

**ЖУРНАЛ**  
**«Техническая эстетика**  
**и промышленный дизайн»**

**№ 1/2007**

**Редакционная коллегия**

Дизайн и верстка  
Светлана Евсеева

Корректор  
Любовь Краденых

**Адрес редакции:**  
101031, Москва, а/я 49  
ИД «Панорама»

Журнал зарегистрирован  
Министерством  
Российской Федерации  
по делам печати,  
телерадиовещания  
и средств массовых  
коммуникаций

Свидетельство  
о регистрации  
ПИ 77-15546 от 26.05.03 г.

Журнал  
распространяется  
через каталоги: ОАО «Агентство  
«Роспечать» и «Почта России»  
(ООО «Межрегиональное  
агентство подписки»),  
а также путем прямой  
редакционной подписки

© Некоммерческое партнерство  
Издательский дом  
«Просвещение»

Подписано в печать 27.12.06 г.  
Печать офсетная. Печ. л. 4  
Заказ №

В работе над журналом были  
использованы материалы  
интернет-сайтов:

<http://www.peoples.ru>  
<http://www.kommersant.ru>  
<http://www.arteria.ru>  
<http://gioponti.com>  
<http://www.designboom.com>  
<http://www.alta-d.ru>  
<http://www.idi.ru>  
<http://en.red-dot.org>  
<http://www.radnroll.ch>  
<http://www.hfg-archiv.ulm.de>  
<http://sredaboom.ru>  
<http://library.sredaboom.ru>  
<http://www.idi.ru>

# ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

## И ПРОМЫШЛЕННЫЙ ДИЗАЙН

**№ 1/2007**

### Теория и история дизайна

Дизайн в теории.

Очерки по теории и практике дизайна на Западе.....	2
<i>Герберт Рид</i> .....	2
<i>Томас Мальдонадо</i> .....	16

### Знаменитые дизайнеры

Джордж Нельсон .....	18
Джио Понти .....	20

### Премии и конкурсы

Лучшие дизайнеры премии red dot award: product design 2006 .....	23
--	----

### Школы дизайна

Ульмская школа дизайна (HfG) .....	24
------------------------------------	----

Новости.....	29
--------------	----



# ДИЗАЙН В ТЕОРИИ

## Очерки по теории и практике дизайна на Западе

Литература о дизайне не очень велика и предельно разнообразна, поэтому мы имеем возможность представить все основные точки зрения, которые выработались в ней за последние десятилетия. Достаточно часто к этой литературе причисляют статьи и книги, написанные, начиная с конца прошлого столетия, на темы промышленного, прикладного и декоративного искусства. Этот подход имеет свои основания: многие аспекты дизайнерской деятельности художника сложились гораздо раньше, чем дизайн получил права гражданства как самостоятельная профессия. Однако первые книги, целиком посвященные становлению дизайна, фактически вобрали в себя все, что было наработано раньше; поскольку мы не ставим задачей подробное изложение истории становления дизайнерского проектирования, то, сознавая, что многие утверждения родились значительно раньше, мы можем временно игнорировать их. Такой подход возмо-

жен еще и потому, что литература по дизайну становится «массовым» явлением лишь с 30-х годов нашего столетия; с этого времени разворачивается веер противоречивых позиций, оформляется независимый и одновременно связанный с практикой дизайна уровень его теоретических описаний. Объем литературы о дизайне не настолько еще велик, чтобы строить ее типологию, компоновать группы авторов по общим признакам. Сейчас нас вполне устраивает ее пестрота.

Если до предела сжать содержание различных авторских концепций, то, выбрав только наиболее характерные и наиболее значительные позиции, их можно представить следующим образом.

### Герберт Рид

Рид посвятил проблеме дизайна только одну книгу, однако эта книга вот уже более тридцати лет остается первой позицией в любой библиографии по дизайну. Она оказала и в какой-то степени

продолжает оказывать значительное влияние на формирование дизайнерской идеологии. Первое издание книги «Искусство и промышленность» вышло в свет в 1934 году, четвертое — в 1956 году.

«За десять лет, прошедших с публикации второго издания этой книги, общие стандарты дизайна, нельзя сказать, чтобы существенно изменились» — предисловие к третьему изданию.

«Для этого нового издания иллюстрации снова были обновлены, чтобы они лучше представляли современное состояние дизайна. За исключением нескольких второстепенных изменений текст остается тем же самым» — предисловие к четвертому изданию.

Очевидно, что нужно обладать исключительной убежденностью в истинности основных положений авторской концепции, чтобы настаивать на их неизменной действенности, несмотря на двадцать лет развития обсуждаемого в книге предмета.

### Герберт Рид

Английский поэт, критик и плодовитый эссеист, философствующий анархист и откровенный пацифист во время Второй мировой войны, Рид опубликовал более 60 книг, из которых значительное число до сих пор переиздается. В 1950-х годах репутация Рида поместила его в ряд с такими фигурами, как Т.С. Элиот и Джордж Орвелл.

Герберт Рид родился в Кирбимурсайде, Йоркшир, Великобритания. Происходил из древнего фермерского рода. Первые десять лет Рид провел на ферме. После смерти отца он был отправлен в сиротскую школу в Галифаксе. В возрасте 16 лет он начал работать клерком в Сберегательном банке Лидса. И одновременно учился на вечернем отделении Лидского университета (1911–1914).

Как поэт Рид дебютировал с «Песнями хаоса» (1915). Это связало его с



Герберт Рид (1893–1968) со своей собакой. 1958 год

Существенно новый подход и определение цели сформулированы автором уже на первой странице: «Действительная проблема заключается не в том, чтобы приспособить машинное производство к эстетическим стандартам ремесла, а создать новые эстетические стандарты для новых методов производства». В оригинальном тексте стоит не «создать», а «выдумать», и хотя в русском переводе это звучит двусмысленно, следует отметить, что Рид именно выдумывает, конструирует эти стандарты, последовательно выводя их в системе своего рассуждения.

Вполне естественно, что искусствовед Герберт Рид считает не только возможным, но и естественным начать создание новых стандартов именно от искусства, а не от производства или сбыта. Он утверждает, что первым шагом является определение искусства, и уже вторым — оценка способности машины создать произведение искусства.

Особая классификация формальных, экспрессивных и интуитивных элементов в создании произведений искусства является вспомогательным средством, пользуясь которым Рид получает возможность ввести в систему искусства утилитарные вещи с их «абстрактными» формами, а не орнамент на этих вещах, как это делалось через включение в систему искусств особого прикладного ис-

кусства. Существенно расширяется содержание искусства, что позволяет Риду строить иную, по сравнению с классической, систему эстетики. В то же время включение утилитарных объектов через вид «абстрактное искусство» в общую систему искусств позволяет приложить все профессиональные средства, отработанные на анализе произведений «гуманистического искусства».

Теоретическая часть книги Рида построена на основе свободного сопоставления различных заходов, движения в разных уровнях рассмотрения, что в результате должно привести к выводу, по всей видимости, заранее установленному более или менее интуитивно. Рид не только описывает дизайн в категориях искусства — он создает теоретическую работу о дизайне методом искусства.

Исторический экскурс в отношении промышленника и художника, проводимый Ридом, так же как и остальное, является лишь вспомогательным средством построения четкой авторской концепции. Рид привлекателен тем, что не ищет компромисса, не хочет компромисса, всегда и во всем утверждая примат искусства. Пройдя всю систему (хотя слово «система» может использоваться чисто условно) предварительных заходов в различных аспектах художественной деятельности, Рид не делает попыт-

ки (совершенно неосуществимой) свести их в какое-то формальное целое — это ему не нужно. Все эти заходы нужны для того, чтобы подготовить совершенно неожиданный для читателей — по крайней мере первого издания — вывод: «Мое убеждение заключается в том, что утилитарные искусства — объект, выполняемый прежде всего для использования, — воспринимаются эстетическим чувством как абстрактное искусство».

Если бы Герберт Рид ограничился этим утверждением, то его работа имела бы необходимую цельность и законченность. Но Рид поставил перед собой фактически двойную задачу: построить эстетику «абстрактного искусства» и одновременно создать эскизный рисунок деятельности «абстрактного художника» — художника, проектирующего формы промышленных изделий. Если для решения первой задачи у него были достаточные профессиональные средства, то попытка выйти за собственно эстетическую проблематику при одновременном сохранении ее аппарата, естественно, должна была привести к возникновению множества противоречий.

Рид дает нужное определение художника, которое полностью выводится из предыдущего рассуждения: «Художник — индивид (которого обычно называют дизайнером), который решает пропорции, по которым работает ма-



*Герберт Рид, Генри Мур (крайние слева) на выставке Британского Совета. Елисейские поля, Париж. 1945*

имажинистами, которые полагали, что в поэзии важны контрастные и яркие образы. Однако поэмы Рида редко соответствовали канонам движения, и его ранняя карьера была прервана Первой мировой войной. Он отслужил 3 года в армии, сражаясь во Франции и Бельгии. В 1917 году он был повышен до звания капитана и в 1918 году получил «военный крест» и орден за выдающиеся заслуги. В ходе войны Рид с Франком Руттером основал журнал «Искусства и письма» (Arts and Letters), который резко критиковал консервативные ценности и публиковал тексты таких авторов, как Виндхам Льюис, Т.С. Элиот. После демобилизации Рид работал помощником главы Казначейства в Лондоне. С 1922 по 1931 год он был помощником хранителя коллекции керамики и цветного стекла в музее Виктории и Альберта. В лондонской литературной жизни Рид

шина. Его задачей является приспособление законов симметрии и пропорций к функциональной форме изготовляемого предмета».

Однако Рид не может забыть о задаче еще актуальной борьбы с академическим идеалом, поэтому он стремится показать, что художник, воспитанный на идеале изящных искусств, не может быть дизайнером, и неожиданно в роли дизайнера начинает выступать инженер. Автор вводит своего инженера-дизайнера довольно специфическим образом, утверждая, что, поскольку инженер (найти несколько таких примеров в истории инженерии не представляет труда) примиряет свои функциональные цели с идеалами симметрии и пропорций, он является, вернее, выступает в роли «абстрактного художника». Хотя относительно немногих инженеров подобное определение вполне справедливо в связи с их художественными способностями или склонностями (достаточно назвать Эйфеля), однако утверждать, как это делает Рид, что «самым типичным дизайнером машинного века является инженер-конструктор», не было никаких оснований. Такое утверждение означает произвольное отождествление двух видов профессиональной деятельности, обладающих своими методами и средствами, только на том основании, что один и тот же специалист

может в отдельных случаях совмещать в себе и то и другое.

Линия борьбы с академизмом в искусстве и эстетике и линия утверждения ценности деятельности художника в промышленности, проведенные на ряде заходов, наконец смыкаются, и на этом фактически теоретическая работа Герберта Рида завершается: «Единственно общая неспособность увидеть различие между искусством и орнаментом и общая неспособность увидеть различие между гуманистическим и абстрактным искусством, и далее — различие между рациональной абстракцией и интуитивной абстракцией не дают нам возможности рассматривать многие из существующих продуктов машинного века как произведения искусства, и далее не дают нам возможности представить бесконечные возможности, заключенные в машинном искусстве».

Вряд ли будет ошибкой считать, что все же основной задачей Герберта Рида является существенное изменение эстетических принципов и расширение эстетики, понимаемой как знание об искусстве. По профессиональным научным интересам именно этот вопрос является для него важнейшим. Конечно, Рид существенно заинтересован в практической реализации и развитии своих теоретических тезисов, превращении их в действительные принципы

дизайна, однако этот интерес является, скорее, академическим, и все практические предложения автора относительно дизайна не выходят за рамки некоторых идеально полагаемых максимумов. Если эти принципы можно реализовать, тем лучше; если эта практическая реализация наталкивается на те или иные препятствия, затрудняющие или полностью ей препятствующие, то тем хуже для практики.

Исходя из своих принципиальных посылок, Рид объявляет задачей добиться признания «абстрактного художника» промышленностью. Речь в данном случае идет об одностороннем акте. Промышленность, а это значит все экономические и организационные формы промышленного производства, должна признать художника-дизайнера необходимым специалистом без каких-то дополнительных преобразований его профессиональных средств.

«Дизайнеры должны привлекаться вовсе не для того, чтобы просто сделать несколько эскизов на бумаге, которые потом остаются на милость менеджеров промышленности и торговцев; художник должен проектировать в конкретных материалах фабрики, в самой гуще производственного процесса».

Под этим положением готовы были подписаться все теоретики и практики западного дизайна безотносительно к их

стал близким другом Элиота, они впервые встретились в 1917 году. Он внес свой вклад в Criterion (1922–1939) и много лет был постоянным критиком Listener. Он также редактировал разные антологии и работы Т.Е. Хьюльма, А.П. Оража, Кропоткина и С.Г. Юнга.

Первой серьезной работой в литературной критике была «Разум и романтизм» (Reason and Romanticism) (1926), в которой он начал продлившуюся всю жизнь борьбу между антиромантическим «разумом» и «классицизмом» и потребностями «чувств».

Он был редактором Burlington Magazine (1933–1939) и с 1940 редактором серии «английские выдающиеся художники». С 1930 года Рид ведет различную академическую и публичную деятельность. В 1933 году он помогал организовать выставку современного искусства Unit 1 и в 1936 году выставку сюрреалистов.



Рид часто выступал в защиту новых художественных движений, заработав репутацию защитника современного искусства. Особое влияние на англо-американский вкус оказали его работы о скульпторе Генри Муре.

Рид был профессором изобразительного искусства Эдинбургского университета с 1931 по 1933 годы и препода-

вал искусство в университете Ливерпуля (1935–1936), творчество Леона Феллоу в университете Лондона и Чарльза Элиота Нортон в ранге профессора поэзии в Гарвардском университете, Камбридже, Массачусетсе (1953–1954). После Второй мировой войны Рид стал соучредителем Института современного искусства в Лондоне.

мировоззрению, но именно это положение является для теоретических принципов Рида наиболее чужеродным и прямо заимствованным из словаря практиков. Поэтому вовсе не из этого положения, а из действительного содержания своих взглядов Рид делает вполне последовательный для себя вывод, вызвавший наиболее резкие нападки даже у его глубоких почитателей, находившихся в системе «делового» дизайна: «В границах функциональной целесообразности фабрика должна приспособляться к художнику, а не художник к фабрике».

И совершенно естественно, что вслед за этим Рид полностью перечеркивает саму возможность эффективного развития «своего» дизайна в западных условиях, утверждая, что в рамках капиталистической системы подобная реорганизация не может быть осуществлена. Однако нужно сразу отметить, что подобный нонконформизм в теоретической установке уживается у Герберта Рида с рассмотрением достижений западного дизайна, выполненных именно в рамках экономической, вернее, социальной системы капитализма. Значит, рассматривая эти работы как произведения дизайна или в своей терминологии «абстрактного искусства», Рид делает не выявленное допущение, что в рамках этой системы развивается нечто, что по содержанию деятельности яв-

ляется дизайном. И если это не дизайн по Риду, то это дизайн, который можно рассматривать и оценивать по Риду. Вполне естественно, что, будучи, по меткому выражению Глоага, одним из «романтических революционеров», Рид связывает надежды на изменение системы, необходимое для развития дизайна, с (!) воспитанием, образованием с целью создать новое «сознание эстетической формы».

Наверное, понятно, что Рид действительно не считал изменения в практике дизайна существенными. Его дизайн при всей своей внутренней конфликтности отличается цельностью задуманного образа, иллюзорной привлекательностью отвлеченного идеала и как таковой не может быть ни улучшен, ни модернизирован. Даже несложный методологический анализ двенадцати заголовков первой части, в результате которых читателю предлагается основной вывод книги: дизайн есть «абстрактное искусство», заставляет с большой долей уверенности считать, что этот вывод на самом деле предшествовал аргументации и если и является выводом, то из более широкой системы взглядов — идеалистической эстетики автора.

Итак, книга Герберта Рида безусловно не является теоретическим исследованием, она вообще не является исследованием. Это одна из двух одновременно

оформленных позиций художника в дизайне, которые в модернистской теории просуществуют еще длительное время. Это первый в западной литературе проект желаемого либеральным интеллигентом дизайна, в котором максимальный акцент делается на гуманистическое содержание деятельности абстрактно понимаемого «художника», а все остальные моменты реальной деятельности лишаются своего фактического значения. Поэтому книга Рида сохраняет свою оригинальность — до сих пор в просветительской «модели» дизайнерской деятельности не выдвинуто ничего ей равнозначного.

### Джон Глоаг

Первое издание книги Глоага «Объяснение промышленного искусства» вышло в 1934 году, одновременно с книгой Герберта Рида. Если в многочисленных переизданиях книги Рида менялись фактически только иллюстрации, то Глоаг всякий раз практически писал книгу заново.

Джон Глоаг особенно интересен тем, что он, пожалуй, единственный европейский критик, теоретик и практик дизайна, отстаивающий американский вариант новой профессии от идеологически ориентированной критики этого дизайна с позиции «чистого» или «академического» дизайна.

В серии книг, таких как «Значение искусства» (The meaning of Art) (1930) и «Искусство и общество» (Art and Society) (1937) Рид приводил доводы в пользу «органичности формы» и необходимости искусства в образовании. Рид адаптировал идеи Фрейда, Юнга, Хегеля, Шиллера и Маркса. Он привил отвращение к уродствам индустриализма и отрицал, что существует «необходимая связь между красотой и функцией». В работе «Стиль английской прозы» (English Prose Style) (1928) отражено его разочарование в послевоенной эре и ее фальшивым блеске. Рид восхвалял достоинства простоты, даже если она часто была скучной и однообразной, лишь бы она передавала ощущение правдивости.

В «Поэзии и анархизме» (Poetry and Anarchism) (1938) Рид отказался от своей ранней приверженности к марксистскому социализму, что явилось ра-

зочарованием для его «левых» друзей. Рид был одним из первых, кто практиковал психоаналитический критицизм.

В «Сборнике эссе по литературному критицизму» (Collected Essays in Literary Criticism) (1938) он размышлял о необходимости глубинной психологии для понимания литературного произведения. Хотя Рид писал свои эссе в доступном, часто дидактическом стиле, некоторые критики считали их недоступными для понимания.

\*\*\*

Рид был не только знаком и дружен с выдающимися деятелями литературы, искусства и науки, — теми, кого сегодня принято называть «классиками»: Т. С. Элиотом, Генри Муром, Фордом Мэддоксом Фордом, Грэмом Грином, Кандинским, К. Г. Юнгом и многими многими другими. Но он в течение нес-

кольких десятилетий занимал центральное положение в спорах об авангарде, сюрреализме, абстрактном искусстве. Им написано много книг, настолько сильных, что, если верить Генри Муру, они навсегда изменили взгляды англичан на культуру и образование.

В немалой степени Риду-искусствоведу помогало то, что он сам был поэтом и прозаиком.

Рид — это редкий случай теоретика и художника, который увязывал искусство и вопросы социальной справедливости, литературу и вопросы свободы, персонального существования. Причем темы эти соотносились с идеями Французской революции, Руссо, философии Г. Торо, теорией К. Г. Юнга и т.д.

<http://www.kirjasto.sci.fi/hread.htm>

<http://www.bsg-press.ru>

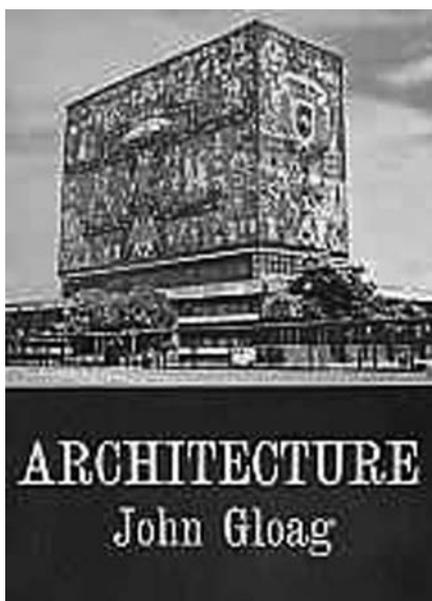
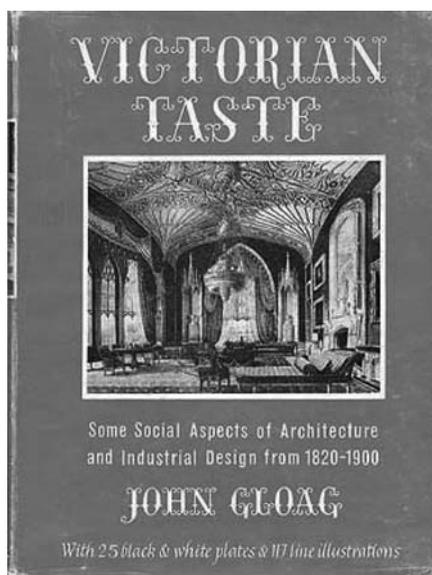
<http://www.henry-moore-fdn.co.uk>

1944 год, год публикации «Отсутствующего специалиста», был временем, когда дизайн не стал еще модной темой современных курсов менеджмента и постоянная необходимость подчеркивать отличие дизайна от прикладного искусства, для того чтобы установить отношения «партнерства», оставалась актуальной. Уже предисловие к книге, написанное Чарльзом Теннисоном, достаточно показательно в этом отношении: «Когда я говорю о дизайне, я думаю не о внешнем орнаменте или чистой декорации. В этом вопросе многое нужно улучшить, и с художественной точки зрения все это чрезвычайно существенно, но «дизайн» подобного рода не влияет практически на утилитарность предмета. Я имею в виду дизайн формы, конструкции и материала, направленный на то, чтобы дать потребителю максимально возможные удобства, удовлетворение от созерцания и прикосновения к предмету».

Вполне естественно, что, обращаясь к читателю, предисловие Теннисона делает упор на удобства потребителя. Говорить в предисловии об удобстве дизайна для бизнеса, когда вся книга преследует именно эту цель — хотя не следует думать, что Глоага как проектировщик интересуют нужды потребителя, — не имело бы смысла.

В отличие от многих публикаций по вопросам дизайна, где тот рассматривается как новая профессия вообще или как новое искусство вообще, Глоаг разбирает английский дизайн и английское производство. Книга написана отнюдь не с безразлично академических позиций, она продиктована четким осознанием отставания Англии в экспорте и уверенностью, что развитие дизайна может и должно вывести страну из этого состояния.

Определение дизайна, которое дает Джон Глоаг, тем не менее трудно назвать предельно понятным, однако не вызывает сомнения, что подобное определение должно было импонировать запланированному читателю: «Хороший дизайн, который может стать могущественным средством продажи британских товаров в будущем, возникает из эффективного объединения тренированного воображения и практического мастерства». Из этого определения можно уже многое понять. Для Глоага «хоро-



Книги Джона Глоага (1896–1981)

ший дизайн» всегда объединен с его коммерческим значением, то есть речь идет не об академически «хорошем» дизайне, решение которого оценивается безотносительно к коммерческим интересам. Глоаг вводит представление о «тренированном воображении» как основе хорошего дизайна. Содержание этого термина нигде подробно не раскрывается, но в целом очевидно, что имеется в виду эффективное проектное мышление, умение ломать традиционные решения — причем это тренированное воображение направлено на решение утилитарных и коммерческих конкретных задач, а не на выражение в формах вещей определенных эстетических идеалов.

«Так как тысячи творческих умов были захвачены ностальгической страстью

к методам отдаленного и идеалистического прошлого, развитие промышленности сильно пострадало; хотя этот урон в то время был не только не понят, но даже и не подозревался».

Широко известному движению к средневековым идеалам красоты, начатому в архитектуре и прикладном искусстве Рескиным и Моррисом, Глоаг дает предельно сжатую и уничижительную характеристику, попросту приравнивая это движение интеллектуалистов к движению луддитов — истребителей машин.

Для Глоага, с его ориентацией на пробуждение максимального интереса бизнеса к развитию дизайна, важнейшей задачей является представить дизайн как нормальную техническую операцию, которая не была признана своевременно лишь в силу случайных причин.

Задачей книги вполне очевидно является пропаганда дизайна, а эффективная пропаганда требует максимальной простоты аргументации — Глоаг отказывается предположить, что до 30-х годов XX века капиталистический рынок, капиталистическое производство просто не нуждались в развитии дизайна. Поэтому задачей автора было убедить, что и промышленность нуждалась в дизайнерах и потенциальные художники были подготовлены (в частности архитектурой), — но не было достаточной ясности взаимопонимания. Отделить дизайн от прикладного искусства, представить его как нормальную инженерную операцию — значило во время издания книги Глоага утвердить новый статус дизайнера, утвердить лучшие условия продажи высококвалифицированного труда через утверждение, что известная свобода дизайнера является выгодной для промышленности.

«Это может быть очень хороший ум; но как бы он ни был изобретателен, как бы он ни был гибок, он неизбежно застынет, если будет постоянно связан в течение определенного периода с одной определенной отраслью промышленного производства».

Отталкиваясь от реальной английской ситуации, Глоаг выдвигает свой проект установления необходимого контакта между дизайнерами и промышленниками путем организации временных консультативных комитетов, или, как он их предпочитает называть, комитетов исследований дизайна. В связи с этим он разрабатывает развернутую схему по-

добного комитета, его состав, принципы работы по сессиям, систему его взаимоотношений с администрацией промышленных фирм, с инженерами. Подобный проект конкретной организации службы дизайнера на основе единой схемы комитета является единственным в своем роде. Хотя подобных комитетов было организовано немного и профессиональный статус дизайнера был закреплён в создании промышленных дизайн-групп или независимых фирм раньше, чем на это мог надеяться Глоаг, его проект от этого не теряет своего значения. «Многие адвокаты улучшения дизайна, действующие из лучших побуждений, интересовались исключительно «художественным» аспектом проблемы; многие из них считали само собой разумеющимся, что люди бизнеса должны быть только благодарны за возможность научиться чему-нибудь от дизайнера».

Раздражение Джона Глоага против этих «многих», существенно уточненное в книге «Объяснение промышленного искусства», понять несложно.

Если Герберт Рид строит проект дизайнера как проект свободной дизайнерской деятельности, как проект сверхискусства, то Глоаг параллельно и одновременно строит проект дизайнера как службы в системе промышленного производства.

Однако Глоаг сам является художником-проектировщиком, и он не может не сделать попытки хотя бы в минимальной степени связать интересы дизайнера-бизнеса с интересами художественной культуры в целом. И, естественно, именно здесь ему изменяет последовательность — в мышлении одного и того же человека художник и адвокат службы дизайнера далеки от гармонического единства.

«Чистый функционализм (кстати, в 40-е годы «чистый функционализм» принадлежал уже легенде. — В. Г.), не воспламенённый воображением, не окажет на них впечатления и не заставит принять, разве что по соображениям цены, товары, выполненные в «международном стиле»; который... представляет однообразный, стандартизованный подход почти к каждой проблеме дизайнера и производства».

Если «Отсутствующий специалист» — книга, выполнявшая максимально конкретизированную задачу пропаганды ди-

зайна для послевоенной мирной продукции, то последнее издание «Объяснения промышленного искусства» — это работа, в которой, опираясь на те же исходные принципы «хорошего дизайна», Джон Глоаг сделал попытку максимального охвата проблематики дизайнера в целом. Поскольку автор стремится доказать, что дизайн является нормальной технической операцией в производстве, то обоснование историчности, традиционности этой профессиональной деятельности становится его важнейшей вспомогательной задачей.

«Это бессознательное безразличие организованной промышленности к существованию художников и дизайнеров было, за несколькими исключениями, характеристикой коммерческой машинной эпохи, и это безразличие отнюдь не ограничивалось промышленностью, его разделяло большинство».

Благодаря такому пониманию проблематики дизайнера Глоаг имеет возможность предельно четко строить решение своей задачи: ему необходимо привести идеологический план существования дизайнера в соответствие с практическим, профессиональным планом его существования, доказать, что все отставание развития дизайнера от развития производства вытекает из недоразумения — отсутствия этого соответствия. Введя обобщенное представление о промышленном искусстве, Глоаг делает следующий шаг, представляя предельно упрощенную и «очевидную» классификацию промышленного искусства:

«Эти три деления — дизайн, коммерческое искусство и промышленная архитектура — могут разъяснять и регулировать обсуждение дизайнера, не делая его негибким, поскольку они не являются произвольными, и позволяют исследовать весь предмет, не опасаясь путаницы». Существенную сложность для самого Глоага и не меньшую сложность для понимания его аргументации представляет то, что, говоря о «промышленном искусстве» или «дизайне» и их традиционности, Джон Глоаг фактически имеет в виду всякое проектирование нового, хотя нигде этого не подчеркивает. О чем бы ни писал Глоаг, выводя традиционность дизайнера, — о римских мануфактурах или политике Кольбера, о деятельности Джошуа Веджвуда или английских паровозостроителей, — он говорит о проектировании вообще, проек-

тировании как особом виде деятельности, и в связи с этим принимает смысл выражение «тренированное воображение». В то же время он снижает это проектирование вообще до конкретного промышленного искусства как «нормальной операции» в промышленном производстве.

Конформизованный характер дизайнера в версии Глоага является прямым следствием принципиального апологетического конформизма в мировоззрении автора. Глоаг — реалист, трезво оценивающий современную обстановку, поэтому его сарказм в адрес «интеллектуалов» вполне объясним.

«Легко выступать за очищающие социальные и экономические перемены — легко и беспечно; но это оказывается лишь прелюдией к интеллектуальной диктатуре, которая поднимает свою безобразную голову в столь многих книгах, лекциях и статьях, касающихся здоровья и будущего промышленного искусства».

Поскольку единственным идеалом для Джона Глоага является развитие «нормального хорошего дизайнера», всякая попытка навязать новой профессии отвлеченный этический или эстетический идеал, не имеющий ничего общего с рынком и потребительским спросом, вызывает у него резкий протест против «интеллектуальной диктатуры».

«Моррис и Рескин затемнили всю проблему, потому что они были романтическими реакционерами. Сегодня проблема вновь находится под угрозой затемнения, потому что критики, педагоги и писатели являются часто романтическими революционерами».

Глоаг считает, что между дизайнером и людьми бизнеса начинают наконец устанавливаться гармонические отношения (в чем он полностью прав) и дизайнеры смогут служить промышленности как пользующиеся доверием и авторитетом специалисты. Поскольку в этом случае четко сформулированная автором основная цель — служба промышленности на максимально выгодных условиях — достигается, он считает необходимым несколько неожиданно закончить книгу перспективной идеей восстановления нарушенной зрительной целостности. Как бы ни был далек Глоаг от традиционных рассуждений в плане классического европейского гуманизма, как бы ни подвергал он критике «ле-

вых», он не настолько радикален, чтобы полностью отказаться от упоминания о всеобщей ценности дизайна.

«У нас в стране, как только партнеры в промышленном искусстве — промышленники, дизайнеры и торговцы — осознают свою общую взаимозависимость и будут работать совместно, как и положено работать партнерам, мы сможем вовремя восстановить для нашего окружения спокойствие, сравнимое с гармонией, которой наслаждались наши прапрапрадеды».

Неожиданная апелляция к наслаждению гармонией окружения составляет по-своему естественное завершение четкой, деловой и конформистской концепции дизайна авторства Джона Глоага.

#### Ф.-Ч. Эшфорд

Мы не ставим здесь задачи полностью представить литературу о дизайне. Не столько даже из-за ее объема, сколько из самой постановки проблемы. Нам нужно возможно ясно определить, что такое современный западный дизайн, а для этого нам необходимо дать полную обрисовку теоретических представлений о дизайне, сохраняющих актуальность. Нам нужно представить развернутые картины дизайна, существенно отличающиеся друг от друга. В связи с этим критерием отбора служит не их собственно научная ценность, не научная квалификация авторов, а сам факт специфического построения картины дизайна. В этом отношении книга Эшфорда «Дизайнерское проектирование для промышленности» представляет существенный интерес. Эта книга отличается от работ Рида или Глоага уже тем, что Эшфорд вообще не ставит вопросов, выходящих за узко практические задачи — он сознательно и последовательно отбирает для книги материал, необходимый, по его мнению, для формирования «правильного» профессионального мышления начинающего дизайнера. Книга Эшфорда не претендует на самостоятельное решение проблем дизайна в его эстетическом, научном, моральном или экономическом аспектах, однако желание дать начинающему дизайнеру-практику наиболее очищенное представление о характере профессиональной деятельности заставляет его формулировать сугубо практическое решение всех этих вопросов, отличающееся внутренней последовательностью.

Поскольку книга Эшфорда задумана и реализована не как учебное пособие, а, скорее, как самоучитель типа «как сделать карьеру», естественно, что вопрос о роли дизайнера как единицы, а не дизайна как абстрагированного целого рассматривается в первую очередь.

«К несчастью для промышленника и, наверное, к счастью для дизайнера — в человеческом существе заложено глубоко укоренившееся стремление к разнообразию и свободе персонального выбора... чем бы оно ни было — кажется, никто толком не может удовлетворительно определить механизм персонального выбора — оно вовсе не должно быть связано с функциональной эффективностью продукта».

Трудно возражать против действительного стремления к разнообразию как таковому, но вряд ли оно является метафизическим, скорее, очень четко исторически обусловленным. Но для Эшфорда здесь не может быть сомнения, потому что для его читателя здесь не должно быть сомнения.

Эшфорд утверждает, что для удовлетворения тяги к разнообразию продукты должны обладать еще и «эстетическим качеством», а чтобы произвести это «эстетическое качество», нужен дизайнер, поскольку он только этим и занимается.

Определяя дизайн как службу, Эшфорд одновременно определяет тем самым метод дизайнера как художественный, так как его цель суть то, «что никакое количество холодного анализа или изысканий сами по себе выполнить не могут».

«Концепцию функции нельзя ограничивать исключительно механическим действием продукта. В нее входят все материальные соображения: цена, цветовая схема, удобство использования для потребителя; сервис, который предлагает ему продукт; способ, которым он соответствует стилю жизни».

Фактически Эшфорд под функцией понимает всегда и только потребительскую функцию, которая тем самым едина и нерасчленима во всем многообразии своих составляющих. При внимании автора к психике рядового потребителя это вполне объяснимо — он непрерывно подчеркивает, что дизайнер должен осуществлять значительную часть своей проектной работы с точки зрения потребителя.

Определив в начале книги роль дизайнера, Эшфорд имеет возможность сформулировать свое определение: «Он (дизайнер) — человек, обладающий необходимым эстетическим чутьем и техническими приемами, которые позволяют ему проектировать и контролировать дизайн механически производимого предмета».

В этом определении «дизайн» означает не деятельность, а продукты этой деятельности, в этом определении тем самым объясняется, что дизайн — деятельность дизайнеров, что призвано существенно обогатить познание читателей. Но в книге Эшфорда это не имеет существенного значения. В отличие от Рида, Глоага, Нельсона или Дорфлеса Эшфорд стремится во что бы то ни стало указать начинающему дизайнеру практическое содержание его заурядной работы в заурядных условиях, не выяснять отношения производства и дизайна, а указать на необходимость установления нормальных отношений дизайнера и клиента. «Профессиональная честность дизайнера имеет огромную важность; он никогда не должен подчиняться интеллектуальной лености или силам реакции (*надо полагать, не политической.* — В. Г.) и должен считать лучшим потерять работу здесь и там, чем слишком глубоко скомпрометировать свою честность». Эшфорд категоричен в подобных этических нормах, однако несложно заметить, что в зависимости от того, что в том или ином случае будет пониматься под профессиональной честностью, категоричность эта может становиться весьма относительной.

Если большинство авторов в той или иной мере рассматривают проблему охраны дизайна от промышленности (промышленников), потребителей от промышленников и стремятся сформулировать средства этой охраны, то Эшфорд интересуется исключительно проблемой охраны дизайнера в его отношениях с могущественным клиентом.

«Он (дизайнер) проектирует не для избранной группы друзей, каждый из которых обладает утонченным, рафинированным вкусом, а для большинства людей, представляющих широкий диапазон вкусов».

Это утверждение само по себе очень важно — программный отказ от этического или эстетического идеала в дея-

тельности художника есть нечто существенно иное, чем неоформленность или расплывчатость идеала. Здесь содержится принципиальное утверждение о равноправном и одновременном сосуществовании различных норм, «хорошего», «красивого», «удобного». Хорошим дизайнером, по Эшфорду, является тот, кто сумеет работать по любой из этих норм попеременно или одновременно. Однако из подобного тезиса могут с равной степенью следовать разные интерпретации его содержания, поэтому Эшфорд считает необходимым жестко уточнить и сузить возможные толкования: «Важнейшей проблемой дизайнера является примирение (принесение в жертву) своих социальных и эстетических идеалов с его долгом помочь своему клиенту или работодателю получить прибыль».

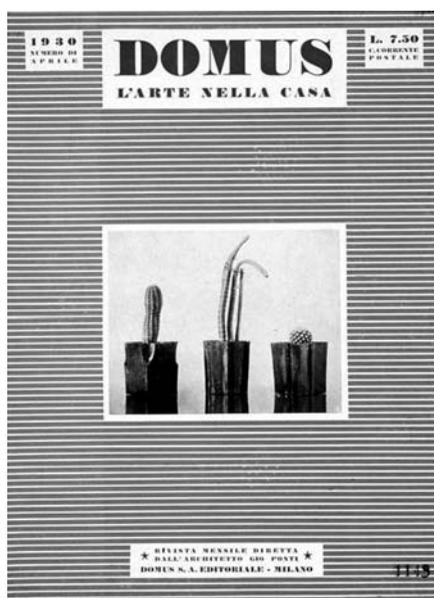
Эшфорд оказывается в ряде случаев несравненно ближе к пониманию действительного механизма складывающегося западного дизайна, чем это можно сделать в академической постановке вопроса. Теоретики академического крыла дизайна оказываются в плену образно-конкретного, предметного мышления, а практик Эшфорд поднимается, сам того не замечая, на более высокий уровень рассуждения. У «академистов» разделение на потребительские и непотребительские товары приводит к «очевидному» противопоставлению тирании потребителя или тирании торговли в первом случае и относительной независимости выражения действительных потребностей — в другом.

«Существует некоторая разница между потребительскими и непотребительскими товарами, но если продукт относится к последним, он все же должен пройти через руки оптовых торговцев и распределителей, прежде чем он достигает продавца, и обычно столь же необходимо «продать» его им, как и привлечь потребителя».

Удивительно, но этот совершенно очевидный факт почему-то постоянно ускользает из внимания теоретиков западного дизайна, но ведь без него совершенно невозможно понять ту роль, которую приобретает коммерческий дизайн в производстве станков и всевозможного технического оборудования. Мы еще специально вернемся в дальнейшем к этому важнейшему вопросу, здесь нам важно подчеркнуть, что Эшфорд —



Джио Понти (1891-1979). Каракас. 1954



единственный автор, который придает ему значение. Он утверждает, что везде, где только можно, необходимо извлекать максимальный визуальный капитал из любой индивидуальной характеристики или достоинства вещи, чтобы сделать их привлекательными сначала для оптовиков, а потом уже для потребителей.

Эшфорд предпочитает переоценить, чем недооценить опасность, исходящую от «романтических революционеров» (по определению Глоага), выполняя до конца функции автора руководства к действию, он суммирует свое отношение к угрозе ослабления внимания к действительным задачам дизайнера:

«Нельзя не чувствовать, что неполное приятие дизайнерами основного коммерческого содержания бизнеса явля-

ется единственным реальным препятствием к их постоянному затруднению в любой области промышленности».

### Джио Понти

Индивидуализация концепций дизайнера с течением времени углубляется. В отдельных случаях эта последовательная индивидуализация принимает столь резкий характер, что нам уже чрезвычайно трудно, почти невозможно сопоставить «дизайн», конструируемый в одной концепции, с другим «дизайном». Пожалуй, наиболее ярким примером такой индивидуальной концепции является теоретическая система Джио Понти, архитектора, дизайнера и, что особенно важно, главного редактора журнала *Domus*. Вполне естественно, что в сфере идеологии дизайна журналы приобретают особое значение, и без сомнения круг их влияния значительно превышает сферу воздействия отдельных монографий по проблемам дизайна. Важнейшим инструментом формирования того или иного теоретического представления о дизайне становится селекция, которую проводит журнал среди обширного фактического материала практики дизайна, архитектуры, прикладного и программного искусства. *Domus* — журнал, апеллирующий прежде всего к художественной настройке дизайнерского мышления, к утверждению не технического, больше того, антитехнического содержания дизайна как творческой деятельности. Вся программа этого подхода заключена в сжатом виде в манифесте Джио Понти, который есть смысл привести целиком:

1. Таков мир чудесных и гигантских форм, в котором мы живем.

2. Наша эпоха является величайшей в истории человечества; это эпоха, когда все меняется и делается заново.

3. Мы собираемся провозглашать это на каждой странице. Показывая вещи, которые появляются вокруг нас, мы хотим раскрыть истинный характер нашей цивилизации.

Все это непосредственно напоминает многочисленные манифесты первой четверти нашего века: футуристов, функционалистов, дадаистов, сюрреалистов. Основным содержанием любого из этих манифестов было определение эпохи, определение, не являющееся производным из широкой теоретической концепции, а проистекающее из эс-

тетического мировоззрения. Это, скорее, даже непосредственное мирочувствование, создающее в целом из массы преломившихся в художественном сознании фрагментов окружающего целостный образ цивилизации в глазах художника, — для Джиро Понти — цивилизация динамической смены форм, обладающей самоценностью.

4. Наши читатели являются привилегированными людьми, так как живут в эту эпоху. Окружающий нас мир академического консерватизма выявит нам однажды — хотя бы по контрасту — красоту новых форм.

Этот манифест написан в 1965 году; что же здесь понимается под академическим консерватизмом? Ясно, что это не тот академизм в полном смысле слова, против которого боролся на три десятилетия раньше Герберт Рид. Понти несомненно имеет в виду всякую попытку создать замкнутую систему, линейно построенную на одном идеале систему эстетических ценностей — для него в роли академического консерватизма выступают уже одряхлевший функционализм, архаичный конструктивизм, пытающийся вывести конечные эстетические ценности из конструкции, технологии или материала. Для Понти в роли академического консерватизма выступает любая стилистическая школа, утверждающая единственность и законченность своей программы.

«5. Станет очевидным, что наша техническая цивилизация никоим образом не подавлена стандартами массового производства, поскольку машины и современная технология производят сотни различных типов любого предмета. Стандартизация — только примитивная стадия производства. На примитивном уровне все было и является стандартным: «тукуль», «средиземноморский дом» — словом, практически все исторические стили. «Стиль» — это не вершина языка форм; нет, это паралич языка формы, иногда грандиозный паралич.

6. У нашего времени нет стиля, нет исторически закрепленного языка формы. Мы оторвемся от стиля, используя огромную свободу экспрессии; технология в своем непрерывном прогрессе, отрицая стабильность, делает возможным все.

Многие боялись, что рационализм и вера в техничность заморозят формы в «прямой угол». Наоборот, от него раск-



«Балерина»  
Джио Понти. 1949



Джио Понти всегда обладал ярким, необычным стилем

рылся такой веер форм, который кажется невероятным и беспрецедентным отказом от канона, открылась ничем не связанная антистабильность.

Любуйтесь новыми зрелищами, которые неутомимый импрессарио, Человек, продолжает сооружать для нас».

Естественно, возникает вопрос, на каком основании мы включили манифест Джиро Понти в ряд концепций дизайна, ведь в нем вообще не употребляется даже слово «дизайн»? Несложно убедиться, что любой журнал, посвященный проблемам практики дизайна, показывая настоящее, вернее, отбирая определенные элементы настоящего, стремится показать будущее, каким он себе его представляет. Поскольку демонстрируются продукты творческой деятельнос-

ти (какой бы ни была она сама), а продуктами дизайна понимаются обычные вещи или предметно-пространственные системы, то будущее в журналах такого рода представляется как зрительно воспринимаемое будущее вещей.

Domus — единственный в настоящее время журнал, на страницах которого последовательно утверждается, что дизайн, творческая деятельность дизайнера, — это создание всей предметно-пространственной среды, всей визуальной воспринимаемой среды.

Для художника Джиро Понти совершенно очевидна открытая зрелищность, предлагаемая потребителю огромным рынком современной массовой культуры, и его как художника-профессионала, как «импрессарио» привлекают огромные творческие возможности, возникающие при создании зрелища в любой сфере человеческого восприятия. Хотя концепция Понти исходит из художественного, хочется сказать, артистического восприятия действительности, ее реализация в формах, в выборе проектных идей полностью идет навстречу реально существующим задачам коммерческого дизайна. Несомненно, что Понти руководствуется утопической идеей достижения сложной целостности предметного мира исключительно средствами художественного проектирования, реализация этой концепции в практике дизайна является невозможной. Однако наибольшую важность представляет то, что эта концепция является силой, генерирующей «антистиль», постоянно разрушающей тенденции унитарности, ее участие в формировании профессиональной идеологии дизайна невозможно преуменьшить. Концепция Понти носит откровенно профессионально-художественный, асоциальный характер. Это концепция профессионалов и для профессионалов, для которых представляет огромный интерес любой заказ с любой социальной направленностью, если только он дает возможность развернуть накопленные профессиональные возможности дизайнера-проектировщика, дизайнера-художника.

### И другие

Прежде чем перейти к концепциям Джорджа Нельсона и Томаса Мальдонадо, необходимо объяснить, почему за пределами нашего рассмотрения ока-

зываются многочисленные работы авторов множества разных «дизайнов», написанные за последние два десятилетия. Дело в том, что основная масса литературы по дизайну носит обезличенный описательный характер, при этом основное содержание составляет пересказ успехов новой профессии, носящих часто «магический» характер, пересказ или эклектическое соединение элементов различных концепций. Среди книг о дизайне есть почти анекдотические произведения типа «Промышленной эстетики» Дени Юисмана и Жоржа Патри — это первая популярная книга о дизайне, рассчитанная на массового читателя серии «Что я знаю?». Представление об этой книге может дать «определение», которое повторяют авторы вслед за известным французским дизайнером-стилистом Жаком Вьено: «Промышленная эстетика — это наука о прекрасном в области промышленной продукции. Ее областью являются место работы и рабочая среда, средства производства и его продукты».

Опираясь на это «определение», авторы книги считают возможным изложить все проблемы дизайна в виде категорически сформулированных «законов» в количестве тринадцати штук.

Наряду с представлениями, ставшими уже банальностью в среде начинающих практиков дизайна (экономичность выбора материалов или соответствие формы продукта эксплуатационным требованиям), в списке «законов» содержатся или прямо лишены смысла утверждения, или утверждения, придающие декларативную форму вопиющим трюизмам. Например, «закон эволюции и относительности»: «Промышленная эстетика не обладает определенным характером, она находится в постоянном становлении». Или «закон удовлетворения»: «Выражение функций, которые дают свою красоту полезному предмету, должно задумываться таким образом, чтобы оно ударило по всем нашим чувствам — не только зрению и слуху, но и осязанию, обонянию и вкусу».

Конечно, «Промышленная эстетика» является карикатурой на литературу о дизайне, но эта карикатура в значительной степени лишь предельно выявляет действительно элементарный характер большинства публикаций. Количество рассматриваемых авторских концепций, сформированных на материале дизай-

на, можно было бы существенно увеличить, однако это представляется нецелесообразным. Можно упомянуть работы Джило Дорфлеса «Символ, коммуникация, потребление» и «Дизайн и его эстетика», однако их содержание не вносит в уже полученную разнородную картину «дизайнов» ничего существенно нового. «Дизайн и его эстетика» — одна из новейших публикаций по вопросам дизайна, и естественно было бы ожидать от нее развернутого обобщения накопленного материала, однако книга не отвечает подобным ожиданиям. Дорфлес касается (именно касается) множества различных вопросов, привлекает предельно упрощенное толкование теории информации, громоздит банальность на банальность, чтобы получить в качестве единственного самостоятельного полученного результата еще одну классификацию дизайна:

1. Объекты индивидуального пользования с ясно выраженной функциональностью, мало подверженные влиянию моды.

2. Объекты индивидуального пользования, подверженные периодическим колебаниям вкуса, определяемым модой, с ограниченной функциональностью, для ускоренного потребления.

3. Объекты, выполненные для сверхиндивидуального потребления, мало зависящие от вкусов, не подчиненные моде, соответствующие абсолютной функциональности и потребляемые только технически: самолеты, суда, подводные лодки, турбины.

4. Объекты «бесполезные», сооружаемые на основе типичного серийного производства, но без практического содержания: почти целиком программное искусство.

5. Все разделы индустрии строительства: узлы, подвесные панели, геодезические купола.

Уже Эшфорд смог показать, что все эти вещи продаются оптовым торговцам и поэтому подвержены тем же закономерностям, что и все товары, да и вся практика дизайна опрокидывает утверждение Дорфлеса — достаточно взглянуть на изменение форм самолетов.

Система составления данной «классификации» содержит множество грубых логических ошибок, но даже не это существенно: создание этой «классификации», даже если ее на минуту принять на веру, по мнению Дорфлеса, яв-

ляется необходимым «для полного разъяснения различных эстетических качеств» — хотя совершенно непонятно, каким образом эта «классификация» что бы то ни было разъясняет.

Работы Дорфлеса, так же как и ряда других «систематизаторов» дизайна, например Брюс Арчер, представляют определенный интерес тем, что в этих работах, опирающихся лишь на интерпретацию отдельных положений ряда современных научных дисциплин, делается попытка построения спекулятивных систем «дизайна» в качестве самоцели. Авторы подобных систем утверждают, правда, наличие связи между продуктами их построений и действительной практикой современного западного дизайна, однако это утверждение ничем не поддерживается. Напротив: эти работы важны как раз тем, что свидетельствуют о возможности создания особого уровня рассуждений по поводу дизайна, полностью от действительного дизайна независимых.

### **Джордж Нельсон**

Среди разнообразной литературы, так или иначе обсуждающей проблематику дизайна, книга «Проблемы дизайна» и статьи Джорджа Нельсона занимают особое положение. Необходимо подчеркнуть, что Нельсон всегда оставался активным дизайнером-проектировщиком, в связи с этим его высказывания о дизайне и дизайнерах выходят далеко за рамки чисто описательного среза дизайна.

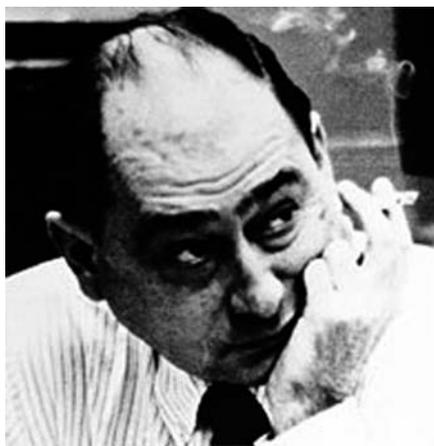
«В недавнем заявлении прессе один из ведущих представителей нашей профессии заявил, что главный социальный вклад дизайнера заключается в новом комфорте и удобствах, созданных для публики. По этому поводу я должен заметить две вещи: во-первых, это неверно, а во-вторых, даже если бы было правдой, не имело бы существенного значения».

Это довольно резкий выпад против представителей практики и теории западного дизайна, выступающих в роли апологетов дизайна как силы, способной благодетельствовать человечеству. По поводу того, что «это неверно», Нельсон может судить на основании собственной дизайнерской практики, но чем объяснить утверждение, что «если бы было правдой, то это не имело бы существенного значения»? Очевидно,

это утверждение ни прямо, ни косвенно не выводится из самого дизайна — его можно вывести только из достаточно определенных представлений о современном американском или американизованном обществе как системе, где даже искренние намерения в любой форме служить интересам публики должны приводить к результатам, никак с этими намерениями не связанным.

Действительно, Нельсон констатирует: «Мы — члены общества, которое, кажется, целиком отдалось погоне за тем, что лучше всего можно определить как «суперкомфорт»... Это общество, которое посвятило себя — по крайней мере на поверхности явлений — созданию цивилизации суперкомфорта». Не будет ошибкой предположить, что под суперкомфортом Нельсон подразумевает искусственные изменения в предметном окружении рядового потребителя, вызванные не его действительными потребностями, а в той или иной степени навязанные потребителю всем укладом жизни при прямом участии дизайнера. В уровне представлений о роли дизайна Нельсон несколько развивает предыдущую мысль, утверждая, что независимо от рассуждений по поводу собственной исторической роли дизайн всегда остается тем, чем стал первоначально — обслуживающей профессией, службой. Утверждение Нельсона сознательно снимает преувеличение гуманистической роли дизайнера, которому отдают дань едва ли не все авторы «дизайнов»; сознательное заземление дизайнера, его дегероизация, производимая художником и дизайнером, представляет собой явление исключительное в литературе дизайна.

В связи с этим особенно интересна оценка дизайнера в капиталистическом производстве, которую Нельсон производит на основе выделения двух отдельных групп: «пленные» и «независимые» дизайнеры. Автор разделяет статус «независимого» и «пленного» дизайнера не по профессиональным данным или способностям (хотя распределение по группам может от этого зависеть), не от различий в постановке задач самими дизайнерами, а от условий работы дизайнера, определяемых различными интересами «управления». В отличие от «независимого» дизайнера или дизайнера-консультанта, профессиональные качества которого позволя-



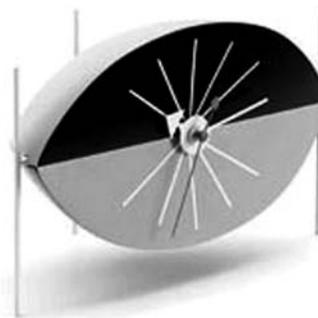
Джордж Нельсон (1908–1986)



Часы «Слон». Джордж Нельсон. 1965



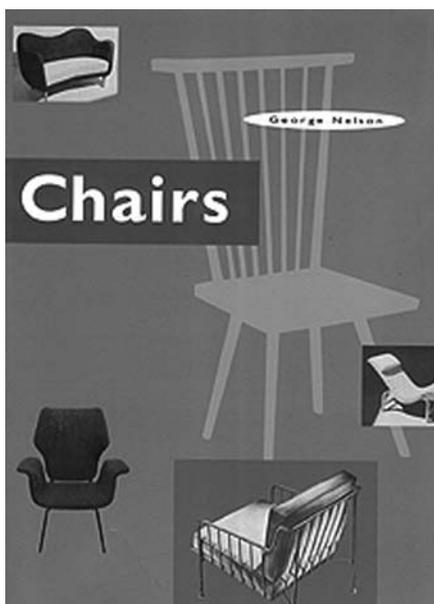
Ночные часы. 1948



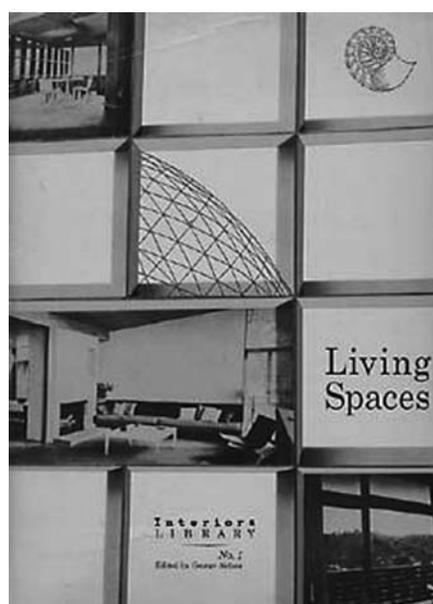
Часы «Арбуз». 1954  
Джордж Нельсон



Часы «Шар». 1954



Книга «Стулья». Джордж Нельсон. 1952



Книга Living spaces. Джордж Нельсон. 1952

ют ему продавать свой труд на условиях рынка «независимого» труда юристов, технических экспертов, психологов-консультантов, служащий или «пленный» дизайнер является прежде всего служащим.

«Типичное «управленческое» отношение заключается в том, что оно (управление) меньше всего заботится о том, какими путями, через какие каналы оно достигает желаемых результатов, если оно их достигает. Когда управленчески

настроенный дизайнер («пленный» дизайнер) наконец понимает, что именно результаты являются тем, за что ему платят, он начинает терять интерес к массивированию собственного «я».

Было бы ошибкой считать, что, определяя зависимость «пленного» дизайнера от интересов «управления», то есть бюрократической промышленной администрации, Нельсон утверждает абсолютную независимость дизайнера-консультанта. О том, что Нельсон ни в коей мере не выключает высококвалифицированных специалистов из общей системы зависимости от «управления», свидетельствует его грустно-ироническое заявление: «В нашем обществе проституция настолько широко распространена, что никто, абсолютно никто не может сказать, что не имеет к ней никакого отношения». Осознание общей зависимости деятельности дизайнера от требования создавать цивилизацию суперкомфорта является наиболее смелым утверждением, сделанным в литературе о дизайне относительно его истинной роли, и Нельсон, чтобы закончить с вопросом роли дизайна и дизайнера, делает два дополняющих друг друга вывода:

«Результаты деятельности дизайнера могут быть в большой степени детерминированы, прежде чем его даже нанимают».

«Сейчас дизайнер, глубоко отданный системе принципов, находится в абсолютно такой же позиции, как и дизайнер, действия которого являются прямо оппортунистскими: он должен работать на бизнес и на бизнесменов».

«Желание выглядеть лучше в глазах соседей может создать гораздо большее воздействие, чем экономика или технология» — Джордж Катона.

«Все продукты, которые употребляются сегодня, вышли из моды» — Раймонд Спилмен.

Для Нельсона подборка ряда подобных цитат имеет чисто вспомогательное значение — ему необходимо сделать один существенный вывод, определяющий целевую установку дизайнера, выполняющего свою задачу обслуживания: «Для дизайнера все, что есть, является устаревшим. То, что нам нужно, — это больше старения, а не меньше». Судя по тщательности подготовки этого вывода, Нельсон считает, что «нам» — в силу универсальной зависимости всех и каждого от законов рынка — это тот случай, когда интересы бизнесмена,

торговца, дизайнера и потребителя в различной степени, очевидно, но совпадают в конечном итоге.

Определив согласно своему представлению о социальной обусловленности профессиональную задачу дизайнера, Нельсон считает возможным отбросить как ненужный хлам присущие «иностранцам» рассуждения об ответственности дизайнера и сформулировать принцип профессионального дизайнера:

«Все это зависит от того, что вы сочтете ответственностью дизайнера не перед «народом» или подобной глупой абстракцией, которые мы так любим употреблять, а перед самим собой».

Таким образом, Нельсон заменяет в сфере профессиональной идеологии дизайна всякие «абстрактные рассуждения» единым принципом самостоятельности дизайнера в формулировании своего задания при разработке той или иной проектной задачи, независимости дизайнера в выборе методов и средств решения этой задачи. Получив возможность говорить о «независимости» дизайнера, Нельсон, переходя от социальной системы рассмотрения к чисто профессиональной, делает вывод об идентичности дизайна и художественной деятельности.

Работы (прежде всего проектные) Нельсона дают некоторое основание считать, что под искусством он подразумевает прежде всего «массовое искусство» с его максимальной коммуникативностью, а под художественной деятельностью понимает прежде всего художественное проектирование как решение композиционной задачи для достижения запланированного результата. Нельсон отказывается обсуждать продукты дизайна в традиционном искусствоведческом срезе, не останавливаясь на проблемах «стилистики», они для него, как практикующего дизайнера высокого класса, достаточно очевидны. Проблематика стилистики разрешается поэтому однозначно и определенно:

«Просто по общему согласию, единственно хороший дизайн сегодня — это современный дизайн».

Этот вывод совершенно последователен для автора «Проблем дизайна» — «современный дизайн» выступает в его представлении как закономерный продукт определенного и непрерывного процесса «старения» стилистических признаков вещей. Так как дизайнер

строит свою профессиональную деятельность в сознательном подчинении этому процессу, абсолютная оценка «хорошо — плохо», определяемая из представления об эстетическом идеале, в отношении дизайна лишена смысла.

Нельсон формулирует задачу дизайнера: «Задача дизайнера — украшать существование, а не подменять его».

Эта формулировка не должна сбить нас с толку: для Нельсона «украшение» существования не означает «декорирования» существующего предметного окружения, а создание «интегральности» нового предметного окружения с новыми потребностями цивилизации суперкомфорта. «Подмена» существования для Нельсона — это всякая попытка построения системы дизайна, противоречащей естественному процессу «старения» продуктов дизайна, попытка построения «абсолютного» дизайна. «Украшение существования» ясно указывает на понимание дизайна как вида массового искусства, поэтому Нельсон говорит о дизайне как выражении процесса реинтеграции художника с обществом, о дизайне как инициаторе нового вида «популярного искусства». Нельсон-практик и Нельсон-теоретик находятся между собой в полной гармонии, что также отличает его от других авторов «дизайнов». На суперзрелище выставки в Нью-Йорке 1964 года он осуществляет свой проект «автомобиль» для компании «Крайслер», исходя из четкой программной установки: спектакль, а не выставка; зрелище, а не информация; эмоция, а не техника.

Вряд ли будет преувеличением считать, что Джордж Нельсон принадлежит к той группе высококвалифицированных профессионалов, для которой выявление и решение собственно профессиональной технической задачи всякий раз является настолько интересным делом, что действительное назначение этой работы имеет второстепенное значение или вообще не имеет значения.

Наиболее полное выражение его позиция находит в кратком предисловии к альбому «Экспозиция», изданному под его редакцией. «Огромная масса экспозиции в наш неромантический век проектируется для того, чтобы заставить кого-нибудь купить что-нибудь, что он хочет или не хочет покупать».

Но для Нельсона главное здесь — профессионально-художественные

возможности, которые дает дизайнеру решение этой всегда одной и той же задачи всякий раз иными средствами. Поэтому он может утверждать, что для дизайнера, осознающего методы и средства своей профессии, не важно, имеет ли данная работа коммерческое или образовательное назначение, а все, что идет в счет, — это сила и ясность, с которой устанавливается коммуникация между работой и ее потребителем. Подчеркивая значительную свободу, которую дает дизайнеру решение экспозиции, он яснее, чем где бы то ни было, формулирует основной принцип своей философии дизайна:

«Дизайнер может несколько расслабиться и развлечься; в результате может возникнуть шутка, забава. Удивительно, как часто это бывает очень значительная забава».

Осознавая зрелищный, выставочный характер цивилизации суперкомфорта, Нельсон принимает его с иронией, но принимает — ведь благодаря этому выставочному характеру дизайнер может решать такие забавные (в серьезном профессиональном смысле) задачи. В связи с этим его позиция, несомненно, резко выделяется на фоне других попыток описать, анализировать или спроектировать дизайн.

### Томас Мальдонадо

Как и все представленные выше авторы, Мальдонадо ставит те же принципиальные вопросы: роль и место дизайнера, характер профессии, возможности и ограничения; однако для Мальдонадо характерно постоянное движение одновременно в различных уровнях рассмотрения дизайна — профессиональном (изнутри дизайна) и мировоззренческом (дизайн рассматривается и оценивается извне). Отсюда вся работа Мальдонадо над поисками научной методологии дизайна как профессионального решения проблем.

Одновременно Мальдонадо ставит вопрос об ответственности дизайнера как специалиста, призванного решать проблемы: «В большинстве случаев дизайнер хочет ставить и решать проблемы для пользы человека, но зачастую он вынужден ставить и решать проблемы во вред человеку».

В этих двух вопросах: научная методология дизайна и ответственность дизайнера — содержатся все основные

противоречия позиции Мальдонадо. Очевидно, что решение первого вопроса зависит от решения второго, а это решение в свою очередь неизбежно приводит к невозможности создания «хорошего дизайнера» в существующих на Западе социально-экономических условиях. Констатируя, что конфликты, разногласия и отсутствие взаимопонимания характерны для повседневного существования дизайнера, Мальдонадо утверждает, что это является следствием незрелости профессии, не определившей своих собственных границ.

Отрицая наличие профессиональной этики у дизайнера, Мальдонадо суммирует: «Нужно иметь мужество, чтобы заявить во всеуслышание то, о чем до сих пор говорилось в тесном кругу: то, что хорошо для бизнеса, не всегда хорошо для общества, и то, что хорошо для общества, не всегда хорошо для бизнеса».

Как непосредственная эмоциональная реакция содержание этого утверждения совершенно ясно, но для полемики оно решительно не подходит: говоря об обществе вообще, как о чем-то целом, так же как и о человеке вообще, повторяя аргументацию классического гуманизма, он практически ничем не защищен от противоположной аргументации. Ведь бизнес вообще является неотъемлемой частью того общества, о котором говорит Мальдонадо. В этом случае очень несложно доказать в конечном счете идентичность интересов общества и бизнеса. Нас не должно удивлять обилие противоречий в позиции Томаса Мальдонадо, более того, эти противоречия ни в коей мере не умаляют значения его непрерывного поиска решения в ситуации, которая не оставляет места для такого решения. С одной стороны, Мальдонадо стремится к построению дизайна, реализующего определенный этический идеал удовлетворения действительных потребностей человека, — отсюда поиск единственности решения и научной методологии. С другой стороны, Мальдонадо остается художником, осознающим специфичность художественного творчества, его неразрывную связь с дизайном, — отсюда непрерывная критика попыток научить дизайн, подменить художника набором нормативных методов решения задач. Однако Мальдонадо отдает себе отчет в том, что дизайнеры-художники типа Джорджа Нельсона выраба-

тывают свою методологию дизайна как особой формы массового искусства и что эта методология находится в неразрывной связи с постановкой задач, резко чуждых его этическому идеалу профессии. Поэтому эта линия поиска методологии не может быть им принята — отсюда снова попытки обращения к различным областям современной науки в поиске средств объективной научности решения задач в соответствии с идеалом. Без осознания этой противоположности, заключенной в неустанных поисках решения, невозможно ни попятить внешние противоречия в утверждениях Томаса Мальдонадо, ни его действительную роль в идеологическом уровне современного дизайна.

Только осознав эти особенности его позиции, можно понять, почему Мальдонадо непрерывно подставляет себя под удары критиков справа. Так, например, постоянно утверждая необходимость выработки единой программы дизайнера, он в то же время подчеркивает, что такая программа не может быть объективной, беспристрастной и всеобъемлющей, что она должна быть непременно тенденциозной программой, результатом личного предпочтения и сугубо личных взглядов. Так, не все равно: Мальдонадо или Глоаг утверждают, что «дизайнер даже в самых неблагоприятных условиях должен уметь противостоять тенденции использовать его способности для создания таких изделий, которые находятся в вопиющем противоречии с материальными и духовными интересами потребителя». Но ведь и Эшфорд утверждает то же самое — и именно поэтому содержательный пафос утверждения Мальдонадо заглушается бесчисленным количеством личных интерпретаций использованных понятий. Сама этическая формула такого рода, в отрыве от личности дизайнера, ее провозглашающего, оказывается удобной формой, удовлетворяющей представителя любого подхода к дизайну.

«Одни говорят, что дизайн — это искусство, и именно «прикладное искусство». Другие видят в нем «эрзац искусства». Есть и третья точка зрения, которую я разделяю: дизайн — действительно новое явление».

По существу никакого позитивного определения дизайна «извне» Мальдонадо не дает, он не столько определяет, сколько называет дизайн «новым явле-

нием» — очевидно, что это необходимо лишь для более четкого отграничения своей позиции от позиций оппонентов.

Так, он утверждает: «Я не верю, что предмет потребления может выполнять функции художественного произведения. Не верю, что судьбы искусства начинают совпадать с судьбами промышленных изделий и эволюция художественных произведений становится эволюцией предметов потребления».

Можно в это не верить, однако создание галереи дизайнера в Музее современного искусства в Нью-Йорке является фактом, фактом является отбор на Монреальскую ЭКСПО-67 для темы «Человек-творец» продуктов дизайна на равных правах с произведениями искусства. Подобное неверие отнюдь не опрокидывает аргументацию Герберта Рида, обосновывавшего возможность оценки продуктов дизайна по критериям искусства.

Мальдонадо утверждает, что «наше общество не довольствуется тем, что делает из каждого произведения искусства товар. Оно хочет, чтобы каждый товар был произведением искусства». И здесь Мальдонадо не делает различия между тем, чтобы «быть» и «играть роль» произведения искусства. Конечно, в этом утверждении выступает уже совсем не то общество, действительным интересам которого должен служить дизайнер, а общество, которое не позволяет дизайнеру реализовать свой идеал, но как и в других случаях сама формулировка автономна от ее авторского содержания, что позволяет оппонентам Мальдонадо отнести и эту критику к тенденциозности его концепции. Тем не менее важно, что Мальдонадо критикует все точки зрения оппонентов, в том числе и позицию Нельсона, за социальный консерватизм, за их работу в пользу сохранения сложившегося характера капиталистического производства и потребления. Не случайно Мальдонадо часто цитирует испанского поэта Антонио Мачадо: «Чтобы не допустить изменений внутренней сути вещей, лучше всего постоянно изменять и улучшать их снаружи». Мальдонадо весьма близок к тому, чтобы определить всякий практический дизайн в условиях капиталистической системы социально-экономических отношений как «средство не допустить изменений внутренней сути вещей», однако этого крайнего вывода он так и не делает.

Мальдонадо, может быть, не столько убежден, сколько хочет убедить себя, что и в рамках существующего (капиталистического) общества можно создать очищенный от скверны этого общества дизайн, и этот поиск убежденности снова толкает его к попыткам избавиться от однозначного определения дизайна. Здесь Мальдонадо делает существенную ошибку — ему кажется, что причиной недоразумений является неопределенность «дизайна», в который вкладывается разное содержание. Он утверждает, что кофейная чашка, инфракрасный прибор, сенокосилка и вертолет ставят перед дизайнерами совершенно разные проблемы, которые «не могут быть одинаковым образом сформулированы и решены».

Это утверждение, а не доказательство — различие частных задач, возникающих при решении того или иного конкретного продукта, само по себе отнюдь не означает невозможности применения общего метода к их решению. Более того, практика многих ведущих дизайнеров мира убедительно показывает существование единых творческих методов для решения различных конкретных задач, причем эти частные методы, судя по высказываниям самих дизайнеров, достаточно разнообразны. Трудно себе представить, чтобы Мальдонадо не считался с этим фактом — дело, очевидно, в ином: ему представляется необходимым отделить особый «дизайн» непотребительских продуктов от особого «дизайна» потребительских продуктов, товаров широкого потребления. Мальдонадо считает, хотя к этому сейчас нет особых оснований, что «непотребительские» продукты гораздо меньше зависимы от собственно рыночных отношений.

Стремление построить особый дизайн для непотребительских товаров заставляет Мальдонадо концентрировать внимание на технических, инженерно-психологических и иных вопросах, далеко выходящих за предмет работы художника-проектировщика, однако Томас Мальдонадо достаточно критичен, чтобы надолго уверовать в дизайн под эгидой естественных наук. В связи с этим все, что могло бы способствовать «объективизации» дизайна, вызывает первоначально энтузиазм Мальдонадо даже в тех случаях, когда эта «объективизация» является весьма сомнительной. Но в то же время Мальдонадо остается ху-

дожником и проектировщиком, видящим не только недостатки художественного проектирования, но и неудовлетворительность количественного подхода к решению сложных проектных задач, поэтому мифологизация математики вызывает у него существенное беспокойство: «Перечисленные математические дисциплины не должны приводить к ложному выводу, что творческая мысль и активность как в сфере дизайна, так и в сфере науки может быть целиком сведена к алгоритмам».

Профессиональное осознание сложности дизайнерских задач заставляет Мальдонадо констатировать, что техника современных инженерно-психологических исследований слишком примитивна и одностороння, чтобы их использование в дизайне могло дать ощутимые положительные результаты. Точно так же рассмотрение развитых исследований в области изыскания рынка приводит авторов статьи к выводу, что односторонность и близорукость этих исследований не могут привести к их объединению с необходимой «наукой дизайна».

Томас Мальдонадо — специфическое явление в западном дизайне. При активности критики он не может противопоставить критикуемым направлениям цельной позитивной программы (это объективно невозможно), одновременно он непрерывно ищет в «обществе изобилия» возможности построения этой программы.

Мы уже говорили, что деятельность Мальдонадо не может измеряться противоречивостью его суждений — конечно, не более, чем иллюзией является представление Мальдонадо о возможности реализации дизайна, который «должен рассматривать свою функцию не как сохранение спокойствия, а как возбуждение беспокойства». Однако отнюдь не иллюзорна деятельность самого Томаса Мальдонадо — не желая принять позицию Нельсона и не желая смириться с неизбежностью отказа от дизайна в случае неприятия этой позиции, Мальдонадо в уровне идеологии дизайна в среде профессионального дизайнера сам выполняет функцию «возбуждения беспокойства». Эта функция, являясь исключением в практике коммерческого и коммерчески настроенного дизайнера, приобретает особое значение.

Итак: Джордж Нельсон рассматривает дизайн в аспекте его двойственного бы-

тия — как обслуживающую профессию в условиях «цивилизации суперкомфорта» и одновременно как внутренне свободную творческую деятельность, как способ профессионального самоудовлетворения художника в современном мире.

Джон Глоаг рассматривает дизайн с точки зрения ответственности дизайнера перед «нормальным» капиталистическим обществом, в аспекте профессиональной этики. В то же время он видит дизайн как нормальную техническую операцию в процессе производства, равнозначную с любой другой операцией инженерного порядка.

Джио Понти рассматривает дизайн с точки зрения профессиональных художественных возможностей, определяя его задачей создание мира новых и прекрасных форм.

Герберт Рид рассматривает дизайн как независимую сверхпрофессию, свободную от узкоспециализованного профессионализма, и определяет дизайн как высшую форму искусства.

Эшфорд рассматривает дизайн как профессию с точки зрения нормальной организации эффективной профессиональной деятельности в «нормальных» капиталистических условиях, однако, в отличие от Глоага, вообще отказывается рассматривать иные аспекты как «затрудняющие нормальную постановку вопроса».

Юисман и Патри видят в дизайне техническое средство достижения нормального уровня потребления, характерного для «американского образа жизни».

Джилло Дорфлес, Брюс Арчер, Абраам Моль, Дэвид Пай и ряд других предпочитают рассматривать дизайн как определенный способ передачи упорядоченной информации.

Наконец, Томас Мальдонадо пытается рассматривать дизайн во всей его многоаспектной проблематике, неизбежно балансируя между практической и теоретической постановкой вопроса.

Этих точек зрения по поводу одного и того же реально существующего дизайна более чем достаточно, чтобы, с одной стороны, усомниться в том, что авторы рассматривают действительно одно и то же явление, с другой — предположить действительную сложность явления, с которого можно снять такое количество разнородных «проекций».

Если бы представленные выше точки зрения можно было трактовать как различные проекции одного и того же дизайна на разные плоскости рассмотрения, то мы имели бы возможность сделать попытку обобщить эти проекции, с разных сторон освещающие единый дизайн, и получить его общую достаточно подробную картину. Однако невозможно представить себе существование действительного объекта, который

удовлетворял бы одновременно ряду прямо противоположных условий:

- обслуживание любых запросов потребителей;
- обслуживание любых нужд предпринимателей;
- самовыражение внутренне свободного художника;
- философия управления; ликвидация хаоса форм;
- создание хаоса форм;
- развитие общества;
- сохранение статус кво;
- обеспечение коммерческого успеха;
- создание непреходящих культурных ценностей;
- раздел массового искусства;
- просто новое явление;
- нормальная техническая операция и т. д.

Все эти характеристики были нами встречены при рассмотрении дизайна в теории.

Совершенно очевидно, что то, что разделяет эти точки зрения, не может объясняться недостатком взаимопонимания, разночтениями, различием интерпретации одного и того же явления.

Просту не может существовать одно и то же явление, относительно которого существуют одновременно столь разные суждения.

Что же представляют эти концепции или неоформленные в четкие концепции

### Томас Мальдонадо

Томас Мальдонадо родился в 1922 году в Буэнос-Айресе.

С 1954 года работал в Европе. А с 1957 года возглавлял Ульмскую школу (Германия), основанную в 1951 году Максом Биллом. Школа была открыта специально для подготовки дизайнеров. С одной стороны она явилась продолжателем идей Баухауза, с другой — образцом, по которому строились другие центры дизайнерского образования в мире.

Наиболее полно взгляды Мальдонадо на возможности и методы дизайна были выражены в период, когда он был ректором Ульмской школы. Так называемая ульмская концепция ориентировалась на теорию антикоммерческого дизайна. То есть дизайнеры должны использовать научно обоснованные методы проектирования, при этом их произведения должны иметь



гуманистическую направленность. Как педагог этой школы Мальдонадо большое внимание уделял соедине-

нию в дизайне научно-технического прогресса и эстетики. Также он пытался выявить особенности дизайна как

позиции с точки зрения того, что их объединяет? Ни одна из них не рассматривает дизайн как элемент определенной социальной системы. История дизайна, теория дизайна, практика дизайна рассматриваются везде (в лучшем случае вносится несколько оговорок) как картина самопроизвольного развития определенного образования, получившего общее наименование — «дизайн». У нас нет никаких оснований считать изложенные выше точки зрения описаниями действительно существующего дизайна. Мы можем лишь обоснованно рассматривать их как различные авторские концепции различных «дизайнов», существующие в уровне профессиональной идеологии дизайна. Этот уровень, конечно, находится в определенном отношении к реальному дизайну, однако это отношение отнюдь не является непосредственным и линейным. Каждая из представленных точек зрения является не более чем представлением о существующем или необходимом (с позиции автора) дизайне, и именно как представление должно рассматриваться и оцениваться в автономном уровне дизайнерской идеологии.

Это не означает, конечно, что в этих представлениях не содержится элементов описания действительности дизайнерской деятельности, напротив, в каждой из представленных концепций

есть утверждения, фрагментарно отражающие действительную картину дизайна. Однако несоциологичный характер этих точек зрения приводит к тому, что все они являются в значительно большей степени изображениями желаемых «дизайнов», чем действительных. Это не оговорка: мы постараемся показать дальше, что разнохарактерность концепций непосредственно связана с действительной разнохарактерностью практики дизайна, что фактически за одним названием, при использовании аналогичных профессиональных средств скрываются все более обособляющиеся друг от друга частные дизайнерские виды деятельности.

Очень четко выразил эту особенность «дизайнов» Томас Мальдонадо: «Различные философии дизайна являются выражением различного отношения к миру. Место, которое мы отводим дизайну в мире, зависит от того, как мы понимаем этот мир...».

Возвращение к анализу теоретических концепций дизайна оказывается необходимым потому, что они носят характер, прямо служебный по отношению к практике. «Задача марксистов... суметь усвоить себе и переработать те завоевания, которые делаются этими «приказчиками» (вы не сделаете, например, ни шагу в области изучения новых экономических явлений, не пользу-

ясь трудами этих приказчиков), — и уметь отсеять их реакционную тенденцию...» — писал В. И. Ленин. Мы далеки от того, чтобы считать все написанное авторами вышеназванных концепций не стоящей изучения игрой ума, но выделить объективно ценное в их работе является сложной задачей. Отсеять реакционные и просто ошибочные тенденции, выраженные в их текстах, без специального теоретического анализа всей практики дизайна оказывается непросто.

Как только мы освобождаемся от гипнотического убеждения в действительном существовании одного дизайна, мы приобретаем возможность рассматривать различные точки зрения на дизайн как различные теоретические схемы возможных «дизайнов», находящиеся в определенном отношении с действительной природой разных форм дизайнерской деятельности. В таком случае мы уже имеем возможность рассматривать индивидуальные (профессиональные или мировоззренческие) мотивы авторов той или иной концепции не как неизбежное искажение описываемого действительного дизайна, а как основной конструктивный элемент концепции дизайна, определяющий его построение.

*Глазычев В. Л.*

общественного явления, активной социальной силы, воздействующей на сознание людей и на организацию окружающей среды. Чтобы повлиять на жизнь, дизайнеры должны использовать, прежде всего, возможности большой индустрии, укрупнять цели дизайна. Отсюда вытекает и тактика дизайнерской деятельности: сталкиваясь с требованиями конкуренции и другими особенностями производства и потребления, дизайнер должен освоить все инструменты воздействия на них — прагматические, коммерческие, эстетические — и подчинить их главной, культурно-гуманистической цели. Он утверждает, что предмет потребления не может выполнять функции художественного произведения, а судьбы искусства не могут совпадать с судьбами промышленных изделий.

Мальдонадо ввел и развил принцип системного подхода в дизайне, иссле-

довав связь дизайна и науки. Он разработал теорию уровней сложности проектируемых изделий — от чашки до вертолетов и ЭВМ. В практической работе дизайнера Мальдонадо считал необходимым широко использовать различные математические дисциплины, такие как теория соединений (в области агрегатирования станков из унифицированных узлов и координации модульных размеров), групповая теория (теория симметрии и управляющих сеток), теория кривых (математическая разработка переходов и преобразований), геометрия многогранников (конструирование правильных и неправильных форм), топология (метрическое и аметрическое построение объектов) и другие. Ему принадлежит вклад в развитие теории «структурной комплексности» (совместно с А. Модем), в рамках которой отдельные технические объекты рассматриваются

как системы, состоящие из подсистем, членящихся, в свою очередь, на элементы. Однако кроме расчленения необходимы были еще анализ и синтезирование связей, что вызывало необходимость создания систем более высокого уровня.

Мальдонадо известен проектами в области дизайн-графики, и особенно разработки визуальных символов для электроники. С 1976 по 1980 год Мальдонадо был главным редактором крупнейшего итальянского журнала по проблемам архитектуры и дизайна Casabella. Он опубликовал в эти годы большое число собственных статей по проблемам культуры и ввел в журнале методологически заостренные рубрики по актуальным проблемам архитектуры и дизайна, способствуя их творческому сближению.

<http://www.peoples.ru>

## ДЖОРДЖ НЕЛЬСОН

Нельсон, Джордж (Nelson, George) (1908–1986) — ведущий американский дизайнер, архитектор, критик и теоретик дизайна.

Родился в Хартфорде, штат Коннектикут. В 1928–1931 годах учился на двух факультетах Йельского университета и получил звания бакалавра гуманитарных наук и изящных искусств. Затем стажировался у ряда архитекторов, а после получения Римской премии по архитектуре — в Американской академии в Риме (1932–1934).

В 30-е годы занимался архитектурной критикой. Статьи о Ле Корбюзье и Л. Мисе ван дер Роэ, опубликованные Нельсоном в журнале *Pencil Points* в 1935 году, принесли ему известность. Редактировал журнал *Architectural Forum* (1935–1944), печатался в журнале *Life*.

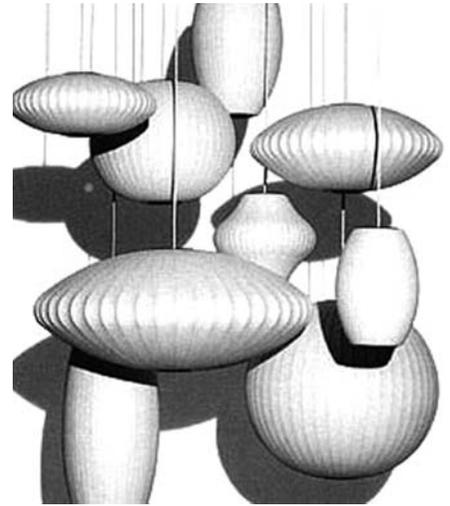
В 1945 году началось его сотрудничество с мебельной фирмой «Герман Миллер», которое продолжалось более 20 лет и было очень плодотворным. Нельсон сразу же выступил с новаторским проектом — сконструировал не имеющую аналогов модульную стенку-стеллаж (концепция «стенки» была разработана в 1944 году вместе с Р. Райтом), открыв тем самым новую страницу в дизайне мебели. На фирме «Герман Миллер» Нельсон работал вместе с выдающимися дизайнерами мебели Ч. Имзом (с 1946 года) и А. Жираром (с 1952 года).

В 1947 году организовал собственное дизайнерское бюро «Джордж Нельсон». Проектировал осветительную арматуру, часы, мебель, упаковку, создавал выставочные экспозиции. Наиболее известные из его работ — настенные часы (1949), диван «Слинг софа» (1964), подвесные светильники «Китайские фонари» (1952), набор посуды из меламина «Флоренс».

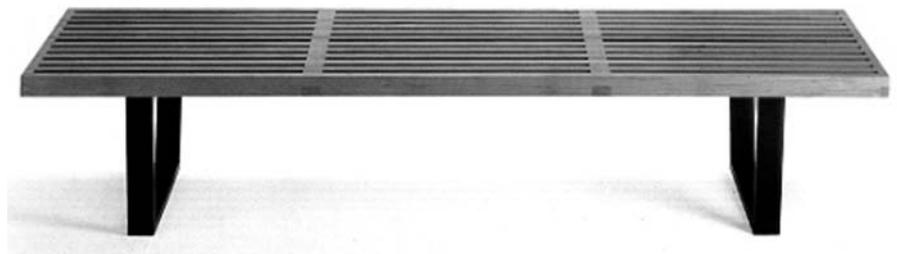
Нельсон — автор дизайна Американской национальной выставки в Москве (1959), павильона фирмы «Крайслер» на Международной выставке в Нью-Йорке (1964), передвижной выставки «США. Первые двести лет» (1976) и др.



*Джордж Нельсон*



*Светильники. 1950-е годы*

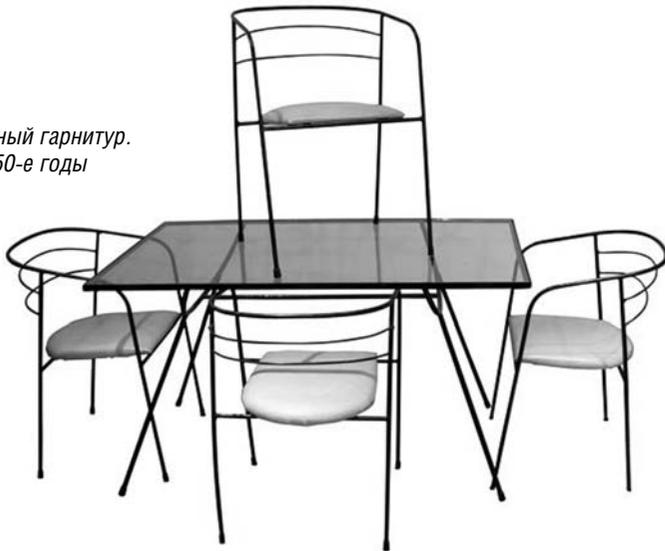


*Классическая скамья Джорджа Нельсона. 1947*



*Софа «Маршмаллоу»*

Обеденный гарнитур.  
1950-е годы



Кресло «Кокосовый орех». 1955  
Одна из самых известных дизайнерских работ Джорджа Нельсона для «Германа Миллера»



Диван. 1948



Стулья. Разработка для «Германа Миллера». 1960



Письменный стол, сделанный для «Германа Миллера». 1950



Кресло «Кренделек». 1950-е годы

Работы Нельсона отличаются выраженным стилевым единством. Для них характерны цельность формы, обобщенное решение деталей с использованием модульных элементов, яркие локальные цвета.

Как публицист и теоретик дизайна и архитектуры Нельсон получил международную известность в 50-е годы. Его основная книга «Проблемы дизайна» (1957) переведена на многие язы-

ки, в том числе и на русский. В своих теоретических работах Нельсон отстаивает широкие позиции дизайнера как гуманитарной и художественной профессии. Он подчеркивает, что основные силы дизайнеров должны быть сосредоточены на задачах, диктуемых социальной необходимостью, и что цели дизайна находятся в тесной зависимости от уровня развития культуры и цивилизации.

<http://library.sredaboom.ru/designers/>

Фото с сайтов:

<http://www.sixdifferentways.com>

<http://www.retromodern.com/>

<http://modernlivingsupplies.1stdibs.com>

<http://linweinberggallery.1stdibs.com>

<http://www.modernfurnitureclassics.com>

<http://tomthomas.1stdibs.com>

<http://www.modernity.se>

<http://www.thisisfurniture.com>

<http://www.bonluxat.com>

<http://www.dmk.dk/details/12097/>

## ДЖИО ПОНТИ

Джио Понти — фигура в дизайне XX века совершенно особенная. Он ухитрился не встать в пресловутый спор «дизайн — это искусство или не искусство», он остался в стороне от него — и выше его. Джио Понти (1891–1979) строил небоскребы, проектировал столы и стулья и делал рисунки для керамической плитки, на которых до сих пор зарабатывают несколько итальянских сантехнических компаний. Кое-какие его изделия были тиражными — например, знаменитый стул Superleggera (вариация на историческую тему «венского стула»), который можно поднять одной рукой и который производят и сейчас. Другие предметы он делал в единственном экземпляре. В интерьерах ему стало в конце концов тесно — он построил знаменитый небоскреб-кристалл Pirelli в Милане, потом еще дворец в Исламабаде, виллу в Тегеране, универмаг в Гонконге.

Джио Понти был, что называется, титан. В журнале Domus, основанном Понти, в 1965 году он опубликовал манифест своего творчества, который начинался словами: «Таков мир чудесных и гигантских форм, в котором мы живем». Просто дадаист какой-то. Правда, он не забыл добавить: «Наши читатели являются привилегированными людьми, так как живут в эту эпоху». Удивительным образом Джио Понти сумел убедить людей, что, покупая его мебель, они поступают правильно, это каким-то образом заложено прямо в самих предметах. Но при этом, странное дело, любой его комод, стол или стул придает любому интерьеру ноту актуальности — но не бестолковой модности, интеллигентности — но не заумности. Бедные звезды Голливуда, не смевшие ни слова возразить своему дизайнеру, покорно позировали на фоне мебели узнаваемой формы и фактуры. Форму проектировал Понти, фактуру — Пьеро Форназетти, он придумывал тысячи странных черно-белых рисунков, которые потом накладывались на ме-



*Джио Понти*



*Суперлегкий стул Superleggera. 1957*



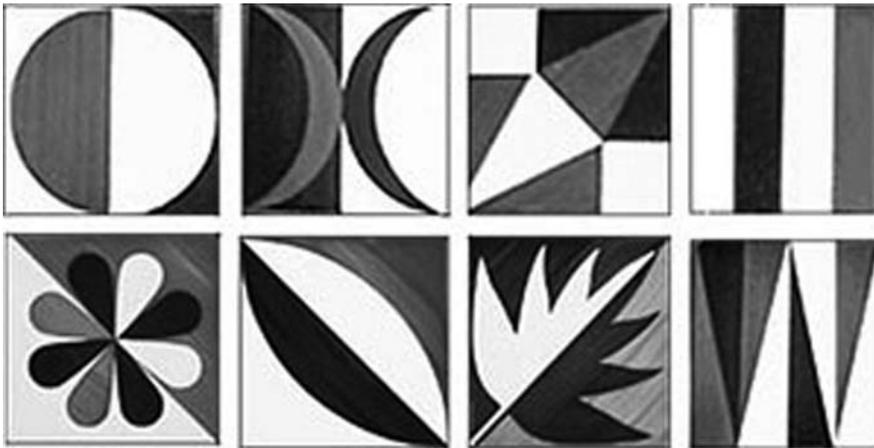
*Башня Пирелли. Милан. 1956*



*Кресла. 1964  
Отель Parco Dei Principi, Рим*



*Джи Понти работает над плиткой*



*Напольная плитка для Parco dei principe в Риме.  
Произведена D'Augustino, Салерно, 1968*



*Вазы из майолики для Ричарда Жинори, 1925*



*Ваза из коллекции  
La conversazione classica. 1927*

Керамика была одним из любимейших материалов Понти, и он лично разрабатывал дизайн плитки для отделки многих своих зданий. Как и созданный им когда-то первый архитектурный проект, рисунки коллекции La casa degli efebi воспроизводят неоклассические мотивы — колонны, фронтоны, напоминающие статуи и фигурки людей. Ярко-белый рисунок на глубоком синем фоне немного напоминает театральную декорацию. Плитки собираются по две в высоту, составляя минимальный бордюр. Такой бордюр дополняется ярко-желтой плиткой.

Тот же бордюрный принцип разрабатывается и в коллекции Le donne sui fiogì, только основной мотив здесь — цветы и женщины. Характер рисунка немного игривый, в некотором роде, эту коллекцию можно назвать иллюстрацией к Овидию.

Античная тема продолжается в коллекции La conversazione classica. По словам автора, созданный им мир — это идеальный греческий полис, город философов, художников, музыкантов.

Костюмы для оперы Глюка «Орфей» и к балетам Стравинского послужили основой для серии плитки, которая так и называется — Costumi. 24 красочных наброска включают пометки, подписи и сохраняют очарование живой мысли художника. Джи Понти писал друзьям письма, только это были не обычные листочки текста, а рисунки, ребусы, графически-каллиграфические этюды. Воспроизведенные на керамике, они теперь адресованы всему миру и лично тому, кто находится в помещении, где есть эта плитка.



*Серия Б. Милан. 1953*

бель. Получался идеальный баланс прекрасного — и издевательства над прекрасным. Тонкий взгляд ценителя плюс ироничный прищур — именно так положено пролистывать гляцевый журнал. Вот стол, почти сплошь покрытый литографированным текстом (газетным или нотным), — он тоже так щурится, он иронизирует над своей функциональной формой, доставшейся ему из Баухауса, и буквы беспрепятственно расползаются по нему, как муравьи. Вот шкаф-секретер из капа ореха, и на нижних дверцах — карта Венеции XV века. Шкаф просто издевается — он уверен, что вы все равно встанете на карачки и будете так стоять, чтобы рассмотреть мельчайший и прекраснейший рисунок. И мой вам совет: как увидите этот шкаф, не упрямитесь, падайте перед ним на колени — это не стыдно.

Татьяна Маркина  
<http://www.kommersant.ru/>

\*\*\*

Родился в Милане в 1891 году.  
 До 1921 г. — изучает архитектуру в Миланском Политехническом институте; работает в архитектурной студии Мино Фиоччи и Эмилио Лянчия;  
 1923–1930 гг. — делает дизайн для керамической фабрики Рикардо Гинори, в Дочча и Сесто Фиорентино;  
 1925–1979 гг. — руководит Monza биеннале;  
 1927 г. — вместе с Эмилио Лянчия открывает собственную архитектурную студию в Милане;  
 1928 г. — начинает выпускать журнал «Домус», издателем которого он был до 1979 г.;  
 1933 г. — основывает студию Понти-Форнароли-Сончини; получает награду в области искусства от Итальянской Академии;  
 1936–1961 гг. — преподает в Миланском Политехническом институте; 1941 г. — инициатор издания журнала «Стиль»;  
 1956 г. — строит Башню Пирелли в Милане; получает приз «Золотой компас» (Compasso d'Oro);  
 1958 г. — проектирует административное здание в Багдаде, Ирак; 1964 г. — строит церковь Сан-Франческо в Милане;  
 1968 г. — почетный доктор Королевс-



Вилла Areaza. Каракас. Архитектор Джиро Понти. 1956



кого Колледжа искусства в Лондоне; золотая медаль французской Академии Архитектуры;  
 1969 г. — персональная выставка в UCLA галерее в Лос-Анжелесе;  
 1970 г. — строит здание Монтедория в Милане;  
 до 1976 г. — бурная архитектурная деятельность; читает лекции по архитектуре по всему миру.  
 Умер в Милане в 1979 году.

Как архитектор, мебельный дизайнер, промышленный дизайнер, издатель и профессор Джиро Понти был одним из тех людей, чьи работы принесли итальянскому дизайну международную славу после Второй мировой войны.

[http://www.arteria.ru/design\\_scale/](http://www.arteria.ru/design_scale/)  
<http://gioponti.com/photos.htm>  
<http://www.designboom.com/portrait>  
<http://www.alta-d.ru/>

# ЛУЧШИЕ ДИЗАЙНЕРЫ ПРЕМИИ RED DOT AWARD: PRODUCT DESIGN 2006

## Кристиан Харбеке, Базиль фон Мейс и Рольф Сингенбергер

Процессы нанотехнологии помогают улучшать характеристики углепластика, что, в случае с разработкой дизайна велосипеда, открывает новые широкие горизонты. Лучший пример — это Pro Machine SLC01, за выдающийся дизайн которого Кристиан Харбеке, Базиль фон Мейс и Рольф Сингенбергер получили звание Red dot: best of the best. Далее — высказывание Кристиана Харбеке на тему «материал и инновации»:

«Форма зависит от технических возможностей, — укрепленные углеродными волокнами детали велосипеда предоставляют абсолютно новые свободы для дизайна. Очертания, толщина стенок и направление углеродных волокон являются определяющими для свойств этих деталей. Дизайнер велосипеда и конструктор вместе пытаются спроектировать наиболее оптимальный внешний вид. Однако, так как оптимальный внешний вид до сих пор не был разработан, дизайнерам открыт большой простор для творчества, и достичь идеала возможно только при тесном сотрудничестве. Мы постарались не только придать изделиям точный, профессиональный и спортивный внешний вид, но и создали особенность, которая является типичной для бренда и используется во всех моделях серии изделий».

Каждый этап требует изобретательности: Тур де Франс — это захватывающая трасса, очень требовательная, и только те, у кого получается добиться наилучшего баланса всех необходимых условий, могут выиграть эту гонку. Велосипед Pro Machine SLC01 был разработан с учетом этих жестких требований — процессы нанотехнологии позволяют углепластику улучшить свои характеристики и эти процессы также открывают новые горизонты в области дизайна велосипедов. Нано-



*Кристиан Харбеке и Базиль фон Мейс*



*Рольф Сингенбергер*

технология Easton CNT, использованная для корпуса, представляет собой процесс, в котором смола, соединяющая углеродные волокна корпуса, смешивается с микроскопическими углеродными трубками. Хотя этот процесс

уже использовался ранее, Pro Machine SLC01 является первым велосипедом, в котором весь корпус полностью сделан из этого материала — таким образом он становится легче, тверже и может производиться по-другому. Процесс также позволяет использовать высокоточные пресс-формы — корпус не должен подвергаться дополнительной обработке, поэтому нет опасности, что хрупкие волокна впоследствии повредятся. Дизайн корпуса был выполнен в виде каркасной конструкции и его четкая форма не нарушается нигде проводами, так как стопора были интегрированы прямо в корпус. Чтобы уменьшить вес, дизайнеры отошли также от привычного внешнего вида рамы из углепластика. Сочетание таких визуальных аспектов, как специальная лакировка, логотипы и тщательно подобранные наклейки придают Pro Machine SLC01 типичный для бренда внешний вид — успешный симбиоз материала и дизайна создают совершенно новую модель дорожного велосипеда.

<http://www.idi.ru>, <http://en.red-dot.org>,  
<http://www.radnroll.ch>

## УЛЬМСКАЯ ШКОЛА ДИЗАЙНА (HfG)

*«HfG — не только школа, где Вы получаете образование по специальному предмету; HfG больше походит на сообщество, члены которого разделяют одинаковое намерение: дарование структуры и стабильности миру вокруг нас».*

*(Томас Мальдонадо, «Вступительная речь Ректора Ульмской школы дизайна», 5 октября 1964)*

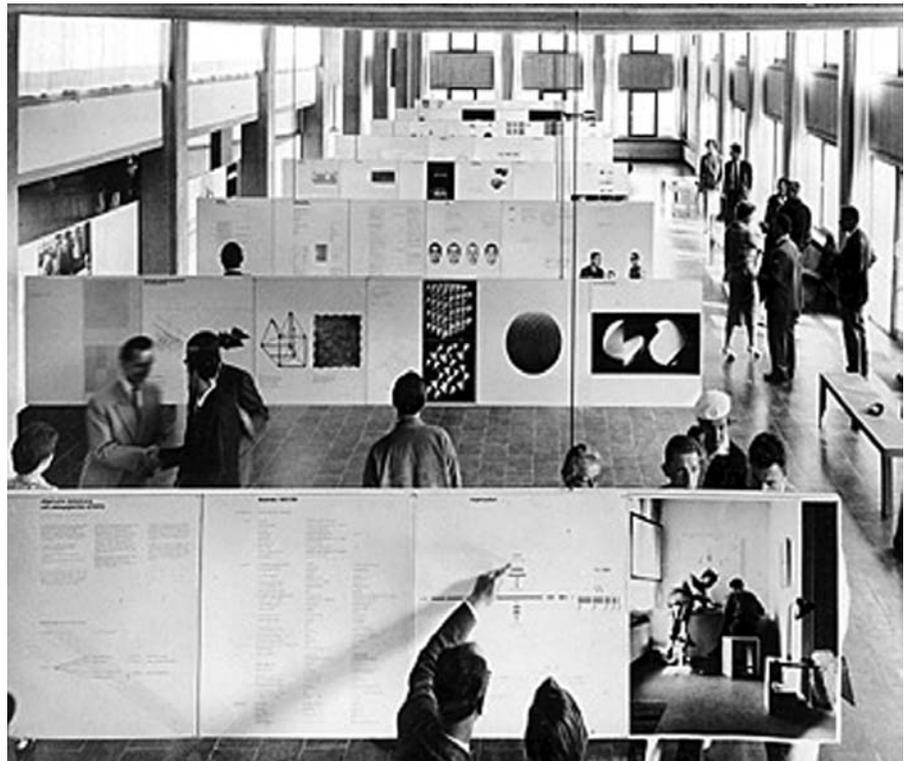
Ульмская школа была новой передовой школой для дизайнеров, которая заменила Баухауз после Второй мировой войны. Она была основана в 1951 году. Основателями ее были Инге Шолл, Отл Айхер и Макс Билл, который и стал ее первым ректором в 1953 году. Макс Билл получил дизайнерское образование в Баухаузе. Он придерживался концепции чистого, функционального дизайна на протяжении тех пяти лет, пока был директором в Ульме. В течение второй половины 50-х годов эта концепция получила теоретическое обоснование. К этому времени директором Ульмской школы стал аргентинец Томас Мальдонадо.

Ульмская школа дизайна быстро получила международное признание. Она была международным центром обучения, развития, и исследования в области проектирования промышленных изделий. Новые подходы в дизайне были исследованы и осуществлены на следующих факультетах: визуальных коммуникаций, промышленного дизайна, строительства, информации, и позднее на факультете кино.

Обучение продолжалось 4 года, и по окончании школы выдавался диплом. Классы были разделены на несколько групп, которые концентрировались на практике дизайна и на соответствующих теоретических предметах. Учебные материалы и методологии в Ульмской школе были созданы для совершенно новой профессии, профессии дизайнера (проектировщика). Продолжающе-



*Вид на здание школы с западной стороны. 1956*



*Выставка работ студентов и преподавателей в столовой и лекционном зале Ульмской школы. 1958*

еся развитие методов обучения в Ульме привело к цельной модели, которую и сейчас все еще можно использовать при обучении дизайну.

Здание школы было спроектировано Максом Биллом, и до сих пор производит сильное впечатление своим открытым дизайном.

Университетский городок отражает концепцию обучения, а именно интеграцию работы и жизни в одном месте.

История школы была сформирована новшествами и изменениями, совместимыми с собственным образом школы как экспериментального учреждения. Результатом этого стали бесчисленные модификации содержания и структуры занятий.

Более четверти своего времени в Ульме студенты тратили на изучение эргономики, социологии, экономики и психологии, чтобы затем в профессиональной деятельности уметь применить системный подход к процессу проектирования.

Ульмские профессора сетовали на то, что богатство западных стран увеличилось настолько, что дизайн стал удовлетворять не только действительные потребности, но и капризы заказчика. Эта критика капиталистической системы, которой занимались Мальдонадо и его коллеги, бывшие ульмские студенты, Гуи Бонсип и Клод Шнейдт, а также упорные дебаты привели к закрытию школы в 1968 году.

\* \* \*

#### «Давайте начнем здесь, в Ульме»

Инге Шолл и Отл Айхер были сильно вовлечены в развитие Ульмского образовательного Центра для взрослых с конца Второй мировой войны. Они видели политическое образование и экологический дизайн в качестве способов усиления демократических идей и поощрения появления новой культуры.

Инге Шолл основала Geschwister-Scholl-Stiftung фонд в память о своем брате Хансе и сестре Софи Шолл, которые были казнены в 1943 году нацистами как члены отряда сопротивления «Белая роза». Этот фонд стал поддерживающим учреждением для будущей школы. С 1949-го, Инге Шолл, Отл Айхер и Ханс Вернер Рихтер начали планировать школу политики и искусств в



*Занятия на террасе. 1956*



*Ханс и Софи Шолл*

Ульме. Их контакт с Максом Биллом сместил центр обучения в сторону дизайна. Джон Макклой (американский Верховный комиссар, ответственный за Германию), норвежская европейская Программа помощи и западногерманское Управление финансов — все поддерживали проект материально.

#### «Новое отношение к жизни»

Первые занятия начались в 1953-м во временных помещениях. Джозеф Альберс, Уолтер Петерханс, Йоханес Иттен, и Хелене Ноннэ-Шмидт преподавали первым 21 студентам. В то же самое время на горе Кухберг по проекту Макса Билла началось строительство комплекса школы. Официальная инаугурация имела место в 1955-м. Студенты и лекторы со всех континентов жили и работали над кампусом.

Дизайн комнат Макса Билла отражает философию обучения в Ульмской школе. Практические работы по дизайну лежали в основе учебного плана школы, и это отражалось на размере мастерских. Соответствующий теоретический материал различных дисциплин давался как дополнение к практическим элементам. Интеграция жизни и работы была осо-



*Вечеринки были популярны и часто проводились в школе*



*Собрание лекторов университета в библиотеке. 1955*



*Студенты фундаментального курса. 1955*



*Макс Билл преподает. 1955*



*Макс Билл и Чарльз Эрнс в Ульме. 1955*

бенностью ульмского образа жизни. Это дало возможность создать «плотную» атмосферу обучения, которая была главным предварительным условием для дебатов по социальным вопросам и вопросам дизайна.

**«От кофейной чашки до зданий»**

Это заявление Макса Билла иллюстрирует широту целей создателей школы в обучении дизайнеров для новой массовой культуры. Программа включала однолетний фундаментальный курс, за которым следовали три года

специализации на одном из факультетов: индустриального дизайна, визуальных коммуникаций, строительства, информации и кино. В дополнение к техническому обучению студентам давались знания о будущих культурных и социальных обязанностях, которые на них будут возложены.

Программа обучения была сфокусирована на практическом дизайне. Теоретические знания и методология давались в качестве дополнения к дизайнерскому процессу от начала до конечного результата. На факультете промышленного ди-

зайна объекты и серии проектировались и разрабатывались для промышленного производства. На строительном факультете создавались модульные системы для промышленного строительства, на факультете визуальных коммуникаций оформление, графика и фотография использовались для иллюстрации комплексных изданий и для производства фирменной продукции компаний. Факультет информации, на котором обучались журналисты, закрылся в 1964 году. Факультет кино, который изначально был частью факультета визуальных комму-

никаций, стал самостоятельным факультетом в 1961 году.

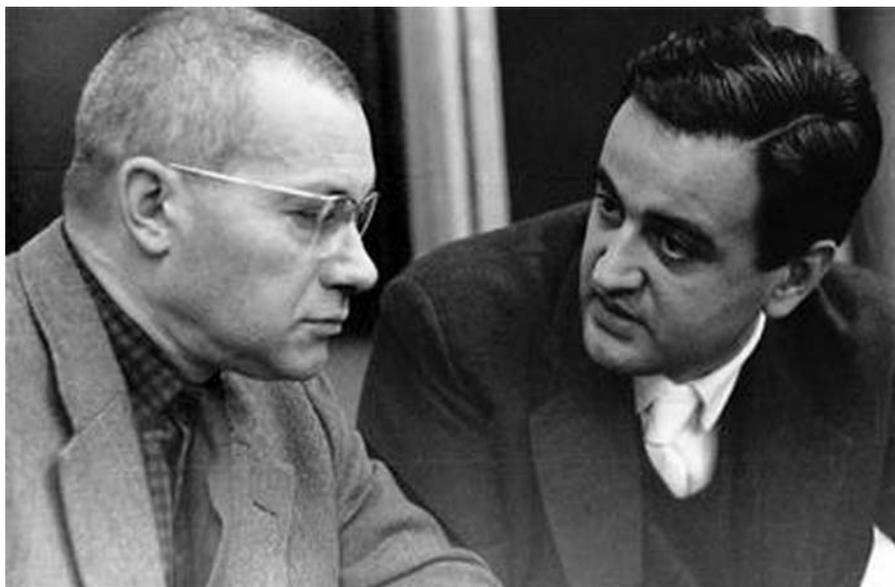
#### «Ульмская модель»

На период с 1953 по 1956 год сильное влияние оказал Макс Билл, первый ректор. Он представлял школу как продолжение Баухауза, что было официально продекларировано в проспекте 1952 года. Однако только несколько лет спустя, в 1956 году, в школе прошли первые спорные дебаты по учебным методикам и учебному плану. Более молодые преподаватели потребовали независимой модели обучения, основанной на науке и теории, что вошло бы в конфликт с концепцией, пропагандируемой последователями Баухауза. Дизайнер скорее должен быть равным партнером в процессе принятия решений промышленного дизайна, а не надменным художником. Томас Мальдонадо подчеркнул этот пункт в ходе своей программной речи на Экспо'58 в Брюсселе. Недовольный «Ульмской моделью» и советом управляющих, формой коллективного руководства, Макс Билл сначала ушел с должности ректора, а потом окончательно оставил школу в 1957 году.

#### «Знания и дизайн»

Отъезд Макса Билла из школы ознаменовался новой фазой: созданием «групп разработки» специально для налаживания связей с промышленностью. Они работали как независимые дизайнерские агентства внутри школы. Множество законченных проектов сразу шли в производство; среди наиболее удачных было аудиооборудование для компании Браун, фирменный стиль для западногерманской авиакомпании Люфтганза и поездов для гамбургской наземной железной дороги. Эти промышленные заказы внесли богатый практический опыт в образование и решительно повлияли на школу и ее репутацию.

Осенью 1958-го в школе была проведена большая выставка. Через 5 лет после открытия HfG представляла себя общественности в первый раз, показывая результаты работ как студентов, так и преподавателей. В 1958 году также увидел свет журнал HfG, который печатался на немецком и английском языке до самого закрытия школы.



Макс Билл и Томас Мальдонадо в Ульме. 1956



Томас Мальдонадо с архитекторами и дизайнерами из Италии. 1959



Томас Мальдонадо. 1966

**«Дизайн подобен истории — это нечто созданное, а не неизбежное»**

Обучение стало все более и более академическим в 1960-х. Преподаватели, такие как математик Хорст Риттэль, социолог Ханно Кестинг и промышленный дизайнер Брюс Аркэр одобрили методологию, основанную строго на математических действиях и аналитических занятиях, например, по эргономике или деловому анализу. Это изменение в руководстве привело к массивному внутреннему конфликту. Отл Айхер, Ханс Гуджелот, Уолтер Зейшег и

Томас Мальдонадо сопротивлялись этому развитию и утверждали, напротив, что дизайн должен быть больше чем «аналитический метод».

Последствием этого обсуждения была большая выставка, которую первоначально показывали в Ульме и Штутгарте в 1963-м, позже в Мюнхене и Амстердаме. На выставке были представлены работы, созданные на занятиях. Дальнейшими последствиями фундаментальных дебатов были изменения конституции и возвращение поста ректора для замены совета управляющих.

**«Не конец HfG был героическим, а надежды вначале. HfG должна быть измерена не тем, чего она достигла, а тем, чего она больше не была способна достигнуть»**

С одной стороны, внутренние конфликты всегда способствовали «эксперименту HfG» и вели к новым стимулам, но также вызывали серьезную критику. Поэтому региональный парламент Бадена-Вюртемберга неоднократно дебатировал по вопросу, заслужила ли школа дальнейшее субсидирование. Фонд Geschwister-Scholl-Stiftung также был в долгах; как результат число преподавателей было сокращено и количество классов уменьшено. Региональный парламент проголосовал в ноябре 1968 за лишение школы финансирования, поэтому вопреки протестам школа была закрыта в конце года.



Пленарная сессия членов HfG 2 февраля 1968, которые призвали к автономии HfG



Собрание сотрудников школы. 1968

В обзоре 1975 года, посвященном истории Ульмской школы, Отл Айхер обозначил несколько стадий развития школы.

### Предыстория

1945–1952

Инге Шолл, Отл Айхер, Макс Билл и известные деятели работают над программой, финансированием и структурой нового института.

### Начало

1953–1955

Создание института.

Принятие Максом Биллом на себя обязанностей ректора в 1953 году. Школа размещается во временных помещениях.

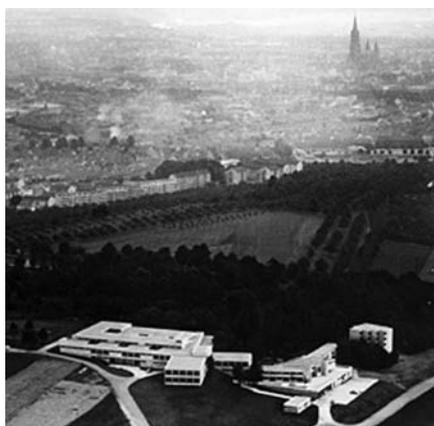
2 октября 1955 года состоялось официальное открытие и первая выставка в новом комплексе зданий школы на горе Кухберг. Профессионализм и интернационализм являются символом института с самого начала.

### Технологический дизайн

1956–1958

Более молодые преподаватели начинают новую фазу деятельности института. Целью становится достижение более тесного взаимодействия между процессом создания, теорией и наукой.

Претворение в жизнь «Ульмской модели»: создаются «эволюционные группы», сотрудничество с наукой, промышленностью и техникой наполняет учебный процесс и дает свои результаты.



Здания школы. Аэрофотосъемка. 1955

### Кибернетический дизайн и позитивизм\*

\*(согласно Айхеру)

1959-1961

Разработки на занятиях ведут к застывшим рабочим гипотезам и прагматичной разработке деталей.

Придается широкое значение организации обучения на научной основе, и оно господствует над процессом создания (формообразованием).

### Ценоопределяемый дизайн и программный дизайн\*

\*(согласно Айхеру)

1962-1966

Выравнивание соотношения между наукой и процессом создания, между теорией и практикой становится целью.

Новые области как массовый транспорт, электроника и экологические темы

составляют основу занятий. Финансовое положение становится критическим.

### Финал

1967-1968

Попытки спасения и новые программы сохранения Ульмской школы. Давление извне растет. После ограничения учебного процесса и уменьшения преподавательского состава оставшиеся преподаватели в 1968 году по финансовым и личным причинам полностью отказываются от учебного процесса. В октябре 1968 года ландтаг принимает решение больше не поддерживать Ульмскую школу.

### Наследие Ульмской школы

Надежда на демократию лежала в основе Ульмской школы. Макс Билл создал для этого место и по всей вероятности обеспечил внезапную гибель этого педагогического эксперимента, аналогично Баухаузу, всемирному рассаднику идей.

Привлеченные негласным сарафанным радио, молодые люди из Европы, Северной и Южной Америки, Великобритании и Японии устремились в Швабскую провинцию к кладезю предполагаемых и поддающихся изучению знаний. Все взяли Программу с собой в свой собственный окружающий мир.

по материалам сайтов

<http://www.hfg-archiv.ulm.de>

<http://sredaboom.ru>

### Sharp, три изображения на одном экране

Эксперт по инновациям и перспективным маркам Брюс Окенталер, основатель Experts Consulting, сообщил нам об инновации, которая может иметь значительные последствия в жизни приверженцев передовых технологий.



Это новшество пришло из Японии, естественно, так как речь идет о технологии изображения. Sharp разработала уникальный телевизор с тремя различными изображениями в зависимости от угла зрения. Компания-пионер жидкокристаллических экранов объявила о разработке нового типа экрана, способного отображать на экране одновременно три разных изображения в зависимости от угла зрения (слева, справа, по центру). Так, например, три человека в одной (большой) комнате смогут смот-

## НОВОСТИ

реть три разных передачи по одному телевизору или играть в видеоигры, в которых у каждого перед глазами будет изображение, соответствующее его роли.

Справа — изображение, которое будет видно человеку справа от экрана. То же самое — слева. В данном случае с одной стороны — телепередача, с другой — страница интернет-сайта. Революция? На самом деле, не совсем. Sharp лишь доработала технологию, которой она владеет со времен появления 3D или стереоскопических изображений. Компания уже выпускала экраны с изображением под двумя углами, которые затем использовались некоторыми автомобильными производителями, та-

кими как Toyota, позволяя пассажиру, сидящему на переднем сиденье, смотреть телевизор, в то время как водитель читает план на экране GPS.

Такая система может также использоваться в публичных местах для демонстрации трех видов различной информации одновременно на одном экране, каждая из которых рассчитана на людей в определенном направлении. Даже если это не так бросается в глаза, принцип здесь один и тот же. Устройство, похожее на занавес, состоящий из чешуек, приводится на экране в действие нажатием кнопки, и с его помощью два изображения направляются в два разных направления, одно направо, другое налево. На экранах 3D изображение, отсылаемое направо и налево, одно и то же, только с небольшой разницей в угле зрения. Здесь же два изображения разные, но сам принцип тот же.

Компания Sharp, которая вначале разрабатывала жидкокристаллические экраны для простых калькуляторов, затем решила сделать ставку именно на эту технологию и в августе открыла наиболее передовой завод в данной области, единственный в мире, способный производить жидкокристаллические экраны восьмого поколения.

<http://www.idi.ru>

### Нестандартная Audi

Tailormade Audi («нестандартная Audi») является результатом работы четырех студентов факультета дизайна и их интерпретацией новой Audi TT Coupe. Идея, лежащая в основе дизайна модели Tailormade Audi, — машина, которая собирается, как костюм. Дизайн не сразу обнаруживает все детали, а предлагает совершить путешествие, полное открытий: скромная, но в то же время полная комплектация, простая тема и яркие детали.

На протяжении прошедших нескольких месяцев Audi Denmark работала с



четырьмя студентами из датской Школы Дизайна над проектом Tailormade Audi. Целью этого проекта было дать этим четырем молодым талантам уникальную возможность по-своему доработать дизайн новой Audi TT Coupe и

поработать вместе с ведущими дизайнерами и маркетологами таких компаний, как Audi, Bang & Olufsen, Georg Jensen и munthe plus simonsen.

<http://www.idi.ru>

## SolarShuttle: корабль будущего?

Гайд-парк, 10 утра. Не спят только приверженцы ранних пробежек и туристы. Стоит типичный серый лондонский день, но на деревянной палубе нового SolarShuttle этого практически не замечаешь. «Как жаль, что сегодня не солнечная погода», — говорит один из пассажиров, и все вздыхают по капризному английскому климату. Но как ни странно, не самые благоприятные условия делают эксперимент еще более убедительным: SolarShuttle, первый корабль, работающий от солнечной энергии, не останавливается, когда солнце решает спрятаться.

Когда судно не используется для перевозки пассажиров, SolarShuttle может служить плавучим генератором энергии, снабжая избытками электричества энергосистему города. Солнечная энергия — единственный источник энергии корабля, она накапливается в батареях, от которых питаются два бесшумных электрических мотора, работающих без дополнительного использования органического топлива или силы ветра. Элегантный навес SolarShuttle из фотоэлементов вырабатывает от 9 до 12 ампер в час в пасмурный день. Когда солнца нет, энергии на судне может накапливаться на 80 миль, и 20 миль оно может пройти в полной темноте. Это чудо безотходных технологий вмещает 37 пассажиров, средняя скорость корабля — 5 миль в час, при этом он экономит около 4900 фунтов угля по сравнению с обычным судном на дизельном топливе.

«Это идеальный проект», — говорит Джейсон Ифтакар, дизайнер Solarlab, лондонской дизайнерской консультации по инновационной технологии применения солнечной энергии. «Я чувствую гордость каждый раз, когда мы представляем его». Ифтакар окончил курс дизайна изделий RCA два года назад. «Я целый год работал над моделью этого корабля в Solidworks, и теперь не могу поверить, что стою на его палубе. Этика и идея в основе этого проекта... для промышленного дизайнера большая честь участвовать в подобном. Тебе приходится заниматься всяческой ерундой, прежде чем ты получишь шанс обратиться к одному из самых важных вопросов, встающих перед нами, — «Какова энергия будущего?» Просто потрясающе, когда ты можешь предложить реальное решение и представить его перед таким количеством людей».

## НОВОСТИ

### Энергия будущего

Такой ли будет энергия будущего? Solarlab уверена, что да. Компания верит, что дизайн может привлечь людей и убедить их в том, что экологически безопасное будущее будет намного более захватывающим, чем они могут себе представить. Serpentine SolarShuttle — одно из 40 работающих на солнечных батареях судов, разработанных компанией Behling и произведенных в Германии на заводе Korf. Среди уже выпущенных — самые различные судна, от четырехместного прогулочного кораблика до парома в Гамбурге, возящего пассажиров по гамбургской гавани, самого крупного судна на солнечных батареях в мире, способного вместить 120 человек. Такие виды морских путешествий — идеальные кандидаты для использования солнечной энергии, так как для них не требуется больших скоростей, а наоборот, важно плавное движение. Под палубой установлено несколько специальных батарей со сроком службы 10 лет.

Большой вес этих батарей — один из факторов, ограничивающих использование солнечной энергии в автомобилях, хотя Solarlab продолжает разрабатывать концепции поездов, рикш на солнечных батареях и автобусов, работающих от сети навесов над автобусными остановками с солнечным питанием.

Навесы с солнечным питанием — главная деталь в дизайнах Solarlab. Их цель — охватить как можно большую поверхность, на которой размещены солнечные элементы. На SolarShuttle установлены 27 стеклянных модуля, выделяющих энергию более 2 кВт. Solarlab разработала уникальный процесс наклонения, с помощью которого фотогальванические элементы устанавливаются между органическим стеклом и прозрачной мембраной. С помощью этого процесса фотогальванические элементы встраиваются в пластины из органического стекла, которые затем вручную укрепляют на конструкции из нержавеющей стали. Благодаря тщательному детализированию палубы и скамеек SolarShuttle больше похож на роскошную яхту, чем на пассажирский паром. Съёмные стеклянные панели зимой пре-



дохраняют от ветра и дождя, а также, совместно со стальной конструкцией, придают SolarShuttle вид плавучего здания: современного, величественного, с четкими линиями.

### Как все начиналось

Пять лет назад Кристоф Белинг, основатель Solarlab, отправил письмо в агентство «Королевские парки» с предложением пофинансировать постройку судна на солнечных батареях. Белинг, владелец собственной дизайн-студии, клиентами которой являются такие компании, как Tag Heuer и Nokia, уже имел опыт разработок кораблей на солнечной энергии совместно с Корф для водных путей Германии и Швейцарии. Гайд Парк, однако, имел свои особенности. Сначала территория использовалась Генрихом VIII в качестве охотничьих угодий, в 1637 году Карл I открыл парк для посетителей, а в данный момент он принадлежит агентству «Королевские парки».

Потребовалось вмешательство Питера Скотта, владельца компании BlueBird Boats, которая заведует прогулочными судами, чтобы убедить Royal Parks Agency сделать этот смелый, утопичес-

кий шаг — спустить корабль на солнечных батареях на озеро Серпентин. «Это совсем не то, что кататься на общественном транспорте», — говорит Питер Скотт, которому принадлежит судно. «Атмосфера там как на вечеринке — все разговаривают, все задают разные вопросы, они хотят знать, действительно ли двигатели работают от солнца». Скотт получил написанную от руки записку с просьбой рассмотреть возможность осуществления этого проекта. «Я думаю, они не ожидали, что я действительно этим займусь», — говорит он. — Но мне это показалось увлекательным». Скотт и его партнер Дейв Дейкин создали компанию BlueBird Ecological, чтобы заказать строительство нового корабля. Стоимость постройки судна на солнечных батареях на 15% выше обычного, но эта разница возмещается в течение трех лет за счет экономии топлива.

Кроме стандартной бизнес-модели, нужно было считаться и с самим Гайд-парком. «Нам пришлось провести обширнейшие исследования технической осуществимости», — говорит Скотт. Они изучили влияние на живую природу, окружающий ландшафт и сочетае-

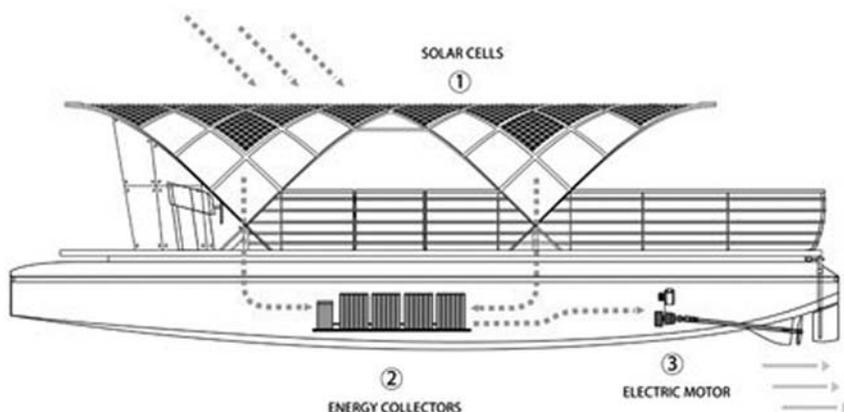
мость с классическими постройками, расположенными по берегам 275-летнего озера Серпентин. «Все сводится к борьбе между попытками пойти дальше в развитии развлечений для людей, посещающих парк, и стремлением сохранить его для будущих поколений. SolarShuttle пользуется успехом, потому что он бесшумный, не вызывает загрязнений и потому что на нем весело».

### Все под солнцем

Возрастающий интерес всего мира к возобновляемым источникам энергии, таким как, например, в транспорте на солнечных батареях, и исследования дизайна в этой области дают большую надежду на экологически безопасное будущее. Только в одной Великобритании все больше компаний, работающих с экологически безопасной энергией, продолжают разрабатывать, внедрять инновации и изобретать новые способы применения возобновляемой энергии. SolarCentury, лидирующая компания по поставке фотогальванических элементов, продает, разрабатывает и устанавливает солнечные панели на бесчисленное количество жилых, общественных и коммерческих зданий. Другие компании фокусируются больше на применении этих технологий в изделиях, например, компания Better Energy Systems разработала и наладила производство Solio, переносной зарядки на солнечных батареях, которую можно использовать для целого ряда изделий, в том числе телефонов, ноутбуков, MP3-плееров.

Сама Solarlab продолжает разработку и тестирование ряда проектов, в том числе и концепции такси на солнечных батареях, которое планируют запустить в 2008 году, а также речного кораблика на Темзе, который должен сократить ежегодный выброс CO<sub>2</sub> на 18,040 фунта. Скотт и Ифтакар видят в SolarShuttle прекрасную демонстрацию потенциала возобновляемого источника энергии, которая призвана влиять на будущие поколения. «Миллионы людей каждый год посещают Гайд-парк, и этот опыт будет запечатлен в их памяти. Особенно у детей. А ведь именно они будут впоследствии принимать важнейшие решения, касающиеся судеб мира. Это значит, что солнечная энергия не будет чем-то неизвестным для них. Это на самом деле послужит толчком для дальнейших инноваций».

<http://www.idi.ru>



### Первый в мире дизайнерский гараж

Citroen представил первый в мире «дизайнерский гараж» для своей новой модели С6. Эксклюзив, вышедший из-под пера известных архитекторов, Neutral, уникальная постройка идет по цене 112,330 фунтов стерлингов, что в три раза превышает стоимость самой дорогой в своей серии С9. Гараж, вдохновение для создания которого черпалось в четких линиях самого Citroen С6, представляет собой конструкцию высотой 3 м, покрывающую площадь в 50 кв. м.

Сконструированное из пропускающего свет бетона, с прозрачными раздвижными дверьми, позволяющими заводить машину и спереди, и сзади, сооружение надежно укрывает С6 в традиционном понятии гаража, но при этом позволяет прохожим видеть машину. Прозрачные раздвижные панели были изготовлены из упрочненного экологически безопасного поликарбоната со вставками цветных жидкокристаллических слоев, что позволяет включать затемнение при переходе на режим private.

Отражая техническую изысканность Citroen С6, multifunctionальный га-

## НОВОСТИ

раж не только делает смелое заявление в плане пространства, его архитектурный дизайн обеспечивает практичную террасу на крыше и уникальный «созданный человеком пейзаж» рядом с домом.

По замыслу Тапио Спеллмена и Кристиана Гру из Neutral Partners, за плечами у которых разработка дизайна мюнхенского футбольного стадиона Allianz Arena, дизайн гаража призван «предста-

вить С6 в по-настоящему уникальной и независимой атмосфере».

По словам Кристиана Гру из Neutral, гараж «порождает визуальный диалог между внутренним и внешним пространством, между машиной и ее окружением в результате использования материалов разной степени прозрачности». Он добавляет: «С6 — уникальная модель, заслуживающая чего-то большего, чем гараж в виде нагромождения кирпича и цемента».

<http://www.idi.ru>



### Новое поколение мебели — цифровой матрас



В период, когда мир переживает, пожалуй, величайший период перемен за всю историю человечества, логично, что мебель, как и почти

все остальное на нашей планете, также эволюционирует. В то время как музыка становится неотъемлемой частью фильмов и видеоигр, все выше ценится эффект «полного погружения», однако лишь немногие устройства могут предложить такую услугу — и Rugarat относится как раз к таким. Rugarat — это мягкий матрас с подголовником, встроенными колонками, сабвуфером и технологией реверберации. Более того, Rugarat — это уникальное развлекательное устройство — удобный переносной матрас, который пропускает через ваше тело звук фильма, компьютера или игровой приставки.



Rugarat включает в себя два 4-дюймовых динамика 80W по бокам, 5,25-дюймовый сабвуфер 50W ARX за головой и ревербератор ARX. Акустическая система встроена в матрас, идеально подходящий человеку практически любого телосложения. Rugarat совместим со всеми игровыми приставками, любыми аудиоустройствами, а также телевизором, видеомагнитофоном, DVD и MP3-проигрывателями. Одновременно вы можете подключить до восьми матрасов Rugarat. Внешне Rugarat напоминает сиденье высококлассного спортивного автомобиля. Он состоит из плотной подушки и эргономичной подстилки, повторяющей контуры тела. Прово-

да подключаются в нижней части около ног, что предотвращает их запутывание и обеспечивает более комфортные условия использования. Цифровой пульт дистанционного управления полностью автономен и удобно располагается сбоку в кармашке на молнии. Rugarat легко складывается, для более удобного хранения он закрепляется ремнем. Матрас доступен в трех цветовых гаммах: черной, зеленой и синей. Рекомендованная розничная цена US \$150.

<http://www.idi.ru>