого коллектива прошедшего трудности войны! Некоторым из педагогов удалось в дальнейшем продолжить педагогическую деятельность в других учебных заведениях, например в МГХПА имени С.Г.Строганова. И.Грабарь, уходя из института и передавая дела Р.Йодке, оставил рекомендацию на Д.Мочальского, характеризуя его как человека, на которого можно положиться. Дмитрий остался среди немногих прежних педагогов, не подвергнувшихся «чистки», которую также испытали на себе ученики МГХИ имени В.И.Сурикова. По воспоминаниям художника Владимира Некрасова, новый ректор Ф.Модоров, вводя свои порядки в институте, для острастки поставил двойки за летнюю практику, исключив некоторых студентов. А лишившиеся педагогов дипломники писали картину, где изображали себя в виде стрельцов, ведомых на казнь, за что были наказаны. Педагоги и студенты сопротивлялись реакции в искусстве — «модоровщине». Так, по рассказу старосты группы А.Осмеркина, Мочальский подходил к студентам с просьбой поддержать Осмеркина, но решение об увольнение этого выдающегося мастера принималось на уровне реакционной Академии художеств, на которую в тот момент не могли повлиять не педагоги, не их ученики. В такой обстановке шли занятия. Студенты по живописи у Д.Мочальского появились в 1949 году. Тогда же он возглавил мастерскую. О проблемах, возникших в обучении, вспоминал художник Юрий Гусев: «Уроков живописи не было. Ждали, а потом решили: напишем заявление, чтобы нам дали педагога Мочальского, который вел рисунок в персональ-

ных мастерских. Тогда, по кафедре живописи стал преподавать Мочальский, начались занятия. Композиции жанровые, темы разные и наброски все время. Я учился у Дмитрия Константиновича постоянно все шесть лет. Работу вел только он: по композиции, живописи, рисунку. У меня он был по существу единственным учителем, я его вспоминаю с большой благодарностью, уважением, любовью и потом мы встречались. Теперь, когда прошло много лет я живу под воздействием воспоминаний о Мочальском, для меня он даже и не умер» [1, с. 17]. Так тепло относились к нему студенты, дружба со многими продолжалась всю жизнь. У художника В.Власова на мольберте стоял портрет Д.Мочальского, и ученик всю жизнь старался быть достойным педагога.

Первые студенты Д.Мочальского по живописи: Ю.Гусев, В.Власов, В.Некрасов, С.Ткачов, О.Кочаров, Я.Манухин, В.Артомонов и старшие студенты В.Стожаров и В.Гаврилов (у которых прежде он вел рисунок).

Об обучении у Д.Мочальского рассказывал С.Ткачев, его курс в Московском художественном институте был необычным — первым после войны. Многие из студентов пришли в аудитории и мастерские прямо с фронта: «Изо всех сил мы стремились наверстать упущенное за эти четыре военных года, побольше узнать, увидеть, прочесть. Как же необходимы были в тот момент чуткость, поддержка, отзывчивость учителей. С ними нам повезло. В Суриковском тогда преподавали прекрасные художники, продолжатели реалистических традиций русской и советской школы живописи. Дмитрий Константинович Мочальский был еще молод, держал себя с нами очень просто, по-товарищески, и мы тянулись к нему. Он оказался не только блестящим рисовальщиком, живописцем, композитором, но и человеком высочайшей культуры, чьи рассказы о великих мастерах прошлого запомнились на всю жизнь. В нашем деле авторитет педагога в первую очередь создается творчеством. Мочальского — художника мы хорошо знали и ценили» [1, с. 23]. В 1950-е годы мастерская, которую вел Д.Мочальский, официально станет его персональной.

После сильного давления идеологии на искусство в 1930–40-е гг. в 1950-е годы в живописи снова появляется цвет и свет. В это же время в ГМИИ имени Пушкина после 30-летнего пребывания в запасниках, открывается экспозиция импрессионистов, и проходит выставка Альбера Марке (1958 год). Искусство не удалось подменить мелко мещанским, материалистическим официальным заказом. Ряд выдающихся работ создан учениками и соратниками Д.Мочальского — В.Стожаровым,

В.Гавриловым, Ю.Гусевым, М.Бирштейном, А.Дубинчиком, С.Ткачевым, Т.Гижевской, В.Телиным, В.Игошевым, Т.Осиповой, Н.Федосовым, А.Тимофеевым и другими художниками. Их произведения посвящены людям России; серии пейзажей от русского Севера до целины о русской природе во всем ее многообразии; о городах героях.

Мочальский был одним из тех педагогов, кто воспитал поколение художников «Сурового стиля», многие яркие представители этого направления учились у него: П.П.Оссовский, Н.И.Андронов, М.А.Савицкий, П.А.Смолин, Б.М.Неменский, внимательно изучали его творчество В.Е.Попков, В.И.Иванов, работали с ним в институте Д.Жилинский, Т.Салахов. Художники 60-х годов пытались изобразить жизнь трудового человека без пелены обязательного оптимизма (присущей соцреализму прежнего образца), без приукрашивания действительности присущей ложному, отчасти мещански сладкому, искусству сталинской эпохи. Искусство Мочальского (представителя старшего поколения) было сродни художникам «сурового стиля» своей социальной направленностью — «Строителям братской ГЭС» В.Попкова (1960 г. ГТГ), «Ремонтникам» (1960 г.) Т.Салахова, «Полярникам» (1961 г. ГРМ) А.А. и П.А.Смолиных, «Плотогонам» (1961 г. ГТГ) Н.И.Андронова. А народные темы художника близки работам П.Оссовского и В.Иванова (во многом предвосхитившего их поиски).

Мочальский — автор картин о людях труда, освоивших целинные земли в тяжелых условиях. В этих темах раскрылся его талант мастера жанровой картины — живописца. Простой человек с его внутренними переживаниями стал главным в творчестве художника. Сегодня картины мастера находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи и Государственного Русского музея. На них училось новое поколение.

М.Савицкий учился у Д.Мочальского, поступив в МГХИ 1951 году: «Тогда сформировался один из примечательных курсов. Таир Салахов, Павел Никонов, Петр Смолин, Владимир Кабаков — живописцы которые вышли на путь большого искусства… особенно любили студенты Дмитрия Константиновича Мочальского. Каждый день ровно в девять утра его видели уже в мастерских, а уходил он, случалось, и часов в двенадцать ночи. Обсуждал со студентами разные творческие проблемы, вел факультатив композиции» [11, с. 17–18].

О том, как ценили его художники-шестидесятники, можно судить по их высказываниям. Из этой плеяды наиболее близок Мочалскому был В.Попков, говоривший: «От этой эпохи останутся три художника

один из них Мочальский» [7]. Попков часто называл Дмитрия Константиновича своим учителем, хотя проходил обучение в графической мастерской и лишь отчасти у него. Некоторые эскизы и картины, которые Мочальский разрабатывал в 1950–60-х годах, близки своими темами работам В.Попкова.

Мочальский долго вынашивал свои картины, еще в процессе их создания, знакомил молодых художников со своим методом работы над эскизами к композициям. Доступность творческой мастерской Мочальского приводила часто к прямым заимствованиям. Например, картина мастера «Красный уголок» (1964 г. Калининградская картинная галерея) оказала влияние на работу В.Иванова «Кафе Греко» (1974 г. ГТГ) — одну из самых известных программных полотен «Сурового стиля». Мочальский изобразил общность трудовых людей. Создав как бы ремейк (повторив композицию), Иванов заменил героев в своей композиции на своих друзей художников: себя, Коржева, Зверькова, Оссовского, Жилинского.

Тогда в искусстве появился термин «манежная живопись», то есть огромные холсты, которые писали специально для выставки с особым форсированным цветом и жесткой проработкой формы. Мочальский оставался художником жанристом, поэтому брал форматы, соразмерное человеку, — это было его кредо.

Д.Мочальский бережно относился к молодым художникам, в частности к Попкову, о котором вспоминал после посещения выставки на Кузнецком мосту: «Здесь настоящие шедевры. Это: “Шинель отца” и “Хорошая была бабка Анисья”, замечательный “Пушкин”. В.Попков вырос у меня на глазах, ему так хотелось овладеть всеми красками мира — писать, писать! Как? Как научиться? По первым живописным работам, особенно по работам графического периода, видно как далеко он шагнул в обладании жизни и искусства. Овладевая ее красотой, правдой. Меня вдохновила его выставка, после нее я особенно почувствовал, что засиделся в педагогах…» [1, с. 112].

В энциклопедии издательства Трилистник дана оценка художникам «сурового стиля»: «В своих работах художники этого направления опирались на лучшие образцы искусства 1920–1930-х, следуя примерам: К.С.Петрова-Водкина, А.А.Дейнеки, А.В.Лентулова, П.В.Кузнецова, Р.Р.Фалька, А.Д.Древина, восстанавливая тем самым нить естественного развития русского искусства, преемственность поколений, позволившую отойти от схематичности и плакатной прямолинейности» [12, с. 495].

Именно Д.Мочальский учившийся у мастеров начала века и преподававший с 1937 года в МГХИ, после 1948 года был среди немногих оставшихся от первых легендарных педагогов, собранных Грабарем, и стал связующим звеном между поколениями русских художников. В 2009 году на выставке в ГТГ, посвященной столетию мастера «Дмитрий Мочальский романтик соцреализма», Н.А.Александрова (заведующая отделом советского искусства в ГТГ) назвала Д.К.Мочальского «Главой школы» русской и советской живописи – второй половины XX века. Сплоченность художников МОСХ видна на коллективной фотографии 1962 года, рядом с Мочальским многие представители «сурового стиля», большинство из них готовы к борьбе за искусство против реакционной Академии. Первые же достижения этого искусства были показаны на выставке «30 лет МОСХ» в Манеже, в 1962 году. Впервые за несколько десятилетий и через девять лет после окончания эпохи «культа личности» Мочальским — председателем Московского Союза художников ответственным за экспозицию — были представлены зрителю картины разных лет. Это произведения 1920-х годов А.Д.Древина, А.А.Осмеркина, А.Г.Тышлера, П.В.Кузнецова, Р.Р.Фалька (из запасников Союза), а также работы 1930–1950-х годов и картины художников новых направлений в русском искусстве 1960-х годов. Ряд выставочных пространств (кроме Манежа) объединил разные разделы изобразительного искусства — живописный, графический (плакат и иллюстрация), монументальный, прикладной, скульптурный, театральный. Представлены были достижения — как классиков искусства, так и выпускников целого ряда учебных заведений. Уникальность состояла в том, что за много лет впервые в единой экспозиции были объединены и показаны произведения трех поколений русских художников. Выставка подверглась жесткой критике придворными художниками, такими, как Владимир Серов, и представителями власти. Тогда многие мастера живописи были обвинены в «злостном формализме». Результат выставки — сплочение вокруг МОСХ художников, противостоящих отжившим формам натурализма в живописи. Открыта новая эра в русском искусстве, когда соцреализм не следовал больше одной жесткой норме. Уже через 15 лет многие из представленных на выставке работ навсегда заняли место в музеях, а произведения молодых художников Н.И.Андронова, А.Васнецова, В.Е.Попкова, М.А.Бирштейна, Э.Г.Браговского и др. получили достойное признание. Экспозиция стала самой мощной ретроспективной выставкой русского и советского изобразительного искусства.

В 1962 году Д.К.Мочальский возглавил кафедру живописи МГХИ им. В.И.Сурикова. М.М.Курилко-Рюмин рассказывал о помощи творческому началу в искусстве, которую оказывал Мочальский как глава кафедры, и отражал реакционное давление Академии: «когда нас, особенно театралов, учили жить и как надо искусство воспринимать не так как мы, а по-особенному, по-реалистически, а остальное формализм» [1, с. 16].

В 60–70-е годы у Мочальского учились художники основоположников национальных школ — Белоруссии, Туркмении, Азербайджана — и представители «Молодежного искусства». Художник Ольга Булгакова, вспоминает: «Дмитрий Константинович Мочальский — целая эпоха в жизни его студентов. Каждый человек, каждая история, каждая картина остро переживались им» [1, с. 23].

Учились у Д.Мочальского художники из разных регионов, например, Казани, открывшие 2015 году выставку, посвященную педагогу. Так для И.Зарипова он стал учителем, соединившим его в поисках декоративности с Петровым-Водкиным (у которого Дмитрий учился в 1930–1932 году). «Вот она, ниточка от Петрова-Водкина!» [6, с. 1].

У целого ряда замечательных художников дети учились у Д. Мочальского, это династии Пластовых, Терещенко, Ткачевых, Гусевых, Новиковых, Нечитайло и др. Таким образом, укреплялось содружество русских художников. Преемственность поколений, когда человек с детства в искусстве. Сын и внук Аркадия Пластова учились у Мочальского. Татьяна Пластова рассказывает о Николае Аркадьевиче: «Он окончил Московский художественный институт имени В.И.Сурикова, мастерскую Д.К.Мочальского, блестящего педагога, мастера композиции, умевшего виртуозно колористически выстроить самый, казалось бы, простой сюжет. Сокурсниками и друзьями по институту Н.А.Пластова были Е.И.Зверьков, А.Н.Макаров, Е.Л.Леонова, Я.Н.Манухин, Э.Г.Браговский, ставшие впоследствии превосходными мастерами» [10, с. 114].

20 декабря 1988 года Д.К.Мочальский умер на кафедре института. В 2008 году в МГХИ (МГАХИ) им. В.И.Сурикова открылась «Выставка произведений персональной мастерской Д.К.Мочальского». На ее открытии М.М.Курилко-Рюмин сказал: «Мы живые свидетели общения с этим великим педагогом и великим художником, одарены были такими минутами настоящего и проникновенного ощущения — что такое искусство и по работам, если хотите, видно, которые сохранились…» [1, с. 15]. Профессор МГАХИ художник С.Смирнов писал о выставке: «Наряду

с собственным творчеством и общественным служением, его преподавательская деятельность в должности профессора стала заметной вехой в истории русской живописи второй половины XX века. В экспозиции представлено более семидесяти живописных работ, выполненных студентами его мастерской с 1958 по 1988 год (из методического фонда института)» [13, с. 1]. Эти произведения отличали: работа над цветом, композицией, внутренний рисунок и одухотворенность.

Список литературы:

1. *Бодрова М., Мочальский Н.* Дмитрий Мочальский «Романтик соцреализма»: каталог выставки. — Москва: ГТГ, 2009. — 119 с.

2. *Вишняков Б.В.* Гаврилов В.Н. — Ленинград: Художник РСФСР, 1989. — 192 с.

3. Грабарь И. Составитель Евсеина Н.А., Каждан Т.П.: Письма 1917–1940. — Москва: Наука, 1977. — 422 с.

4. *Кирилова Г., Стожаров А.* Владимир Стожаров. — Москва: Белый город. 2009. — 64 с.

5. *Максудова И.Г.* История МГХИ им. В.И.Суриков. — URL:http://surikov-vuz.com/institute/history/ (дата обращения: 02.01.2019).

6. *Мамаева Т.* Выставка группы «Дастан»: ностальгия или перезагрузка? // Реальное время. URL:https://realnoevremya.ru/articles/15526 (дата обращения: 02.01.2019).

7. *Мочальский Н.А.* Личный архив Мочальского Д.К. — Москва, 2019. — 115 с.

8. *Мочальский Н.А.* Дмитрий Мочальский. — Москва: Белый город, 2008. — 48 с.

9. *Осмеркин А.А.* Размышления об искусстве, письма, критика, воспоминания современников. — Москва: Советский художник, 1981. — С. 109.

10. *Пластова Т.* Пластовы — семья художников // Третьяковская галерея. — 2011. — № 4 (33). — 150 с. — URL:https://www.tg-m.ru/articles/4-2011-33/plastovy-semya-khudozhnikov (дата обращения: 01.01.2019).

11. *Пугачева Э.Н.* Михаил Савицкий. — Минск: Беларусь, 1982. — 196 с.

12. Русское искусство: иллюстрированная энциклопедия. — Москва: Трилистник, 2001. — 600 с.

13. *Смирнов С.* Выставка произведений мастерской Д.К.Мочальского. Российская Академия Художеств. — URL: https://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=16262 (дата обращения: 01.01.2019).

Е.Ю. ЛЕКУС

Кандидат культурологии. Национальный исследовательский университет ИТМО, доцент факультета «Институт дизайна и урбанистики»; Санкт-петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л.Штиглица, доцент Центра инновационных образовательных проектов
e-mail: lekus_elena@mail.ru

Е.В. ЧУНЬКОВА

Национальный исследовательский университет ИТМО, МОП «Световой дизайн»
e-mail: 4unkova@mail.ru

E.Yu. LEKUS

ITMO University, associate Professor of Institute Design & Urban Studies; Stieglitz Academy, associate Professor Of the center for innovative educational projects, PhD Culturology
e-mail: lekus_elena@mail.ru

E.V. CHUNKOVA

ITMO University, Master degree, International Educational Program «Lighting design»
e-mail: 4unkova@mail.ru

«АТМОСФЕРНЫЕ» ЭКСПОЗИЦИИ: СУЩНОСТЬ, ПРОЯВЛЕНИЯ, ПРОТИВОРЕЧИЯ

«ATMOSPHERIC» EXPOSITIONS: ESSENCE, DEMONSTRATION, CONTRADICTIONS

Статья посвящена исследованию проблем формирования атмосферы в экспозиционных пространствах средствами дизайна. Рассматриваются причины, повлиявшие на возникновение тенденции «атмосферных» выставок: рыночный характер современной музейно-выставочной культуры, визуальный поворот в культуре, персонализация эстетического опыта, популяризация художественно-культурных ценностей. В статье анализируется ряд значимых противоречий, характеризующих современные дизайн-практики в области создания атмосферы в выставочном пространстве, на примере светового дизайна. С целью их разрешения впервые проведено экспериментальное исследование влияния контраста освещенности на восприятие атмосферы экспозиционного пространства, показавшее, что использование световых приемов, учитывающих условия зрительного комфорта, не препятствует созданию желаемой атмосферы и полноценному взаимодействию зрителя с экспонируемыми произведениями искусства.

The paper is devoted to the study of problems of atmosphere formation in exhibition spaces by means of design. Authors consider the reasons that influenced the emergence of the trend of «atmospheric» exhibitions: the market nature of modern museum and exhibition culture, the visual turn in culture, the personalization of aesthetic experience, and the popularization of artistic and cultural values. The paper analyzes a number of significant contradictions that characterize modern design practices in the field of creating an atmosphere in the exhibition space, using the example of lighting design. In order to resolve them, an experimental study of the influence of illuminance contrast (ratio) on the perception of the atmosphere of the exposition space was carried out for the first time, showing that the use of lighting techniques that take into account the conditions of visual comfort does not prevent the creation of the desired atmosphere and the full interaction of the viewer with the displayed works of art.

Ключевые слова: атмосфера, выставочное пространство, дизайн, восприятие, контраст освещенности, зрительный комфорт.
Keywords: atmosphere, exhibition space, design, perception, illuminance contrast (ratio), visual comfort.

Введение

Атмосферность — одна из характерных особенностей сегодняшних экспозиционных практик в области искусства. «Атмосферы неопределенны прежде всего в отношении их онтологический статус. Мы не уверены, следует ли нам относить их к объектам или к среде, из кото-

рых они исходят, или субъектам, которые их воспринимают. Мы также не уверены, где они находятся. Кажется, что они как туманом наполняют пространство определенным оттенком чувства» [7, с. 114]. Независимо от того, что является объектом экспонирования — традиционные виды художественного творчества или новейшие направления искусства — создание атмосферы (от греч. atmos — «дыхание», «пар» и sphaira — «шар»), ауры пространства представляется едва ли не более важной задачей, чем отбор произведений для демонстрации.

I. «Атмосферные» экспозиции: к проблеме возникновения тенденции

Данная тенденция в современной выставочной политике, разумеется, возникла не на пустом месте. Существует целый ряд причин, в той или иной степени повлиявших на ее возникновение. Кратко рассмотрим те из них, которые, на наш взгляд, представляются наиболее существенными, а также взаимодополнительными по отношению друг к другу.

Причина первая. Экономическая. Коммерциализация всех сфер жизни современного общества не обошла стороной и сферу культуры, которая рассматривается сегодня не иначе, как один из сегментов рынка [2], а все ее производные — как продукты культуры, обладающие большей или меньшей привлекательностью для «пользователя» (термина, заменившего в современном профессиональном языке понятие «субъект культуры»). Подчиняясь логике товарно-денежных отношений, нынешние экспозиционные пространства участвуют в непрерывной конкурентной гонке с себе подобным и борются за зрительское внимание и инвестиционную привлекательность. «Атмосферные» выставки, с этой точки зрения, являются весьма эффективным и эффектным инструментом.

Причина вторая. Социокультурная. В ходе «визуального поворота» в культуре, зафиксированного и осмысленного во второй половине прошлого столетия Р.Рорти, и переосмысленного на рубеже XX–XXI вв. С.Альперсом, Т.Дж.Кларком, М.Баксандаллом, Э.Гомбрихом и другими, визуальные знаки становятся доминирующими элементами культуры, казалось бы, обеспечивающими связь человека с реальностью, но в итоге замещающими ее. На смену «человеку мыслящему», обладающему системным типом мышления (субъекту вербальной / «книжной» культуры) приходит «человек наблюдающий», носитель фрагментарного мышления и клипового сознания (субъект визуальной / «экранной» культуры), находящийся в непрерывном процессе переработки информации, «требующем от наблюдателя безостановочного синтеза рваного потока визуальных образов» [6, с. 8]. Проблема заключается в том, что как раз осуществление этого синтеза разрозненных, беспорядочных визуальных сообщений оказывается весьма проблематичным (или даже невозможным, «несостоятельным», по мнению О.Тоффлера [4, с. 356], во-первых, по причине практически утраченного вместе с книжной культурой навыка систематизации информации (в большей степени это относится к молодому поколению), во-вторых, из-за естественного процесса эволюции восприятия в условиях информационного перенасыщения.

Создаваемая в выставочных пространствах атмосфера возникает в условиях искусственно сконструированной средовой ситуации, погружаясь в которую зритель настраивается на «нужную» (заданную арт-куратором и дизайнером) волну восприятия. Насколько эта среда и ее атмосфера оказываются созвучны экспонируемым произведениям и почему собственной ауры произведений оказывается недостаточной современному зрителю — это уже другой вопрос, который требует отдельного рассмотрения, поэтому в данном случае ограничимся тем, что подчеркнем партиципаторный характер сконструированных средовых ситуаций на современных выставках, обусловленный запросом на преодоление отчуждения. Так К.Бишоп, исследуя политику зрительства, приходит к выводу, что партиципаторная структура выставок разрабатывается намеренно «как противоположность присущего спектаклю принципа «невмешательства» и его следствия — отчуждения» [1, с. 131]. Однако здесь кроется парадокс: установка на переживание персонализированного эстетического опыта, о которой более подробно будет сказано чуть ниже и которая характеризует искусственно созданные средовые ситуации и порождаемые ими атмосферы, возможно, и способна расширить границы эмоционального восприятия, но именно индивидуального, персонального, т.е. изначально не предполагающего ничего, кроме погружения в собственные, частные ощущения и осмысления этих ощущений. Иначе говоря, проблема социального отчуждения по-прежнему остается актуальной.

Причина третья. Условно назовем ее *Эстетической*. В данной статье авторы не ставят перед собой цель специального исследования атмосферы как эстетической концепции, однако считают важным под-

черкнуть ее роль в коммуникации, поскольку она формирует ту чувственно воспринимаемую действительность, которая объединяет воспринимающего и воспринимаемое [7], таким образом меняя акценты в процессе обретения эстетического опыта. Согласно результатам недавних опросов, для современных посетителей выставок атмосферность стала едва ли не главной характеристикой практически любой экспозиции, независимо от ее содержания, поскольку именно она формирует условия для получения зрителем нового, максимально персонализированного эстетического опыта [9]. Фокус внимания нынешних арт-кураторов и дизайнеров выставочных пространств постепенно смещается с самого объекта искусства на зрителя и его индивидуальное восприятие, что также, по мнению авторов, обусловлено трансгрессией визуального в современной культуре. Лавинообразный поток идейно-содержательно и формально деиерархиезированных визуальных образов, практически не поддающихся какому-либо длительному упорядочению, снижает способность рационального восприятия и одновременно создает условия для мощного развития эмоционального восприятия. На этом основании ряд исследователей определяют современный этап развития человечества как «эмоциональная цивилизация», «общество переживаний», «общество впечатлений» (Г.Шульце, Б.Розенвейн), а экономическую модель коммерциализации эмоций — как «эмоциональный капитализм», «экономика впечатлений», «эмоциональный труд» (Э.Эллоаз, А.Хохшильд, Д.Пайн, Д.Х.Гилмор, А.С.Сувалко). Таким образом, приобретение чувств и эмоций, формируемых атмосферой современных выставок (и не только выставок, а любых других общественных и частных пространств), становится еще одним сервисом, востребованным аудиторией.

Причина четвертая. Культурно-просветительская. Создание атмосферных экспозиций — один из инструментов привлечения внимания потенциальных посетителей выставочных пространств к художественно-культурным ценностям. Сегодня существует множество примеров того, как различные современные технологии и дизайн-решения довольно эффективно используются для создания атмосферы выставок, демонстрирующих как традиционные виды художественного творчества — живопись, скульптуру, графику, фотографию, ДПИ, так и новые виды искусства (медиа-искусство, диджтл-арт) и смежные креативные практики, привлекая разные возрастные группы зрителей, имеющих разные эстетические предпочтения (популярность таких выставок

опять возвращает нас к проблеме удовлетворения потребности в персонализированном эстетическом опыте).

II. Противоречия «музейного дизайна»

Рассмотренные причины, безусловно, не являются исчерпывающими, однако их достаточно для того, чтобы зафиксировать основные противоречия в практике атмосферных экспозиций. Эксперименты, осуществляемые в области эстетического опыта на подобного рода экспозициях, принадлежат проблемному полю эстетики прагматизма, которая отказывается от дуализма искусства и жизни, трактуя жизнь как искусство. Иначе говоря, картина, скульптура, медиа-инсталляция сами по себе не являются произведениями искусства, но становятся таковыми благодаря взаимодействию с ними человека, поскольку в процессе этой коммуникации актуализируется эстетический опыт, который приносит чувство наслаждения и удовлетворения. В соответствии с этой установкой, дизайн-решения средовых ситуаций и формируемая ими атмосфера должны создавать те благоприятные условия, которые обеспечивают максимально эффективное взаимодействие зрителя с произведением, а, соответственно, делают обретаемый опыт предельно персонализированным и эмоционально насыщенным. Однако практика нередко показывает обратное: излишний акцент на средовой ситуации и атмосферности, которые к тому же зависят от субъективного видения арт-куратора и/или дизайнера, смещает внимание с главного (экспонаты) на второстепенное (дизайн среды, освещение, аудио-визуальное сопровождение и др.), благодаря чему полноценное восприятие произведения оказывается затруднено или вообще невозможно именно по причине слишком сильной эмоциональной составляющей. «Сегодня главное для нас — прийти в чувство. Нам надо научиться видеть больше, слышать больше, больше чувствовать… Наша задача — поставить содержание на место, чтобы мы вообще могли увидеть вещь», — написала в своем эссе «Против интерпретации» С. Зонтаг в 1964 г. [3, с. 18]. За прошедшие более чем пол века ситуация сильно изменилась, и проблема современного посетителя выставок заключается в том, что «поставить содержание на место» и «увидеть вещь» удается ему далеко не всегда. Зритель, вовлеченный в нескончаемый процесс получения ощущений, подпитываемый различными атмосферными эффектами, оказывается не в состоянии достигнуть результата этих переживаний — катарсиса как высшего духовно-эмоционального завершения

эстетического воздействия искусства, поскольку этот процесс изначально не предполагает результативности.

Обратим внимание еще на один аспект, который связан с освещением выставочных пространств и деятельностью светодизайнеров. Стремясь создать уникальную атмосферу при помощи света, дизайнеры экспозиций зачастую слишком увлекаются собственным проектом, не учитывая фактор зрительного восприятия. Посетитель такой «дизайнерской» выставки не только не может погрузиться в созданную атмосферу из-за слишком темного или чрезмерно яркого освещения, но даже не всегда имеет возможность рассмотреть выставляемые произведения по причине навязчиво выразительных световых пятен, недопустимого контраста освещенности между фоном и картиной и т.п., мешающих комфортному зрительному восприятию.

Напрашивается вывод, что дизайнеры, работающие с освещением выставочных пространств, не владеют на сегодняшний день информацией о том, как в действительности зритель оценивает атмосферу при изменении световых параметров, и полагаются на собственные субъективные ощущения, что приводит к использованию приемов, не только не отвечающих главной задаче — созданию чувственной воспринимаемой реальности, объединяющей воспринимающего и воспринимаемое, но и препятствующих ее осуществлению. Для выяснения того, как на самом деле современный зритель оценивает атмосферу при изменении световых параметров в музейно-выставочных пространствах, было проведено практическое исследование, в ходе которого была проанализирована количественная оценка восприятия атмосферы в условиях зрительного комфорта в экспозиционном пространстве.

III. Экспериментальное исследование. Влияние контраста освещенности на восприятие атмосферы

Цель экспериментов заключалась в сравнительном анализе оценок атмосферы, формируемой с учетом и без учета зрительного комфорта. Методология научно-практического исследования основывалась на предложенных Томасом Шильке концепциях создания атмосферы в экспозиционных пространствах, демонстрирующих живописные произведения [10]. Из данных концепций — «Белый куб», «Минимально акцентное», «Драматичное», «Чёрный ящик», «Гиперреализм» и «Динамизм» — для проведения эксперимента были выбраны первые четыре

(рис. 1), так как в них применяются три типичных приема, наиболее часто используемых в экспозиционных пространствах:

— общее «заполняющее» экспозиционное пространство освещение;

— акцентирующее освещение на экспонате;

— комбинированное освещение.



Рис. 1. «Белый куб», «Минимально акцентное», «Драматичное», «Чёрный ящик». Rendering: Axel Groß © ERCO GmbH [1]

«Белый куб». В соответствии с этой концепцией, объективное и максимально аутентичное представление экспонатов осуществляется за счет равномерного распределения света по всем стенам и поверхности картин.

«Минимально акцентное». Согласно данной концепции, для создания атмосферы используется комбинация равномерно распределенного света на стенах и акцентного освещения на картинах. Цветная стена создает дополнительный контраст.

«Драматичное». Эта концепция применяется в тех случаях, когда необходимо подчеркнуть или усилить чувство эмоционального напряжения при восприятии экспонатов за счет интенсивного контраста. В этом случае используется только акцентное освещение, а темный цвет стен подчеркивает контраст между фоном и картиной.

«Чёрный ящик». Данная концепция является полной противоположностью концепции «Белый куб». Основным задачей «Чёрного ящика» является создание таинственной атмосферы, что достигается за счет использования контурных прожекторов, освещающих только живописные произведения. Благодаря такому световому решению и использованию черного цвета стен, возникает эффект свечения картин изнутри.

Первый эксперимент. Целью данного эксперимента являлось определение количественной оценки атмосферы выставочных пространств, созданных в соответствии с четырьмя выбранными концеп-

циями Т.Шильке. Гипотеза эксперимента состояла в том, что разные условия освещения влияют на оценку атмосферы экспозиции зрителями.

В ходе онлайн эксперимента, в котором приняли участие 57 независимых респондентов, испытуемым предлагалось последовательно оценить стимулы (смоделированные визуализацию концепции Т.Шильке) (рис. 1) по шестибальной шкале, включающей противоположные атмосферные метрики (табл. 1), разработанные на основе материалов И. Фогельс [11] и более расширенных терминов китайских исследователей [8]. Шестибальная шкала была выбрана с целью исключить возможность нейтральных ответов респондентов.

искусственная / натуральная	мистическая / понятная
устаревшая / новомодная	легкомысленная / серьезная
дерзкая / спокойная	депрессивная / веселая
личная / общественная	напряженная / расслабленная
простая / роскошная	безжизненная / оживленная
угнетающая / вдохновляющая	неуютная / уютная
стесненная / просторная	приземленная / романтичная
классическая / современная	опасная / безопасная
изысканная / типичная	тяжелая / легкая
вульгарная / одухотворенная	враждебная / гостеприимная

Таблица 1. Атмосферные биполярные оценочные шкалы

Результаты первого эксперимента приведены в общем сравнительном анализе ниже.

Второй эксперимент. Цель данного эксперимента заключалась в определении количественной оценки атмосферы разработанных в смоделированных выставочных пространствах световых сценариев в условиях зрительного комфорта при изменении контраста освещенности фона и картины. Гипотеза эксперимента состояла в том, что изменение контраста освещенности. Контраст освещенности — соотношение освещенности на экспонате к освещенности фона [5] при фиксированном значении освещенности картины (с соблюдением условий зрительного комфорта) дает возможность создать атмосферу, которая будет считываться зрителем.

Для того чтобы определить условия комфортного зрительного восприятия, был проведен совокупный анализ качественных и количественных параметров освещения, позволивший выявить следующие диапазоны значений световых параметров, которые необходимо соблюдать для создания условий зрительного комфорта.

Контраст освещенности картины и фона в диапазоне от 1:1 до 1:10.

Равномерность освещенности на полотне картины и форма светового пятна, не выходящая за границы картины. «Равномерность освещенности на поверхности экспоната, то есть отношение минимального значения освещённости к её среднему значению должна быть не меньше, чем 0,7, предпочтительно — 0,9 или более, а неравномерность освещенности на поверхности экспоната, то есть отношение максимального значения освещенности к ее среднему значению, должна быть не больше, чем 1,3, предпочтительно — 1,1 или менее» [5].

Коррелированная цветовая температура в пределах 3500–4000 К.

Освещенность поверхности картины 200 лк.

Индекс цветопередачи Ra более 85.

Для проведения эксперимента, помимо выявленных условий зрительного комфорта, была определена переменная — контраст освещенности фона и картины, так как, исходя из наблюдений авторов, именно этот параметр наиболее часто используется в качестве инструмента для изменения атмосферы в экспозиционных пространствах и именно контраст освещенности наиболее часто усиливают в недопустимых пределах (до 1:100), что, в свою очередь, негативно сказывается на зрительном восприятии.

Во втором эксперименте в качестве стимулов были использованы созданные в программе DIAlux EVO 9.0 четыре световых сценария с максимально нейтральной обстановкой с целью определения влияния освещения на восприятие атмосферы (рис. 2).

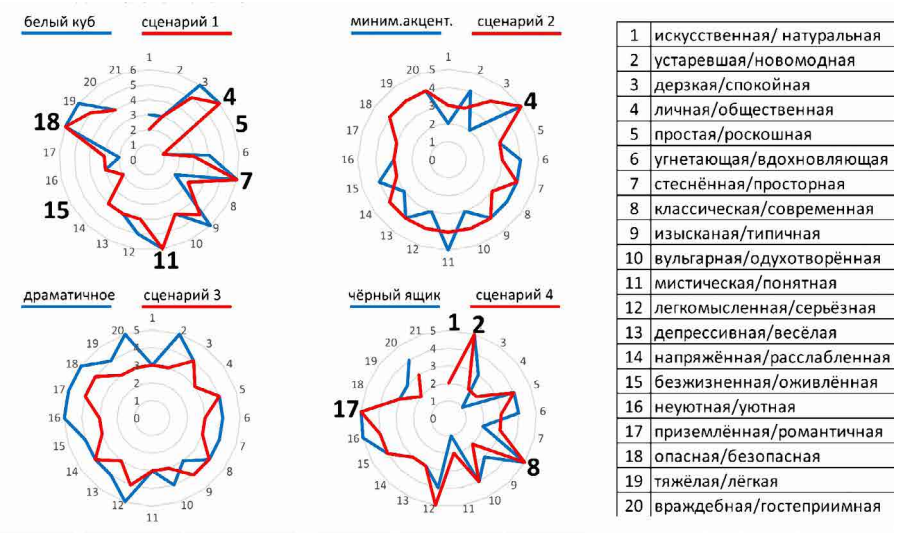


Рис. 2. Сценарий № 1. Сценарий № 2. Сценарий № 3. Сценарий № 4

Результаты экспериментов. Для сравнительного анализа оценок атмосферы, формируемой с учетом и без учета зрительного комфорта, были использованы результаты двух экспериментов, полученные на основании статистических расчетов. Все данные анализировались в программе Statistika. Медианы и все другие показатели рассчитывались в модуле описательных статистик.

В первую очередь, были рассчитаны статистические характеристики для каждой из четырех концепций. Для этого были использованы медианы каждой биполярной пары атмосферных метрик относительно каждой исследуемой концепции. Оценка значимости различий между концепциями рассчитывалась с применением дисперсионного анализа ANOVA.

С графическим представлением результатов экспериментов можно ознакомиться на рис. 3.



1	искусственная/ натуральная
2	устаревшая/новомодная
3	дерзкая/спокойная
4	личная/общественная
5	простая/роскошная
6	угнетающая/вдохновляющая
7	стеснённая/просторная
8	классическая/современная
9	изысканая/типичная
10	вульгарная/одухотворённая
11	мистическая/понятная
12	легкомысленная/серьёзная
13	депрессивная/весёлая
14	напряжённая/расслабленная
15	безжизненная/оживлённая
16	неуютная/уютная
17	приземлённая/романтичная
18	опасная/безопасная
19	тяжёлая/лёгкая
20	враждебная/гостеприимная

Рис. 3. Результаты сравнительного анализа

Сравнительный анализ диаграмм восприятия атмосферы двух экспериментов показал, что концепция «Белый куб» и «Чёрный ящик» во многом совпадают с созданными Сценариями № 1 и № 4 по значениям медиан, и для обеих пар сравниваемых между собой стимулов («Белый куб» — Сценарий № 1 и «Чёрный ящик» — Сценарий № 4) существуют

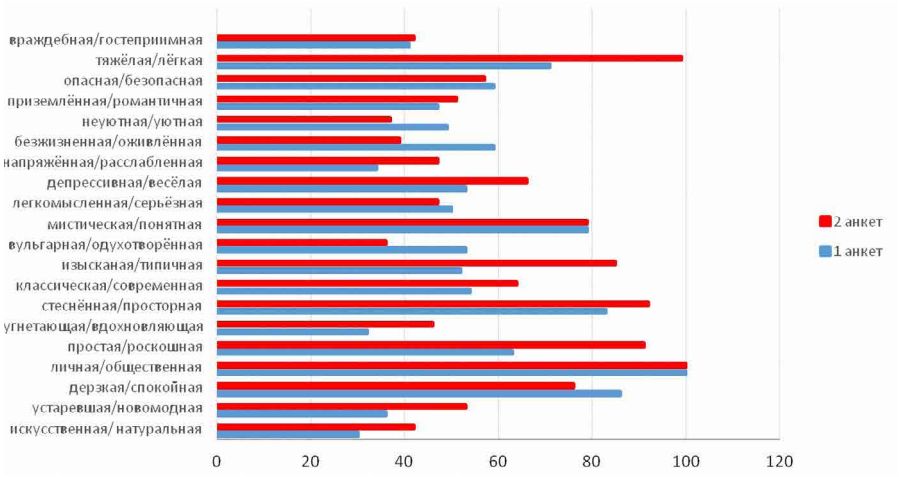


Рис. 4. Дифференцируемая значимость (сравнительный анализ первого и второго анкетирования)

одинаково значимые атмосферные метрики. Это, в свою очередь, указывает на то, что атмосферы этих двух пар стимулов в равной степени легко распознаются респондентами.

Концепция «Белый куб» и Сценарий № 1 имеют одинаковую количественную оценку атмосфер, характеризуемых такими атмосферными метриками, как: «общественная», «простая», «просторная», «понятная», «безопасная». Также значимой для обоих стимулов оказалась атмосферная метрика «оживлённая».

Концепция «Чёрный ящик» и Сценарий № 4 также имеют схожие данные по оценке атмосфер респондентами, выраженной такими атмосферными метриками, как «искусственная», «новомодная», «современная», «романтичная».

Сравнительная оценка атмосфер концепции «Минимально акцентное» и Сценария № 2 показала, что атмосферы обоих стимулов, определяются респондентами по средствам метрики «общественная». Статистические показатели остальных атмосферных метрик указывают на нейтральное восприятие атмосфер обоих стимулов.

Сравнительная оценка концепции «Драматичная» и Сценария № 3 показала совпадения только в нейтральном восприятии атмосферы для некоторых биполярных шкал.

Далее с помощью построения классификационных деревьев был проведен сравнительный анализ дифференцирующей значимости для обоих экспериментов с целью выявления наиболее значимых биполярных оценочных шкал, характеризующих атмосферу выставочных пространств (рис. 4).

По результатам сравнительного анализа биполярные атмосферные оценочные шкалы можно разделить на 4 основные группы по принципу значимости для количественной оценки атмосферы в выставочных пространствах: «наиболее значимые», «значимые», «наименее значимые» и «незначимые».

В группу «наиболее значимые» попала только одна биполярная атмосферная шкала — «личная / общественная», так как ее прогностическая значимость оказалась самой высокой — 100 условных единиц для обоих экспериментов.

К группе «значимые» можно отнести биполярные атмосферные шкалы: «мистическая / понятная», «тяжелая / легкая», «стесненная / просторная», «дерзкая / спокойная», «простая / роскошная», «изысканная / типичная», так как у показателей этой группы достаточно мощные классифицирующие характеристики. В группу «наименее значимые» попадают следующие биполярные атмосферные шкалы: «классическая / современная», «депрессивная / веселая», «устаревшая / новомодная», «опасная / безопасная».

В группу «незначимые» попадают все оставшиеся биполярные атмосферные шкалы: «искусственная/ натуральная», «неуютная / уютная», «приземленная / романтичная», «безжизненная / оживленная», «напряженная / расслабленная», «легкомысленная / серьезная», «вульгарная / одухотворенная», «угнетающая / вдохновляющая», «враждебная / гостеприимная».

Сравнительный анализ двух экспериментов показал, что статистический метод количественной оценки атмосферы может успешно применяться для исследования и формирования атмосферы в экспозиционных пространствах.

Выводы

В ходе подготовки материалов для данной статьи впервые было проведено исследование влияния контраста освещенности на восприятие атмосферы. Было выявлено, что на восприятие атмосферы

влияет изменение значений параметров освещения в пределах условий зрительного комфорта.

На основании результатов проведенных экспериментов можно сделать вывод, что изменения контраста освещенности между фоном и картиной значительно влияют на восприятие атмосферы выставочного пространства зрителем. Наиболее ясно атмосфера считывается при контрасте освещенности фона и картины 1:1 и 1:10, то есть является ярко выраженной; при контрасте освещённости 1:3 и 1:6 атмосфера воспринимается, в основном, как нейтральная, то есть является слабо выраженной атмосферой.

Данное экспериментальное исследование доказывает, что восприятие атмосферы при изменении контраста освещенности фона и картины в диапазоне, не нарушающем зрительный комфорт, является аналогичным восприятию атмосферы, при создании которой не учитываются условия зрительного комфорта. Из этого следует, что использование световых приемов, учитывающих условия зрительного комфорта, не препятствует созданию желаемой атмосферы экспозиционного пространства и полноценному взаимодействию зрителя с экспонируемыми произведениями искусства.

Результаты данного исследования могут быть использованы при формировании световой среды в музейно-выставочных пространствах для создания желаемой атмосферы.

Заключение

Использование «атмосферных метрик» для изучения и проектирования световой среды экспозиций способствует разрешению обозначенного в первой части статьи противоречия: атмосферность современных экспозиций, создаваемая для усиления эмоционального восприятия и преодоления отчуждения, делает человека заложником частной средовой ситуации, спроектированной арт-куратором и/или дизайнером без учета комфорта зрительного восприятия, а, следовательно, препятствующей взаимодействию зрителя с произведением. Выявление и снятие этого противоречия напрямую не решает проблем, связанных с коммерциализацией эмоций, персонализацией современной культуры, социальным отчуждением и др., однако позволяет рассматривать «музейный дизайн» уже не только с эстетических, но и этических позиций. В свою очередь, помещение категории «атмосфера» в

проблемное поле этики означает отказ от псевдо-человекоориентированного подхода и утверждение гуманистической концепции в экспозиционных практиках, направленной на просвещение, образование и преодоление сегодняшним зрителем разных форм отчуждения.

Примечания:

1. Контраст освещенности — это соотношение освещенности на экспонате и освещенности фона.

Список литературы:

1. *Бишоп К.* Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. — Москва: V-A-C press, 2018. — 264 с.

2. *Булавка Л.А* Культура как рынок: кризис симулятивного бытия // Мировые кризисы 21-го века: причины, природа, альтернативы преодоления. — Москва, 2009. — URL: https://alternativy.ru/ru/content/kultura-kak-rynok-krizis-simulyativnogo-bytiya (дата обращения: 15.05.2020).

3. *Зонтаг С.* Против интерпретации // Мысль как страсть / С.Зонтаг. — Москва: Русское феноменологическое общество, 1997. — 208 с.

4. *Тоффлер Э.* Третья волна. — Москва: АСТ, 2010. — 784 с.

5. Федеральное агентство по техническому регулированию и метрологии. Предварительный национальный стандарт, музейное освещение, освещение светодиодами. Нормы. — Москва: Стандартинформ, 2019. — 31 с.

6. *Ямпольский М.* Наблюдатель. Очерки истории видения. — Москва: Ad Marginem, 2000. — 288 с.

7. *Böhme G.* Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics // Thesis Eleven, Number 36, Massachusetts Institute of Technology, 1993. — P. 113–126.

8. *Liu XY, Luo MR, Li H.* A study of atmosphere perceptions in a living room / XY Liu, MR Luo, H Li // Lighting Research and Technology. — 2014. — 14 p.

9. *Mark Dorrian*. Museum atmospheres: notes on aura, distance and affect // The Journal of Architecture. — 2014. — № 19:2. — P. 187–201.

10. *Schielke T.* Interpreting Art with Light: Museum Lighting between Objectivity and Hyperrealism / Thomas Schielke. — Leukos, 2019. — 19 p.

11. *Vogels I.* ATMOSPHERE METRICS Development of a Tool to Quantify Experienced Atmosphere / Ingrid Vogels. — J.H.D.M.Westerink et al. (eds.). Probing Experience, 2008. — P. 25–41.

Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ТУ 50 - 02598
от 26.04.2018

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена

16+

Подписано в печать 15.06.2020
Формат 60х90/16; Усл.-изд. л. 27,1.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9