

М.В. МАРЧУК

Брест, БрГУ имени А.С. Пушкина

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА В ОРГАНИЗАЦИИ ПРЕДМЕТОВ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА

Эстетическая оценка – одно из самых сложных и многоаспектных понятий в искусстве. Очевидно, что понятие красоты не является исключительно субъективной и только эмоциональной характеристикой формы. Красота как один из основных формообразующих принципов в дизайне органически вытекает из ясно выраженной зависимости материала, технологии, конструкции и функции. Эти факторы в первую очередь определяют принципы организации материальной структуры любого объекта. Как справедливо указывает М. Коган, «красота естественно вытекает из совершенного мастерства... и любое действие, мастерски совершенное, невольно обнаруживает эстетические качества». Так называемая тектоничная форма подразумевает выявление формальных свойств предметной формы. Примером такого подхода может быть структурная выразительность каменно-кирпичной кладки в готической архитектуре, технологичность конструкций в деревянном зодчестве, подчеркнуто-грубая материальная фактурность в архитектуре брутализма второй половины XX в. и т.д. И.М. Коновалов отмечает, что тектоничный подход, «...исключающий декорирование и отделку, позволяет выявить подлинные свойства материалов в их естественном состоянии». Однако тут же приводит пример советской типовой архитектуры эпохи функционализма 1960–1980 гг., которая «...тектонична, конструктивна и достаточно функциональна, но этих качеств недостаточно, чтобы такая архитектура была достижением искусства». Сами по себе перечисленные свойства формы, даже вместе взятые, не определяют широкое понятие формы. Их явно недостаточно, чтобы ответить на вопрос, маскировать или подчеркивать материал, упрощать или усложнять конструкцию, выявлять или скрывать технологию. Однозначный ответ приведет нас к противопоставлению структурной красоты готической архитектуры и декоративной красоты барокко, естественной красоты японского искусства и сложной красоты китайской культуры. М. Коган пишет о том, что не существует так называемых «носителей красоты», которые могут «украшать предмет», и приводит замечательную цитату Г. Фехнера: «Да, красный цвет красив на щеках у красавицы, но каков он у нее на носу?». Очевидно, что это относится не только к элементам, привносимым извне, но и выявленным в самой форме, не только замысловатым, но и простым.

Профессор А.В. Иконников говорит о том, что «эстетическая оценка формы возникает не в процессе анализа ее отдельных сторон и свойств, а как результат цельного, синтетического осмысления и восприятия». Развивая

эту мысль, он пишет, что «вопрос не в том, каким образом форма должна следовать функции (или конструкции и функции сразу), вопрос в том, каким образом осмыслить эстетически место объекта в системе, его конструкцию и функцию с тем, чтобы сделать форму, данную нашему восприятию, эстетической ценностью». Как отмечает И.М. Коновалов, «формообразующим принципом в дизайне является не конструктивное построение объекта само по себе, а образ, где конструкция должна выполнять функцию передачи смысла (образа)». И именно эта «функция передачи смысла» является определяющей в понятии «красота». «Форма – это то, что образует ощутимую связь предмета со средой и контекстом культуры. Информация о внутреннем строении объекта получает подлинную содержательность и ценность именно в связи с таким общим контекстом». Понятия ценности, важности, смысла определяет сам человек. Человек с его бесконечно сложной проблемой поиска истины стоит в центре всех исходных понятий культуры. Выстраивание смысловых связей, определение порядка вещей в мире и место каждой отдельной предметной формы в жизни конкретного человека – все это является жизненно важной, психологической, душевной потребностью человека.

Понятие информативности формы, подразумевающее культурные и человеческие значения формы и обеспечивающее коммуникацию между людьми, составляет основной круг проблем искусства эпохи модернизма. В дизайне это проявилось как ведущая концепция визуализации, создания визуального языка и визуальных ценностей.

Сложность проблемы эстетической ценности заключается в том, что это абстрактное понятие, которое, по выражению А.В. Иконникова, «...заложено в форме как возможность». Эта возможность проявляется или реализуется только в системе человеческих взаимоотношений. Ее осуществление требует «эстетической ситуации». Другими словами, зритель, потребитель должен быть подготовлен к восприятию, пониманию и оценке объекта искусства. Как и художник, дизайнер должен учитывать возможности эстетической оценки потребителем, подразумевая не только личностный фактор (способность к восприятию), но также и общую, социально-культурную среду с ее сложившейся системой ценностей и понятием истины.

Проблема формы и содержания – одна из основополагающих в искусствоведении. Форма предмета, по определению А.В. Иконникова, прежде всего выражает способ ее организации и способ ее существования в контекстах данной среды и данной культуры. Очевидно, что именно в этой взаимоотно противоположной паре заложена суть теории формообразования – проблема идеи и ее воплощения, содержания и формы. Необходимо заметить, что термин «формообразование» привычно воспринимается прежде всего в

контексте материальности реализуемой идеи, «образования» как воплощения, исполнения. Практичный ум сразу ищет ответ на вопрос «как». Однако определяющим в этой дихотомической паре является все же понятие образа, т.е. «образование» как наполнение смыслом. Фундаментальность понятия «образ» можно проследить в определении термина «изобразительное искусство», в котором без образа будет безобразно. Так же и в педагогике, когда буквальное понимание термина «образование» ведет к подготовке квалифицированного потребителя, а не к формированию одухотворенной личности.

В данной статье затрагиваются лишь некоторые аспекты проблемы формы и содержания:

- понятие информативной функции вещи;
- понятие социальной функции вещи.

Организация природных форм основана на принципе тектоничности. Экономия ресурсов и ясная функциональность лежат в основе всего многообразия «естественных форм». Даже самые сложные объекты, демонстрирующие нам примеры удивительных конструктивных решений, имеют лишь прямое, практическое назначение. Искусство первобытного человека также возникает, по выражению Р. Арнхейма, «...не ради творческого порыва... и создания приятных иллюзий...». Предмет несет информацию, обозначает значимость конкретного события, «...замещает реальные предметы... делает возможным магически влиять на отсутствующие вещи». Предметные формы, создаваемые человеком, всегда имеют двойственное назначение – утилитарное и информационное. Любая полезная вещь несет информацию о тех, кто ее создал, и о тех, для кого она создана. Практически вся «искусственная» предметно-пространственная среда, созданная человеком, имеет это двойственное назначение. Предмет всегда выступал как овеществленная идея, как буквальное напоминание о чем-то главном. В сакральных и художественных формах этот «визуальный текст» выстроен напрямую, в утилитарных формах он выстроен опосредованно. Информативность предметно-пространственных форм в дизайне основана прежде всего на «неизобразительных» средствах композиции (точка, линия, фигура, фактура, цвет и др.). Может ли возникнуть образ, не основанный на изображении чего-то конкретного? М. Каган справедливо отмечает, что в музыке или хореографическом искусстве этот вопрос всегда решается утвердительно или не возникает вовсе. Форма (звук, движение и др.) несет информацию независимо от желания создателя. Эта информативность есть объективные свойства самого предмета, которые мы воспринимаем эмоционально и ассоциативно. «Сухая форма», «напряженная линия» – это характеристики оценочного характера. Так устроено наше восприятие: человек не просто фиксирует видимый объект, он соотносит его со своим опытом,

идеалом, примеряет к своим возможностям и желаниям, он способен дополнить видимую структуру объекта. Без этого личностного участия к природе не может быть искреннего творчества. Язык искусства – это язык эмоций. Однако, анализируя механизм работы этого языка, необходимо помнить, что эмоция – это результат сложно опосредованного отражения. С.Х. Раппопорт справедливо замечает, что эмоцию нельзя изобразить. Более того, он подчеркивает, что эмоцию нельзя даже выразить во всей полноте, даже используя ту или иную систему понятий: «Эмоции вообще нельзя передать их можно только возбудить». В основе такого возбуждения лежит эмоционально-ассоциативная связь между человеком и средой. Средства композиции, или выразительные средства искусства, предназначены для активизации этих ассоциативных связей.

Механизм аналогии, или ассоциативных связей, позволяет нам понимать и описывать нематериальные признаки формы, в буквальном смысле переживать форму, персонифицировать ее (наделять ее человеческими качествами, жить так, как живет она). Р. Арнхейм, анализируя механизмы нашего восприятия, говорит о доктрине «эмпатии» как одной из теоретических концепций экспрессивности формы. Эмпатический подход опирается на допущение, что «организация нашего собственного тела служит проформой, предопределяющей восприятие любых тел». Другими словами, наше восприятие целиком зависит от нашего непосредственного опыта. Только ощутив на собственном опыте силу физической тяжести, «...мы в состоянии испытывать удовлетворение от гордого оптимизма колонны...».

Социальная функция вещи. Помимо прямого, утилитарного назначения, любой предмет является также средством коммуникации, выражением отношений между людьми. Предметная форма является своеобразной проекцией или отражением внутренней структуры личности. В основе этой структуры лежат инстинктивные устремления к пище, размножению, доминированию, а также устремление к истине, ощущению счастья и справедливости. Вещь выступает как реквизит разыгрываемых ролей, как символ социального статуса человека. Составной частью социальной функции вещи является способность (или потребность) в обобщении информации, в образовании символов. Р. Арнхейм описывает «чувственный», или «спонтанный символизм» повседневного опыта, который выделяет в частном наиболее общее. Он говорит, что «самые мощные символы вырастают из самых элементарных ощущений, поскольку они соотносят нас с фундаментальным человеческим опытом». Ассоциативность и символизм рождают эмоциональную выразительность любой формы. Эта способность буквально «...встроена в человеческое сознание в чистом виде как таковая». Видимая форма является не только носителем первичного (ассоциативного) опыта, но представляет нам обобщенный, осмысленный, сконцентрированный опыт. Как

хорошо говорит об этом Р. Арнхейм, «солнечный луч, врывающийся в комнату утром... вовсе не воспринимается нами как просто изменение уровня освещенности». И еще: «Жизнь человека оказалась бы чудовищно убогой, если бы, поливая цветы, он не ощущал в этом процессе никакой связи с утолением жажды».

Первичным фактом выразительности архитектурной формы, по мнению Р. Арнхейма, является фундаментальное отношение человека к природе: «... здание представляет собой рукотворный объект, помещенный в природное окружение». Символизм формы может выстраиваться в равной мере по двум направлениям. В первом случае образная структура формы выстраивается на основе естественных свойств материала, буквально имитирующих природу. Так называемая «органичная форма», или «органичная архитектура», по словам Райта, «должна вырастать из ландшафта как дерево...». С другой стороны, человек может использовать архитектурные формы для утверждения себя в роли рационалистического создания, творящего рациональные формы». Обе тенденции наиболее ясно проявили себя в европейском искусстве середины XX века в виде двух эстетических концепций:

1) эмоционально-авторского формообразования, тяготеющего к криволинейным, свободным формам;

2) рационально-технологического формообразования, утверждающего четкость и ясность прямолинейных форм.

Обе тенденции получили свое развитие в искусстве постмодернизма и являются ярким примером художественного осмысления культурных смыслов средствами формообразования.

Таким образом, понятие красоты можно определить как результат целостного, синтетического осмысления формы. Эстетическая оценка складывается на основе анализа социально-исторических аспектов развития предметно-пространственной среды и принципов организации форм живой природы. Необходимо подчеркнуть, что практическое освоение принципов композиционно-художественной организации предметов прикладного искусства и дизайна возможно лишь на основе углубленного изучения теоретических аспектов проблем формообразования.

Список использованной литературы

1. Арнхейм, Р. Динамика архитектурных форм / Р. Арнхейм. – М. : Стройиздат, 1984. – 192 с.

2. Иконников, А. В. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / А. В. Иконников. – М. : Стройиздат, 1990. – 334 с.

3. Каган, М. С. О прикладном искусстве / М. С. Каган. – Л. : Художники РСФСР, 1961. – 160 с.

4. Коновалов, И. М. Архитектоника / И. М. Коновалов. – Минск : Современ. знания, 2011. – 223 с.