

## Субъективный и объективный факторы формообразования объектов предметного мира

### *Subjective and objective factors of form creation of material world objects*

Ленсу Яков Юрьевич<sup>1</sup>

*Lensu Yakau*

1. Кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории и истории дизайна Белорусской государственной академии искусств

*PhD in History of Arts, Associate Professor, Head of the Department of Theory and History of Design of Belarusian State Academy of Arts*

**e-mail:** *lensu50@inbox.ru*

---

#### Аннотация

В статье показывается, что личность творца как фактор предметного формообразования, связанный с духовной культурой человека, носит субъективный характер, в отличие от других факторов, имеющих объективную основу. На протяжении всего исторического развития предметного формообразования этот субъективный фактор в определенной мере противостоял объективным факторам, со временем становясь все более активным и приобретая все большую самостоятельность.

**Ключевые слова:** формообразование предметного мира, факторы предметного формообразования, субъективный фактор формообразования, объективные факторы формообразования, личность художника-творца.

---

#### Abstract

The article argues that the personality of man-creator being a factor of object form creation, is related to the spiritual culture of the man, and is of subjective character, in contrast to the other factors that have objective basis. Within all historical development of material form creation this subjective factor that to a certain extent opposed the objective factors, eventually became more active and acquired greater independence.

**Keywords:** material world form creation, factors of object form creation, subjective factor of object form creation, objective factors of object form creation, personality of the artist-creator.

---

Поступила в редакцию / Received: 27.11.2014

Web: <http://elibrary.miu.by/journals/item.iot/issue.41/article.10.html>

Формообразование предметного мира, которым занимается дизайн и декоративно-прикладное искусство, – сложный и многогранный процесс. В его осуществлении участвует целый ряд факторов. Можно выделить две группы факторов формообразования объектов предметного мира:

- 1) факторы, связанные с материальной культурой – функциональные, технологические, конструктивные, – определяют рациональность формы изделия;
- 2) факторы, связанные с духовной культурой – социокультурные, композиционно-художественные, личность творца, – определяют декоративность формы изделия.

Среди факторов, связанных с материальной культурой, центральное место занимают функциональные факторы. Именно они задают основные рациональные качества формы предметных объектов. Среди факторов, связанных с духовной культурой, центральное место занимают социокультурные факторы. Они выступают как определяющие в создании декоративности предметной формы. Таким образом, функциональные и социокультурные факторы являются направляющими в развитии формообразования. Остальные факторы дополняют их действие.

Личность творца как фактор формообразования, связанный с духовной культурой человека, носит субъективный характер, в отличие от других факторов, имеющих объективную основу. На протяжении всего исторического развития предметного формообразования этот субъективный фактор в определенной мере противостоял объективным факторам, со временем становясь все более активным и приобретая все большую самостоятельность.

Вообще, личность человека-творца является очень важным фактором предметного формообразования. Та конкретность, которую приобретает в форме предмета его функция, задается именно человеком-творцом, который и выступает в качестве критерия красоты и полезности изделия. Правда, надо сказать, что роль дизайнера-творца применительно к изделиям разного плана неодинакова. Так, существуют объекты с преобладанием утилитарных требований к их форме – станки, приборы, машины и т.д. При создании этих изделий возможности в поиске разнообразия у дизайнера более ограничены: тут форма изделия очень тесно связана с его технической конструкцией. В данном случае творческая эстетическая деятельность дизайнера строго обуславливается правильностью организации функции во внешней форме изделия, тесно связана с совершенством конструкции, уровнем технологии. Однако существует и другой вид изделий, в форме которых художественно-образные качества имеют большую роль, чем в группе вышеназванных объектов. Это посуда, одежда, элементы убранства интерьера и т.д. В данном случае функциональный подход к формообразованию играет уже роль, подчиненную эстетическому, декоративному назначению объекта. Возможности художественного поиска форм у дизайнера здесь гораздо шире.

Надо сказать, что в разные исторические периоды развития предметного формообразования личность человека-творца по-разному сказывалась на форме изделий. Относительно первобытных времен, когда осознание человеком себя как субъекта было развито еще недостаточно, конечно, трудно говорить о какой-то значительной роли личности в формообразовании предметных объектов. Тем не менее, хоть первобытные изготовители примитивных орудий того времени и следовали в основном примеру более опытных членов племени, учивших их этому нехитрому мастерству, был ведь кто-то первый, кто придумал определенный прием обработки камня, и тут, безусловно, каким-то образом сказались его личностные качества.

Во времена возникновения древних цивилизаций личность мастера, конечно, играла уже намного большую роль, чем в первобытный период. Однако и здесь личность творца во многом подчинялась общей традиции, определенному канону. Наглядным примером является Древний Египет. Так, традиционные ремесленные приемы у древнеегипетских мастеров мебели передавались от отца к сыну, мастера строго следовали этим нормам формообразования, и в результате мебельные формы в Египте как бы застыли в своем развитии на долгие столетия.

Довольно трудно однозначно определить роль личности мастера в предметном формообразовании во времена античности. Так, великий античный философ Платон отвергал индивидуальность мастера в формообразовании объектов предметного мира. Вот его слова в диалоге с одним из собеседников: «А плотника, стало быть, не назовем художником скамьи? – Да. Никак. – Кем же ты назовешь его в отношении к скамье? – Мне кажется, самое приличное название для него будет – «подражатель тому, что производят» [1, с. 113]. Как видим, в античности отрицалось то, что мастер в своей работе в области формообразования предметного мира может проявлять некую творческую индивидуальность. Однако древние цивилизации все же порождали порой мастеров, являвшихся творческими личностями, которые в искусно выполненные ими изделия вкладывали свои творческие художественные идеи.

Во времена Средневековья продолжало существовать представление, что мастера не должны стремиться создавать что-то оригинальное; наоборот, их целью является оставаться в рамках общего направления формообразования. Так, Фома Аквинский считал, что объекты, создаваемые на основе божественной идеи разными мастерами, должны в идеале быть одинаковыми. Если вещи неодинаковы, то повинно в этом недостаточное мастерство исполнителя, если при этом всё же похожи – причиной сему стремление к совершенству [2, с. 35–36].

С наступлением Нового времени субъективность человека становится важным слагаемым его картины мира. Гуманисты эпохи Возрождения сформировали новую концепцию человека, утверждающую могущество его разума и духа. В связи с этим нужно полагать, что роль личности мастера-творца в предметном формообразовании в этот период становится уже вполне очевидной. Так, Леонардо да Винчи о всемогуществе художника-творца писал: «И действительно, всё, что существует во вселенной как сущность, как явление или как воображаемое, он имеет сначала в душе, а затем в руках; а они настолько превосходны, что в одно и то же время создают такую же пропорциональную гармонию в одном-единственном взгляде, какую образуют предметы» [1, с. 543].

В XVII в., с наступлением эпохи абсолютизма, с развитием в искусстве направления классицизма изменяется представление о роли человеческой личности в жизни. Человек мыслится уже не как свободное существо, что характерно для ренессансного мировоззрения, а подчиненное чужим ему нормам и правилам, ограниченное не подвластными ему силами. Классицизм требует от мастера определенного ограничения творческого «Я» и следования канонам стиля, подчиненного принципам искусства античности. «Пока ты не сделаешься последо-

вателем определенного учения, – писал наиболее значительный представитель классицизма XVII в. Н. Пуссен, – дух не может достичь творческой силы, которая является только в результате долго продолжавшихся занятий. Молодой человек часто сбивается с пути и редко достигает цели, если истинное руководство и хорошие примеры не указывают ему более краткие методы и близкую цель» [1, с. 231]. Действительно, творческое «Я» мастеров классицизма, начавшегося распространяться в предметном формообразовании Франции во второй половине XVII в., было в определенной степени связано канонами стиля, требовавшего от формы объектов строгой симметрии, классической декорировки и символики.

Впоследствии, во времена барокко, рококо и классицизма XVIII в., продолжается воздействие на личность мастера правил стиля. Однако следование определенному стилю является диалектическим взаимодействием, с одной стороны, общих правил стиля, а с другой – личности художника. «Начало стиля, – пишет российский исследователь архитектурных стилей А.И. Каплун, – предстает необходимостью эстетического самоутверждения личности и общества в целом во всех созидających деяниях в лоне своей культуры» [3, с. 3]. Если говорить о предметном формообразовании, то именно во времена господства в этой области стиля барокко начинают звучать имена таких выдающихся мастеров-мебельщиков, как Буль, Маро, Лепотр, Каффиери, Опеннорд и др. Твердое следование господствовавшему в то время стилю не помешало им ярко выявить свою творческую индивидуальность. В рамках же стиля классицизма конца XVIII в. неповторимо проявили себя в творчестве английские мастера мебели Р. Адам, Дж. Хепплуайт, Т. Шератон.

Интересно проявление личности художника в предметном формообразовании эклектики XIX в. Художники, занимающиеся созданием вещной среды, в это время ищут вдохновение в стилях прошлого. Но во времена эклектики можно встретиться и с такими парадоксальными проявлениями творческой личности художника, когда мастер умозрительно стремится вырваться из пут эклектизма, но инерция не дает ему выйти из-под влияния общей тенденции. Ярким примером здесь может служить фигура Г. Земпера, который в своей книге «Стиль в технических и тектонических искусствах» сформулировал свое знаменитое триединство: «Во-первых, каждое произведение искусства надо рассматривать с точки зрения той материальной функции, которая в нем заложена, будь то утилитарное назначение вещи или ее высший символический эффект, во-вторых, всякое произведение искусства является результатом использования материала, который применяется при его изготовлении, а также влияния орудий труда и технологических

процессов» [4, с. 224]. Таким образом, Земпер еще в середине XIX в. подходил к основным положениям теории функционализма, которая развилась лишь в следующем столетии. И в то же время как архитектор-практик Земпер оставался в рамках эклектики. Построенные им в Дрездене и Вене здания несут на себе яркий отпечаток своей эпохи.

Когда в конце XIX в. родился стиль модерн, в предметном формообразовании вновь начинает проявляться противоречие между творческой личностью художника и общими правилами стиля. Как определенный, достаточно цельный стиль модерн требовал от мастеров единства стилистических приемов формообразования. В то же время художники активно стремились проявлять в произведениях свою творческую индивидуальность. Как отмечает Д.В. Сарабьянов по отношению к стилю модерн, «... стиль – категория надличностная. Художник в тот момент, когда он начинает свою художественную деятельность, вступает в игру, которая ему предложена; он принимает условия игры; он включается в определенное движение. Разумеется, художник может восстать против этого движения, опровергнуть его своим творчеством. Но он делает это в пределах самого движения» [5, с. 21]. Так, например, А. Ван де Вельде далеко не во всем разделял узкоограниченные стиливые принципы югендстиля, рассчитанные главным образом на вкус немецких обывателей, тем не менее его творчество тесным образом было связано с германским модерном и он по праву считался его лидером.

Вообще же для модерна личность художника-творца имеет очень большое значение. «У теоретиков и практиков модерна, – пишет уже цитированный выше Д.В. Сарабьянов, – возникает мысль о том, что всё, создаваемое человеком, – это искусство... Утверждение глобальной роли искусства и художника идет двумя путями – провозглашением исключительности творца и возведением всякой человеческой деятельности до уровня творчества, а всякого предмета, созданного руками или мыслью человека, – до уровня искусства» [5, с. 35]. Однако распространяющееся массовое индустриальное производство вело, наоборот, к нивелировке роли личности человека как создателя объектов предметного мира. Автор проекта промышленного изделия теперь становится практически анонимным.

В XX в. в работе по созданию предметного мира личность дизайнера в значительной степени нивелируется тем, что проектная дизайнерская работа на крупном промышленном предприятии все больше приобретает коллективный характер. Известный американский дизайнер Г. Дрейфус писал, что «идея единоличной работы художника-конструктора умерла. Настоящий художник-конструктор представляет собой часть творческой груп-

пы» [6, с. 33]. Тем не менее авторство некоторых предметных объектов становится всеобщезвестным – например, мебель М. Брёйера, Л. Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье, А. Аалто. Знаменитыми делаются ряд дизайнеров: Р. Лоуи, У.Д. Тига, того же Г. Дрейфуса и др. Таким образом, анонимность творчества промышленного дизайнера – проблема, можно считать, в достаточной степени преувеличенная. Так, в прошлом, например в эпоху барокко, тоже было несколько известных художников-мебельщиков, имена которых были у всех на устах, и в то же время работало много никому не известных мастеров, создававших ту массу объектов предметного мира, которые заполняли дома средних обывателей. Так что в этом плане, можно считать, не многое изменилось.

Однако на протяжении XX в. наблюдается стремление промышленных дизайнеров к усилению индивидуализации результатов своего творчества. Так, в 1976 г. с конвейера японской фирмы «Ямаха» сходит кассетная дека под индексом TC-800 GL, спроектированная известным итальянским дизайнером М. Беллини, на которой впервые в истории мировой индустрии было помещено имя автора. Правда, это был первый и пока последний случай такого рода.

Промышленным дизайнерам XX в. все же не хватало самоутверждения как личности-творца. С этим был связан протест дизайнерского авангарда конца столетия против анонимности традиционного промышленного дизайна, против ортодоксального функционализма, который, по мнению представителей новых течений в дизайне, нивелировал личность художника. В 1970-е гг. лидером этого движения в Европе был знаменитый итальянский дизайнер Э. Соттсасс. Сторонники Соттсасса, выступая против традиционного функционализма, стремились к наиболее полному выявлению в создаваемых ими вещах своей собственной творческой личности. Для авангардных дизайнеров того времени не важно было, можно пользоваться спроектированной ими вещью или нет, можно производить ее промышленным способом или нет (даже лучше, если нет, так как считалось, что промышленное производство губит художественное творчество), – главным было самовыражение, проявление собственной творческой личности. Дизайнеры этого направления создавали чисто концептуальные объекты, предназначенные лишь для демонстрации на выставках, но не для использования в жизни. И тут у истинных дизайнеров начиналась в душе борьба, приходили сомнения: да, они выявляют свои творческие стремления – но результаты их творчества остаются лишь в выставочных экспонатах, в виде так называемого «бумажного» дизайна. Характерно, что это не устраивало в первую очередь самого Соттсасса, лидера авангардного дизайна того времени. «Протестантство» Соттсасса не

приводило его к отказу от работы над реальными проектами. Так, в то время он создавал мебель, которая, несмотря на свою экстравагантность, выпускалась промышленностью серийно. В результате Соттсасс покинул созданную им авангардную дизайнерскую группу «Мемфис», которая все больше брала курс на проектирование и изготовление уникальной «художественной» мебели.

В 1970-е гг. протест против якобы принижения творческой личности художника традиционным функционализмом проявляется и в СССР. На таких «протестантских» позициях стояла, например, группа дизайнеров, сплотившаяся вокруг Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования Союза художников СССР. Руководитель студии Е.А. Розенблюм тогда писал: «Подход художника-проектировщика скорее напоминает творчество актера, который, вживаясь в образ героя, как бы отождествляясь с ним, наполняет роль богатством своих эмоций, сообщает ей интонацию, мимику, жест... Активная роль личности художника, занимающегося проектной деятельностью, вступает в противоречие с попытками создать объективированную методику процесса художественного проектирования, свести его к жестким нормативам» [7, с. 20]. Сущность концепции группы Розенблюма была в противопоставлении художественного проектирования художественному конструированию как самостоятельного типа дизайна. В соответствии с этой концепцией художественное конструирование имеет всегда четко ограниченную практическую цель, проблематика же художественного проектирования, опирающегося на свободное творчество личности художника, развивается за пределами мира техники, она возникает и вырастает в системе общей культуры своей страны и своего времени [7, с. 16–17].

Надо сказать, что целый ряд выдающихся дизайнеров, работавших в конце XX в. и продолжающих трудиться сегодня, доказали на своем примере, что можно работать для массового промышленного производства и в то же время оставаться яркой творческой личностью. Это и М. Беллини, и Л. Колани, и Х. Эсслингер, и Дж. Джуджаро, и К. Экуан, и Ф. Старк, и многие другие. Мало того – некоторые из них, как, например, Ф. Старк, становятся популярными «звездами» от дизайна, произведения которых, выпускающиеся промышленностью массовым тиражом, превращаются в модные «хиты».

Таким образом, как видим, личность мастера-творца, дизайнера-творца во все времена – правда, несколько по-разному, в разной степени в зависимости от эпохи, от способа производства – проявляется в процессе создания объектов вещного мира, являясь важным фактором предметного формообразования. До наступления Нового времени, когда субъективность не являлась сла-

гаемым картины мира человека, создатели объектов предметного мира в основном подчинялись традиции и канонам. Однако это не отрицало возможности проявления в отдельных случаях личности мастера-творца. С наступлением же Нового времени, когда субъективность становится важной составляющей картины мира человека, во времена Возрождения личность человека-творца становится ведущей силой формообразования объектов предметного мира. Однако впоследствии, с началом развития определенных стилей в предметном формообразовании, складывающиеся стили стали ограничивать активность художественной личности, заставляя ее следовать законам стиля. С началом же развития стиля модерн художники стали стремиться к большей активности личности человека-творца, не выходя, правда, за рамки сложившегося стиля. В XX в., с развитием формообразования предметного мира, создаваемого с помощью массового промышленного производства, личность дизайнера-творца как бы уходит на второй план, проектирование промышленной продукции во многом приобретает коллективный характер. В конце XX в. это вызывает протест среди ряда дизайнеров, которые начинают борьбу за увеличение значимости личности дизайнера в формообразовании предметного мира, борьбу за авторский дизайн.

#### Литература / References

1. История эстетики: памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. / редкол.: М.Ф. Овсянников (гл. ред.) [и др.] – М.: Изд-во АН СССР, 1962–1970. – Т. 1: Античность. Средние века. Возрождение / ред.-сост. В.П. Шестаков. – 1962. – 682 с.  
Istoriya estetiki: pamyatniki mirovoy esteticheskoy mysli: v 5 vol. / redkol.: M.F. Ovsyannikov (gl. red.) [i dr.] – M.: Izd-vo AN SSSR, 1962–1970. – Vol. 1: Antichnost'. Srednie veka. Vozrozhdenie / red.-sost. V.P. Shestakov. – 1962. – 682 p.
2. Художественный язык Средневековья / отв. ред. В.А. Карпушин. – М.: Наука, 1982. – 272 с.  
Khudozhestvennyy yazyk Srednevekovya / otv. red. V.A. Karpushin. – M.: Nauka, 1982. – 272 p.
3. Каплун, А.И. Стиль и архитектура / А.И. Каплун. – М.: Стройиздат, 1985. – 232 с.  
Kaplun, A.I. Stil' i arkhitektura / A.I. Kaplun. – M.: Stroyizdat, 1985. – 232 p.
4. Земпер, Г. Практическая эстетика / Г. Земпер. – М.: Искусство, 1970. – 320 с.  
Zemper, G. Prakticheskaya estetika / G. Zemper. – M.: Iskusstvo, 1970. – 320 p.
5. Сарабьянов, Д.В. Стиль модерн / Д.В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.  
Sarabyanov, D.V. Stil' modern / D.V. Sarabyanov. – M.: Iskusstvo, 1989. – 294 p.
6. Аронов, В. Памяти Г. Дрейфуса / В. Аронов // Техническая эстетика. – 1972. – № 12. – С. 33.  
Aronov, V. Pamyati G. Dreyfusa / V. Aronov // Tekhnicheskaya estetika. – 1972. – № 12. – P. 33.
7. Розенблюм, Е.А. Художник в дизайне / Е.А. Розенблюм. – М.: Искусство, 1974. – 175 с.  
Rozenblyum, E.A. Khudozhnik v dizayne / E.A. Rozenblyum. M.: Iskusstvo, 1974. – 175 p.