

ФОРМООБРАЗОВАНИЕ ОБЪЕКТОВ ПРЕДМЕТНОГО МИРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

OBJECTS FORM CREATION AND VISUAL ART

Я.Ю. Ленсу

Y.Y. Lensu

Белорусская государственная академия искусств

Минск, Беларусь

Belarusian State Academy of Arts

Minsk, Belarus

e-mail: lensu50@inbox.ru

В статье показывается, что изобразительное искусство является одним из источников предметного формообразования, причем не только за счет непосредственного включения изобразительных мотивов в форму предметных объектов, но и в более опосредованной форме – как источник, определяющий эстетическую направленность формообразования. Именно в такой роли выступило изобразительное искусство в период перехода сознания общества от старой эстетики вещи, господствовавшей в XIX в., к новой эстетике предметной формы века индустриализации.

The article states that visual art is one of the sources of material form creation, not only through direct inclusion of visual images/patterns into the form of material objects, but also indirectly, as a source determining the aesthetic aspect of form creation. This is the role that visual art adopted in the epoch of shift of preferences of society from the old aesthetics of objects that prevailed in the 19th century, to the new aesthetics of the object forms of the industrialization age.

Ключевые слова: предметное формообразование; дизайн; изобразительное искусство; источники предметного формообразования.

Keywords: object form creation; design; visual art; sources of object form creation.

Введение. Формообразование объектов предметного мира – сложный и многогранный процесс. В его осуществлении участвует целый ряд факторов и источников. Среди наиболее важных источников названного процесса нужно назвать изобразительное искусство. Как писал В. Глазычев, «дизайнерское проектирование – не искусство, но без серьезного, активного, а не потребительского знания искусства, без свободного владения его языком это проектирование на профессиональном уровне вообще не осуществимо» [1, с. 25].

Наиболее распространенным проявлением связи изобразительного искусства с предметным формообразованием на протяжении многих

веков являлось включение изобразительных мотивов в виде изобразительного декора непосредственно в форму предметного объекта. Однако в XX в. дизайнеры и архитекторы повели активную борьбу с изобразительным декором на предметной и архитектурной форме. «Разумно решенная конструкция, – писал один из видных советских теоретиков архитектуры конца 1920-х – начала 1930-х гг. Н.А. Милютин, – Не может нуждаться в маскировке украшением. Здоровое лицо в пудре не нуждается» [6, с. 94]. «Искусство не есть украшение конструкции», – утверждал выдающийся советский архитектор А. -К. Буров [6, с. 472]. Известный же английский эстетик и искусствовед Г. Рид в своей книге 1934 г. «Искусство и промышленность» высказал мнение, что потребность человека в украшениях имеет психологический характер и выражает существующую у него боязнь пустоты. Она вызывает желание заполнения пустого пространства, с чем связана склонность определенных людей писать на стенах туалетов, у других выражается в неосознанном рисовании на обложках учебников. Этим же объясняется, считает Г. Рид, нанесение на предметы изобразительного декора. Этот инстинкт, утверждает ученый, не является эстетическим, и потому ко всякому украшению надо подходить скептически [10, с. 81].

Основная часть. Действительно ли изобразительный декор, которым человек на протяжении столетий украшал объекты своего предметного мира, лишь следствие его боязни пустоты, или здесь дело обстоит сложнее? Для выяснения этого вопроса обратимся к временам древности, когда орнаментация на объектах предметного мира носила магический, ритуальный характер. Эти ритуальные изображения вели к возникновению у человека с предметным миром отношений, выходящих за рамки узкой утилитарности, предметная среда для него определенным образом одухотворялась, становилась носителем нематериальных ценностей. Чем выразительнее были изображения на предмете, тем эффективнее мог возникнуть у человека с этим предметом неутилитарный контакт, потому что предмет за счет изображений на его поверхности выделялся среди других и индивидуализировался для воспринимавшей его личности. В этом же видели признак особой, сверхъестественной роли данной вещи, роли, которую вещь могла сыграть в человеческой жизни. Так, индивидуализировался для человека далекого прошлого и приобретал волшебную силу сосуд с символическими изображениями месяцев древнего календаря, его использовали в земледельческой магии, считалось, что этот сосуд может воздействовать на богатство урожая. Индивидуализировались для древнего человека, воспринимались в определенном смысле как живые существа и предметы оружия с нанесенными на их поверхность символическими изображениями, которые

должны были обеспечить владельцу оружия успех в бою. Древний воин перед битвой целовал такое заветное оружие, разговаривал с ним, как с человеком, о чем мы узнаем из фольклорных произведений разных народов. Именно в индивидуализации образа предмета с магическими, ритуальными целями, что достигалось за счет нанесения на его поверхность различных изображений, видели люди древности нематериальную ценность вещи. Постепенно с развитием человеческого сознания стремление к индивидуализации внешнего облика объектов предметного мира, издавна для человека имевшее неутилитарное значение, приобретает эстетический смысл. Объект, ярко индивидуализированный с помощью орнаментальных изображений, теперь воспринимается как прекрасный. С прогрессом же в развитии человеческого общества, с исчезновением из сознания людей первобытного представления о сверхъестественных, магических качествах объектов предметной среды орнамент на материальных вещах постепенно теряет свое символическое, ритуальное значение и приобретает чисто эстетический характер, превращаясь в то, что мы называем декором. Со временем стремление человека к индивидуализации, одухотворению объектов предметного мира ради приближения их к себе все больше уходит в подсознательную сферу и осознанно воспринимается уже как проявление чисто эстетического чувства.

Однако основа, на которой возникло в данном случае эстетическое чувство, – стремление к индивидуализации объектов предметного мира – все же, хоть в сфере подсознания, остается. Человеку требуется неутилитарное, личностное общение с окружающей его предметной средой, ему необходима также возможность выражения своего «я» в объектах вещного мира. Так рождается искусство создания художественной вещи, во внешней форме которой особенно сказывается стремление человека к индивидуализации ее образа. Индивидуализации же этой человек добивается, как и прежде, за счет введения в форму создаваемых им вещей декоративных изображений. Так, схожие по форме предметы домашнего обихода приобретали ярко индивидуализированные образы за счет бесчисленных вариантов декоративной проработки наружных поверхностей. За счет изобразительности в создании украшений неповторимо индивидуализированную форму получали декорированные шкафы, кресла, стулья. То же можно сказать о светильниках, формы которых во все времена характеризовались богатым декором, а также о других изделиях. Таким образом, разнообразие форм предметного мира, их индивидуализация всегда достигались именно за счет введения орнаментации и декора.

Итак, изобразительный декор в предметном мире реализовывал одно из важнейших требований человека к формам объектов окружающей

его вещной среды – достижение их индивидуализации. Этим-то и объясняется столь устойчивое стремление людей к изобразительному декору во все времена и у всех народов. Благодаря указанной функции декора, он, как уже говорилось, приобрел в сознании человека эстетические качества, а декорированный объект отождествлялся с красивым объектом.

Правда, не все изделия снабжались декором, оставались и объекты, лишенные каких-либо украшений, но это были в основном предметы чисто утилитарного назначения: рабочие инструменты, орудия труда крестьянина, кухонная посуда и т.д. Значит ли это, что данные объекты вообще были исключены из области эстетического восприятия, что им, лишенным декора, вообще было отказано в возможности быть красивыми? Нет, не значит. Уже во времена античности, судя опять же по тексту Гомеровой «Одиссеи», и функциональную форму, лишенную украшений, могли признать красивой. С каким явным восхищением описывает Гомер рациональную форму топора, который принесла Калипсо Одиссею для постройки корабля:

Выбрала прежде топор, по руке ему сделанный, крепкий,
Медный, с обеих сторон изощренный, насаженный плотно,
С ловкой, красиво из твердой оливы сработанной ручкой [3, с. 71].

Таким образом, объектом эстетического восприятия здесь становится не декор, который отсутствует в форме топора, а такие качества предмета, как надежность его утилитарных качеств (крепость изготовления, острая заточка, плотная насадка ручки), и главное, ловкая, удобная форма. Значит, человек мог восхищаться и не декорированной формой. Значит, не всегда ему требовалась индивидуализация объекта? Или индивидуализации здесь добивались другим способом? Действительно, индивидуализация формы здесь достигалась самой ее рациональностью, идеальным соответствием функции, приспособленностью к человеку. Калипсо выбрала Одиссею топор «по руке», то есть вещь, подходящую к индивидуальным качествам Одиссея. Во всем этом заключалась индивидуальность самой вещи. Однако это было достаточно для индивидуализации предметов с преобладанием утилитарных свойств, предметов, с которыми человек имел дело только в момент их прямого использования в его жизнедеятельности. В этом случае индивидуализация предмета, а следовательно, и его красота, выявлялись лишь в процессе непосредственного утилитарного контакта человека с предметом. Но существовал ряд объектов, которые человек созерцал длительное время без непосредственного утилитарного контакта с ними. К подобным объектам в первую очередь относились элементы убранства интерьера, дорогая посуда и т.д. Это же относится и к форме предметов престижного

характера, к ценному оружию. Индивидуальность формы предмета здесь должна была восприниматься не только при его непосредственном утилитарном использовании, но и во время его созерцания, а это обычно достигалось исключительно при помощи декора и украшений.

Декор с успехом выполнял функцию индивидуализации предметной среды до перехода к массовому машинному производству. Однако при новом способе производства положение изменилось. Хотя изделия продолжали снабжаться декором, он уже не мог выполнять своей былой роли. Если раньше объекты предметного мира отличались друг от друга своей собственной, присущей только им орнаментацией, то теперь найденный художником декор тиражировался в сотнях одинаковых изделий. Естественно, что объект в таком случае не нес в себе индивидуальности формы. Декорированная форма, производимая массовым способом, приобретала характер стандарта, ее бывшая роль нивелировалась, индивидуализация становилась иллюзорной.

От декора в промышленном формообразовании стали отказываться. Однако извечное интуитивное стремление к индивидуализации предметной среды у людей осталось. Но как этого добиться в новых условиях, при массовом машинном производстве, вопрос сложный. Этим объясняется то, что время от времени наблюдается возврат к декорированным формам в предметном мире. Нового приемлемого способа индивидуализации вещной среды не было, поэтому все время тянуло к старому. Так, во второй половине 1970-х – в 1980-е гг. и у нас, и за рубежом в предметный мир жилища все больше стали входить объекты с подчеркнуто декоративной формой, снабженной орнаментами и украшениями. В основном это касалось мебели, в формообразовании которой часто использовалась стилизация под стили прошлого. Вводился декор также в формы светильников, часов и т.д. На Западе декоративными украшениями снабжались даже телевизоры, радиоприемники, телефоны и пр. В 1970-е гг. известная итальянская дизайнерская студия «Алхимия», созданная знаменитым дизайнером Э. Соттассом, повела борьбу с ортодоксальным функционализмом, стремясь к свободному поиску художественных форм предметного мира, поставила вопрос о возвращении современной предметной формы декору, конечно, на новом, соответствующем современным эстетическим взглядам уровне. Активным использованием орнаментации в формах предметного мира характеризовалось и такое широко распространенное направление в дизайне конца XX в., как постмодернизм.

Однако в последние десятилетия XX в. в сфере дизайнерского авангарда ведутся и поиски других средств индивидуализации предметной формы. Так, представители такого уже упоминавшегося выше направ-

ления в дизайне конца прошлого века, как «новый немецкий дизайн», утверждая, что стандартизированная массовая продукция не имеет будущего, что она должна смениться или, по крайней мере, дополниться индивидуальными вариантами дизайнерских решений, считая, что в индивидуальном наслаждении предметами потребления кроется смысл жизни, в своем творчестве для достижения указанной цели вовсе не пытались использовать декор как средство индивидуализации предметной формы.

Далее, надо сказать, что одним из возможных путей индивидуализации объектов предметного мира, по мнению некоторых западных дизайнеров, может стать подход к формообразованию вещной среды, когда ее элементы формируются способом массового производства, но путем включения в данный процесс самого потребителя создается момент индивидуализации, уникальности предметной среды. Дело в том, что в этом случае потребитель получает возможность определенным образом трансформировать объект, созданный дизайнером, перекомпоновывать его по своему вкусу, как-то его самостоятельно дорабатывать. Используются также комбинаторные решения объектов вещной среды, когда потребителю предлагается просто набор деталей и узлов, из которых он сам по своему усмотрению, в зависимости от индивидуальных склонностей может формировать предметный мир своего жилища. Так или иначе, общество, видимо, найдет наиболее приемлемый способ для того, чтобы и сегодня обеспечивать человеку возможность индивидуализации форм предметного мира. Будет ли это какой-то единый способ или их будет много, покажет время.

Что же касается декора, то ясно, что в промышленных серийных товарах он теряет свою эстетическую силу. Серийное изготовление предметов с декором мы справедливо воспринимаем как безвкусицу. Но почему же нас так привлекают изделия народных мастеров, вещи, изготовленные умельцами, предметы старины, в которых декор играет такую важную роль? Видимо, здесь мы сталкиваемся с одним из противоречий развития нашей цивилизации, когда промышленный прогресс вступает в своего рода конфликт с эмоциональным миром, с эстетическим чувством человека, в генах своих несущего многовековой опыт духовной жизни своих далеких предков. Ведь промышленный, технический прогресс, используя достижения предшествующих эпох, их поглощает и полностью заменяет новыми открытиями. Но иначе развивается сфера духовной жизни людей, где новое никогда не способно заслонить старое. Прогресс культуры, а эстетика относится к ней, основан на сосуществовании в жизни человека старого и нового, прошлого и настоящего. Вот почему древний прием индивидуализации предмета с

помощью талантливо, художественно выполненного декора так притягателен для людей, живущих уже в ХХI в., и еще долго будет им нужен.

Однако изобразительное искусство является одним из источников предметного формообразования не только за счет непосредственного введения изобразительных мотивов в форму предметных объектов, но и в более опосредованной форме – как фактор, определяющий эстетическую направленность формообразования. Именно в такой роли выступило изобразительное искусство в период перехода сознания общества от старой эстетики вещи, господствовавшей в ХIХ в., к новой эстетике предметной формы века индустриализации.

Как мы помним, в ХIХ в. считали, что предметная форма становится красивой, если она богато украшена декором. Функциональные же технические формы или не замечали, отказывая им в возможности быть красивыми, или относились к ним отрицательно как к формам безобразным. Не случайно, когда в 1889 г. Г. Эйфель возвел свое творение к Всемирной выставке в Париже, это ажурное сооружение из металла очень многими было воспринято враждебно. Был подан даже письменный протест против создания ныне всеми признанного шедевра технической и эстетической мысли человека. Под этим документом подписались такие видные деятели культуры того времени, как Ш. Гуно, Ш. Гарнье, Г. де Мопассан, А. Дюма, Ш. Леконт де Лиль и др. Дело дошло до того, что в 1900 г. башня уже была предназначена к сносу, но, к счастью, уцелела. Резко выступал против технической формы, рожденной индустриальным производством, и У. Моррис, который писал: «Я не удержусь прежде всего резко и прямо заявить, что машинное производство обязательно рождает уродливую утилитарность во всем, с чем имеет дело человеческий труд, а это – серьезное дело, ведущее к распаду человеческой жизни» [9, с. 274].

Таким образом, техническим формам в ХIХ в. отказывали в каких бы то ни было эстетических качествах. Их если не осуждали, то только терпели как утилитарную необходимость. Правда, в это время уже раздавались голоса в пользу технических форм. Одним из первых в защиту красоты технических объектов выступил немецкий инженер и теоретик машиностроения Ф. Рело. «В наше время, – писал он, – когда появляется огромное количество новых форм, многие специалисты в своей фальшивой чопорности стремятся резко разграничить искусство и технику, которые могли бы объединиться в едином гармоничном развитии, а это приводит к тому, что идея единства часто теряется» [7, с. 69–70]. Австрийский же архитектор А. Лоос в конце ХIХ в. отмечал: «Новые проявления нашей культуры (железные дороги, телефон, пишущие машинки и др.) должны освободиться от формального стиля. Их отличие

от старых предметов состоит в том, что они обладают новыми возможностями» [7, с. 83]. В начале XX в. идея красоты промышленных форм проявляется и в России. Среди проповедников этой идеи нужно назвать таких русских ученых, как П.С. Страхов, Я.В. Столяров, П.К. Энгельмейер.

Так что, как видим, в осознании возможности красоты технической формы сдвиги все же были. С началом XX в. этот процесс пошел уже активно. И вот тут свою роль, хоть это может показаться странным, сыграло изобразительное искусство. Наряду с неприятием технических форм широкой публикой и даже многими лучшими деятелями культуры конца XIX – начала XX в., с одной стороны, и появлением новых суждений, связанных с признанием за техникой потенциальных эстетических возможностей, с другой, появляется еще одна, крайняя точка зрения, в соответствии с которой техника является абсолютом красоты. Выразителем этой точки зрения стало такое направление в искусстве, как футуризм, возникший в 1907–1909 гг. в Италии и во Франции. Футуристы эстетизировали технику, причем технику как нечто самодовлеющее, заключающее смысл в самом себе. «Рычащий автомобиль, как будто бегущий по картечи, прекраснее Самофракийской победы», – говорилось в одном из манифестов футуристов [5, с. 7]. Идеал художников нового направления – «гоночный автомобиль, украшенный громадными трубами со взрывчатым дыханием» [5, с. 7]. Одной из главных своих задач футуристы считали слом традиционной эстетики. И здесь они доходили до крайности. «Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом, феминизмом и всеми низостями, оппортунистическими и утилитарными» [5, с. 7-8].

Другим направлением в изобразительном искусстве начала XX в., художники которого своими произведениями выступили против старой эстетики, был кубизм. Он родился в 1907–1908 гг., то есть почти одновременно с футуризмом. Создателями этого направления считают французских художников П. Пикассо и Ж. Брака. В отличие от итальянского футуризма, эстетизировавшего технизацию в эпоху империализма, кубизм был проявлением протеста художников против пошлости и социальных уродств того времени. Кубизм выступил против привычного изображения окружающего мира в искусстве, против традиционной эстетики. В вышедшей в 1912 г. книге «О кубизме» главные теоретики направления А. Глез и Ж. Меценже писали: «Обрывки свободы, добытые Курбе, Мане, Сезанном и импрессионистами, кубизм заменяет беспрерывной свободой. Теперь, признав, наконец, за химеру объективное знание и считая доказанным, что все, принимаемое толпой за естествен-

ное, есть условность, – художник не будет признавать других законов, кроме законов вкуса» [2, с. 37].

Протест против традиционной эстетики, привычных художественных представлений, начавшийся в области живописи, и, в конце концов, вылившийся в эстетическую переориентацию искусства, сыграет большую роль в процессе осознания обществом эстетической ценности технических форм. Однако утверждение новых эстетических воззрений сопровождалось со стороны неприемлющих эти воззрения целой бурей скандалов. Первые же выставки новых направлений были встречены с величайшим возмущением. На одном из заседаний в палате депутатов Французской Республики даже был поставлен вопрос о запрещении экспозиции кубистической живописи. На этом заседании социалист Ж.-Л. Бретон говорил: «Совершенно недопустимо, чтобы наши национальные дворцы служили местом для демонстрации столь антихудожественного и антинационального характера» [8, с. 45].

Однако время шло, у нового искусства появились свои апологеты, свои теоретики. Среди них были такие видные личности, как Г. Аполлинер, М. Жакоб, А. Сальмон. Наконец, вышел упомянутый выше фундаментальный труд А. Глеза и Ж. Меценже «О кубизме». Далее многократные выступления сторонников новых направлений в периодической печати – все это понемногу воздействовало на общественное мнение. В результате страсти, которые ранее разыгрывались вокруг выставок представителей нового искусства, понемногу улеглись. К началу Первой мировой войны массовый зритель, еще боясь принять новое искусство, уже остерегался открыто его поносить. По этому поводу А.В. Луначарский в 1911 г., описывая одну из выставок нового искусства в Париже, писал: «Средняя публика бродит по двадцать седьмому бараку в полнейшем недоумении, не осмеливаясь отличать хорошее от дурного... не смейтесь и не пожимайте плечами, если вы не отчаянный смельчак» [4, с. 126].

Заключение. Эта неустойчивая переходная ситуация разрешилась тем, что после Первой мировой войны чаша весов общественного мнения все больше стала склоняться к новым художественным направлениям. Таким образом, произошла переориентация эстетических и художественных вкусов общества. Безраздельное господство старой традиционной эстетики было сломлено. Эти изменения, произошедшие в лоне изобразительного искусства, оказали неоценимую услугу развитию эстетики технических форм. Художественному сознанию общества, избавившегося от довлевшего воздействия стереотипа старых художественных форм, легче было воспринять в эстетическом плане техническую форму, лишенную изобразительного декора, уразуметь возможность ее

красоты. Теперь техническая форма уже не воспринималась как нечто антиэстетическое.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Глазычев, В. Еще раз о дизайне / В. Глазычев // Искусство. – 1973. – № 7. – С. 22–27.
2. Глез, А. О кубизме / А. Глез, Ж. Меценже. – СПб., 1913. – 185 с.
3. Гомер. Одиссея / Гомер / Пер. В. Жуковского. – М.: Правда, 1984. – 320 с.
4. Луначарский, А.В. Об изобразительном искусстве / А.В. Луначарский. – М.: Советский художник, 1967. – Т.1. – 512 с.
5. Манифесты итальянского футуризма. – М.: Типография Русского товарищества, 1914. – 80 с.
6. Мастера советской архитектуры об архитектуре. – М.: Искусство, 1975. – Т.2. – 584 с.
7. Материалы по истории художественного конструирования / редкол.: Г.Б. Минервин, Е.П. Зенкевич, Л.В. Марц. – М.: ВНИИТЭ, 1972. – 162 с.
8. Модернизм: анализ и критика основных направлений / под ред. В.В. Ванслово и Ю. Д. Колпинского. – М.: Искусство, 1973. – 279 с.
9. Моррис, У. Искусство и жизнь / У. Моррис. – М.: Искусство, 1973. – 511 с.
10. Read, H. Art and Industry: the Principles of Industrial Design / H. Read. – London: Faber & Faber, 1934. – 152 p.

ВЕК XVIII: НЕКОТОРЫЕ ФАКТЫ ИЗ БИОГРАФИИ ЛОШИЦЫ ГОРНОСТАЕВСКОЙ

CENTURY XVIII: SOME FACTS FROM THE BIOGRAPHY OF LOSHITSA GORNOSTAEVSKAYA

Н.М. Новикова

N.M. Novikova

Минск, Беларусь

Minsk, Belarus

e-mail: dedal39@mail.ru

Смена хозяина самым благотворным образом отразилась на судьбе Лошицкого владения. На фоне общего подъёма экономики державы, начавшегося после окончания Северной войны несмотря на государственную дестабилизацию, Лошица вступила в период возрождения и к середине столетия это уже было крепко стоящее на ногах имение. В статье рассматриваются обстоятельства жизни его новых владельцев и их вклад в восстановление хозяйства.

The change of ownership in the most beneficial way affected the fate of Loshitsky's possession. Against the background of the general rise of the economy of the power, which began after the end of the Northern War despite the state destabilization, Loshitsa entered the period of rebirth and by the middle of the century it was already a solid economy. The article exam-