

О ПРИРОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДИЗАЙНА

*Я.Ю. Ленсу, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой дизайна
Минского института управления*

Вопрос о том, можно ли применительно к дизайну говорить о художественном образе, дебатировался до сих пор. В 1962 г. один из старейших искусствоведов И. Маца поднял дискуссию на эту тему в журнале «Декоративное искусство СССР». Его статья имела сенсационное заглавие: «Может ли машина быть произведением искусства». Нетрудно уловить, что в самом названии статьи таился отрицательный ответ. И это неудивительно. Дело в том, что еще в 1950-е годы известный советский архитектор А. Буров даже архитектуру исключил из области искусства. И все потому, что применительно к архитектуре якобы нельзя говорить о художественном образе.

В чем же причина спора? На чем основан пафос горячей полемики вокруг понятия дизайна как одного из видов искусства?

Дело в самом понимании художественного образа как первоосновы всякого произведения искусства. Широко распространено ограниченное представление о художественном образе, основанное на упрощенном понимании его функции. Оно было объяснено еще Гегелем: образ «... ставит перед нашим взором вместо абстрактной сущности конкретную ее реальность» [1, с. 194]. В результате художественным образом считают лишь такое отражение действительности, которое дается «в формах самой жизни». Но это узкое понятие художественного образа справедливо лишь в отношении так называемых «фигуративных» видов искусства: станковой живописи, скульптуры и т.п. В их произведениях мы видим образы, связанные с конкретными, существующими в действительности формами бытия. Однако если исходить из такого ограниченного понимания художественного образа, то как быть с музыкой? Например, с непрограммной симфонией или концертом для симфонического оркестра? И даже в живописи не все произведения носят конкретный изобразительный характер. Вспомним абстрактную живопись. Но ведь никому и в голову не придет мысль исключить музыку или абстрактную живопись из сферы искусства.

Таким образом, мы подходим к иному, более широкому пониманию художественного образа. В чем оно заключается? Его суть вытекает из соответствующего, более широкого

понимания функции искусства, каковой является способность отражать объективную реальность. Дело в том, что любой вид искусства, в том числе и изобразительный (станковая живопись, скульптура, графика) не просто копируют формы жизни, ее реальные явления. Всякому подлинно художественному образу свойственна ассоциативность, способность затрагивать струны человеческой души, рождать эмоции, будить воображение, доставлять эстетическое наслаждение. Без этого живого начала, без ассоциативности самое точное изображение, описание реальной действительности мертво, иными словами, не является искусством.

Теперь естественно сделать вывод, что именно это главное свойство художественного образа, его ассоциативность присутствует в произведениях нефигуративных видов искусства (в музыке, абстрактной живописи). На ассоциативности основана и причастность к искусству дизайна. Применительно к дизайну следует учесть и еще одно обстоятельство. Существуют так называемые бифункциональные виды искусства, иными словами, двойственные по своему характеру. Их произведения служат одновременно и пользе, и красоте, имеют и утилитарное, и эстетическое значение. К бифункциональным видам искусства относятся архитектура, прикладное искусство и дизайн. Это обстоятельство также следует учитывать при выяснении вопроса художественной образности в дизайне.

На основании этого можно сделать вывод, что в дизайне художественная образность присутствует в качестве ассоциативности и сочетается с функциональностью. Иными словами, в нем прекрасное сочетается с полезным, и эти два качества взаимосвязаны и обуславливают друг друга.

Теперь рассмотрим это положение более подробно. Дизайн есть искусство предметных форм. Но предметные формы строятся не на пустом месте. Человек не может творить из ничего, в своей разносторонней деятельности он отталкивается от реальной действительности. Источник, механизм зарождения предметных форм давно интересовал людей. Изучение данной проблемы началось еще во времена античности, и поиски ученых привели их в богатейший мир природы. Именно тогда родилась теория подражания (мимесиса), заключающаяся в том, что человек в своей деятельности с самого начала учился у природы, подражал ей. Демокрит, например, так определял источники ремесел и искусств:

«От животных мы путем подражания научились важнейшим делам: а именно, мы ученики паука в ткацком и портняжном ремеслах, ученики ласточек в построении жилищ и ученики певчих птиц, лебедей и соловья в пении» [2, с. 86]. О подражании человека природе говорит также Цицерон: «Сам же человек родился для того, чтобы созерцать мир и подражать ему» [2, с. 194]. Идея подражания природе и впоследствии развивалась мировой философской и искусствоведческой мыслью: например, в эпоху Возрождения у таких мыслителей и художников, как Л.Б. Альберти, А. Дюрер, Леонардо да Винчи, а также в эстетике классицизма (Н. Пуссен и др.).

Последующие исследования несколько скорректировали позицию приверженцев теории подражания. Стало ясно, что связь предметного формообразования человека с формообразованием природы не может быть лишь пассивным использованием форм природы, перенесением их в объекты человеческой предметной деятельности. Человек во время своего предметного творчества активно трансформирует в своем сознании формы природного мира. «Процесс отражения, – пишет известный психолог А.Н. Леонтьев, – является результатом не воздействия, а взаимодействия, то есть результатом процессов, идущих как бы навстречу друг другу. Один из них есть процесс воздействия объекта на живую систему, другой – активность самой системы по отношению к воздействию объекту. Этот последний процесс благодаря своей уподобленности свойствам реальности и несет в себе ее отражение» [3, с. 53]. Указанный закон распространяется и на предметное формообразование человека, являющееся результатом познания им форм природного мира. Здесь также совершается встречное движение двух процессов: а) природные формы воздействуют на сознание человека; б) сознание человека воздействует на природные формы, в результате чего складываются формы предметного мира, представляющие собой сознательную трансформацию человеком форм природы в процессе практики. Другими словами, человек, создавая объекты предметной среды, опирается в своей деятельности на формы природы, но не копирует их, а творчески преобразует.

Когда речь идет о дизайне, то следует учитывать, что этот процесс творческого использования форм природных явлений может иметь как функциональную, так и

нефункциональную основу. Иными словами, он может совершаться как ради определенной практической цели, так и ради стремления творца в продукт своей созидательной деятельности внести начало прекрасного.

Первоначально, в далеком прошлом, например, во времена каменного века, использование природных форм в предметном творчестве человека имело функциональный источник. Так, при создании первобытным человеком каменного топора, прототипом которого, скорее всего, был клюв птицы (хотя бы дятла), заимствование шло именно по линии выполнения определенной функции: птица долбит клювом, чтобы сделать отверстие в стволе дерева; человек своим заостренным каменным орудием может долбить и рубить какой-нибудь твердый материал. Функциональное заимствование формы природного объекта мы видим и при создании чаши для питья, происхождение которой, как считают, связано с формой обломков черепов животных, в которые, как мог наблюдать человек, во время дождя набиралась вода. Еще несколько примеров: создание граблей, форма которых явно связана с формой кисти человеческой руки, или влияние на конструкцию стола с четырьмя ножками принципа опоры на землю четвероногого животного. Позже, в века расцвета промышленности, науки и техники, человек прошел неизмеримо более сложным путем к формам летательных аппаратов, идя от образа птицы. А подводные лодки, видимо, далеко не случайно напоминают нам крупное водоплавающее животное. Таких примеров функциональной ассоциации, разумеется, можно было бы привести достаточно много.

Теперь перейдем к ассоциативности, имеющей эстетическую основу. Здесь следует оговорить два обстоятельства. Во-первых, будем различать ассоциативность, которая в процессе творчества присутствует в сознании мастера, создающего предмет, и ассоциативность мышления человека, созерцающего данный предмет. Само собой разумеется, что эти ассоциации могут быть связаны между собой, но далеко не тождественны. У человека, наблюдающего движение в небе самолета, в зависимости от его конструкции может рождаться то ассоциация с величавым полетом орла, то со стремительным взлетом сокола, то с виражами юркого воробышка. Все эти ассоциации, образы – плод фантазии созерцающего. И роднит их с мыслью конструктора, создавшего эти самолеты, лишь то, что

инженер-изобретатель в создании своей летающей машины должен был опираться на те же законы аэродинамики, которые определяют и облик птицы. Таким образом, если у человека, созерцающего в воздухе самолет, ассоциации могут иметь эстетическую основу, то у авиаконструктора они остаются функциональными. Значит, опять тут не может быть речи о художественном образе дизайна.

Вы спросите, когда же, наконец, мы доберемся до художественного образа в дизайне? А дело в том, что дизайнер, участвующий в создании предметного мира, сознательно придает им такие качества, которые рождают ассоциации, связанные с миром прекрасного. Вещи, над созданием которых трудится дизайнер, должны жить для людей и давать им максимум пользы, удобства и удовольствия. Поэтому эти вещи должны обладать и определенными эстетическими качествами, то есть свойствами, которые вызывают у человека, общающегося с ними, положительные эмоции. Мир вещей должен не унижать человека, а облагораживать и даже возвышать его. Это прекрасно понимали строители и устроители внутреннего убранства храмов. Разве их обстановка не рождает у посетителя праздничное, ликующее настроение? Но и обстановка, оборудование лаборатории учебного, итерьер заводского цеха должны не угнетать, а наоборот, поднимать настроение, как бы освещать душу создателя интеллектуальных и материальных ценностей. Важна и обстановка дома, где человек полностью раскрывается и где вещи должны быть тоже любимы, как и близкие люди, его населяющие.

Вот почему при создании предметов обихода, мебели, машин, станков и других общественно необходимых механизмов современный дизайнер, разрабатывая форму, выбирая цвета окраски предметов, обстановки, так же, как и всякий художник, творит «по законам красоты». Он не может не сознавать того, какие ассоциации рождают у людей создаваемые им вещи. И потому в сознании дизайнера в процессе творчества, как и у любого художника, участвует ассоциативность. Но творимые им предметы он ассоциирует не с конкретными явлениями природы, действительности, а с миром более широких представлений. Дизайн в этом смысле близок к музыке. Не случайно Виктор Гюго писал, что архитектура – это застывшая музыка. В соотношении форм, гармонии линий, оттенков окраски предметов может быть выражена разнообразная гамма эстетических ассоциаций.

И как в музыке гармоническое сочетание звуков вызывает у слушателя широкий спектр чувств, обусловленных музыкальными художественными образами, так и дизайнерские формы вызывают у человека, их воспринимающего, разнообразные эмоции и переживания: ощущение покоя или эмоционального подъема, радости или легкой грусти, динамики или монументальной статики и т.д. и т.п. При этом ассоциации, которые рождают формы предметного мира, могут опираться не на какие-то конкретные объекты реальной действительности, а отображать лишь их отдельные характеристики.

Вот, предположим, перед нами хорошо выполненная в дизайнерском плане машина. Она может не вызывать ассоциаций с каким-либо конкретным объектом природы. Однако ее красивая форма все же рождает целый ряд ассоциаций с характеристиками и отношениями форм, существующих в реальной действительности. Например, форма

машины характеризуется симметричностью или, наоборот, элементами асимметрии, свойствами динамичности и статичности, прямолинейностью и криволинейностью абрисов, пластичностью и расчлененностью масс и другими характеристиками, свойственными объектам реальной действительности. Объединенные «по законам красоты» в форме дизайн-объекта, эти характеристики, вызывая у человека целую вереницу ассоциаций с виденными и эстетически прочувствованными формами объектов реальной действительности, создают определенный художественный образ.

Создание этих художественных образов, вызывающих у человека, вступающего в контакт с объектами предметного мира, определенные эстетические чувства, – задача сложная и не менее ответственная, чем рождение художественных образов в живописи, графике, скульптуре и других «изящных» искусствах.

Литература

1. Гегель, Г.В.Ф. Сочинения / Г.Ф.В. Гегель. – М., 1958. – Т. 14.
2. Памятники мировой эстетической мысли. – Т. 1. – М., 1962.
3. Леонтьев, А.Н. Понятие отражения и его значение для психологии / А.Н. Леонтьев // Вопросы философии. – 1966. – №12.

Резюме

В статье рассматривается проблема сущности художественного образа в дизайне. Критикуется упрощенное понимание художественного образа, в результате которого отрицается наличие такового в результатах творчества дизайнера. А в связи с этим и дизайну вообще отказывается в возможности называться искусством. Раскрывается сущность художественного образа в дизайне, связанная с его неизобразительностью, основанной на ассоциативности его восприятия. Показаны также особенности художественного образа в дизайне, связанные с бифункциональностью данного вида искусства, произведения которого, кроме эстетической, выполняют также и определенную утилитарную функцию.

* Статья поступила в редакцию 9 декабря 2008 г.