

Л. Н. Безмоздин

*В
мире
дизайна*



МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО
И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ УЗБЕКСКОЙ ССР
ТАШКЕНТСКИЙ ОРДЕНА ДРУЖБЫ НАРОДОВ
ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ ИМ. БЕРУНИ

Л. Н. Безмоздин

В МИРЕ ДИЗАЙНА

ТАШКЕНТ
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ФАН» УЗБЕКСКОЙ ССР
1990

В монографии изложена концепция равноуровневого дизайна, природа которого выявляется в сопоставлении с технической и художественной подсистемами культуры. Раскрываются методологические основы совершенствования теории и практики дизайна. Показана его роль в активизации человеческого фактора, повышении качества промышленных изделий. Рассматриваются проблемы системного дизайна и системный подход в дизайне.

Для художников, искусствоведов, архитекторов, работников промышленности, студентов художественных и технических вузов и всех интересующихся проблемами эстетики.

Ответственный редактор
кандидат философских наук *З. Л. Подольская*

Рецензенты:
доктора философских наук *С. В. Никитченко,*
Г. М. Махмудов

Б 209498000—152 © Издательство «Фан»
М355(04)—90 126—90 Узбекской ССР, 1990 г.

ISBN 5—648—00999—2

ВВЕДЕНИЕ

Становление советского дизайна пришлось на начало 20-х годов, когда революционно настроенные молодые художники призывали преодолеть путь от «мольберта к машине». Призыв творить искусство «жизнестроения» был проникнут пафосом служения каждодневным практическим потребностям человека и вылился в исполненное революционного романтизма движение «искусство в производство». Оно заложило основу рождения нашего дизайна, выдвинув на авансцену имена его пионеров — А. Родченко, В. Татлина, Л. Лисицкого, В. Степановой и др.

Это они в те безмерно тяжелые для страны годы предложили нашей промышленности рациональные, но непривычные формы вещей, модели мебели, одежды, утвари. Однако промышленность долго оставалась неспособной ассимилировать столь необычные формы, которые предлагались в качестве альтернативы изживших себя вещей, символизировавших для потребителя сметаемый революцией быт и его атрибуты. Созданные молодыми промышленными художниками 20-х годов (термина «дизайнер» в ту пору еще не существовало) модели промышлен-

ных изделий проникли в производство и был лишь несколько десятилетий спустя, но романтический прорыв энтузиастов новых форм вошел славной страницей в историю нашей художественной и материальной культуры.

С 30-х годов, почти на три десятилетия, теорию и практику нашего дизайна постигла печальная участь психотехники, конкретной социологии, инженерной психологии, позже — генетики, кибернетики и т. д. — все это было признано порождением чуждой нашему обществу буржуазной культуры. Новаторские разработки дизайна оказались преданными забвению, а их авторы объявлены левачками эпигонами западного авангардизма.

Лишь едва заметный огонек дизайна продолжал мерцать в тех сферах производства, где без художника никак нельзя было обойтись (автомобилестроение, производство мебели, одежды, посуды).

Возрождение нашего дизайна произошло в самом конце 50-х годов. Оно было продиктовано требованиями восстановления послевоенного народного хозяйства, выходом промышленной продукции на международный рынок, необходимостью обеспечения ее конкурентоспособности, а на внутреннем рынке — необходимостью резкого повышения качества продукции и улучшения условий труда. Это было время, когда над страной повеяли свежие ветры XX и XXII съездов КПСС, когда общественная мысль обратилась к бесценному опыту 20-х годов во многих сферах нашей жизни.

Первые шаги на этом пути ознаменовались появлением специального журнала «Декоративное искусство СССР» (1958 г.) и созданием в нашей стране Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (1962 г.) с многочисленными филиалами в разных регионах страны. Возникли сотни бюро и группы художественного конструирования на предприятиях и в проектных организациях. Сегодня в сфере дизайна трудятся свыше 15 тысяч специалистов. Вузы ежегодно выпускают свыше 350 художников-конструкторов, 5 техникумов готовят специалистов среднего звена¹. Конечно, эти цифры еще далеко не соответствуют масштабам народного хозяйства нашей страны.

Негативные последствия застойных лет болезненно сказались и на дизайне. Пресловутый валовой подход к оценке эффективности работы предприятий, пренебрежительное отношение к социальным запросам трудящихся, призывы к повышению «эффективности и качества» при неспособности практически решить эту проблему, запущенность экономических отношений, отсутствие хозяйского, монопольного диктата производителя, безразличие к запросам потребителей — словом, весь спектр экономических и социальных несуразиц, породивших механизм торможения, — все это нещадно било по нашему дизайну. И хотя наши ведущие дизайнерские организации вступали в творческие связи с организациями экономически развитых

¹ Пресс-релиз Учредительного съезда дизайнеров СССР. 4 апреля 1987 г. М., ВНИИТЭ. 1987.

стран, участвовали в международных конгрессах, симпозиумах, устраивали выставки, в стране эффективно разрабатывалась теория и методология дизайна, совершенствовались методика оценки эстетических качеств промышленных изделий, — многое в этой сфере вращалось на холостом ходу. Качество промышленной продукции в целом по стране не улучшалось, ее конкурентоспособность падала. Ведомства неохотно прибегали к услугам дизайнеров — проще и спокойнее было гнать привычную продукцию по накатанной технологии. А падение потребительского спроса мало беспокоило производителей — «заградный механизм» являл свое «могущество».

Плохо обстояло дело с подготовкой специалистов и пропагандой идей дизайна. В 1983 г. был отменен в технических вузах курс основ дизайна, до этого в течение двух десятилетий готовивший будущих инженеров к творческому содружеству с дизайнерами.

Не были защищены авторские права дизайнеров. Даже блестящие мастера международного класса, медалисты и лауреаты международных конкурсов были внутри страны известны только узкому кругу специалистов. В докладе оргкомитета Союза дизайнеров СССР его учредительному съезду (1987 г.) обоснованно отмечалось: никто не знает, кто был дизайнером новой модели автомобиля «Волга», но именно из-за плохой работы дизайнера эта машина по своему внешнему виду уже сегодня устарела.

За последние годы сформировалась традиция — уровень и творческая направлен-

ность отечественного дизайна сопоставляются с зарубежными образцами. Следуя этой традиции, мы никогда не придадим нашей промышленности своего лица. Конечная цель наших разработок — не зарубежные эталоны, а превосходящие их образцы. Эту сложную задачу следует рассматривать как социальный заказ всем дизайнерам страны.

За рубежом дизайн давно стал эффективным средством решения многих социально-экономических проблем. Правительства нередко субсидируют его, поощряя его развитие. В социалистических странах прочно утвердилось понимание того, что экономическая стратегия не может осуществляться без повышения эффективности использования дизайна. В Болгарии в 1984 г. была принята Долгосрочная программа улучшения качества изделий и отмечалась необходимость превращения дизайна в одно из направлений государственной научно-технической политики. В ряде развитых капиталистических стран правительства выделяют промышленным фирмам денежные субсидии для привлечения дизайнеров. Дизайн широко используется для стимулирования экспорта.

Работа дизайнеров в этих странах, как правило, не анонимна. Его интересы защищает авторское право. На упаковке изделия высокого уровня качества указано имя дизайнера².

Сложно у нас дизайнеру. В течение многих лет остаются крайне неудовлетворитель-

² См.: Пресс-релиз учредительного съезда Союза дизайнеров СССР. М., 1987.

ными материальные условия их творчества. Труд дизайнера оплачивается ниже всех других художественных профессий. Творчеству дизайнеров мешает отвлечение на выполнение разных оформительских работ, не связанных с дизайном. Статус дизайнера на производстве все еще не определен. Нередко он числится на самых различных, малооплачиваемых должностях. Неудивительно, что в сфере нашего дизайна непомерно велика текучесть кадров. Однако сегодня, в условиях перестройки, есть основания для оптимистического взгляда в будущее. Многие принятые за последние годы комплексные программы (расширение производства товаров культурно-бытового назначения и сферы услуг, машиностроительные и энергетическая программы), как и активизация внешней торговли, имеют прямой выход на дизайн, могут быть решены только с его участием. Мощный стимул развитию дизайна дает переход предприятий на хозрасчет, самофинансирование и самокупаемость, развитие социалистической конкуренции.

Дизайн — действенное средство повышения качества промышленной продукции, которая «должна воплощать в себе последние достижения научной мысли, соответствовать самым высоким технико-экономическим, эстетическим и другим потребительским требованиям, быть конкурентоспособной на мировом рынке»³, и тут решающее слово принадлежит дизайну.

³ Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза. М., 1986. С. 142.

Нацеленный на повышение эстетической ценности промышленных изделий, дизайн активно способствует реализации программного требования партии: «Эстетическое начало еще больше одухотворит труд, возвысит человека, украсит его быт»⁴.

Новый импульс развитию советского дизайна привносит созданный в 1987 г. Союз дизайнеров СССР. Этот год определил крутой поворот в организации всей службы дизайна в нашей стране. Новые живительные силы способен придать ей Закон о кооперации с ее широкими возможностями стимулирования коллективной творческой деятельности и адекватного материального поощрения.

Прогресс практической деятельности в сфере дизайна требует углубленной разработки его методологических и теоретических проблем.

Научно-технический прогресс породил множество сложных проблем, связанных с бытием человека в современном технизированном мире. Изменился способ человеческого существования — отношения между человеком и природой опосредуются его техническим окружением. Человек существует в высоко технизированной предметной среде, которая непосредственно влияет на него самого и его деятельность.

Человеческие измерения технического прогресса изучают не только общественные науки, но, взаимодействуя с ними, многие естественные и технические науки.

Данные этого взаимодействия ассими-

⁴ Там же. С. 169.

лирует в себе дизайн, проектируя гуманизованную предметную среду как одно из условий совершенствования и обогащения образа жизни.

Формирование вещи и вещевой среды в целом по «человеческим измерениям», придание вещам эстетического и нравственного содержания в соответствии с идеалами человека и общества — вот что составляет предмет поиска и творческих забот советского дизайнера.

Из поставленных партией практических задач по подъему материального и духовного уровня жизни вытекают непреложные требования достижения такого качества производимых вещей, которое позволит в каждом промышленном изделии найти то, что делает его сопричастным современной культуре, а предметную среду в целом соответствующей стилю нашей жизни.

Несмотря на то, что актуальность эстетических аспектов художественно-конструкторской деятельности осознается весьма отчетливо, в науке о ней — технической эстетике, все еще нет достаточно обоснованных научных представлений об эстетических возможностях дизайна, структуре его эстетических функций и способах включения в художественно-эстетическую подсистему культуры. А в этом настоятельно нуждается практика художественного конструирования.

В 50—60-е годы наш дизайн, ориентируясь на удовлетворение человеческих потребностей в вещах, не выявлял всего многообразия взаимосвязей человека с предметным миром, с техникой. Предлагаемая тео-

ретиками дизайна модель взаимоотношений человека и технизированной вещи или вещи, созданной с помощью современной техники, была односторонняя. Признавая способность вещи оказывать обратное воздействие на человека, художественное конструирование практически это воздействие игнорировало или учитывало ограниченно.

Производственно-технологические, инженерно-психологические, эргономические задачи и, как дополнение к ним, — внешнее упорядочение вещей, визуальное подчиненных некоторым формальным признакам дизайнерской стилизации, — вот что находилось в центре внимания нашего дизайна.

Сегодня уже достаточно четко осознается, что человеческая проблематика дизайна должна разворачиваться и в иных плоскостях, что гармонизация предметного мира с человеком, достижение целостности предметной среды требует от художника-конструктора более широкой ориентации. Появились новые требования к дизайнерскому проектированию, рождаются новые концепции. Его задачи не исчерпываются проектированием служебных функций вещей, он параллельно осуществляет функции обогащения культуры, функции создания новых ценностей и способов действия⁵. Конкретная содержательность этих функций зависит, разумеется, от общественной позиции, мировоззрения и иде-

⁵ См.: Ермолаев А. П. Место социально-культурных представлений в методике художественного конструирования // Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика. М., 1973. Вып. 4. С. 19—20.

алов дизайнера, от социально-культурной системы, к которой он принадлежит.

Среди первоначальных представлений о роли вещей в человеческой жизни для дизайнера актуальны представления о функциях вещей как посредниках человеческого общения. С такими функциями связан коммуникативный аспект дизайнерского проектирования.

Вещь рассматривается как опосредствующая межчеловеческие связи, и не только в информационном плане, но и в плане консолидации человеческих общностей, когда предмет выступает как проявление бытия определенной культуры и выражение творческой активности человека. С этим связана та составляющая культурных функций дизайна, которая соотносит его со сферой художественной культуры, актуализирует его художественно-эстетические аспекты.

Эта сторона культурных функций дизайна все еще менее других исследована в технической эстетике.

В книге предпринята попытка анализа дизайна в аспекте присущих ему возможностей оптимизации практического отношения «человек — вещь» («человек — техника»), с одной стороны, и формирования предметной среды как выражения эстетического отношения человека к миру, его культурных взаимосвязей, социально-психологических особенностей и ценностных ориентаций — с другой.

Дизайн рассматривается в контексте системных представлений о культуре и человеческой деятельности. Поскольку системный подход носит универсальный характер, коре-

нится в самой природе диалектического метода, и следовательно, распространяется в равной мере на все области научного познания, особенно на исследование сложных объектов, такой подход все более утверждается в дизайне в связи со всевозрастающей мерой сложности проектируемых объектов и необходимостью учитывать их связи с природной и социальной средой. Дизайн как сложно организованная динамическая система для своего плодотворного изучения требует системного подхода, призванного выявить динамические характеристики конкретно-исторического существования дизайна, вариативный характер его качественных состояний, определяемых социально-культурным контекстом его функционирования.

Выявление места дизайна в системе человеческой деятельности позволяет понять его как явление культуры и постичь его культурные функции. Ассимиляция дизайном комплекса социально-культурных и социально-психологических значений — исходные моменты творческой практики дизайнера.

Важное методологическое значение имеет ценностная проблематика в дизайне, которая может стать основанием для составления методик и рекомендаций по эстетической оценке качества промышленных изделий, разработанных дизайном.

Мир дизайна сложен и противоречив. Он возник на стыке науки, техники и искусства, реализуется в разных социальных системах, подчинен социальным и природным закономерностям. О некоторых сложностях и противоречиях этого мира повествует наша книга.

Глава первая

В ПОИСКАХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ ДИЗАЙНА

Современная наука о дизайне представлена большим разнообразием концепций, пестротой мнений относительно его целей, методов и средств. Суждения о дизайне в конечном счете зависят от комплекса социальных, экономических и культурно-эстетических факторов общественной системы. Поэтому, прежде чем предпринять краткий обзор сменявших друг друга на протяжении нескольких десятилетий теоретических концепций нашего дизайна, рассмотрим в общих чертах, как в тот же период понималась на Западе деятельность дизайнера.

Дизайн капиталистических стран по-разному трактует особенность художественно-конструктивной формообразующей деятельности не только потому, что он осваивает необычайно широкую номенклатуру изделий современной промышленности, для которых соотношение конструктивно-технических и художественно-конструктивных моментов меняется в большом диапазоне, но главным образом в силу того, что он социально и идейно неоднороден и его деятели неоднозначно понимают цели своего творчества.

Подобно любому культурному явлению

современного буржуазного общества, дизайн различных капиталистических стран — это не только буржуазный дизайн, душой и телом преданный тем, кто сегодня в этом мире «заказывает музыку», он включает в себя и деятелей прогрессивного направления, в свою очередь, далеко не однородных по своим мировоззренческим позициям. Диапазон идейных устремлений прогрессивных дизайнеров капиталистических стран широк: от наивно утопических попыток «гуманизировать» культуру современного буржуазного мира с помощью художественного преобразования предметной среды до трезвого понимания доступных дизайну возможностей воздействия на характер человеческих отношений и его влияния на изменение материальных и культурных условий жизни людей.

Дизайн непосредственно связан с материальным производством и рынком, и потому трезво мыслящие дизайнеры Запада вынуждены признать, что их идеям об «очеловечивании» современной индустриальной культуры не суждено сбыться, пока существуют социально-антагонистические отношения.

Различия идейных установок, целей и задач западных концепций дизайна обусловили различные суждения о его художественно-эстетических возможностях, неоднозначное понимание взаимосвязи формы и функций в дизайне. И все же в этом многообразии можно выделить несколько доминирующих тенденций.

Одно из направлений восходит к традициям функционализма.

В начале нашего века американский архитектор Луис Салливан, провозгласив принцип: «форма определяется функцией», попытался перенести в сферу человеческой деятельности закономерность, подмеченную в живой природе, где многовековой процесс эволюции, основанной на естественном отборе, породил столь огромное многообразие материальных форм, удивительно «пригнанных» к функциональным особенностям биологических объектов.

В живой природе форма действительно следует за функцией, «выражает» ее, может информировать о ней. Природная форма всегда функциональна и биологически «утилитарна». Форма предмета, обслуживающего общество, зависит не только от той функциональности вещи, которая связана для человека с поддержанием его физического существования, но всегда еще определяется и другой, социальной, составляющей функции.

Прямые аналоги между формотворчеством человека и формообразующей деятельностью природы привели, однако, к трактовке формы, как выражающей и визуализирующей лишь утилитарно-практические, материально-полезные функции, т. е. в гораздо более узком плане, чем имел в виду Л. Салливан, не отрицавший сложную, материально-духовную функциональность вещи.

Форма, следующая за функцией, интерпретированной в чисто утилитарном плане, стала основополагающим принципом того направления в эстетике, которое в начале XX в. получило название функционализма и, воз-

никнув в Америке, распространилось далеко за ее пределы.

Идейные истоки американского функционализма, отражение в нем идеологических потребностей социальной среды, породившей его, предопределили прагматическую направленность сформулированных в его русле эстетических положений, которые были призваны выразить эстетические запросы господствующих классов Америки с их крайним прагматизмом, абсолютизацией практически полезного.

Формуле Салливана, несмотря на ее позитивистские истоки и последующую вулгаризированную трактовку¹, суждено было на многие годы стать своеобразным ориентиром, определяющим развитие новой архитектуры и дизайна в США и других странах. Объясняется это тем, что теоретические построения функционалистской эстетики, неопозитивистские в своей основе, трансформировались в творческой практике больших художников, какими были выдающиеся архитекторы первой половины XX в. (Л. Салливан, Франк Ллойд Райт, Мис ван де Рое, Ле Корбюзье и др.), склонявшиеся в своих воззрениях к функционализму, но в творчестве стихийно тяготевшие к материализму².

Отправляясь от теоретических положений

¹ Тезис Л. Салливана «форма определяется функцией» в декларациях Ад. Лооса превратился в утверждение: «форма зависит от утилитарной функции».

² См. Самохин В. Функционализм и проблема формы и функции в искусстве // Искусство. 1972. № 3. С. 36.

функционализма, они сумели в своей практике и в теории преодолеть его ограниченность рамки, наметить пути к построению более человеческих эстетических концепций формообразования. Так, узкой формуле Л. Салливана Райт противопоставил эстетический принцип: «форма и функции едины».

С позиций функционализма форма в дизайне рассматривается как результат чисто инженерной деятельности. Она строится на основе конструктивных и технологических закономерностей, допуская учет «человеческого фактора» лишь в пределах, продиктованных эргономикой. Факторы символическо-эстетические, художественные вообще не должны, якобы, беспокоить дизайнера. Красота как признак формы сама, по мнению функционалиста, возникает из чисто инженерного расчета и рациональной компоновки.

Это направление менее всего было связано с принципами изобразительных искусств и почти не пользовалось такими понятиями, как «композиция», «стиль», «образ» и т. п. Эстетический аспект формы для него вообще не является объектом проектирования. Так, утрированным рационализмом, абсолютизацией чисто логических методов проектирования, «наукоманией» как доминирующим фактором воздействия на мышление дизайнера, игнорированием творческой интуиции, фантазии оказалась отмеченной деятельность Ульмской школы дизайна (ФРГ), просуществовавшей до середины 60-х годов.

Крайний функционализм, оправданный

для ограниченного круга чисто технических изделий, обслуживающих главным образом сферу производства, механически распространенный на всю область материально-художественной культуры, не может быть признан прогрессивным направлением, хотя его приверженцы и предпринимали попытки придать функционализму этический оттенок, призывали «быть честным», не скрывать конструкцию, сделать визуально воспринимаемой продуманную систему конструктивных сил, логическую структуру изделий. Сухой рационализм и аскетизм изделий, из которых нарочито изъяты духовно-человеческие моменты, ориентация лишь на психологическое воздействие формы не могут достаточно эффективно способствовать гуманистическому преобразованию предметной среды в целом.

В этом кроется, по-видимому, одна из причин распада Ульмской школы, которая в своих идейных установках стремилась продолжить традиции Баухауза и была антифашистски направленным интернациональным учебным и научно-исследовательским центром дизайна, активно противостоящим философии и практике коммерческой стилизации. Однако в творческом кредо школы сказались негативные стороны «неофункционализма», постепенно пришедшие в противоречие с ее гуманистическими идейными установками. Были и другие, идеологические, причины, которые вели к закрытию школы, плохо «вписывавшейся» в культурную жизнь ФРГ, но несомненно, что к нему вела и внут-

ренности противоречивость ее творческой программы³.

Ульмская школа была, однако, ярким проявлением направления западного дизайна, продолжавшим традиции прогрессивных архитекторов и художников первой половины нашего века (Ле Корбюзье, В. Гроппиус и др.), которым эта сфера представлялась действенным средством борьбы за переустройство общества. Дизайн мыслился как деятельность, освобождающая человека от плена вещей, от порабощающей его психологии «вещизма». Акцент дизайнерской деятельности этого направления сосредоточен не на внешней форме, с помощью которой человек якобы приковывает и подчиняет себя вещному окружению, а на создании таких материальных структур, которые исключили бы подобное подчинение. К таким продолжателям гуманистических традиций пионеров дизайна следует, разумеется, с оговорками, отнести деятельность одного из руководителей Ульмской школы Томаса Мальдонадо, которому вместе с тем достаточно отчетливо рисуется враждебность условий капиталистического производства гуманистическим тенденциям дизайна.

Противоположное направление западного дизайна рассматривает его как специфически художественную профессию, видит в нем область самовыражения художника, осо-

³ Крайний «эстетический» функционализм сегодня для западного дизайна в целом — уже явление историческое. Он потерял банкротство и в экономическом отношении.

бую форму искусства (Г. Рид, Д. Поити, М. Билл). Понятие формы приверженцы этого направления переносят в дизайн из сферы современного изобразительного искусства с преимущественным акцентом на неfigurативных, абстрактных формах. Г. Рид, например, анализируя природу искусства, выделяет в нем два типа: «С одной стороны, гуманистическое искусство, которое выражает человеческие чувства или идеалы путем их изображения, с другой, абстрактное искусство, которое видит свою задачу в создании материальных образований, форма которых производит эстетическое воздействие...»

«После того, как проведено это различие, я делаю, — пишет Г. Рид, — вывод, что искусство, соотнесенное с утилитарным назначением, — то есть предметы, предназначенные преимущественно для практического употребления, — апеллируют к нашему эстетическому чувству так, как это делает абстрактное искусство»⁴. И поэтому Г. Рид и его последователи объявляют дизайн свободной игрой форм, выводят его из внутренних побуждений художника к творчеству форм.

Промежуточную позицию между «антивещными» направленным дизайном Томаса Мальдонадо и «арт-дизайном» Г. Рида занимает концепция художественного конструирования ведущего дизайнера США Дж. Нельсона. Для него дизайн — одновременно и искусство, и форма социального «служения». Дизайнер превращает природу в элементы об-

⁴ Цит. по кн.: Бегенау З. Функция, форма, искусство. М., 1969, С. 37.

щественной организации, в явления культуры, в ценности.

«...Я лично считаю, — пишет Нельсон, — что дизайнер — это, в сущности, художник. Правда, орудия труда его несколько отличаются от орудий его предшественников, и все же он — художник»⁵, т. е. человек, придающий форму какой-либо сущности. «Долг дизайнера — выработать в себе художническое видение современного мира и суметь передать истину так, как он ее понимает»⁶. Важнейшим дизайнерским свойством любого изделия Нельсон считает «правдивость выражения его внутренней сущности»⁷, т. е. культурно-ценностной функции изделия. Это выражение и есть выявление содержания человеческой деятельности. В такой возможности донести через форму изделий содержание деятельности кроется коммуникативная способность дизайна.

И все же дизайн, по Нельсону, наделен служебной ролью. Как трезво мыслящий и честный художник он не может не видеть, что истинная роль дизайнера часто сводится к услужению фирме, рекламному агентству, к стимулированию спроса. И тогда художественная миссия дизайнера превращается в далекую от действительности прекрасную мечту.

С горечью отмечает Нельсон, что, посвятив себя созданию «цивилизации суперком-

⁵ Нельсон Дж. Проблемы дизайна. М., 1971. С. 39.

⁶ Там же. С. 41.

⁷ Там же.

форта», американский дизайнер вынужден сознательно способствовать искусственному изменению предметного окружения в направлении, удобном большому бизнесу, и продавать свой талант на услужение ему.

Другое понимание формообразующей деятельности дизайнера было связано с признанием художественного конструирования особой творческой деятельностью, всецело подчиненной коммерческим задачам современного промышленного производства и законам капиталистического рынка, который вынужден учитывать запросы массового потребителя.

Диапазон идейно-теоретических и эстетических установок при таком понимании художественного конструирования весьма широк: от Джона Глоага, рассматривающего хороший дизайн как могущественное средство продажи товаров, но не связанное с выражением в формах вещей эстетических общественных идеалов, и от Ф. Эшфорда, утверждающего, что деятельность дизайнера, создающего эстетические качества, призвана удовлетворить укоренившуюся в потребителе тягу к разнообразию и одновременно помочь работодателю получить прибыль, — до откровенного призыва поставить деятельность дизайнера в прямое услужение коммерческим целям, заставить, по меткому выражению Т. Мальдонадо, «звонить кассу, выбивающую чеки». В последнем случае визуально воспринимаемой форме придается особое значение. Ее поиски связываются с детальным изучением конъюнктуры рынка, потребительского спроса, моды и т. д. Непосредственный процесс формообразования при

этом может быть оторван от целей гуманизации предметной среды и выявления подлинно человеческих потребностей. Поэтому дизайнеры, всецело подчинившие свое творчество коммерческим интересам промышленников и торговцев, нередко заняты тем, что придают промышленным изделиям чисто внешние «эстетические» свойства путем соответствующего «облагораживания» художественными средствами технически безликой, невыразительной, а порой и нерациональной конструкции.

Совокупность подобных приемов и формообразующих принципов получила на Западе наименование «стайлинга». Его конечная цель — увеличение спроса на промышленную продукцию; ради этого используется большой арсенал средств, механически перенесенных в дизайн из сферы изобразительных искусств и архитектуры. Такие средства зачастую привлекаются лишь для того, чтобы скрыть от покупателей качественные пороки изделий⁸.

Некоторые теоретики западного дизайна рассматривают его как средство передачи социально значимой информации (Д. Дорфлес, Б. Арчер, А. Моль, М. Бензе, Б. Бонсип и

⁸ Речь идет о социальном смысле буржуазного стайлинга, а не об эстетическом явлении, связанном с поиском определенного стилистического единства элементов предметной среды, или, по определению Е. Розенблюма, «рационального стайлинга» (см. Розенблюм Е. 4 дизайна // Декоративное искусство СССР. 1965. № 1), который можно проследить и в нашем дизайне. Социально-культурная суть «рационального стайлинга» отличается от чисто коммерческой «стилизации», о которой здесь идет речь.

др.). При построении теории дизайна они обращаются к ряду положений современных наук (теории информации, семиотики, социальной психологии и т. д.), однако ложные методологические установки неопозитивистского, прагматического характера мешают им построить подлинно научную теорию дизайнерской деятельности, порождая лишь «спекулятивные системы дизайна в качестве самоцели»⁹.

В 60-е годы в западном дизайне стали интенсивно разрабатываться идеи системного подхода. Это было вызвано небывалым усложнением проектируемых объектов, структура которых представляет собой упорядоченную сложность, или характеризуется встроенностью самого объекта, даже сравнительно несложного, в систему многоаспектных связей с производственной, экологической и социально-культурной средой. Для проектирования таких объектов оказались непригодными традиционные методы дизайна, рассчитанные на проектирование единичных изделий.

Такой подход на Западе первоначально был связан с принципиальным отказом от художественно-интуитивных методов в пользу системотехники, исследования операций, кибернетики и т. п. строго логизированных, научно обоснованных приемов и процедур, положенных в основу проектной деятельности.

Активно заявили о себе в сфере системного дизайна такие известные его деятели,

⁹ См. Глазычев В. О дизайне. М., 1970. С. 45.

как Кристофер Александер, Брюс Арчер и особенно Кристофер Джонс. Системный подход занял прочное место в западном дизайне, проник в различные сферы проектной деятельности, однако постепенно выявились и его уязвимые места.

Слишком упрощенной представлялась при этом подходе природа творческой деятельности, в которой дизайнеру отказывалось в праве опереться на интуитивные механизмы его сознания, все оказалось «рационализированным», подчиненным алгоритмическим процедурам формальной логики. Кризисности ситуации стала осознаваться прогрессивными деятелями западного дизайна к середине 70-х годов. Пришло понимание того, что проектные решения не могут основываться лишь на тщательно собранных научных данных, что их нельзя абстрагировать от идеологического контекста, от целей и задач, во имя которых ведется проектирование¹⁰.

Не случайно прогрессивный западный дизайнер Т. Мальдонадо, выступая на IX конгрессе Международного союза организаций дизайна (Москва), говорил о необходимости преодоления доминирующей тенденции западного дизайна — проектирования во имя капиталистической прибыли — призывая к системному проектированию, направленному на упорядоченность предметной среды по

¹⁰ Подробнее о системных тенденциях западного дизайна см.: Переверзев Л. Б., Антонов Р. О. Тенденции системного дизайна за рубежом // Теоретические и методологические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. М., 1979.

критериям ее гуманизации и удовлетворения многогранных запросов человека¹¹. Утопичность такого призыва для условий западной культуры не требует, однако, особых доказательств. Пока существует капиталистическое производство, обслуживающий его дизайн не откажется от любых антигуманных тенденций в проектировании предметной среды, если они сулят дополнительную прибыль.

Проектирование с ориентацией на истинную гуманизацию предметной среды, ее системную упорядоченность с учетом не только инженерно-технических, производственных, рационально-логических критериев, но и, в первую очередь, реальных жизненных материальных и духовных запросов людей, возможно лишь с уничтожением классово-антагонистических производственных отношений. Исходя из этих запросов и призван строить свою стратегию и тактику дизайн социалистического производства, к обзору основных теоретических концепций которого мы и переходим.

* * *

Наш дизайн, рожденный в первые после-революционные годы, стал развиваться на новой технико-экономической основе в пятидесятые годы.

Уже сразу после Великой Отечественной войны были сделаны первые шаги по дизайнерской разработке средств транспорта и

¹¹ Мальдонадо Т. Дизайн и будущее окружающей среды. Доклад на IX Конгрессе ИКСИД. М., 1975.

бытовых машин. К пятидесятым годам относятся и первые попытки теоретически обобщить опыт художественного конструирования в условиях бурно меняющейся технической базы народного хозяйства. Специальные курсы промышленного формообразования, которые читались студентам высших художественных училищ, пробудили интерес к богатому, но весьма противоречивому теоретическому наследию двадцатых годов, связанному с движением так называемого «производственного искусства» и «конструктивизмом», которые при всей своей идейной незрелости и некоторых ошибочных тенденциях, были отмечены стремлением революционизировать производство и быт, перестроить их в духе эпохи на коммунистических и гуманистических основах.

Исследования проблем дизайна активизировались в начале шестидесятых годов. Возрос интерес к его эстетическим проблемам. Был создан ВНИИТЭ, возникли его филиалы и многочисленные художественно-конструкторские бюро. Постепенно накапливался эмпирический материал, подлежащий теоретическому осмыслению. Уже тогда в наиболее содержательных статьях о нашем дизайне отмечалось, что его возникновение связано с более широким спектром общественных потребностей, нежели стремление сделать промышленные изделия «не только полезными, но и красивыми, проложить путь искусству к производству», как писали тогда авторы иных популярных работ. Развенчание подобных установок шло под флагом определенной борьбы против украшательских

тенденций, которые возникнув в архитектуре, сказались и на дизайне, его практике и ее теоретическом осмыслении.

Не останавливаясь далее на всех последовательно сменявшихся друг друга или формирувавшихся параллельно концепциях нашего дизайна, рассмотрим лишь те, которые стали ступенями на пути к формированию его теории — концепцию дизайна, разработанную сотрудниками ВНИИТЭ, с одной стороны, и теоретическое обоснование специфических особенностей дизайна, предложенное коллективом творческих работников Центральной экспериментальной студии Союза художников СССР — с другой. Это две теоретические модели дизайна в своем последующем развитии обнаружили известные тенденции творческого синтеза, но первоначально во многом по-разному формулировали цели и задачи дизайнерской деятельности, трактовали ее методы и средства, а, следовательно, по-разному обосновывали принципы интеграции деятельности инженера и дизайнера в процессе промышленного формообразования.

Теоретическая модель процесса дизайнерского формообразования, разработанная сотрудниками ВНИИТЭ, может быть определена как попытка построения «аксиоморфологической теории дизайна»¹².

Авторы этой концепции (М. Федоров и Э. Григорьев) исходили из природно-общественной двойственности предметной действи-

¹² См.: Обсуждение книги «Основы технической эстетики» // Техническая эстетика. 1971. № 8. С. 28—29.

тельности, с которой приходится иметь дело любому творцу, в том числе и дизайнеру.

К. Маркс говорил, что в результате труда перед человеком «под видом чувственных, чуждых, полезных предметов» предстают его собственные «опредмеченные сущностные силы»¹³. Поэтому в любой произведенной человеком вещи, во всяком втянутом в орбиту человеческой общественно-исторической практики предмете следует различать две внутренние противостоящие друг другу стороны: «природную» и «социальную». Они не существуют друг без друга, неотделимы, как верх и низ, начало и конец — как вообще любые противоположности. Но можно с чисто инструментальной целью построить абстракции, выражающие каждую из этих сторон, чтобы затем, оперируя полученными понятиями, создать логическую модель дизайнерского творчества.

Авторы рассматриваемой концепции строят такие абстракции. Они вводят понятия «морфология» вещи и ее «аксиология».

Под морфологией понимается структура, которую человек придает веществу природы в процессе своей трудовой целенаправленной деятельности (напомним положение Маркса о том, что «человек в процессе производства может действовать лишь так, как действует сама природа, то есть может изменять лишь форму вещества»¹⁴).

¹³ Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956. С. 594.

¹⁴ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 23. С. 51—52.

Предмет выступает на поверхность являемой своей вещной, морфологической стороной, и воспроизводя ее, дизайнер занят поиском естественно-природных, вещественных, натуральных свойств объекта. Физико-химические и пространственные особенности предмета абстрагируются дизайнером в понятие «морфология».

Но это лишь одна сторона процесса дизайнерского творчества, другая — состоит в поиске ценностных свойств объекта. Предмет наделяется морфологической определенностью (обретает ту или другую форму) в соответствии не только с природными, но и с общественными закономерностями. Форма призвана обеспечить возможность потребления предмета, который должен стать, по определению авторов, «потребительской ценностью» и обрести человеческую полезность. Речь идет о совокупности полезных функций вещи — ее общественно-ценностных свойствах, которые рассматриваемой концепцией абстрагируются в понятие «аксиология».

Проектируемый дизайнером предмет выступает, с одной стороны, как оформляемое производством «природное тело», имеющее свою морфологию, пространственную организованность, с другой — как общественно-человеческая (утилитарная, культурная, эстетическая) полезность, значимость, ценность. Множество элементов, относящихся к материально-пространственной организации вещного мира, образуют так называемое «морфологическое поле», множество общественно-ценностных элементов — «аксиологическое

поле». Оба множества представляют собой определенный набор сведений (объективированных, либо существующих лишь в виде мысленных образов или абстракций в сознании дизайнера) о ситуации, аналогичной проектируемой. Эти сведения поступают к дизайнеру в результате функционального анализа исходной предметной ситуации, которая оказалась неудовлетворительной и должна быть преобразована. Функциональный анализ дополняется композиционным, в котором выясняется типичная морфология, свойственная изделиям и предметной ситуации данного вида.

Анализ исходной ситуации порождает в сознании дизайнера определенную совокупность представлений об особенностях проектируемого предмета. Дизайнер стремится познать сущность того участка социальной действительности, представителем которой является проектируемая вещь. Анализируются изделия-аналоги, прототипы проектируемых вещей и их комплексов, выявляются их социальные характеристики. Производится доскональный анализ того, чем вещь является для человека и как она взаимодействует с ним и обществом.

Все эти обстоятельства («аксиология»), учитываемые дизайнером при анализе вещей-прототипов, предъявляют свои требования к форме.

Анализ «морфологии», присущей неудовлетворительной предметной ситуации, призван вскрыть причину, в силу которой существующие вещи в изменившихся условиях

больше не удовлетворяют человека. Надлежит найти такую «морфологию» вещи, которая сняла бы неудовлетворительность существующей ситуации, то есть требуется создать новую вещь, свободную от конкретных недостатков старой.

За анализом следует синтез, т. е. процесс снятия отрицательных характеристик предметной ситуации — замещение отрицательных элементов аксиологического и морфологического полей положительными элементами, создание морфологической структуры, лишенной прежних недостатков.

Весь процесс дизайнерского проектирования рассматривается как преобразование в идеальной форме (фиксируемое затем в чертеже или в объеме модели) некоей неудовлетворительной предметной ситуации, позволяющее придать этой ситуации более высокую общественную ценность.

Деятельность дизайнера заключается в таком оперировании аксиологией и морфологией вещи, которое позволяет поднять ценностный уровень предметной ситуации. «Установление своего рода универсальной соотносительности между морфологическими и аксиологическими аспектами идеальных картин реального мира является основной и наиболее специфичной особенностью дизайнерской деятельности»¹⁵, — пишут авторы этой концепции.

При разработке указанной концепции ав-

¹⁵ См.: Основы технической эстетики. М., 1970. С. 63.

торы заявили о своем уточнении определений ряда ценностных категорий, непосредственно связанных с дизайном, таких, как польза, удобство, целесообразность, экономическая эффективность и т. д. Особое внимание уделено категории «эстетическая ценность»¹⁶.

К достоинствам рассматриваемой концепции относятся намеченные в ней связи дизайна с искусством. Ее авторы отнюдь не склонны соглашаться с чисто искусствоведческой трактовкой художественного конструирования, но не согласны и с теми, кто считает, что оно не может претендовать на художественно-образное отражение действительности.

«Аксиоморфологическая» трактовка дизайна, безусловно, явилась шагом вперед на пути к построению его теории. Был сделан акцент на выделение условий общественного функционирования вещей, выявлении их культурной ценности. Исследование вплотную подводит к осознанию необходимости культурной ориентации дизайна.

¹⁶ Знакомясь с рассматриваемой моделью художественного проектирования, убеждаешься, что многолетняя дискуссия о природе эстетического, хотя и носила порой чрезмерно абстрактный (по мнению некоторых теоретиков, даже «схоластический») характер, отнюдь не была бесплодной. В длительной полемике выкристаллизовалось ценностное понимание природы эстетических явлений, зародилась аксиоморфологическая теория красоты, ныне уже используемая в инструментальных целях для разработки прикладных наук, в частности, технической эстетики. Спорным, однако, в предложенной концепции представляется рядоположенность понятий «эстетическая ценность» и «польза», «целесообразность», «экономическая эффективность», «техническое совершенство», которые, строго говоря, ценностями не являются.

Несколько отличная от изложенной концепции трактовка дизайна была представлена в программных заявлениях теоретиков Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования Союза художников СССР. В их теоретических уставах выделяется непосредственная связь деятельности дизайнера, определяемой ими как «художественное проектирование», с общей и художественной культурой¹⁷.

Главный объект внимания Студии — художественно-эстетическая структура дизайна, трактуемая через конкретные связи практики с культурными потребностями нашей страны, со всеми ее историко-социальными и многонациональными особенностями¹⁸. Формулируя свое творческое кредо, руководители Студии полемически подчеркивают отличие художественного проектирования от художественного конструирования (концепция ВНИИТЭ) хотя и то, и другое рассматривается ими как две дополняющие друг друга ветви нашего дизайна (по Л. Новиковой — две подсистемы дизайна)¹⁹.

¹⁷ О творческих принципах Студии см. статьи: В. Глазычева, О. Генесарецкого, Л. Жадовой, М. Ковика, Л. Новиковой, Н. Титовой и др. Опыт работы Студии подробно анализируется в монографии: Романов Е. А. Художник в дизайне. М., 1974.

¹⁸ См.: Жадова Л. Предисловие в кн.: Романов Е. А. Художник в дизайне. М., 1974.

¹⁹ См.: Новикова Л. Художественное проектирование в системе дизайна // Декоративное искусство СССР. 1972. № 8. Мы пока не касаемся вопроса несколько подчеркивание этого отличия представляется оправданным.

В. Глазычев определял обобщенную задачу профессиональной художественно-проектной деятельности как «...вовлечение технического предмета в обыденную культуру, преобразование его в вещь, обладающую комплексной потребительской ценностью. Содержание этой ценности включает утилитарные, символические, эстетические, престижные, и иные значения, общие для всех вещей, что и позволяет говорить о формировании целостной предметной или вещно-пространственной среды»²⁰.

В самой общей форме метод художественного проектирования определялся как выявление конфликта значении вещи или системы, являющихся элементами культуры, и разрешение этого конфликта средствами художественной деятельности — не через компромисс, как это, по мнению творческих сотрудников Студии, решается на уровне традиционных конструктивных методов, а «путем переноса на более высокий уровень, когда требуется найти решение, которое сможет стать исходной ситуацией для будущего проектирования... Для этого выявляется внутренняя конфликтность между необходимостью обеспечить наиболее полное соответствие каждой конкретной вещи задаче (т. е. ее индивидуальности) и одновременно проявляющейся необходимостью придать всем единичным вещам черты всеобщности, характерной для времени проектирования (в

²⁰ Глазычев В. Эксперимент и его осмысление в художественном проектировании // Художественное и научное творчество. М., 1972. С. 237.

противном случае возникает хаос индивидуальных форм»)²¹.

Метод художественного проектирования предполагает «построение» объекта проектирования, для которого объект, заданный в обыденном техническом языке в виде первоначально сформулированного задания на проектирование, — лишь исходная позиция этого построения. Вокруг формально заданного объекта (т. е. проектируемой вещи или системы вещей) разворачивается процедура описания «сферы» человеческого действия с ним. В итоге объект превращается в сложную функциональную пару «человек — вещь». Итогом проектирования должна явиться проектная модель этой пары — модель системы «человек — объект использования». Данная система не тождественна системе «человек — машина» или «человек — вещь» в инженерно-психологическом и эргономическом смысле. Здесь имеется в виду не только и не столько взаимодействие человека с предметом в утилитарном смысле, не только и не столько психофизиологический контакт человека с изделием, а прежде всего, комплекс социально-культурных взаимоотношений между человеком и вещью, когда связи между ними носят ценностный характер и проектирование изделия ориентировано на его общекультурную значимость, выявление его значений для человека как субъекта культурного действия.

Установка на социально-культурные функ-

²¹ Там же. С. 241.

ции рассматривалась как основной целеполагающий фактор художественного проектирования.

В отличие от инженерно-технического проектирования, целью которого авторы художественно-проектной концепции дизайна обоснованно считали создание моделей утилитарных систем, и от художественной деятельности в «чистом» искусстве, нацеленном на передачу идейного и социально-психологического содержания от человека-художника к человеку-потребителю, художественное проектирование в своих целевых установках направлено на преобразование утилитарных систем в обладающие культурной ценностью продукты массового потребления²². Эта деятельность вырастает из искусства, утверждал В. Глазычев, одновременно подчеркивая нетождественность художественного проектирования и работы художника над произведением искусства. Тем не менее, результаты художественно-проектной деятельности (продукты дизайна) в особых жизненных ситуациях могут оцениваться как произведения искусства. Это происходит, как отмечает В. Глазычев, когда из всех значений продукта художественного проектирования эстетично выделяется, обособляется лишь эстетическое значение. Такая операция составляет внутреннее содержание специальной оценки продуктов художественного проектирования в профессиональных журналах дизайна, на

²² См.: Глазычев В. Включение художественной деятельности в систему проектирования//Искусство и научно-технический прогресс. М., 1971. С. 256.

выставках, в рекламе, при выборе объекта будущего потребления по художественным критериям²³.

Переход от постановки чисто технических задач проектирования к социально-культурным требованиям к проектируемому изделию означает заботу дизайнера о создании предметного «фона», обрамляющего человеческую деятельность. Задача может быть сформулирована как проектирование временно-пространственной «рамы» вокруг человека-субъекта. Такой трансформации целевой установки проектирования соответствует, по мнению творческих сотрудников Студии, метод «открытой формы».

Инженерно-техническое проектирование традиционно ориентируется на достижение оптимума в реализации технико-утилитарных требований и других задач перед собой не ставит. В этих границах оно учитывает взаимосвязи человека с техникой. Когда же возникает задача учесть «человеческий фактор» за пределами оптимального психо-физического согласования человека с технической системой (т. е. при ориентации по социально-культурным «параметрам» человеческой жизне-

²³ См.: Там же. С. 257. Следует, однако, отметить, что в ситуации, когда из продукта дизайна сепарировается лишь его эстетическое значение, он выводится из условий своего реального функционирования. Тогда он действительно (хоть и с известной условностью) может оцениваться по критерию «чистого», монофункционального искусства. Актуальной и малонисследованной представляется, однако, другая проблема — мера возможной эстетической значимости продукта дизайна в его реальном функционировании.

деятельности), отчетливо всплывает проблема творческой самостоятельности человека как в сфере производства, так и в процессе использования предметов бытового назначения. Принцип «открытой формы» призван предоставить человеку такую возможность. Деятельность дизайнера при этом не сводится к созданию статичных невариабельных, замкнутых форм. Его творческое мышление ориентировано на поиск формы, позволяющей наращивать или сокращать материальную систему, свободно менять структуру, ее элементы.

Открытая форма должна обладать известной избыточностью, допуская соучастие человека-оператора или потребителя бытовых вещей—субъекта деятельности—в известном «допроектировании» или «перепроектировании», стимулировать в данном направлении творческую самостоятельность потребителя. При этом трансформируемая и вариабельная форма должна содержать в себе потенциальную возможность обрести эстетическую целостность в каждый данный момент преобразования функциональной системы.

Не рассматривая здесь вопрос о творческой практике Студии и мере ее соответствия утверждаемым теоретическим положениям, отметим лишь, что полемическая заостренность вопроса о принципиальной возможности выхода дизайна на уровень художественной культуры представляется нам методологически оправданной. В равной мере следует признать творчески ценным для социально-культурной ориентации дизайна принцип построе-

ния «сценария» деятельностного взаимодействия человека с вещью в сфере культуры.

Теоретическое осмысление совокупной практики нашего дизайна позволяет сформулировать принцип его универсальной культурной ориентации, хотя и по-разному выраженной в его различных видах.

Особое место среди теоретических концепций дизайна занимает теория системного проектирования, «системный дизайн», базирующийся, как уже отмечалось, на использовании системного подхода к изучению и моделированию сложнорядоченных объектов и связанный с реализацией крупных социальных и народнохозяйственных целевых программ. Обоснованию и разработке концепции системного дизайна посвящен ряд работ, опубликованных главным образом в трудах ВНИИТЭ и в журнале «Техническая эстетика». (Ю. Чевичилов, С. Хан-Магомедов, Ю. Щедровицкий, Д. Щелкунов и др.). Особый интерес представляет монографическое исследование ленинградских ученых «Дизайн: очерки теории системного проектирования». В нем осуществлен «системный подход к анализу системного дизайна»²⁴ и аргументированно обоснованы научные положения, согласно которым: специфика системного дизайна всегда связана с проектированием целостно-структурированных объектов; проектирование систем имеет не только предметную, но и процессуальную сторону (проектируются не только

²⁴ Дизайн: очерки теории системного проектирования. Л., 1983. С. 4.

предметно-пространственные системы, но и совершающиеся в них процессы деятельности); системная методология дизайна связана не столько с проектируемым объектом, сколько с использованием в дизайне системного подхода.

* * *

Краткий обзор ряда концепций дизайна, его теоретических трактовок, показал, что в нашем художественном конструировании нет того столкновения противоположных идейных установок относительно основных задач дизайна, которыми отмечены его концепции на Западе. Расхождения касаются лишь способов реализации, принципов и методов дизайнерской деятельности. Эти расхождения явились следствием истинной сложности многоуровневой внутренней структуры дизайна, обусловленной реальным функционированием художественного конструирования на разных «горизонтах» системы человеческой деятельности, на разных уровнях культуры.

По-разному функционируя и преследуя зачастую противоположные цели в условиях капитализма и социализма, дизайн, будучи явлением современной культуры, связанным с индустриальным производством и научно-технической революцией, включает в себя и определенное стабильное содержание, которое проявляется внутри каждой из социальных систем под влиянием присущих ей классовых, культурных и производственно-технических особенностей. Дизайн подвержен изменению в

зависимости от динамически подвижной взаимосвязи инженерно-технической и художественно-эстетической деятельности в процессе промышленного формообразования, где характер интеграции этих слагаемых деятельности, их взаимосвязь, «гибридизация» меняются по мере перехода от проектирования сугубо технических систем к проектированию изделий и предметных комплексов, связанных с другими сферами социально-культурной жизни людей.

Удельный вес инженерной и художественной деятельности в комплексном промышленном проектировании меняется в зависимости от характера основной функции проектируемых вещей, определяемой степенью их возможной и желательной «прилаженности» к человеку. Такая «прилаженность» определяет меру «эстетической наполненности» продукции дизайна, предъявляет существенно различные требования дизайнеру, влияет на целевые установки его творчества.

Процесс дизайна, следовательно, должен реально разворачиваться на разных деятельностных уровнях культуры, обретая на каждом из них специфическую окраску, обусловленную различными устойчивыми потребностями общества. Очевидно, только выделив эти деятельностные уровни, можно постичь некоторые внутренние особенности дизайнерской деятельности, характер ее взаимосвязей с внешними для нее формами культуры, а также выявить различия дизайна в разных социальных системах. Для этого необходимо предварительно построить модель системы человеческой деятельности, выделить ее эле-

менты и определить характер их взаимосвязей.

С этой целью мы позволим себе воспользоваться некоторыми сложившимися в последние годы представлениями о структуре человеческой деятельности.

Глава вторая

ДИЗАЙН И СТРУКТУРНЫЕ УРОВНИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В анализе человеческой деятельности К. Маркс и Ф. Энгельс видели научные предпосылки для объяснения общественных явлений, познания объективных закономерностей становления человека, формирования общества и его исторического развития.

В «Немецкой идеологии» они писали: «Предпосылки, с которых мы начинаем,— не произвольны, они — не догмы; это — действительные предпосылки, от которых можно отвлечься только в воображении. Это — действительные индивиды, их деятельность и материальные условия их жизни, как те, которые они находят уже готовыми, так и те, которые созданы их собственной деятельностью»¹.

Труд как основной вид человеческой деятельности, его составляющие элементы всесторонне проанализированы основоположниками марксизма. Научный анализ труда, представленный марксистской философией, создал методологические предпосылки для системного исследования человеческой деятельности в ее всеобщих проявлениях.

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 3. М., 1955. С. 18.

В отличие от категории «труд», более широкое понятие «деятельность», к которому не раз обращались основоположники марксизма, включает все виды человеческой активности (не только практически-преобразовательную, но и активность сознания) в работах наших философов еще только приобретает статус научной категории. Оно не вошло во многие философские словари, нет его и в «Философской энциклопедии». Но эта категория всегда активно изучалась психологами.

В исследованиях В. Афанасьева, Г. Батищева, Л. Бусевой, О. Дробницкого, Э. Ильенкова, М. Кагана, М. Кветного, И. Кона, Э. Юдина представлена разработка проблемы деятельностной сущности человека и деятельность анализируется на философско-категориальном уровне².

Изучение различных форм культуры (языка, науки, техники, искусства) с позиций деятельности дает возможность раскрыть их как формы социального творчества, охватывающего производство и потребление культурных ценностей (Л. Зеленов, Н. Злобин, Л. Коган, Э. Маркрян, П. Петрушенко и др.).

² Афанасьев В. Г. Человек как система и система деятельности человека//Социологические исследования. 1976. № 4; Батищев Г. С. Деятельностная сущность человека как философский принцип//Проблема человека в современной философии. М., 1969; Дробницкий О. Г. Природа человека и границы сферы общественного бытия человека//Проблема человека в современной философии. М., 1969; Ильенков Э. Ф. Об эстетической природе фантазии//Вопросы эстетики. Вып. 6. М., 1964; Кон И. С. Социология личности. М., 1967.

Теоретики дизайна — этого синтетического явления современной культуры, в котором сложно переплетены разные виды, формы и типы деятельности, также испытывают настоятельную потребность в обращении к общепhilosophическим и психологическим аспектам теории деятельности. Деятельностный подход к анализу дизайна отчетливо прослеживается во многих работах, публикуемых в трудах ВНИИТЭ серии «Техническая эстетика».

Чтобы опереться на принцип деятельности в анализе дизайна, сама деятельность должна быть исследована как сложное системное образование, рассмотрена не только в ее целостности, в ее сущностном аспекте, но и проанализирована в ее структурной расчлененности, раскрыта морфологически.

М. Каган предложил пятиэлементную модель структуры человеческой деятельности, где четыремя элементами представлены основные компоненты деятельности, которыми исчерпываются все возможные типы субъектно-объективных отношений, а пятый представляет собой изоморфное отражение этих основных типов и их нерасчлененный синтез в художественной деятельности³.

Такая модель может оказаться полезной при изучении природы художественного конструирования, при анализе его целей, средств, специфики его предметных результатов, она позволит глубже постичь существо взаимо-

³ См.: Каган М. Человеческая деятельность. М.: 1974. С. 120—130; Он же. Опыт системного анализа человеческой деятельности//Философские науки. 1970. № 5. С. 44.

связей дизайна с техникой, с одной стороны, с архитектурой, прикладным искусством, со всей сферой художественной культуры — с другой. Рассмотрим, как можно интерпретировать эту модель при изучении дизайна и какие в нее следует внести коррективы.

В двучленном отношении «субъект — объект» активность субъекта может быть связана с преобразованием объекта и с ситуацией, когда объект, несмотря на направленную на него активность субъекта, в своем бытии не претерпевает никаких изменений. Поэтому во всей совокупности субъективно-объектных отношений возможны следующие деятельностные ситуации.

Первая ситуация — преобразование объекта субъектом. Преобразовательная деятельность человека может разворачиваться на двух уровнях: реальном и идеальном. В одном случае объект, на который направлена человеческая активность, преобразуется реально, меняет форму своего бытия, в другом — только идеально, лишь в сознании субъекта.

В первом случае (реальное преобразование) — перед нами все виды трудовой активности человека, вне зависимости от того, является ли объект предметом природы, человеком или обществом. Это практически-преобразовательная деятельность.

Во втором (идеальное преобразование) — перед нами «труд» воображения, т. е. продуктивно-творческое преобразование данности, однако преобразование идеальное, т. е. создание проектов последующих реальных человеческих действий. В этом случае мы стал-

квиваемся со своеобразным духовным удвоением реальной преобразующей деятельности, которое К. Маркс назвал «практически-духовным освоением этого мира»⁴.

Второй и третий компоненты человеческой деятельности относятся к ситуации, когда активность человека направлена на объект, отраженный в сознании субъекта, но не реконструирует его, а позволяет субъекту проникнуть в глубинную суть объекта, постичь закономерности его материального бытия и его значимость для человека. Это — духовные компоненты деятельности. Второй — познание или гносеологическая деятельность, целью которой является постижение человеком предмета таким, каков он есть, вне зависимости от его значимости для субъекта. Третий — ценностно-ориентационная духовная деятельность. К сказанному следует добавить, что основания для выделения подобного компонента деятельности содержатся в известном высказывании В. И. Ленина о двух значениях практики, которая выступает «и как критерий истины и как практический определитель связи предмета с тем, что нужно человеку»⁵.

Человеческая практика нуждается не только в знании, но осуществляется и на основе механизма целеполагания, а постановка цели предполагает не только достоверность знаний об объекте, о его внутренних связях и об отношениях с другими объектами (что

⁴ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 12. С. 728.

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 42. С. 290.

дает человеку познание), но и постижение значимости объекта для субъекта, т. е. отражение реальной связи объекта с потребностями, интересами, желаниями, устремлениями, идеалами субъекта.

Познание связано с отражением отношений между объектами (по А. Н. Леонтьеву — с установленным объективных значений)⁶, ценностно-ориентационная деятельность — с постижением значимости объекта для субъекта. Ценностное отражение выражает отношение субъекта к фиксируемым сознанием объективным явлениям (по А. Леонтьеву — с постижением личностного смысла)⁷.

Ценность объекта устанавливается непосредственной реакцией организма (организм может быть и социальным, т. е. тем или иным человеческим коллективом — группой, нацией, классом и т. п.) и зависит от связи объекта с жизненным опытом последнего. Установление ценности означает эмоциональное освоение объекта, деятельность «аффективной», по выражению С. Рубинштейна, сферы сознания. «Если бытие объекта познается человеком как истина, то его ценность переживается, воспринимается человеком как добро, благо, красота и т. д.»⁸.

Эмоции и переживания следует поэтому

⁶ Леонтьев А. Н. Потребности, мотивы и сознание. Доклад на XVIII международном психологическом конгрессе. Симпозиум 13. М., 1966. С. 5.

⁷ Там же. С. 11.

⁸ Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание. М., 1957. С. 264.

рассматривать как психические средства ценностно-ориентационной деятельности, в отличие от интеллектуально-логической способности сознания (абстрактное мышление), обслуживающего познавательную деятельность, и от воображения как психического механизма преобразовательной деятельности.

Четвертый, основной, компонент деятельности разветвляется между двумя или большим числом субъектов, но каждый из них, направляя свою активность на другого, предполагает и в нем известную активность, не требует его превращения в объект. Это деятельность, в которой личности обмениваются информацией и выступают как партнеры в едином процессе, именуемом общением или социальной коммуникацией.

Процесс общения опосредует другие виды деятельности, ибо в человеческом обществе и труд, и познание, и выработка системы ценностных ориентаций предполагает сотрудничество людей друг с другом, их взаимодействие.

Таковы, по М. Кагану, четыре «первозлемента» человеческой деятельности, необходимые и достаточные для ее реализации в социуме.

В практике реальной жизни такие абстрагированные структурные элементы деятельности не существуют обособленно, они взаимодействуют, скрещиваются, содействуют друг другу, но могут и сохранять свою относительную самостоятельность.

Однако существует деятельность, где эта самостоятельность снята в органическом син-

тезе, в слиянии четырех первоэлементов деятельности. Это — художественное творчество, предметным результатом которого становятся образные модели, отражающие жизненную реальность и порождающие художественные образы в сознании человека, воспринимающего искусство.

Опираясь на исследование М. Кагана, М. Кветной выделяет в структуре человеческой деятельности дополнительные аспекты анализа⁹. В. Афанасьев, отмечая, что работа М. Кагана представляет собой «весьма интересную и заслуживающую внимания» попытку изучения человеческой деятельности, что книга «Человеческая деятельность» «привлекает своей неординарностью, полемичностью, стремлением исследовать острые, спорные вопросы»¹⁰, предлагает, однако, выделить в качестве основных классификационных единиц деятельности три ее вида: производственную, общественно-политическую и духовную¹¹.

Такая классификация базируется на диалектической противоположности материального и идеального, практического и духовного, а также на известном положении К. Маркса о том, что человеческая практика — это не только «обработка природы людьми», но и «обработка людей людьми»¹².

⁹ Кветной М. С. Человеческая деятельность: сущность, структура, типы. Саратов, 1974.

¹⁰ Афанасьев В. Г. Человек как система и система деятельности человека // Социологические исследования. 1976. № 4. С. 307.

¹¹ Там же. С. 31.

¹² Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 23. С. 188.

Принцип предлагаемой классификации В. Афанасьев выводит из понимания сущности человека как совокупности общественных отношений, а основными общественными отношениями являются, как известно, экономические, социально-политические и духовные. «Естественно,— пишет В. Афанасьев,— что каждый из этих видов общественных отношений находит свое конкретное воплощение в аналогичных видах деятельности»¹³.

Думается, что такой принцип классификации человеческой деятельности по основным видам общественных отношений не противоречит, однако, выделению структурных элементов человеческой деятельности, выявленных как необходимые и достаточные при анализе ее компонентного состава на основе перебора всех возможных вариантов деятельности в зависимости субъекта с объектом, как это делает М. Каган, различая вместе с тем в преобразовательной и коммуникативной деятельности уровни материально-практической и идеально-духовной активности человека.

Мы видим в исследовании М. Кагана не попытку дать некоторую классификацию видов человеческой деятельности, а выделение, в соответствии с методологией системного подхода, структурных элементов системы человеческой деятельности, которое лишь условно можно именовать «видами» деятельности, поскольку они реально не существуют в сво-

¹³ Афанасьев В. Г. Человек как система и система деятельности человека // Социологические исследования. С. 32.

ей обособленности и могут быть выделены лишь в абстракции.

Классификационная единица «вид» в данном случае представляется отнюдь не тождественной понятиям «структурный элемент» или «компонент». М. Каган, однако, пользуется ими как синонимами, называет выделяемые структурные единицы то «нервоэлементами, то «видами» деятельности, не оговаривая условности применяемого в данном контексте понятия «вид». В этой связи резонны замечания В. Афанасьева, полагающего неоправданным выделение преобразования и общения в качестве основных видов деятельности, поскольку они опосредуют любую деятельность, выступая ее атрибутом¹⁴. Однако, если понимать «вид» не как единицу классификации, а как элемент системы, выделяемый в его обособленности лишь в научном анализе, то представленный в работе М. Кагана компонентный состав человеческой деятельности можно принять как основание для ее системного анализа.

Итак, рассмотрим применительно к анализу дизайна предложенные представления о структуре человеческой деятельности.

Для дизайна принципиально важна установка на то, что художественная деятельность находится не на том уровне, на котором реализуют себя другие первоэлементы человеческой деятельности. Меняющиеся формы дизайна можно схематически изобразить, построив трехмерную, пространственную модель системы человеческой деятельности, где на

¹⁴ Там же. С. 30.

разных уровнях отражена динамика взаимосвязей утилитарно-технической и художественно-эстетической деятельности.

Попытаемся представить такую модель.

Одним из существенных положений, сформулированных автором «Человеческой деятельности», видится нам утверждение, что художественная деятельность отнюдь не отгорожена непроходимыми перегородками от других — нехудожественных — сфер культуры, что она постоянно вступает в прямой контакт с другими видами деятельности, образуя несколько рядов смешанных, гибридных, утилитарно-художественных форм. Существенно, что взаимопереходы от нехудожественных видов деятельности к художественным и обратно представляют собой своего рода «спектральные ряды», в пределах которых реально существуют гетерогенные художественно-нехудожественные образования.

Художественная ценность может создаваться как таковая с единственной для нее функцией художественного воздействия на людей, а может возникать и на базе функции практически-утилитарной (как в архитектуре, прикладном и промышленном искусстве), агитационно-пропагандистской (как в ораторском искусстве или искусстве рекламы), культурной (как в различных религиозных обрядах), спортивной (как в художественной гимнастике и фигурном катании), научно-просветительской (как в научно-популярных жанрах литературы и кино) и т. д.¹⁵

¹⁵ См.: Каган М. Человеческая деятельность. С. 131—136.

Метафорическое понятие «спектрального ряда» выражает динамику соотношения утилитарной и эстетической функции гетерогенных структур, а следовательно, и динамику соотношения порождающих эти структуры первоэлементов деятельности.

Для архитектурной, а следовательно, и дизайнерской формообразующей деятельности, наличие «спектрального ряда» означает, что здесь можно разглядеть скользящие переходы от преобладания деятельности, рождающей утилитарно-технические «ценности», над художественно-эстетической, через их относительное равновесие к деятельности, где порождение художественно-эстетических ценностей преобладает над созданием утилитарно-технических «ценностей». Границы между зонами возможного сочетания этих сфер деятельности не строго очерчены, размыты, количественные накопления постепенно переходят в качественные.

«Спектральный ряд» взаимопереходов во всей сфере архитектурного творчества находит свое адекватное отражение в предлагаемой нами пространственной структурной модели человеческой деятельности. Художественная деятельность в этой модели пространственно отделяется от плоскости основных видов деятельности, оставаясь связанной с ними системой прямых и обратных связей. В итоге получаем графическое изображение в виде усеченной пирамиды, одно основание которой представляет собою прямоугольник, образованный четырьмя связанными друг с другом основными компонентами деятельнос-

ти, а в плоскости другого основания лежит художественно-моделирующая деятельность, где главные компоненты утилитарной деятельности сняты в их органическом синтезе. Тогда любые горизонтальные, параллельные основанию сечения этой пирамиды будут представлять собой плоскости, в которых наглядно отражаются «спектральные» ступени того характера деятельности, который ведет к образованию различных художественно-нехудожественных структур.

Потребность в стереометрической модели возникает и по другой причине. В модели М. Кагана не выделена эстетическая деятельность. Утверждается, что эстетический аспект может быть присущ любому виду человеческой деятельности. «...Носителями эстетических ценностей являются продукты и процессы всех конкретных форм деятельности»¹⁶. Творчеством «по законам красоты» может быть отмечена и трудовая, и научная, и идеологическая, и спортивная деятельность. Это положение уже стало аксиоматичным в марксистско-ленинской эстетике. Однако из него, полагаем, вовсе не следует, что всякая деятельность, не укладывающаяся в четыре первоэлементных формы, и их практические скрещивания, сцепления, взаимодействия, есть деятельность, безусловно, относимая, как на том настаивает М. Каган, к художественно-моделирующей, хотя и в разной мере гибридизированной с другими формами¹⁷.

¹⁶ Там же. С. 191.

¹⁷ В последующих работах М. Кагана, особенно посвященных проблематике дизайна, категоричность

Экспансия эстетической науки за сферу искусств, включение в ее орбиту эстетических проблем практической жизнедеятельности человека, особенно эстетической проблематики дизайна вызвали необходимость дифференцирования терминов «художественное» и «эстетическое»¹⁸.

Есть такие формы практической активности человека, в которых красота, изящность, грациозность и другие модификации прекрасного возникают не попутно, не в результате совершенного мастерства, а как следствие их целенаправленного поиска. При этом они все же никак не подпадают под определенные образно-художественных моделей жизни, даже в их очень обобщенной трактовке. Таковы, например, результаты элементарных форм декоративно-оформительской деятельности, любого типа косметическая деятельность и т. п. Есть такие широко распространенные формы дизайна, в которых невозможно, без существенных натяжек, рассматривать его продукты в качестве хотя бы элементов художественно-образных моделей, отображающих жизнь. Попытки найти в дизайне элементы образности, пишет А. Еремеев, не увенчались успехом. Если относительно дизайна в целом такое ут-

такого утверждения в значительной мере снята. Исследователь допускает в дизайне два уровня творческой активности человека: создание материально-технических структур — носителей эстетической ценности и создание структур, несущих в себе подлинно художественную ценность.

¹⁸ См.: Соколов В. Методологические проблемы современной эстетики // Эстетика и производство. М., 1969. С. 26.

верждение представляется ошибочным, то в отношении некоторых его реально существующих форм оно истинно.

Необходимость дифференцирования категорий «художественное» и «эстетическое» сегодня признано подавляющим большинством ученых. Такую дифференциацию отмечает и М. Каган. Но он называет художественную деятельность особым элементом системы деятельности, а эстетическую — только «аспектом», стороной всякой иной деятельности. Поэтому вряд ли отражает истинный характер их взаимосвязи приведенная М. Каганом схема, «где художественное» и «эстетическое» представлены как две равновеликие окружности, частично перекрываемые друг другом¹⁹.

Соотнесенность этих двух разновидностей деятельности не может, на наш взгляд, быть достаточно адекватно представлена на плоскости, она требует трехмерной системы координат.

Художественное — всегда сотворенное человеком, эстетическое присуще и явлениям природы²⁰. Но у художественных явлений

¹⁹ См.: Каган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Изд. 2-е. Л., 1971. С. 218.

²⁰ Точнее: природным явлениям бывают присущи эстетические свойства. Но эстетические ценности без человека пребывают в ней в «свернутом», потенциальном виде. Для актуализации этих ценностей должен появиться способный к практическому взаимодействию с природой субъект эстетического отношения, — человек, вступающий в эстетические отношения с природой, должна возникнуть ценностно-эстетическая ситуация, дана эстетическая оценка. Акт такой оценки — составляющая процесса эстетической деятельности, а не художественной. См.: Зеле-

непрерывно есть эстетическое «основание», вне которого художественные явления существовать не могут. Мы не найдем ни одного творения художника (если это действительно художественное творение), которое не было бы особо ориентировано на механизмы эстетического восприятия. Важнейшая функция искусства, как показала О. Оганова,— удовлетворение эстетических потребностей человека²¹.

Но искусство, вместе с тем,— всегда образное отражение каких-либо существенных моментов жизни человека в обществе (пусть весьма обобщенное, как в музыке или архитектуре), образное моделирование человеческой деятельности в синтезе ее компонентов и совершенно особый вид социальной коммуникации. Эстетическая ценность, воссозданная деятельностью человека, не становится художественной, если в продукте деятельности не «прочитывается» отражение более глубоких, чем гармонизация формы, социально значимых моментов человеческой жизни, если этот продукт не несет на себе определенного идейного заряда.

Координация этих категорий обычно схематически изображается в виде определенно сопряжения двух плоских геометрических

нов Л. Процесс эстетического отражения, М., 1969. О ценностях потенциальных и актуализирующихся см. Васильевко В. Ценность и ценностное отношение // Проблема ценности в философии. Л., 1966. С. 47; Хапсирожов А. Отражение и оценка, Горький, 1972. С. 146.

²¹ Оганова О. Специфика эстетического восприятия. М., 1975. С. 43—45.

фигур. При этом в одном случае плоскость эстетического полностью поглощает область художественного, верно отражая то обстоятельство, что нет художественных явлений, лишенных эстетической ценности. В другом случае плоскости эстетического и художественного лишь частично совпадают друг с другом, как у М. Кагана, воспроизводя то бесспорное положение, что художественному бываю присущи характеристики, не свойственные эстетическим явлениям²². Однако если первая схема не отражает того, что художественные явления характеризуются большим числом «параметров», чем эстетическая ценность, то вторая — заставляет полагать, что могут, якобы, быть найдены художественные явления, лишенные эстетического «основания». Ни с той, ни с другой схемой поэтому согласиться нельзя.

Взаимосвязь этих категорий точнее может быть отражена в пространственной системе координат. Если область эстетического расположится в некоторой плоскости, то художественные явления будут представлены трехмерным геометрическим телом, опирающимся на нее, но характеризующимся и другими «параметрами», выходящими за пределы плоскости. Такая модель хотя и не дает исчер-

²² Такой неотъемлемой характеристикой искусства является, например, его социально-коммуникативная способность. Ведь искусство начинается там и тогда, где и когда информация об окружающем человеке мире... вместе с тем становится информацией о человеке». (Жоган Л. Н. Сохлет ли сокол без змеи? // Вопросы литературы. 1967. № 1. С. 12).

пывающего представления о всей сложной взаимосвязи рассматриваемых категорий, но имеет известный эвристический смысл, особенно при анализе бифункциональных образований, подобных дизайну.

Эстетическая ценность может возникнуть спонтанно как явление, сопутствующее любой деятельности, но может явиться и результатом ее целенаправленного поиска. Если художественная деятельность — всегда целенаправленный поиск эстетического, то далеко не всякий целенаправленный поиск эстетического может квалифицироваться как художественная деятельность.

Если предметным результатом деятельности дизайнера явится красивая, гармоничная вещь или даже комплекс таких вещей, но они не образуют целостной системы, способной в каком-то отношении стать выражением существенных моментов социальной жизни человека (как это, например, свойственно произведению архитектуры), если такая задача даже не ставится в процессе деятельности дизайнера — перед нами деятельность, которую вряд ли допустимо называть художественной. Мы определяем такую деятельность как эстетическую, что, однако, не исключает признания за дизайном возможности выхода в плоскость художественной деятельности и получения в нем художественно-продуктивного результата, аналогичного произведениям бифункциональных видов искусства.

Инженерно-технической деятельности, как и всякой другой, присущ свой эстетический аспект. С другой стороны, во многих формах

дизайнерской деятельности мера «художественности» настолько исчезающе мала, что в ее продуктах не удается обнаружить образно-отражательные элементы. Квалифицировать эту деятельность как художественную никак нельзя. Поэтому в таких формах дизайна деятельность допустимо определять как эстетическую, точнее — технико-эстетическую.

Итак, «пирамида», отражающая уровни человеческой деятельности, образована разведением в пространстве двух плоскостей: основных первоэлементов деятельности и художественной деятельности. Тело «пирамиды» можно интерпретировать как «деятельностное пространство культуры», в котором локализуются все возможные виды и формы деятельности, их взаимоподдержка, синтез и гибридизация.

Гибридные (дающие утилитарно-художественные образования) формы деятельности располагаются на разных горизонтальных (параллельных основаниям) сечениях этой «пирамиды». В этих горизонтах мы находим, условно говоря, «деятельностные поля» бифункциональных образований. На таких «полях» реализуются и специфичные для дизайна взаимосвязи инженерно-технического и художественного творчества.

Динамику различных форм деятельности дизайнера можно логически осмыслить и модельно выразить как движение от низшего основания пирамиды (где находится система утилитарных форм деятельности, опосредован-

ных эстетической деятельностью) к лежащим выше «деятельностным горизонтам»²³.

Первый горизонт деятельности дизайнера будет находиться в непосредственной близости от уровня преобразовательной деятельности и обозначать процесс творческого сотрудничества дизайнера с инженером по оптимизации практического взаимодействия человека с техникой. Однако полностью слиться с горизонтом технической деятельности инженера деятельность дизайнера и на этом начальном уровне не может. Эстетическое содержание даже наиболее «технизированных» форм дизайна не тождественно эстетическим аспектам деятельности инженера. На этом уровне в творчестве дизайнера уже появляется то особое осмысление взаимосвязи человека с предметом, которое на других горизонтах дизайна приведет к появлению своеобразной, неизобразительной формы образно-моделирующего отражения жизни, выраженного в структуре предметно-пространственной среды.

Второй горизонт, который целесообразно структурно выделить в этом «спектральном ряду», — уровень, где техническая деятельность инженера, координируясь с деятельностью дизайнера, позволяет последнему использовать художественно-эстетические средства для знакового выражения социально-психологической информации через мир ве-

²³ Понятие верха и низа здесь чисто условное, отнюдь не связанное с утверждением примата художественной деятельности над утилитарно-практической. Они введены для обозначения разного уровня таких форм деятельности.

щей, промышленных изделий. Хотя на этом горизонте разные по типу промышленные изделия обретают далеко не одинаковую способность передавать социально-психологическую информацию, он может рассматриваться как наиболее широкий (основной) горизонт дизайнерской деятельности.

Третий — самый высокий уровень, на котором деятельность дизайнера обретает подлинно художественный смысл. Это горизонт наиболее полной интеграции утилитарного и художественного в дизайне, наибольшей уравновешенности двух составляющих его начал. Это плоскость, в которой продукт дизайна может стать элементом бифункциональной художественной системы. Выше, в ряду художественно-технических видов творчества, пользующихся художественно-конструктивным способом формообразования, лежит область деятельности архитектора и художника-прикладника, которая также дает нам широкий «спектральный ряд» с плавным переходом от воссоздания «равновесных» утилитарно-художественных бифункциональных структур через структуры, где постоянно убывает утилитарное начало и возрастает художественное, к структурам монофункциональным, полностью или почти полностью утратившим свою утилитарную функцию.

В обозначенном «культурном пространстве» находится, таким образом, «деятельностное поле» — особый горизонт, — где дизайн связывается с другими видами архитектурного творчества, где деятельность дизайнера обретает максимально доступный ей ху-

дожественный смысл. Создание элементов предметной среды, потенциально способных «вписаться» в целостную архитектурно-художественную систему, происходит в этом горизонте. Здесь подчас становятся трудно различимы некоторые продукты дизайнера и массовые изделия художественной промышленности. На рассматриваемом горизонте реализует себя дизайн комплексной предметной среды, здесь к нему становится применимым понятие «промышленное искусство».

Можно, по-видимому, утверждать, что выше этого горизонта деятельность дизайнера не простирается, и продукт дизайнера в его реальном (а не «выставочном») бытии никогда не становится явлением с одной лишь художественной функцией²⁴. В дизайне нет того конечного выхода к «чистой», монофункциональной художественности, какой традиционно существовал и существует у архитектуры, особенно в ее синтезе с монументальными формами изобразительных пространственных искусств. Трудно найти в дизайне какую-либо аналогию таким чисто художественным ценностям архитектуры, какими являются разного рода памятные обелиски, триумфальные арки и т. д. Видимо, уникальность (единичность) сооружений, возводимых по индивидуальным проектам (а это и сегодня, в условиях широкого распространения типового проектирования, остается основным видом

²⁴ Массовые изделия современного производства, наделенные лишь художественной функцией, относятся не к продуктам дизайнера, а к изделиям художественной промышленности.

подлинно художественного архитектурного творчества), позволяет ей (в отличие от дизайнера, проектирующего рассчитанные в первую очередь на удовлетворение практических потребностей вещи массового производства) выработать такие художественные средства, которые дают прямой выход в сферу «чистой» художественности. Впрочем, этот крайний полюс архитектуры означает ее самопревращение в другие виды пространственных искусств. Можно, следовательно, утверждать, что «структурное пространство» архитектуры простирается от горизонта, на котором деятельность дизайнера способна породить бифункциональную художественную систему, к плоскости верхнего основания модельной пирамиды, т. е. горизонту, на котором утилитарно-техническое начало самостоятельно себя не обнаруживает. В этом же участке «культурного пространства» располагается, по-видимому, и современное народное прикладное искусство, и художественная промышленность.

«Пространство» дизайнера размещается в противоположном направлении: от горизонта его «стыковки» с другими видами архитектурного творчества до уровня инженерно-технической деятельности. Здесь же должна помещаться и зона архитектурного творчества, связанного с созданием типовых проектов для массового строительства индустриальными методами, в котором используются наборы стандартных строительных элементов. Таковую архитектуру правомерно определяют как дизайн-архитектуру, или как

дизайн в широком смысле слова, если она отмечена мерой эстетической значимости, которая отличает ее от технического строительства²⁵.

Таковы теоретические положения, формулирование которых стало возможным на основе построения трехмерной модели человеческой деятельности и выделения «деятельностных горизонтов».

Далее предстоит выяснить, какова содержательная сторона относительно изменчивой взаимосвязи художественно-эстетической и утилитарно-технической деятельности на трех уровнях дизайна, которые при всей пестроте различных его форм, достаточно отчетливо вырисовываются сегодня, в реальной практике художественного конструирования. Иначе говоря, предстоит рассмотреть, во имя каких целей и как функционирует дизайн в сфере современной культуры.

Глава третья

ОПТИМИЗАЦИЯ ПРАКТИЧЕСКОГО ОТНОШЕНИЯ «ЧЕЛОВЕК — ТЕХНИКА» СРЕДСТВАМИ ДИЗАЙНА

Давно ушли те времена, когда и идеальное предварение преобразовательной деятельности и процесс ее предметной реализации в материале изделия осуществлялись одним и тем же производителем, каким, например, выступал средневековый ремесленник или зодчий. У такого производителя стадия идеального предварения практической деятельности еще достаточно завуалирована, проект существует преимущественно «в голове». В современном производстве проектирование выделилось в относительно самостоятельную сферу деятельности. Между проектом и появлением изделия лежит процесс практического претворения первого во второе.

Проектирование — творческий процесс, включающий ряд последовательных этапов, среди которых выделяются две существенно различающиеся фазы: производство проектных идей и идеальное преобразование объекта (субъективация) и материализация идеальных построений в знаковом материале проекта (объективация).

Реализация проекта (его претворение в

²⁵ См.: Быков В. Дизайн и архитектура // Актуальные проблемы эстетики и художественного проектирования. М., 1970.

изделие) тоже связана с продуктивно-творческой деятельностью человека, однако последняя здесь направлена, главным образом, на организацию способов этой реализации (т. е. на совершенствование приемов, методов и орудий труда, технологического процесса в целом) и не меняет предметной формы самого изделия¹. Поэтому превращение проекта в изделие можно рассматривать как репродуктивный процесс, при котором в материале изоморфно реализуется информация, закодированная в проекте. Такая деятельность в принципе может быть полностью поручена машине. Уже сегодня существуют машины, достаточно хорошо читающие проект, если он выполнен на доступном им языке (т. е. превращен в программу, управляющую действием машины), и выдающие соответствующую проекту продукцию. Поэтому в условиях, когда проектный процесс отделен от материального преобразования предмета труда, а таковы условия современного индустриального производства, духовные составляющие преобразовательной деятельности в значительной мере приходятся на фазу проектирования. Здесь на основе выявленных человеческих потребностей и интересов познаются и формируются цели деятельности. Следует признать оправданным определение

¹ Творчество рабочего-рационализатора и изобретателя может, разумеется, быть направлено и на совершенствование самого изделия, а не только технологии его изготовления, но в этом случае оно касается проектной фазы производственного процесса (ведет к изменению проекта), а не процесса превращения проекта в материальный объект.

проектирования как процесса «целесоиздания»².

Созидание цели означает одновременно и познавательную, и ценностно-ориентационную деятельность человека, оно исходит из человеческих потребностей и предполагает познание путей их удовлетворения.

Преобразовательная деятельность на ее идеальном уровне поддерживается и коммуникативной.

Необходимость закрепления в знаковой форме идеальных построений сознания, всех трансформаций и модификаций, которым на идеальном уровне подвергалась преобразуемая реальность, возникает не только из потребности зафиксировать, закрепить материально идеальные построения творческого воображения. Цель знакового закрепления проекта не только индивидуально-мнемоническая, и процесс не сводится к аутокоммуникации, хотя эти моменты сказываются на материальной фиксации идеальных образов в процессе проектирования. В современном промышленном проектировании основная цель знаковой фиксации идеальных преобразований реальности определяется необходимостью передать другим лицам — тем, что будут заняты реализацией проекта, — результаты проектного процесса.

Процесс проектирования, таким образом, означает ориентацию на других людей, создание проектной модели (которая может быть и объемной, и графической, и даже

² См.: Основы технической эстетики. С. 51.

цифровой или носить любой другой кодовый характер), доступной их осмысленному восприятию, пониманию, дешифровке и декодированию. Словом, проектирование требует оперирования своим особым языком, использованием специфических знаковых средств. Чаще всего это средства проектной графики (в архитектуре и дизайне — соответственно, архитектурной и дизайн-графики). Такой язык обычно достаточно строго формализован, в нем, подобно языкам науки (например, языку математических или химических формул), за каждым знаком жестко закреплено его значение, не допускающее произвольной интерпретации.

Проектирование, как уже отмечалось, можно называть духовно-практической деятельностью человека, хотя многие его виды существенно отличаются от художественной деятельности (органично, однако, вбирая в себя эстетические моменты), которая, по словам К. Маркса, является духовно-практическим способом освоения мира³.

Проектированием задается программа последующей деятельности человека по практическому преобразованию реальности, по изменению в каком-либо отношении неудовлетворительной для субъекта предметной ситуации.

Проектная стадия преобразовательной деятельности позволяет «проиграть» в модельно-знаковой форме «сценарий» будущего

³ См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 12. С. 727—728.

го функционирования вещи и тем самым выявить и устранить ее возможные несовершенства еще на стадии проектной разработки, а не в условиях реального бытия, что при массовом производстве предупреждает большие экономические потери.

Теоретическое осмысление проектирования, особенно дизайнерского, активизировало традиционную для эстетики проблему формы и содержания как самой деятельности, так и ее предметного результата. Для теории дизайна она определилась как самостоятельная теоретическая проблема, ставшая предметом особых исследований⁴. Не углубляясь в нее, для ясности дальнейшего изложения материала определим те смысловые значения понятий формы и содержания, которые в дальнейшем будут подразумеваться при употреблении этих терминов.

Прямой перенос в теорию дизайна категории «форма» в ее философском значении практически малоэффективен. Абстракция формы, понятой как зависимого от конкретных условий способа существования и проявления содержания⁵, оставаясь ценным методологическим средством при исследовании философско-эстетической проблематики дизайна, ничего, однако, не говорит дизайнеру о том, что речь идет о предметной

⁴ См.: Сидоренко В. Ф. Проблема формы в художественном конструировании//Труды ВНИИТЭ. Вып. 4. М., 1971.

⁵ См.: Тюхтин В. С. Категории «форма» и «содержание» и структурный анализ//Вопросы философии. 1971. № 10. С. 88.

форме, о форме материального предмета, вещи, о понятии, включающем и внутреннюю структуру объекта, и его внешний облик, подразумевающий их определенную взаимосвязь.

Дизайнерский подход к содержанию и форме лишь частично совпадает с философским подходом к этим категориям. При философском толковании понятия «форма» в дизайне невозможно найти реальные факторы, под воздействием которых она образуется. Очень трудно развести понятия «содержание» и «форма», поскольку в одном случае форма может выражать какое-то содержание, а в другом — может являться содержанием той или иной формы⁶. Поэтому много спорят о том, что же создает дизайнер, проектируя вещь, над чем работает: над формой или содержанием?

Рассматривая далее вопросы соотношения содержания и формы в дизайне, мы исходим из следующего.

Проектный процесс в дизайне есть процесс формообразования. Это, однако, не означает, что дизайнер не должен или не способен активно влиять на функцию вещи, назначение которой, как содержание ее, жестко задано дизайнеру в качестве невыблемых требований, и поиск художника-конструктора призван лишь обеспечить этому содержанию адекватную форму. Когда созда-

⁶ Исследование общих закономерностей образования формы промышленных изделий и их комплексов. Программа исследования//Архив ВНИИТЭ, 1969. С. 27.

ется новая вещь, в исходной проектной ситуации четко осознаются лишь человеческие потребности, которые она должна удовлетворить. Конкретную функцию еще предстоит найти и реализовать в той или иной предметной структуре.

В инженерном проектировании функциональное содержание вещи (бытовой или производственной) задается в виде технико-экономических условий весьма приблизительно. Требуется, например, создать станок, способный с заданной точностью и чистотой обеспечить обработку плоских поверхностей у деталей определенных габаритов. Даже если при этом в технических условиях жестко оговорен способ обработки поверхности (например, фрезерование, а не строгание), то и в этом случае конструктор-проектировщик вносит свой вклад в содержание создаваемой машины. Он способен повлиять на производительность станка, характер обслуживания его человеком, способы подачи и отвода заготовок, их крепления и т. д. Таким образом, даже в случае относительно жестких технических условий на проектирование машины инженер-конструктор не просто разрабатывает ее конструктивную структуру, кинематическую схему и компоует узлы в определенное пространственное тело (что в совокупности можно назвать «технической формой», конструкцией), а озабочен разработкой содержательной стороны проектируемой вещи, ее технической функции.

Еще более возрастает забота инженера о содержании в том случае, когда он призван

не просто осуществить с помощью вновь создаваемой машины ранее известный и жестко заданный ему технологический процесс, а разрабатывает принципиально новые технологические процессы, изыскивая ранее неизвестные способы их реализации. В нашем примере это означает, что нужно лишь обеспечить доведение обрабатываемых плоскостей до нужной точности и чистоты, однако способ обработки заранее не задан. Это может быть фрезерование или строгание, обработка абразивами, или любой другой, возможно, принципиально новый, способ воздействия в нужном направлении на поверхность заготовки. В таком случае работа инженера над содержательной стороной машины выявляется еще более отчетливо.

Содержание изделия, его функция, назначение реализуются инженером в найденной конструкции, которую можно называть «технической формой», а весь процесс инженерного конструирования — технико-конструктивным формообразованием⁷. Специфика последнего состоит в создании такой структуры реально преобразуемого человеком предмета труда, которая обеспечивает воз-

⁷ К. Маркс говорил, что единственный след, оставленный целенаправленной деятельностью человека на преобразуемом веществе природы, заключается в изменении формы последнего, в придании ему «целесообразной формы». Под формой здесь имеется в виду не внешний вид, а способ реального бытия объекта и его внутренняя структура, следовательно, и его «конструкция», в широком смысле слова. Поэтому инженерное конструирование есть техническое формообразование.

можность выявления в нем природной закономерности, получения нужной человеку функции. Эта структура (техническая форма, конструкция), выполняя «посредническую миссию» между человеком и природой, одной своей стороной обращена к человеку (учитывает его утилитарные потребности), а другой — к природе (реализует природный закон). При этом технико-конструктивное формообразование и основанное на нем техническое (инженерное) проектирование не предполагает особой ориентации на эмоциональное отношение человека к предмету и к продукту его труда. Такое формообразование «равнодушно» к какой бы то ни было человеческой рефлексии и к социально-психологическим факторам. Между человеком и формируемым объектом возникает отношение «голой полезности». Проектируются, в сущности, связи между двумя объектами, хотя одним из них и является человек.

Познавательный процесс, обеспечивающий подобное проектирование, направлен на установление лишь объективных значений, выяснение того, как в создаваемом объекте должны соотноситься его структурные элементы и какова объективная значимость формируемого предмета для другого объекта — человека.

Самолет должен летать быстрее, выше, безопаснее; механический двигатель — превращать потенциальную энергию в кинетическую; очки — корректировать зрение; зонт — защищать от дождя; башмаки не должны промокать и т. д. Все эти свойства промыш-

ленных изделий, обеспечиваются технико-конструктивным формообразованием.

В творчестве дизайнера забота о назначении, функции и в конечном счете содержании изделия занимает не меньше места, чем в творчестве инженера-конструктора, хотя на уровне обыденного сознания все еще бытует представление о том, что инженер проектирует в вещи ее «техническое содержание», а дизайнер занят поисками для него визуально воспринимаемой формы.

Участвуя в работе над станком, по которому определены самые жесткие технические условия, когда заданы многие параметры и даже цвет лимитирован требованиями эргономики, дизайнер все же может придать предмету особые содержательные моменты, неразрывно связанные с объемно-пространственным решением, композиционным единством частей, с выразительностью зрительно воспринимаемого облика, стилевыми особенностями и т. д. Это будет особая, духовная содержательность, порождающая тот эмоционально окрашенный характер отношений рабочего к станку, которого сознательно добивается художник-конструктор с помощью доступных ему выразительных средств. Он проектирует предмет как носитель ценности, его внимание направлено на отношение материально-предметного бытия к духовным запросам человека.

В работе над станком, в силу специфики самой вещи, ее, так сказать, сугубо технической «прописки», дизайнер более ограничен в возможностях своего творческого самовы-

ражения, чем при проектировании бытовой вещи, вынужден следовать жестко детерминированным условиям, предопределенным чисто техническим конструированием. Однако и здесь, как показывает практика, деятельность дизайнера вовсе не сводится к «одеванию в модные одежды», созданной инженером технической конструкции — у художника-конструктора свой круг решения функциональных задач. При проектировании непронизованных объектов — от средств транспорта до предметов бытового назначения — роль дизайнера как творца не только новых форм, но и новых функций, зачастую становится доминирующей.

Дизайнерское проектирование вещи не есть абстрактное «формообразование», как бы дизайнер не стремился с помощью чисто формальных средств наделить изделие эстетической качественностью, придать ему красоту. Даже незначительное изменение формы изделия с чисто эстетической целью влечет за собой определенное функциональное изменение вещи, если, конечно, функцию понимать не узко утилитарно.

Каким бы способом предмет не создавался, он никогда не бывает совершенно «отвлечен» от сферы человеческих чувств и эмоций, и целесообразный продукт труда — всегда результат не только преобразовательной, но и ценностно-ориентационной активности человека.

Созданный человеком предмет несет на себе печать своего творца и может поведать о нем другому человеку, в орбиту деятель-

ности которого он оказывается вовлеченным.

Такая способность продуктов человеческого труда опосредовать отношения между людьми (осуществлять коммуникативную функцию) есть одно из важнейших социально-культурных свойств элементов «второй природы», которые, по словам К. Маркса, выступают зеркалом человеческой сущности, а весь сотворенный человеком мир вещей — «раскрытой книгой человеческих сущностных сил»⁸.

Независимо от воли человека созданные им вещи всегда в какой-то мере оказываются носителями социально значимой, культурной информации и участвуют в формировании общественных отношений. Так проявляет себя подкрепление преобразовательной деятельности деятельностью общения.

В предметном результате инженерно-технической деятельности присутствует, конечно, такая культурно-информативная способность, однако эта деятельность на нее не ориентирована, она исчезает из поля зрения инженера.

Между тем значение этой стороны материально-преобразовательной деятельности настолько велико, что человек в процессе своей общественно-исторической практики выработал специальные средства, позволяющие ему сознательно и направленно наделять утилитарный предмет социально и культурно значимой информацией. Эти средства, как правило, связаны с художественно-эстетической де-

ятельностью и рассчитаны на активность эстетического восприятия.

В условиях современного индустриального производства вся художественно-коммуникативная нагрузка элементов предметной среды выступает объектом проектирования в дизайне. Мы еще вернемся к этому аспекту деятельности дизайнера, анализируя ее на других уровнях «деятельностного пространства культуры», здесь лишь отметим, что формообразующий проектный процесс, ориентированный на активизацию в элементах предметной среды, наряду с другими и коммуникативных функций, мы будем именовать, в отличие от технико-конструктивного формообразования, формообразованием художественно-конструктивным.

Процесс промышленного формообразования, таким образом, складывается, согласно принятой здесь терминологии, из технико-конструктивного и художественно-конструктивного формообразования.

В технической эстетике уже стало общим местом указание на то, что процесс дизайнерского проектирования включает в себя заботу о так называемом «человеческом факторе». Слишком часто «человеческий фактор» фигурирует как нечто хорошо известное, вполне определенное, обыденное, ясное, не требующее пояснений.

«Человеческое» означает «не животное» и «не машинное». Между тем нет ничего сложнее этого «фактора». В его структуре нельзя не различать диалектически противоречивые элементы: биологическое и социальное, физи-

⁸ Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. С. 594.

ологическое и психологическое, объективное и субъективное, индивидуальное и коллективное, субстанциональное и функциональное, историческое и современное.

Не углубляясь в анализ этой структуры, отметим лишь, что уже на уровне практического взаимодействия человека с техникой «человеческий фактор», дифференцированный по линии «природное — социальное», порождает принципиально разные стороны единой дизайнерской деятельности.

С природными характеристиками человека дизайнер сталкивается в процессе проектирования согласующих устройств, оптимизирующих взаимодействие человека с техникой, т. е. участвуя в преимущественно преобразовательной деятельности. Дуовные составляющие «человеческого фактора» подключаются к процессу дизайнерской деятельности на рассматриваемом уровне при решении ее социокультурных и эстетических задач⁹. Точнее следовало сказать, что необходимость учитывать комплексные характеристики «человеческого фактора» даже на указанном уровне побуждает дизайнера обращаться к сфере эстетического.

Рассмотрим, чем определяется и как складывается деятельность дизайнера при проектировании согласующих звеньев между чело-

⁹ Из этого, однако, не следует, что указанные процессы разобщены во времени. В деятельности дизайнера, если она — не косметическое украшение, процессы преобразования реальности и эстетического формотворчества взаимно опосредуют друг друга, сливаясь в единый творческий процесс.

веком и техникой и как его творчество координируется при этом с деятельностью инженера-конструктора.

Реализация практического отношения «человек — техника» — область, в которой творчество дизайнера координируется с деятельностью различных специалистов коллектива проектировщиков, но непосредственно оно связано с деятельностью инженера-конструктора, ибо и тот, и другой — главные участники формирующего процесса, хотя и ориентируются на решение разных задач, в то время, как ни эргономист, ни психолог, ни экономист, ни социолог прямого участия в процессе формирования не принимают.

Инженерные методы решения новых задач, не имеющих аналога по своей формулировке, часто бывают связаны с расчленением главной задачи на ряд более простых стандартных, имеющих алгоритмизированное решение, с отысканием алгоритма их последующего синтеза. Но причина этого не в некоей «неизбежной рутинности» инженерного мышления, а в особенности технико-конструктивного творчества, опирающегося, главным образом, на общенаучные методы анализа и синтеза, на дискурсивное, понятийно-логическое мышление.

В условиях промышленного развития, отмеченного массовостью и скоростью тиражирования продукции, «изобретение, по словам К. Маркса, становится «профессией»¹⁰. Эта

¹⁰ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 46. Ч. II. С. 212.

профессия — инженер-конструктор. Поэтому представляются необоснованными характерные для иных теоретиков дизайна суждения о рутинности и консервативности мышления инженера. Они столь же неправомерны, как и наделение подобными характеристиками мышления ученого.

Основные усилия инженеров направлены на увеличение производительности и надежности работающих механизмов. По мере усложнения механизмов и машин, увеличения скоростей, повышения информационной емкости каналов связи, конечным приемником которых выступает человек, и в силу ряда других обстоятельств, связанных с условиями современной научно-технической революции, человек оказался самым уязвимым звеном функциональной системы «человек — техника».

Проектирование современной техники безусловно предполагает поиски определенного рода согласующих устройств между человеком и техникой (органов управления техникой и средств индикации), которые обеспечили бы повышение надежности «человеческого звена» единой функциональной системы.

В зависимости от характера техники (механические, энергетические, транспортные или информационные системы) надежность человеческого звена «совокупного рабочего механизма»¹¹ определяет не только экономическую

¹¹ Т. е. самодельствующей системы, составленной из орудий производства (технического устройства) и человека как исполнителя технических функций. См.: Волков Г. Н. Автоматизация — новый исторический этап развития техники // Вопросы философии. 1964. № 6.

эффективность последнего, но может оказаться важнейшим условием его нормального функционирования. Относительная ненадежность этого звена предопределяется физическими и психическими возможностями человека.

Реакция «человеческих звеньев» современного совокупного рабочего механизма во многих случаях не соответствует скоростям сверхзвуковых самолетов, мчащихся поездов, интенсивности изменения параметров современных энергетических систем, быстродействию военной техники и т. д.

Требования, предъявляемые человеку, включенному в качестве подсистемы в совокупный рабочий механизм, порою настолько превосходят допустимые психические и физические нагрузки, что без специального проектирования дополнительных согласующих звеньев между техническим механизмом и связанным с ним человеком вся система либо снижает свою экономическую эффективность, либо, в крайних случаях, разрушается порою с катастрофическими последствиями.

Условия, в которые поставлен человек, связанный с современной техникой, сложны и многообразны. Часто они носят экстремальный характер. Сверхсильный шум или, наоборот, полное отсутствие внешних раздражителей и сенсорный голод, дефицит времени и крайнее перенапряжение не только в непредвиденных ситуациях, но и в обычной рабочей обстановке, — со всем этим сталкивается человек, обслуживая современные технические устройства. И порою самых развитых чело-

вческих способностей не хватает для обеспечения нормального, безаварийного функционирования системы «человек — машина» без предусмотренных для этого согласующих устройств.

Психологические исследования показали, что при отражении объекта в сознании протекает определенное время между началом действия раздражителя и возникновением ощущения. Оно складывается из времени возбуждения нервных окончаний органов чувств, проведения сигнала по нервному волокну, замедления в местах переключения и возбуждения в корковой зоне. Для зрения момент ощущения отделен от сознательного восприятия еще интервалом времени, необходимым для движения глаза и его аккомодации. Оpozнание объекта требует около одной секунды, а ответ на раздражитель связан еще с дополнительным временем. Для скоростей, с которыми работает современная техника, этот интервал может оказаться катастрофически длинным. Так, при скорости движения самолета 500 м/сек (а это далеко не предельная скорость для сверхзвуковых машин) возникший в поле зрения пилота неподвижный встречный объект будет опознан не ранее, чем приблизится к самолету на 500 м. Если же объект движется навстречу самолету также с большой скоростью (например, такой же сверхзвуковой самолет), то за время, необходимое для его опознания пилотом, расстояние между ними еще более сократится¹².

¹² См.: Холличер Вальтер. Человек в научной картине мира. М., 1971. С. 170.

Ясно, что при управлении самолетом на таких скоростях ориентация лишь на зрительное восприятие человека и быстроту его реакции может привести к трагическим последствиям. Здесь человеку очень нужна помощь быстродействующих локационных устройств, автоматически подающих команду исполнительным органам самолета и предотвращающих его столкновение со встречным объектом. Это один из примеров ограниченных (из-за дефицита времени) возможностей управляющего машиной человека.

Возможности человека оказываются ограниченными и в условиях перегруженности информацией, когда ее поток по мощности превосходит некий оптимальный порог, до которого человек способен адекватно на нее реагировать, дифференцировать ее, принимать решения. Существуют пределы информационной емкости нервной системы человека, зависящие не только от его нервно-психических особенностей, но и от способа, условий передачи информации в направлении «техника — человек» (например, от количества источников, посылающих информацию).

Сведения об этих и аналогичных факторах сегодня нужны проектировщику и конструктору в связи с разработкой устройств для надежного согласования человека с машиной.

Но надежность системы «человек — машина» ограничена не только теми пределами, которые поставлены особенностями нервно-психической деятельности человека. Ее надежность и сегодня продолжает лимитироваться депустимыми для него мускульно-двигатель-

ными, гравитационными, вибрационными и другими подобными нагрузками, воздействующими на соматическую сферу человека и способными влиять на нормальное течение физиологических процессов в организме.

Весь комплекс указанных ограничений изучается инженерной психологией и эргономикой, чьи исследования ориентируются на практические потребности промышленного (технического и художественного) проектирования.

Практика промышленного проектирования в условиях научно-технической революции построена таким образом, что согласующие звенья между человеком и техникой разрабатывает дизайнер. Его даже определяют как специалиста по проектированию согласующего звена между инженерными конструкциями и человеком-потребителем¹³.

Процесс технического проектирования — оптимальная реализация в предмете его утилитарной функции — и в современных условиях остается сферой деятельности инженера. Но природные характеристики человека всегда накладывали свои ограничения на формирование предметного мира, и инженер в своем чисто техническом творчестве сегодня, как и прежде, не может с ними не считаться.

Можно согласиться с мнением Л. Переверзева, что проблема согласования человеческого и машинного факторов по критериям оптимальной надежности, максимальной про-

¹³ См.: Переверзев Л. Научно-техническое и художественное начало в дизайне // Вопросы технической эстетики. Вып. 2. М., 1970. С. 163.

изводительности и удобства (но только по этим критериям) могла бы решаться на уровне инженерного конструирования с использованием интуитивных, эвристических приемов, доступных инженерному творчеству, если бы комплексное изучение человека многими специальными науками (инженерная психология, эргономика, антропометрия, психометрика, психофизиология и т. д.) давало бы инженеру достаточно формализованные точные знания о своем объекте. Но человек как сложнодинамическая биосоциальная система относится к таким объектам науки, которые часто меняются быстрее, чем фиксируются их новые параметры. Уже в силу самого факта наблюдения за человеком его состояние может непредвиденно измениться. Отсюда и возникает потребность воспользоваться при создании согласующих устройств методами творчества, присущими художнику.

Художник-конструктор, интуиция которого «вырастает из опыта изучения и моделирования статички и динамики такой сложной системы, как человеческое тело»¹⁴, призван доступными ему методами в какой-то мере компенсировать дефицит необходимой для проектирования информации о человеке.

При проектировании сложной современной техники разработку согласующих устройств между машиной и человеком следует рассматривать как сферу, где в зависимости от конкретных проектных задач может проявить себя деятельность и дизайнера, и инженера,

¹⁴ Там же. С. 178.

где методы инженерного творчества столь же необходимы, как и дизайнерские.

Сошлемся на достаточно убедительный пример творческого сотрудничества инженера и дизайнера при проектировании согласующих устройств между машиной и человеком, взятый из опыта разработки в Узбекистане хлопкоуборочной машины (ГСКБ по хлопкоуборочным машинам). Перед дизайнерами ставилась задача создать во всех отношениях комфортную кабину водителя, которая обеспечила бы гашение повышенных вибраций, охлаждение и кондиционирование воздуха, пыленезащиту, защиту от прямых солнечных лучей, оптимальную обзорность¹⁵, регулируемое по высоте рабочее место водителя, компактное размещение информационных приборов в зоне наилучшей видимости, регулирование рулевого управления в соответствии с антропометрическими характеристиками водителя машины и некоторые другие требования эргономики и инженерной психологии. Уже само перечисление указанных требований (возникших из необходимости «увязать» машину с психофизиологическими характеристиками человека, и учитывая «человеческий фактор», обеспечить повышение производительности труда) убеждает в том, что их

¹⁵ Последнее условие при конструировании хлопкоуборочной машины приобретает особое значение, поскольку работа с нею механизатора требует ориентации не только на основании приборной, но и «естественной» информации, получаемой от визуального наблюдения за обрабатываемыми полями и рабочими органами машины.

реализация требует высокоспециализированных технических знаний. Относительный универсализм дизайнера может оказаться здесь полезным лишь как дополнение к инженерному творчеству. Такое сотрудничество в указанном СКБ реализовано на практике и дало свои положительные результаты. Была разработана оригинальная по своей компоновке и внешнему виду кабина с учетом перечисленных требований.

* * *

Оптимальное функционирование сложной системы «человек — машина» предполагает взаимодействие двух составляющих ее элементов, удовлетворяющее одновременно и человеческие, и технические требования. Критерии оптимальности при предъявлении к системе столь различных требований далеко не всегда совпадают.

С технической точки зрения система должна обладать определенной степенью надежности. Отсюда — необходимость согласующих звеньев между человеком и техникой, которые повышают надежность всей системы за счет передачи техническим устройствам функций, с которыми человек, в силу ограниченности своих физических и нервно-психических возможностей, справляется недостаточно эффективно или вообще не справляется.

Но подход к системе «человек — машина» с позиций работающего человека означает поиск оптимальных условий, обусловленных требованиями гуманизации труда, активизации в нем творческих элементов. И в первом, и во втором случае, несмотря на различные

конечных целей, решение задачи предполагает проектирование материальных компонентов производственного процесса с учетом рекомендаций инженерной психологии и эргономики, психофизиологии, гигиены труда и других подобных дисциплин. Поэтому опыт развитого капиталистического производства, в котором уже давно используются рекомендации этих наук при создании новой техники и организации производственного процесса, хотя он и ориентирован лишь по одному критерию — оптимальной функциональности и надежности системы «человек — машина», — может быть критически освоен и применен в проектной практике социалистических стран.

Однако следует всегда строго дифференцировать те действительно позитивные моменты, которые содержатся в результатах инженерно-психологических и эргономических исследований, от претензий буржуазных идеологов выдать их за проявление и якобы наглядное доказательство заботы современного капиталистического производства о «гуманизации» труда.

Гуманизация труда не решается лишь техническими средствами, не базируется на закономерностях только естественно-технических наук, даже таких непосредственно связанных с человеком, как весь комплекс психологических наук.

Проблема гуманизации труда как составная часть формирования всесторонне развитой личности — большой комплексной задачи социального преобразования жизни — предполагает обращение к наукам об обществе и поз-

нание более сложных общественных закономерностей, требует не только технических, но и социальных преобразований.

Как бы ни совершенствовали технику, как бы ни «увязывали» ее с человеком, какую бы ни создавали «гармонию» между функциями машин и биологическими возможностями организма — личность труженика требует большего. Достижение подлинной гармонии человека и мира его труда, человека и мира вещей, среди которых он живет и которыми пользуется, есть функция от условий социального развития, значительно более сложных, чем относительно простое функциональное взаимоотношение человека с машиной, с вещью. Поэтому абсолютно беспочвенны попытки выдать всевозможные совершенствования производственного процесса по рекомендациям инженерной психологии и эргономики с введением более совершенных согласующих звеньев между человеком и машиной как реализацию «гуманных» устремлений современного капитала¹⁶.

Тем не менее оптимальное использование техники возможно лишь при ее освобождении от ограниченностей, накладываемых физическими и психическими особенностями человека на характеристики технических систем. Поэтому решение инженерно-психологических задач, предусматривающих максимальное согласование характеристик техники и человека, достижение «симбиоза» человека и техники,

¹⁶ Более подробно об этом см.: Безмоздин Л. Технический прогресс и эстетика труда. Ташкент, 1968.

должно стать неотъемлемой частью проектирования, связанного с современным социалистическим производством. Рекомендации инженерно-психологической и подобных ей наук здесь не менее необходимы, чем в самом развитем капиталистическом производстве.

Из всего изложенного следует, что при проектировании современной техники эстетический аспект деятельности дизайнера сам по себе носит многоуровневый характер. Он меняется и усложняется в пределах «спектрального ряда» «утилитарное — художественное». Условия современного производства, определяя и усложняя контакт человека с техникой, одновременно предопределяют и высокую значимость личностных взаимосвязей, человеческих отношений в трудовом коллективе. Это приводит дизайнера в сферу социальной психологии и аксиологии, предъявляет ему ряд новых требований и придает особый акцент эстетической стороне его творчества. Однако прежде чем перейти к анализу дизайна в таком аспекте, рассмотрим его эстетические задачи, вытекающие из требований оптимизации отношений человека с техническим предметом, продиктованные «эстетикой целесообразности».

Глава четвертая

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ «КОНСТРУКТИВНОЙ ГАРМОНИИ»

Основные положения аксиологической концепции эстетического, сформулированное в ее русле понимание природы эстетической ценности и специфики эстетической деятельности довольно широко освещены в литературе. Здесь и далее мы ссылаемся на эти положения в той мере, в какой это необходимо для обоснования нашего понимания эстетических аспектов дизайна¹.

Сложность эстетического отношения связана с тем, что объектом отражения (оценки) в эстетической ситуации выступают не сами по себе материальные предметы и явления (в их физической субстанциональной качественности), а объективное функциональное от-

¹ Относительно подробно аксиологическая концепция эстетического рассмотрена в нашей работе «Художественно-конструктивная деятельность человека» (Лангет, 1975). См. об этом также: Зеленов Л. А. Процесс эстетического отражения. М., 1969; Молчанова А. С. На вкус, на цвет... Теоретический очерк об эстетическом вкусе. М., 1969; Столовнич Л. Н. Природа эстетической ценности. М., 1972; Эстетическая ценность и художественное конструирование. М., 1973; Проблема формирования эстетической ценности и эстетическая оценка. М., 1983.

ношение некоторой реальности к человеку, взятому во всей совокупности его социально-биологических характеристик.

Объектом эстетической оценки служит не природная реальность сама по себе, а реальность в ее значимости для человека. Но такова в принципе любая «ценностная ситуация». В любом акте ценностной ориентации, в том числе и эстетической, субъект оценивает объект, взятый в его соотносительности с потребностями человека, в его значимости для человеческой жизнедеятельности.

Вспомним в связи с этим рассуждения молодого Маркса, позволяющие вывести природу эстетического отношения из преобразующей деятельности человека. Выражая в продукте труда свое отношение к миру и к другим людям, человек тем самым включает произведенный им предмет в свои отношения с другими людьми. Предмет становится зеркалом «человеческого духа», выразителем человеческих возможностей. Человек — созданный им предмет — другой человек, а значит и общество в целом, — такова цепочка этой связи². И подлинно человеческий характер

² Сама возможность человеческого общения возникла на заре культуры лишь благодаря творчески преобразовательной способности человека. Эта мысль, конкретизирующая марксистское положение о социализации человека в процессе труда, обстоятельно аргументирована в фундаментальном исследовании К. Мегрелидзе, посвященном проблемам социологии мышления. Только благодаря «очеловеченному» и «разумному» миру вещей, — писал советский ученый, — стало возможным общение человека с человеком, обмен потребностями, опытом. Без него у индивидов не было бы самих мыслей, а следовательно,

общественных отношений, истинно человеческое, гуманное в отношениях одного человека с другим и с обществом необходимо предполагает воплощение общечеловеческого содержания в продукте как посреднике в этих отношениях.

Посредническая миссия вещи необходимо предполагает ее способность нести на себе неизмеримо более широкую «печать человечности», нежели ее непосредственная польза.

Молодой Маркс показал, что «посредничество» вещи становится возможным благодаря ее способностям воплощать в себе творческие потенции человека. Это значит, что человек, создавший вещь, сам становится посредником между другим человеком и обществом. Для производящего человека к индивидуальной радости от чувственно-созерцаемой в вещи творческой силы прибавляется радость от сознания своей возможности удовлетворить потребность другого человека и тем самым в своем индивидуальном жизненном проявлении создать жизненное проявление другого человека³.

Такая радость, разумеется, бескорытна, и можно согласиться с В. Тасаловым, что сформулированное молодым Марксом определение специфически человеческой производительной деятельности содержит в себе глу-

ше возникло бы потребности общения. См.: Мегрелидзе К. Основные проблемы социологии мышления. Тбилиси, 1973. С. 130.

³ Тасалов В. Прометей или Орфей. М., 1967. С. 352.

бокую характеристику того, что мы называем эстетическим отношением⁴.

Абстракции эстетической науки относительно природы и сущности эстетической ценности обладают высокой степенью всеобщности. Широкое изучение эстетических явлений предполагает конкретизацию эстетических понятий и категорий, полученных на самом высоком, философском уровне абстрагирования, применительно к тому или иному классу объектов.

Речь идет не о том, как это представляется некоторым теоретикам, что красота природы, например, настолько специфична и так отлична от красоты преобразованных человеком материальных объектов, а те, в свою очередь, от красоты самого человека, общественных отношений, красоты искусства, что между ними не удастся нащупать какой-либо реальной общности. Речь идет о другом — о проявлении всеобщего в единичном и особенном.

Для теории дизайна эта проблема выступает как необходимость познать особенности проявления эстетических закономерностей для различных классов материальных объектов и их комплексов.

Степень конкретизации, о которой здесь пойдет речь, чтобы удовлетворить требованиям практики, предполагает разветвленную классификацию полезных предметов в зависимости от их функций, характера удовлетворяемых ими потребностей, форм и способов

⁴ Там же.

связанной с ними человеческой деятельности⁵.

Различные методы дизайнерского проектирования обычно и строятся с учетом той меры эстетической ценности, какая может проявляться в продуктах художественно-кон-

⁵ Ю. С. Сомов и М. В. Федоров, например, разделяют утилитарные вещи на два больших класса: вещи личного потребления и орудия производства. В каждом из этих классов ими выделяются две подгруппы вещей: в классе вещей, обслуживающих сферу потребления, первую группу составляют вещи, непосредственно взаимодействующие с человеком (одежда, обувь, очки и т. д.), вторую — вещи с более сложной функциональной структурой, объединяющие потребительскую функцию с технической (электроприборы, емкости для хранения вещей, часы и т. д.); вещи, составляющие класс орудий производства, подразделяются на приводимые в действие непосредственно человеком (ручные инструменты, простейшие механизмы) и технические устройства, способные самостоятельно осуществлять свои рабочие функции (машины, станки, автоматы и т. д.). Каждая из этих групп отличается своей мерой возможного синтеза утилитарного и эстетического (Сомов Ю. С., Федоров М. В. Потребительские качества промышленных изделий. М., 1969. С. 68—72). М. С. Каган из всей совокупности материальных предметов, производимых человеком и подвергаемых в большей или меньшей степени художественной обработке, строит «центральный ряд», на одном конце которого находится художественно-конструируемая одежда (ближе всего стоящая к искусству орнаментации), а на другом — художественно-конструируемая обстановка (интерьер, включающая мебель и промышленное оборудование) и примыкающая к искусству архитектуры. Между этими полюсами располагаются еще две группы изделий: ювелирного искусства и художественно-конструируемая «утварь», под которой понимается все многообразие орудий и инструментов практической жизнедеятельности человека, создаваемых методом художественно-конструктивного формобразования (Каган М. С. Морфология искусств. М.: Л., 1972. С. 368).

структорского творчества с устоявшейся номенклатурой изделий.

Напомним, что нами принят иной принцип дифференциации дизайна. Мы не расчлением его по предметно-типологическому принципу, не привязываем его к различным отраслям производства (дизайн станкостроения, художественное конструирование средств транспорта, моделирование одежды и т. п.). В соответствии с условно выделенными в целях научного анализа уровнями дизайнерской деятельности мы рассматриваем на каждом из них социально-культурные, а следовательно, и художественно-эстетические задачи дизайна.

Реально в проектной практике дизайн той или иной отрасли может включать в себя художественно-конструкторскую деятельность различных уровней. Но к каждому из уровней все же тяготеют вещи определенного типа: проектирование станков, скажем, больше связано с тем уровнем художественно-конструкторской деятельности, который определяется практическим взаимодействием человека с техникой, а не с уровнем знакового выражения социально-психологической информации. Поэтому на каждом из уровней анализа в орбиту нашего внимания преимущественно попадают промышленные изделия определенного типа. На первом уровне — это предметы производственной техники.

Коснемся вопроса об эстетических предпосылках техники, обусловленных особенностями ее функций.

Эстетическое освоение мира — это всегда

обращение к выразительным возможностям предметных форм, которые становятся зеркалом человеческого содержания. Различные виды и отрасли техники располагают в этом отношении далеко не одинаковыми возможностями. Мысль о неизбежной стихийной дифференциации эстетической «емкости» технических предметов вряд ли может быть оспорена. Предметы непосредственного человеческого потребления: автомобиль, самолет, радиоприемник, телевизор, холодильник, даже станок — первые объекты эстетического интереса в технике. В какой степени человек является главным содержанием, скажем, формы легкового автомобиля, формирует эту мысль В. Тасалов, в такой же степени он отсутствует в формах радиолампы, дизельного двигателя или электронного усилителя⁶.

Конечно, мы не ищем в предметах последнего типа такого содержания, которое стало бы выражением специфически человеческих идей — социальных, личностных, общечеловеческих. Мы довольствуемся в этом случае онтологическим аспектом красоты как целостности, организованности, упорядоченности. Такая красота может явиться «сама собой» как результат творческих усилий математика, физика или инженера, сумевших дать этим силам материальное олицетворение, «образ».

Можно ли допустить эстетическое отношение человека к таким техническим изделиям, как, скажем зубчатая шестерня или шарико-

⁶ См.: Тасалов В. Орфей или Прометей. С. 46—47.

подшипник? Как материальное воплощение познавательных и преобразовательных способностей, любое творение человеческих рук, независимо от своей сложности, может быть оценено как красивое и некрасивое в соответствии с тем, насколько хорошо выполнено и как отвечает своему назначению. Мы признаем изделие красивым, если ему присуща «конструктивная гармония» (В. Тасалов). Но красота подобных изделий не предполагает особой эстетической установки при их изготовлении. Красота буквально «самопорождается» точностью математического расчета и технологией обработки. У шарикоподшипника мы особым образом оценим тщательность отделки его поверхности, отражаясь от которой, падающий на нее свет зайграет своими бликами, нас может привлечь бесшумность и плавность вращения его полированных шариков и т. д. Но все эти качества рождены отнюдь не свободной эстетической деятельностью человека, озабоченного поиском красоты. Эта красота, в конечном счете, и не существенна, ее никто, быть может, не увидит. Деталь будет вмонтирована в структуру более сложного механизма, а ее форма изолирована от чувственного восприятия человека. Когда форма вещи не имеет прямого выхода «на человека», участие дизайнера в проектной деятельности инженера оказывается излишним. Сфера дизайна начинается там, где форма изделия может и должна обрести «гомоцентричность», направленную упорядоченность не только по критериям технической целесообразности, но и в

соответствии с культурно-эстетическими запросами человека.

Отсюда — вся сложность эстетического содержания взаимодействия «человек — машина».

Прежде всего здесь возникает проблема обусловленности эстетического творчества в технике физико-математической заданностью последней, дилемма несвободной машинной формы, с одной стороны, и проявления человеческой свободы в эстетическом творчестве — с другой.

Проектируя машину, человек вносит ту меру организованности и порядка, без которых не существует механизма, способного исполнить заданную ему функцию. Но эта организованность рождена не свободной волей человека, а продиктована технической необходимостью, природным законом, обойти который, создавая технику, человек не может.

Форма технического предмета, особенно машины, предопределена. А творческая свобода человека, игра его физических и духовных сил — одно из условий становления эстетического отношения¹.

¹ Эта связанность человека в его технической деятельности являлась первопричиной, которая при вступлении человечества в «технический век» обусловила два полярно противоположных потока в эстетике, в равной степени научно несостоятельных, данных от решения проблемы «человек и техника». Первоначальная несвободность машинной формы, помноженная на капиталистическое применение машины, породила тот антигуманный и поистине антиэстетический мир техники, спасти человека от которого средствами искусства призывали У. Морис и Д. Рескин и их многочисленные последователи. Предложен-

Здесь следует выделить два аспекта проблемы. Прежде всего отметим, что в практической деятельности дизайнера жесткая заданность машинной формы все же не носит абсолютного характера и современный уровень технического развития, в отличие от той поры, когда человечество лишь вступало в «технический век», оставляет проектировщику относительную свободу формообразующей деятельности. Опыт дизайнерского проектирования со всей непреложностью показывает, что целесообразные технические решения допускают поливариантность формы. Это значит, что достижение технической целесообразности может быть реализовано не одним единственным способом, что не только визуально вос-

ный или «технично-прикладнический» гибрид не принес технизированному миру эстетической целостности и не гуманизировал мир бездушных машинных форм. И тогда появилась другая, не менее безобидная в идеологическом отношении эстетическая программа, раздвигая участь «прикладничества» в смысле неспособности позитивно решить эстетические проблемы технической цивилизации. Из гипертрофированных постулатов функционализма выросла «эстетика техницизма». Превратив машину в эстетический канон, она как нельзя лучше уложилась в идеологическое русло современной буржуазной эстетики с ее проповедью антиреализма и стремлением изгнать человека из искусства.

Все это — свидетельство того, что проблема «техника и красота» и определяющая ее проблема «человек и техника» не могут быть решены ни в сфере самой техники, ни на пути ее эстетической интерпретации или «гибридизации» с искусством.

Решение указанных проблем — в переустройстве общественной жизни на основе идеалов подлинной свободы труда, уничтожения эксплуатации и отчуждения человека.

принимая форма изделия, но и его структура, внутренняя форма, габариты и компоновка составляющих элементов (узлов, деталей) допускают варианты решений.

В распоряжении проектировщика, как правило, не одно единственное, а набор различных средств для получения нужного функционального эффекта. Так, для решения ряда технических задач конструктор волен избрать различные способы реализации рабочих функций, используя электронику, гидравлику, пневматику, механику и т. д. Если же способ осуществления функций задан техническими условиями; если например, predeterminedена кинематическая схема станка, предназначенного для обработки металла резанием, то и в этом случае, несмотря на ограничение технико-конструктивных характеристик машины, структура и визуальная форма все же не будут однозначно predeterminedенными. Почти всегда имеется некоторое количество конструктивно-различных решений одной и той же задачи, каждая из которых потенциально удовлетворяет заданным условиям. Даже такая машина, как самолет, где особенности формальной структуры, казалось бы, предельно жестко детерминированы техническими требованиями, все же допускает разнообразие решений, о чем свидетельствует одновременная эксплуатация различных типов самолетов, близких по своим техническим характеристикам.

Поливариантность технической целесообразности объясняется тем, что цель неоднозначно определяет средства своего осуществления. Польские дизайнеры назвали такую

зависимость между материальной структурой предмета, его функциональными свойствами и способностью эмоционально (эстетически) воздействовать на человека аксиомой многозначности⁸.

Следовательно, техническая конструкция может по-разному организована, получить различную функциональную упорядоченность. А это значит, что дизайнер, координируя свой поиск с конструктором, вправе искать целостность технического предмета, отвечающую не только техническим, но и эстетическим требованиям.

Другой аспект рассматриваемой проблемы состоит в том, что человеку как существу биосоциальному присуща способность эмоционально реагировать на формальную организованность и упорядоченность бытия, на любую структурную и визуальную целостность.

С тех пор, как человек стал задумываться над природой своих особых чувств, понятий в дальнейшем как эстетические, с того момента, как он стал искать причину, пробуждающую такие чувства, ему пришлось сделать предметом своего внимания воспринимаемую упорядоченность бытия. Физико-математическая заданность кристалла, жесткая биологическая обусловленность сложных геометрических кривых раковины, многомерная симметрия цветного узора в калейдоскопе — у всех явлений подобного типа красота возникает как следствие сложной упорядоченности.

⁸ См.: Павлов А. Эстетическая целесообразность рабочих машин и художественное конструирование // Техническая эстетика. 1967. № 6. С. 21.

Ритм, пропорциональность, симметричность, уравновешенность и т. п. проявления организованности мира, его «стройность» уже со времен античной эстетики связывались с красотой. Но еще ранее, на заре родового существования, человек в актах труда интуитивно постигал значение подобной упорядоченности для своей жизни⁹.

Формальная упорядоченность (т. е. качество формы, то, как сделано, как выполнено изделие, действие и т. д.) стала осознаваться человеком как некая особая значимость, ценность, и поэтому смогла стать знаком, символом, посредством которых человек воспринимал предмет как «прилаженный» к себе, пужный ему, благостный, ценный.

Большинство наших ученых согласно с тем, что эстетическая ценность объекта зачастую связана с упорядоченностью и организованностью его формы. Этот момент был абсолютизован «природниками». Для них красота упорядоченности, организованности, формальной целостности никаким человеческим смыслом не обладала, поэтому продукты материального производства, промышленности, они эстетически оценивали абсолютно по тем же критериям, что и предметы или явления природы. Сегодня упорядоченность и организованность как предпосылки красоты

⁹ См.: Бюхер К. Работа и ритм. М., 1923; Окладников А. Утро искусства. Л.: М., 1967; Еремеев А. Происхождение искусства. Теоретические очерки. М., 1970; Иллади А. Н. Природа художественного таланта. М., 1965; Дмитриева И. Вопросы эстетического воспитания. М., 1956.

диалектически осмысливаются в связи с потребностями и идеалами человека. Они рассматриваются как свойства объекта, придающие ему лишь потенциальную возможность включения в эстетическую ситуацию.

Характерны в этом отношении попытки постичь эстетическую значимость организованности и упорядоченности, используя понятийный аппарат теории информации. Так, В. Зарецкий связывает красоту с информацией как мерой организованности системы, т. е. с негэнтропией, степень проявления которой человек способен фиксировать в акте эстетического восприятия. Примечательно, однако, следующее утверждение В. Зарецкого: «Красота — это высокая упорядоченность явлений мира, соотношенная с эстетическим идеалом. Упорядоченность становится красотой, только будучи включенной в «поле» эстетического освоения»¹⁰. Отрицаясь от представлений о красоте как информации и об эстетическом освоении действительности как ориентации на высокоупорядоченные системы, используя для объяснения эстетических явлений систему понятий, не принадлежащих собственно эстетике, ученый вынужден был, по его словам, внести в эту систему понятие эстетического идеала¹¹.

Характер упорядоченности своеобразен и специфичен для каждого конкретного яв-

ния. В объектах динамических он иной, чем в объектах статических, летающие существа «организованы» иначе, чем пресмыкающиеся, структура музыкального произведения — не та, что архитектурного и т. д. Поэтому материалистические эстетические теории, обращавшиеся к категории формы для характеристики эстетических свойств, чаще всего трактовали ее как форму, соотношенную с содержанием. Ни симметрия, ни ритм, ни пропорции, ни характер линий, ни цветовые решения, ни фактура поверхности, ни многие другие качества формы, в которых наше обиденное сознание склонно видеть причину эстетических реакций человека, сами по себе такой причины не содержат.

Оценить форму как эстетически значимую, признать ее красивой, человек сумел лишь овладев способностью соотносить в своем сознании формальную организованность предмета с тем внутренним содержанием, которое она выражает, лишь научившись эмоционально постигать, какой организованности это содержание требует.

Такую способность человек, как известно, обрел в результате практической деятельности, когда формируя материю в соответствии с мерой каждого вида и потому творя «также и по законам красоты» (К. Маркс), постиг значимость для своего существования такой природной упорядоченности, как ритм, симметрия, пропорциональность, уравновешенность и т. д. Все это чрезвычайно существенно для понимания эстетического творчества человека в технике.

¹⁰ Зарецкий В. Эстетическое освоение мира в свете понятий кибернетики // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 229. Тарту, 1969. С. 83.

¹¹ Там же, С. 87—88.

Многие технические предметы уже в силу своей функциональной упорядоченности становятся красивыми, когда эту упорядоченность удается выразить через визуально воспринимаемую форму.

В техническом предмете в качестве предпосылок красоты выступают некоторые объективные свойства: цветовые характеристики предмета, особенности его пространственной организации (симметрия, ритм, пропорциональность строения частей и целого, уравновешенность, визуальная целостность, масштабность и т. д.). Но эстетическая ценность техники не в этих свойствах самих по себе, а в выражении через них меры господства человека над материальными формами природы, глубины постижения им природных закономерностей. Такие свойства включаются в эстетическую ценность как бы в снятом виде, становясь слагаемыми общей предметной формы, эстетическая значимость которой может быть определена человеком лишь при постижении степени целесообразности последней, иначе говоря, — ее содержательности.

Однако и целесообразность формы есть лишь предпосылка положительной эстетической оценки техники. Эстетическое отношение возникает лишь в контакте объекта с субъектом, и чтобы оно обрело положительный характер (чтобы у человека от чувственного восприятия технического предмета появилась положительная эстетическая реакция), форма должна отвечать внутренним представлениям человека о подобных материальных явлениях. Иначе говоря, должно проявиться себя соответ-

ствие реального и идеального. В эстетической ситуации, где объектом оценки становится технический предмет, это означает соответствие его целесообразной формы особенностям эстетического восприятия данного конкретно-исторического человека.

Такие особенности складываются под влиянием многих факторов жизни и культуры. В итоге возникает то, что мы определяем понятием «исторически определенная форма целесообразности»¹². Оно позволяет понять, почему техника эстетически значима для любого нашего современника независимо от того, посвящен он или нет в ее «таинственное» назначение.

Творчество человека есть изменение формы того, что дано природой. Данному природой человек придает форму, сообразную своим целям. Отсюда следует, что целесообразных форм, рожденных творческими усилиями человека, такое же бесконечное множество, как бесчисленны цели человека, как неисчислимо многообразны формы и виды человеческого труда.

Но результат творческих усилий человека, безотносительно к его конкретному выражению, всегда связан с появлением формы, сообразной человеческим целям. Приобретая данную конкретную целесообразную форму, материальный результат труда воплощает в ней нечто такое, что роднит созданный предмет со всеми другими результатами человеческого труда, получившими целесообразную

¹² См.: Кантор К. Красота и польза. М., 1967. С. 46.

форму. И если попытаться определить ту всеобщность, которая отличает форму материального предмета или явления, преобразованного человеческим трудом, от явления необразованной природы, мы придем к понятию формы целесообразности, которую следует трактовать как своеобразный интеграл, синтез бесчисленного множества конкретных целесообразных форм, порожденных столь же бесчисленным многообразием конкретных видов полезного труда¹³.

Форма целесообразности это тот «остаток», который на стороне продукта сохраняется как след угасшего трудового процесса. Подобно тому как труд не существует сам по себе, а всегда «влит» в его конкретные социально-исторические формы и виды, форма целесообразности также проявляет себя лишь исторически конкретно через целесообразную форму единичного предмета.

¹³ Понятие «форма целесообразности» мы встречаем в эстетике Канта. Он использует его для обоснования своего учения о суждении вкуса. По Канту, возможна «целесообразность в представлении о предмете помимо всякой (как объективной, так и субъективной) цели, следовательно, одна лишь форма целесообразности в представлении... может составить определенное основание суждения вкуса» (Кант Иммануил. Соч. Т. 5. М., 1966. С. 224). С помощью этого понятия Кант формулирует и дефиницию прекрасного: «Красота — это форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели» (Там же. С. 240).

В техническую эстетику это понятие введено К. Канторов, который оговорил его от кантовского субъективизма. (См.: Кантор К. Об эстетической ценности машины // Вопросы эстетики. Вып. 6. М., 1964).

Целесообразность формы характеризует совершенство предмета. «Совершенство в своем роде», т. е. в ряду аналогичных предметов, как это определил еще Гегель, является необходимым, неизменным условием эстетической ценности объекта. Но совершенство не равнозначно красоте¹⁴. Не все совершенные объекты прекрасны в эстетическом смысле, убедительно писал Чернышевский.

Красота как эстетическая ценность предполагает не только соответствие формы предмета конкретным целям, которые ставил человек, создавая предмет, но и целесообразность, понятую в более широком, социальном плане, связанную с тем, насколько цели данной конкретной деятельности человека соответствуют общественным потребностям, с превращением предмета в общественный

¹⁴ Краткий исторический обзор эстетических учений, связывавших красоту и совершенство, представлен В. Лукьяниным (См.: Лукьянин В. П. Красота как закономерность // Эстетика в жизнь. Сб. 5, Свердловск, 1974. С. 9—12). Соглашаясь с его положениями о непосредственной связи красоты с совершенством, о совершенстве как условии красоты, как ее антологической основе, мы, однако, не можем безоговорочно принять утверждения: «красота есть высшее совершенство», «создать совершенство значит создать красоту» (Там же. С. 15). В отношении красоты и совершенства машины примечательно свидетельство Фернана Леже: «Констатация связи красивого и полезного в машине не может быть основой для вывода, что совершенство полезности непременно влечет за собой совершенство красоты... я видел много примеров потери красоты в силу исключительного подчеркивания только полезного...» (Леже Фернан. Об искусстве // Декоративное искусство СССР. 1966. № 3. С. 2).

предмет. А это значит, что эстетическое достоинство предмета связано с соответствием его конкретной целесообразной формы общему «уровню» целесообразности, достигнутому данным обществом в данную эпоху, т. е. с исторически определенной формой целесообразности. Воспринимая, сопоставляя разнообразную форму многочисленных целесообразно организованных предметов, человек в каждую историческую эпоху находит в них и известную общность целесообразных форм. В целесообразных формах изделий разного класса прослеживаются определенные закономерности целесообразности, обусловленные достигнутым уровнем исторического развития (выявляется общность способа структурной упорядоченности пространственных элементов формы, известное единство их гармонического построения, общность пропорций частей и целого и т. д.). Эта исторически изменяющаяся общность способов построения целесообразной формы позволяет сформулировать понятие «исторически определенная форма целесообразности»¹⁵.

Поэтому тезис: «Прекрасное — это исторически определенная форма целесообразности, которая проявляется в целесообразной форме предмета»¹⁶, представляется возможным, хотя и не исчерпывающим определением

¹⁵ Подробнее об этом см.: Кантор К. Эстетическая ценность машины. С. 315—318; Безмоздний Л. Н. Технический прогресс и эстетика труда. Ташкент; 1968. С. 88—93.

¹⁶ Кантор К. Эстетическая ценность машины. С. 317.

красоты, когда речь идет об утилитарном предмете. Каждый совершенный по функции и соответствующей ей структуре токарный станок воплощает общие черты и свойства всех других токарных станков и является как бы представителем «рода» «токарных станков». Чем больше форма данного конкретного токарного станка соответствует «родовым чертам» токарного станка вообще, тем вероятнее, что он будет наделен эстетической ценностью.

Но токарный станок как орудие труда определенного типа мы можем эстетически оценить, если сам принцип токарной обработки исторически целесообразен. Когда этот принцип окажется отжившим, уступит место более совершенной технологии, токарный станок утратит свою эстетическую ценность, продолжая оставаться функциональной целостностью в техническом смысле. В нем можно будет эстетически оценить характер отделки поверхности, гармоничность пропорций уравновешенность объемов и т. п. свойства, но это будет эстетическая оценка не самого станка, а некоторых более общих свойств материального мира.

Эстетическая ценность вещи падает с появлением более функционально совершенных вещей. «Граммфон начала века кажется нам сегодня уродливым, паровоз Стефенсона — опереточной карикатурой, детекторный прибор — «арханкой», — выразительно иллюстрирует Н. В. Воронов эту закономерность¹⁷.

¹⁷ Воронов Н. В. Техническая эстетика в системе наук // Стенограмма конференции «Предмет и

Так конкретно проявляет себя диалектика целесообразной формы предмета и исторически определенной формы целесообразности. Дело здесь не в эволюции наших эстетических представлений, норм и идеалов, дело в изменении некоторого объективного отношения, складывающегося между предметом и реальностью социальной и культурной жизни людей. Поэтому, строго говоря, в замечание Н. В. Воронова следует внести поправку — эти предметы не кажутся нам утраченными эстетическую ценность, они объективно ее утратили вследствие несоответствия их целесообразной формы исторически определенной форме целесообразности. Мы сталкиваемся, таким образом, с явлением, которое, условно говоря, можно определить как «эстетический износ» утилитарного предмета — с явлением, аналогичным тому, которое Маркс называл моральным износом техники и подробно проанализировал в «Капитале»¹⁸. Чтобы понять явление «эстетического износа», рассмотрим тот аспект эстетической ценности, который позволяет квалифицировать ее как системное общественное качество.

Проблема общественных качеств вещей, как известно, была обстоятельно разработана Марксом в связи с анализом труда, экономических отношений капитализма, категории стоимости и т. д. и стала ценнейшим методологическим средством марксистской науки

задачи технической эстетики // Архив ВНИИТЭ, 1964. С. 11.

¹⁸ См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 23. С. 43.

при анализе социальных явлений. Интерес к данной проблеме значительно возрос с 60-х годов в связи со становлением марксистской аксиологии. Разрабатывается она и как самостоятельная методологическая проблема марксистской науки. Привлекает и теоретиков дизайна. Машина, продолжая со своей технической стороны безукоризненно функционировать, еще до своего физического износа нередко утрачивает свою «общественную функциональность», перестает быть общественно-целесообразной, поскольку появилось новое, более совершенное техническое устройство, обнаружилось более экономичные, рациональные способы достижения цели. Машина осталась прежней, и вместе с тем она уже не та. Разумеется, мы в самой машине не обнаружим изменения ее внутренних свойств. Ее возможности остались прежними. Но человек уже познал и осуществил более высокую (совершенную) возможность, он превратил ее в действительность, и машина, «внутри» которой ничего не изменилось, стала другой, утратила частично или полностью свою производственно-техническую значимость¹⁹. Для метафизического сознания подобная метаморфоза может показаться чем-то загадочно мистическим. Однако это «неуловимое» изменение влечет за собой весьма ощутимые, реальные изменения в экономике, социальной жизни. Производство вынуждено модернизировать свое оборудование, не считаясь со сте-

¹⁹ Кузьмин В. П. Системное качество // Вопросы философии. 1973. № 9. С. 85—87.

пенью физического износа, иначе оно может стать нерентабельным.

Сопоставление близких по функции, но разнотипных машин позволяет обнаружить сложную структуру социальных качеств, которые, по классификации В. Кузьмина, бывают функциональными и системными.

Относительно машины в целом нельзя говорить о каких-то ее изначальных «природных» качествах как таковых. «Физичность» машины, ее структура, пространственные габариты, цвет, чистота поверхности и т. д. — это не просто природные свойства, а свойства именно машины — общественного предмета. Природными в ней будут лишь свойства материалов, из которых она создана. Но в машине все эти свойства и их совокупность выступают уже не как природные, а как социальные, как свойства и качества машины. И когда она физически изнашивается, теряя форму, цвет, меняя структуру и т. д., то меняются не просто ее физические свойства, а ее общественное качество, именно потому, что это машина. Физический износ машины одновременно есть утрата ею своей общественной ценности, утрата социального качества. Однако социальное качество только данной единичной машины это непосредственное функциональное общественное качество, относимое к индивидуальному предмету. От того, насколько лучше или хуже данной машины функционируют другие машины с аналогичными функциями, данное общественное качество насколько не зависит. Когда машина изнасилась и уже не способна функционировать как ма-

шина, она, меняя свои физические свойства, теряет и свою «машинность», перестает, в конечном счете, служить как общественно полезный предмет, утрачивает свое функциональное общественное качество или общественное качество «первого порядка».

Иное дело системное общественное качество (по терминологии В. Кузьмина — социальное качество «второго порядка»), отчетливо проявляющееся в явлении морального износа²⁰. Если функциональное общественное качество находится в прямой зависимости от физического качества предмета, то системное качество «маскируется» от физического качества и природных закономерностей его изменения. Системные общественные качества оказываются всецело подчиненными социальным закономерностям, они есть «сверхкачества», которые принадлежат не предмету, а системе предметов, и которые в предмете обнаруживаются только в силу их принадлежности к данному системному целому²¹.

К подобного рода системным качествам следует отнести и те, что обуславливают «эстетический износ» техники, с которым дизайнеру неизменно приходится считаться. Экономические потери для общества при «эстетическом износе» техники быть может и не столь значительны, как при «моральном», хотя и они достаточно ощутимы. Но «эстетический износ» влечет за собой потери другого

²⁰ Там же. С. 87.

²¹ Там же. С. 94.

порядка, связанные с дисгармоничностью отношений человека и предметных условий его труда и быта. В экономических показателях эти потери трудно, разумеется, выразить.

Адекватная оценка технического совершенства предмета доступна человеку, которому ясны «родовые особенности» предметов данного типа. Специалист лучше других при прочих равных условиях (прежде всего при развитости эстетического вкуса) оценит и эстетические достоинства техники. Однако и человек, малознакомый с функциональной сущностью машины, способен оценить ее красоту, эмоционально реагировать на качество ее формы. Неспособный оценить достоинства формы технического предмета в ее соотносительности с назначением, функцией и т. д., он тем не менее, не безразличен к целесообразности формы в более общем виде.

Целесообразность конкретной предметной формы он соотносит со сложившейся к данному времени целесообразностью форм технических предметов вообще, или иначе говоря, с исторически определенной формой целесообразности. Здесь уже играет роль системная общественная качественность.

В технике, особенно производственной, исторически определенная форма целесообразности находит свое непосредственное выражение. Форма каждой машины всегда целесообразна в той мере, в какой она адекватна природному закону, положенному в основу ее конструкции, — иначе машина не будет работать. Независимо от конструктивного решения она содержит в себе тот минимум орга-

низованности, согласованности частей, их целесообразной расчлененности без которого машина перестает быть действующим орудием труда²². Тем большую значимость в процессе эстетической оценки машины приобретает соотношение ее целесообразных форм с исторически определенной формой целесообразности.

Как и всякая эстетическая оценка, процесс этот носит идеальный характер и, как правило (за исключением специальной установки на аналитическое познание эстетических свойств, например, при экспертной оценке эстетических достоинств техники), не требует логического анализа, совершается интуитивно.

* * *

Другой аспект эстетической деятельности дизайнера в технике — ассимиляция художественным конструированием некоторых закономерностей живой природы.

Вряд ли сегодня пуждается в доказательстве мысль о том, что для современного человека технизированная среда по своей эстетической значимости сравнима с природной.

Известно, что влияние технизированной среды на биологическую жизнедеятельность человека далеко не всегда носит позитивный характер, чаще с ним связаны значительные издержки, негативные экологические последствия. Тем не менее современный человек часто дает очень высокую эстетическую оценку созданному его руками техническому миру.

²² Кантор К. Об эстетической ценности машины С. 329.

В этом — неоспоримое свидетельство большого социально-ценностного заряда техники, «нейтрализующего» в сознании современного человека биологически неблагоприятные последствия технического развития.

Чувственное восприятие технического объекта, контакт с ним человека эстетически значимы прежде всего потому, что техника — необычайно уплотненный сгусток творческих потенций человека. Ничто в мире материально-полезных вещей не может сравниться с ней по степени концентрации овеществленной силы знания, ничто так зримо не предстает перед человеком раскрытой книгой его сущностных сил. Людям, как правило, присуще не только узкопотребительское отношение к технике, но и общечеловеческое, бескорыстное, хотя она и создается с утилитарными целями. Человек видит в ней материализованную силу знания, выражение творческой мощи человечества. Она пробуждает в нем радость и гордость за человека-творца, рождающего великие «чудеса».

И все же положительную эстетическую оценку техника получает не всегда. Формы технические и привычные человеку природные формы достаточно отдалены друг от друга.

Поиски эстетически выразительной техники — это и «подражание» природе и диалектическое отрицание природных форм. Хотя техническая форма редко повторяет форму живого органа, технический прогресс ведет к ее все большей «органичности». Последняя понимается как «слаженность» и «приспособ-

ленность» друг к другу органов животных и растений, как их функциональная оправданность. Она означает организмоподобную логику построения, такую степень структурной и функциональной целостности, какой отличаются живые организмы. Ориентация на такую целостность — один из возможных путей реализации в технике эстетических запросов человека.

Покорение природы человеком есть не только освоение ее органичных форм, но и «органичности» этих форм.

Отдельный орган, как известно, способен представить весь организм. Это позволяет палеонтологу по одному единственному позвонку реконструировать строение давно вымершего вида. Даже внешний облик умершего человека скульптор А. Герасимов восстанавливал по найденному черепу, и, как показали неоднократные проверки, созданные им скульптурные портреты в своих основных чертах соответствовали внешности исторического лица.

Органичностью отличается организм от механизма.

Органы живого уникальны и специфичны. У каждого вида они по-своему неповторимы. На макроскопическом уровне биологических структур отсутствует стандарт и тождество. Сходные по функции органы различных биологических видов лишь подобны, но не тождественны друг другу. Механизм, напротив, отличается унифицированностью и взаимозаменяемостью его частей. В различных по назначению и по структурам машинах использу-

ются идентичные детали. «Органы» машины можно успешно «пересаживать», им не грозит «реакция отторжения».

«Специализированностью» живого (на макроскопическом и микроскопическом уровнях) обеспечивается необычайная надежность биологических структур (хотя они и «сложны» из таких, казалось бы, недолговечных образований, как живая клетка), какую технике еще предстоит освоить. Антиномия, с которой столкнулись творцы современной техники, как раз и состоит в необходимости приблизиться к структурно-функциональной целостности и надежности живой природы, используя для этого неизбежные на современном уровне развития технической культуры чуждые природе стандарт, унифицированность, взаимозаменяемость.

Говоря об органичности техники, мы имеем в виду не столько биоморфность²³ (зооморфность, антропоморфность) ее структур, сколько взаимосвязь части и целого в материальной системе, то единство функции и структуры, с каким человек сталкивается лишь в мире живого. Живой организм «целесообразен», хотя природа, порождая богатство органических форм, не ставит перед собой

²³ Под «биоморфностью» мы понимаем внешнее копирование в формах технических объектов форм живой природы. Отказ от такого копирования не исключает, однако, использования бионичной принципа гомоморфности и изоморфности технической конструкции биологическим структурам, когда требуется воссоздать функционально тождественные (изофункциональные) системы (См.: Смирнов С. Н. Проблема объективного основания бионики // Вопросы философии. 1969. № 1. С. 126—127.).

никаких целей. Единства формы и функции природные организмы достигли в длительном процессе естественного отбора. Тем не менее и материалисты признают «творческую силу природы», отнюдь не приписывая ей антропологических характеристик, подчеркивая, однако, что творческая способность свойственна лишь человеку, наделенному сознанием, а не мистической силе «мирового духа», «абсолютного разума» и т. д. И если человека радует «творчество» природы, то лишь потому, что он видит в нем некое подобие своей творческой мощи.

Что же касается буквального копирования органических форм (морфологического уподобления «органов» машин органам живой природы), то по мере развития науки и техники, с увеличением власти человека над природой, оно все более теряет свое значение.

Буквальное копирование было редким даже на заре технического развития, тем более неправомерно связывать с ним будущее развитие техники. Если предположить, что человечество когда-нибудь достигнет такого уровня развития, когда станет возможным воссоздание живого организма, вряд ли даже тогда будут воспроизводиться природные формы в их «первозданном» виде. Образ овидиевской Галатеи мог родиться лишь в сознании склонного к мифотворчеству древнего человека. Сомнительно, чтобы современному человеку понадобилось когда-нибудь создавать свою Галатею, справедливо замечает по этому поводу С. Соболев²⁴.

²⁴ См.: Соболев С. Да, это вполне серьезно//

Природа для человека — не кладовая готовых целесообразных форм. Человеческое сознание активно — природные формы творчески преобразуются человеком.

Ни одно животное не использует принцип ротации для передвижения в пространстве. Но когда человеку понадобились самодвижущиеся механизмы, ноги животных не стали прообразом технических форм, хотя и предпринимались попытки такого буквально-го копирования. Даже шагающий экскаватор не «шагает» ногами. Гусеницы трактора, экскаватора, танка вовсе не копируют шаг гусеницы, как это может показаться с первого взгляда. Технические «гусеницы» придуманы человеком, здесь отсутствует даже отдаленная аналогия с природой, наоборот, идея технической «гусеницы» родилась из колеса, которого не знает природа. Гусеничные машины — это колесные машины, катящиеся по рельсам, но эти рельсы машина непрерывно подкладывает сама себе, обеспечивая повышенную проходимость и маневренность. Однако это не значит, что живая гусеница не может подсказать конструктору полезную техническую идею. «Транспортные средства» живой природы оказываются непревзойденными по эффективности, экономичности, надежности, маневренности, проходимости и управляемости, уступая своим техническим аналогам только в скорости²⁵.

Возможное и невозможное в кибернетике. М., 1963. С. 84—85.

²⁵ См.: Прохоров А. Инженер учится у природы. М., 1967. С. 38.

И все же внутренние и внешние формы машин лишь очень отдаленно подобны формам живой природы. Обтекаемые линии подводной лодки только в той мере напоминают внешние контуры некоторых рыб, китов или дельфинов, в какой ее конструкция отвечает совершенству одной лишь функции — воссоздает оптимальные условия движения в жидкой среде. В остальном их формы расходятся: у подводной лодки нет ни подвижного хвоста, ни плавников, ни жабр. Формы самолета не совпадают и никогда не будут тождественны формам птиц или летающих насекомых, хотя конструкторы еще долго будут учиться у природы необычайно экономному и «разумному» расходованию материальных средств для осуществления полета. Но в другом отношении летательные аппараты уже давно превзошли самые совершенные создания природы. В природе нет макроскопического тела, движущегося в земной атмосфере со сверхзвуковой скоростью, нет летающего существа по своей «грузоподъемности» хотя бы приближающегося к примитивному самолету. Создавая летательную машину, человек вычленил из жизни знакомых ему крылатых организмов лишь одну функцию, которую многократно умножил. Количественно измененная функция продиктовала свою специфичность форм.

Нет нужды множить подобные примеры — их обычно широко приводят в популярных изданиях²⁶. Подчеркнем лишь одно важное

²⁶ См., например, Кобринский А. Кто-кого? М., 1967.

обстоятельство, определяющее некоторые принципы формообразования в технике. Живой организм многофункционален. Машинны, даже наиболее универсальные, — специализированы, что позволяет им выполнять роль незаменимых помощников человека. Машина превзошла некоторые природные возможности человека, потому что он требовал от нее лишь ограниченного числа функций. Это справедливо не только для механических машин. Современные электронно-вычислительные машины тоже моделируют лишь ограниченные функции человеческого мозга. В этих функциях машины превосходят человека. В будущем, вероятно, будут созданы машины, способные воспроизводить и усиливать гораздо большее число разнообразных функций мозга, но едва ли возникнет когда-нибудь потребность искусственно воссоздать его буквальную копию. Г. Волков остроумно заметил, что дать человеку искусственную копию мозга — значит примерно то же самое, что предложить ему воспользоваться вместо автомобиля второй парой ног²⁷.

Организмоподобная логика построения технических систем не означает, следовательно, прямого заимствования природных форм, хотя и бывает связана с их творческой ассимиляцией. В формах построения пчелиных сот природа воплотила принцип экономного расходования материала, в сводчатых оболочках яичной скорлупы создала структуру,

²⁷ Волков Г. Эра роботов или эра человека? М., 1965. С. 56.

эффективно сопротивляющуюся сжатию, в крыле птицы осуществила прочную упругую консоль. Все эти формы и структуры сегодня успешно используются создателями технических сооружений и машин.

Примечательно, однако, что в поисках оптимальных технических структур человек зачастую обнаруживал в своих конструкциях формы, подобные природным, полученные лишь логикой расчета или даже интуитивно, совершенно не ориентируясь на биологические формы. Подобие, о котором мы говорим, веками не осознавалось и было установлено лишь в специально предпринятых аналитических исследованиях. Так, в 1847 г. С. Шведенер, изучая архитектуру биологических объектов, установил, что растение строит себя по правилам инженерного строительного мастерства. Это же подтвердил и К. А. Тимирязев: «Именно на стеблях узнали мы целый ряд паразитических факторов, доказывающих, что они построены по всем правилам строительного искусства»²⁸.

В начале нашего века немецкие ученые Мей. Вольф, Кульман, сопоставив распределение нагрузок в верхней части бедренной кости человека и в крановой балке, работающей на изгиб под влиянием вертикальной нагрузки, установили подобие в структурном распределении материальных масс природной и технической конструкции. Выявлено также известное структурное подобие в строении стебля некоторых трав и вытяжных вер-

²⁸ Тимирязев К. А. Факторы органической эволюции // Соч. Т. 5. М., 1938. С. 116.

тикальных фабричных труб, в сочленении трубчатых элементов каркасных конструкций и в суставах бедренных и берцовых костей человека и т. д.²⁹. Все это свидетельствует о том, что современные бионические поиски при проектировании техники могут оказаться питательной почвой как для инженерно-конструктивного, так и для художественно-конструктивного формообразования.

Специфически дизайнерские аспекты бионики связаны с реакциями человека на рождающиеся сейчас и все расширяющие сферу своего применения бионические формы. Новые, приближающиеся к природным принципы построения структур, свойственные природе функциональные зависимости и методы приспособления, резервирования, самообновления (т. е. все то, что обеспечивает биологическим системам гибкость, живучесть), перенесенные в технику, рождают и известную биоморфность чувственно воспринимаемой (внешней) формы. Поиски такой формы и изучение особенностей ее восприятия человеком составляют предмет так называемого «биодизайна». Он занят, главным образом, экспериментальным поиском перспективных бионических форм. Это уже не специфичные для современной техники комплексы простейших геометрических фигур (шар, конус и т. д.), которые когда-то Ле Корбюзье объявил своеобразными первоэлементами машин-

²⁹ См.: Зигель К. Структура и форма в современной архитектуре. М., 1965. С. 164; Лебедев Ю. С. Архитектура и техника. М., 1971. С. 33—60.

ной красоты, возвестив: «Геометрия и боги восседают на одном троне». Природные формы образованы кривыми сложного порядка. Их эстетические возможности оценил и Корбюзье в пору зрелости своего творчества, создав программное произведение — капеллу в Роншане, где аскетический геометризм и рационализм его знаменитых сооружений уступил место свободному, «иррациональному» варьированию формы.

Эксперименты биодизайна, как отмечал один из ведущих теоретиков советского дизайна Е. Н. Лазарев, «дают подготовительный материал для конкретных работ и намечают пути развития метода в целом»³⁰. В биодизайне проявляет себя известная ответственность современных эстетических исканий и экспериментальных поисков в архитектуре и художественном конструировании 20-х годов, направленных на раскрытие архитектурно-художественных возможностей различных компонентов материальных тел («контррельефы» В. Татлина, «архитектоны» К. Малевича, «проуны» Л. Лисицкого, «светограммы» Л. Маголи-Надя)³¹. Логическое продолжение этих поисков в рамках биодизайна Е. Н. Лазарев оправданно видит в создании так называемых «бионов» (от греч. *bios* — жизнь) — обобщенных биоморфных структур, раскрывающих отдельные художественно-эстетические свойства функционирующего материального объекта. В них на-

³⁰ Лазарев Е. Н. Бионика и художественное конструирование. Л., 1971. С. 20.

³¹ Там же.

ходят образное выражение определенного рода процессы — рост, развитие, отражаются назначение и технологические возможности объекта. Это «формы — функции», обладающие эстетической выразительностью, познать которую можно в эксперименте. А в таком познании нуждаются творцы техники. Поскольку для технической культуры подобные формы необычны и своеобразны, при их восприятии не исключены и отрицательные реакции человека. Ведь не всякую биологическую форму человек, в силу определенных исторических, и социальных условий своей жизни, воспринимает положительно. Дизайнеру важно знать возможную реакцию человека на переходную форму от машинного геометризма к бионичности. Такие знания обеспечат ему свободу формотворчества, поиски новых бионических структур, которых пока не знает и природа.

Итак, даже на уровне деятельности дизайнера, обеспечивающем техническому объекту «конструктивную гармонию», — наиболее близком к техническому творчеству инженера, — из слагаемых творческой деятельности художника-конструктора не может быть исключен человек, взятый не только в его психофизиологических характеристиках, но и в социальных, поскольку, в конечном счете, они формируют особенности эстетического восприятия. На рассмотренном уровне субъективный, общественно-человеческий фактор проявляется весьма опосредованно, через формирование в сознании человека некоторых обобщенных представлений об исто-

рически определенной форме целесообразности, которые отражаются в его эстетической оценке техники.

Можно поэтому утверждать, что при всей своей заданности и целесообразности, красота предметного мира, созданного человеком, не может найти своего объяснения в отрыве от социального контекста ее восприятия.

Рассмотренные эстетические аспекты дизайна на уровне проектирования производственной техники — это лишь воссоздание объективных предпосылок красоты технического предмета.

Глава пятая

СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ИНФОРМАЦИЯ В ДИЗАЙНЕ

Уже на уровне оптимизации практического отношения «человек — техника» эстетический аспект деятельности дизайнера связан с пониманием человека как субъекта деятельности, как личности с ее эстетическими потребностями, запросами, идеалами. Их нельзя не учитывать даже в поиске «конструктивной гармонии». Другой уровень дизайна, к анализу которого мы приступаем, всецело связан с социально-личностными характеристиками человека, его сложными общественными связями, социальными ролями, культурными запросами, нормативами поведения и т. д. Это — уровень, где объектом внимания художника-конструктора становятся социально-психологические характеристики, где изыскиваются средства для их выражения.

Вещь лишь тогда удовлетворяет всем предъявленным ей требованиям человека, когда ее проектирование ведется с учетом не только его материальных запросов, но и всего комплекса необычайно сложных, идейно-духовных общественных отношений, связанных с социально-психологическими мотивами, интересами, вкусами, пристрастиями, обычая-

ми, привычками и т. п. особенностями людей. В эту сферу свое внимание направляет не инженер, а дизайнер.

Творчество дизайнера на уровне выражения социально-психологической информации актуализируется не столько при проектировании технико-производственных предметов и их комплексов, сколько вещей более интимно связанных с общественно-трудовой и бытовой жизнью человека (мебель, одежда, утварь). Вся сложная система информации, позволяющая ему ориентироваться в социально-культурном пространстве посредством вещи, становится на этом уровне областью, полностью «подведомственной» дизайну. Речь идет о социальной значимости вещей, воспринимаемой человеком через форму.

Если описанная ранее кооперация конструкторской деятельности инженера и дизайнера требовала рекомендаций инженерной психологии, эргономики, физиологии, гигиены труда и других естественнонаучных дисциплин, то при выявлении и сознательном формировании социо-культурных значений вещей дизайнер ассимилирует в своем творчестве данные конкретной социологии, культурологии, аксиологии, этнографии, социальной психологии и других общественных дисциплин, ориентируется на человека как субъекта социальной жизни¹.

¹ Из этого, однако, не следует, что при проектировании мебели, утвари, одежды деятельность художника-конструктора не ограничена строго формализованными данными, например, эргономики и антропометрии, что на этом уровне не существует никаких ограничений творчества, обусловленных природно-

Вещь, созданная методом художественного конструирования, не только являет собой некоторую социально-культурную значимость, но своей чувственно воспринимаемой формой эту значимость декларирует. Она наделена ценностью в аксиологическом смысле и становится знаком, несущим заданное социально-культурное значение².

Можно утверждать, что дизайнер — это специалист, полностью ответственный за те методы преобразования материально-полезного предмета, которые превращают его в «говорящую вещь».

Проблема «говорящей вещи» актуальна для дизайна и требует обстоятельного анализа.

Известно, что некоторые романтически настроенные деятели молодой советской культуры, группировавшиеся в начале 20-х годов вокруг «производственников», провозгласили смерть вещи как условие переустройства быта на новых, коммунистических

биологическими характеристиками человека. Художественно-конструктивный, архитектурно-инженерный способ формообразования принципиально исключает такую абсолютную свободу, в какой бы сфере не реализовывалась деятельность дизайнера. Взять хотя бы такой простой и традиционный предмет, как стул. «Линия Аккерблана» (оптимальный профиль спинки), ставшая при проектировании стульев нормой для дизайнеров всего мира, наглядно демонстрирует, что естественнонаучные изыскания нужны дизайнеру не только при проектировании техники.

² Подробно о знаковых функциях утилитарных вещей см. в наших работах; Художественно-конструктивная деятельность человека. Ташкент, 1975; Культурно-социологический анализ вещи // Вопросы социологии искусства. М., 1979.

началах. Преодоление ограниченности и бездуховности мещанского существования виделось им в избавлении от захламленности быта вещами, которые «тянут к себе в нору». Освобождение человека от плена вещей казалось возможным лишь с уничтожением самих вещей или при кардинальном преобразовании их форм³. Такой наивный «антивещизм» в ту пору находил себе логическое обоснование: победа революции, расшатав фундамент для фетишизации вещей-товаров, оставила вещи, воспринимавшиеся как символы уничтоженных революцией отношений «купли-продажи», как атрибуты старого буржуазного мещанского быта. Аскетизму революционной поры оказались чуждыми и этот быт и его символы. Такова была психологическая установка, порождавшая в ту пору пафос «антивещизма».

Будущее отмирание вещи связывалось «производственниками» с уничтожением товарного обращения, поскольку бытие вещи мыслилось обусловленным лишь товарными отношениями. Здесь отчетливо проявилось смешение контекстов, в которых может фигурировать понятие «вещь»: социально-экономическим характеристикам вещи, специфичным лишь для определенных конкретно-исторических экономических отношений, придавалось значение всеобщности, их объявляли неотъемлемыми атрибутами вещи, взятой как феномен культуры. Но бытие вещи как

³ См.: Уварова И. Вещи тянут к себе в нору // Декоративное искусство СССР. 1963. № 9. С. 20—32.

слагаемого культуры определяется отнюдь не товарными отношениями. Последними обусловлено лишь бытие вещей-товаров. Бытие вещи как предмета, образованного человеком, как природного вещества, наделенного структурной пространственно-временной определенностью, обусловлено самой человеческой культурой.

Отголоски наивного «антивещизма» дают себя знать и в наше время. «Антивещистским» пафосом были проникнуты, например, выступления некоторых участников дискуссии «Люди и вещи», которая полтора десятилетия назад прошла на страницах «Литературной газеты». Справедливо негодуя против потребительской стяжательской психологии, от которой, к сожалению, еще не избавлено наше общество, иные участники дискуссии обрушили свой гнев против вещи самой по себе, узрев корень зла в ее чрезмерной привлекательности для человека.

А десятилетие спустя, уже на подступах к перестройке нашей общественной жизни, в монографии «Общество зрелого социализма»⁴ доктор философских наук В. Раговин под аскетический «антивещизм» пытается подвести «теоретическую базу». В его концепции, как аргументированно показал Г. Лисичкин, «вещи — зло». Это категорическое утверждение привело философа, как и многих других теоретиков, «к религиозному, языческому страху перед вещами, причем в ус-

⁴ Раговин В. Общество зрелого социализма. М., 1984.

ловиях, когда наша жизнь еще так далека от элементарного комфорта»⁵.

Но уже в дискуссии на страницах «Литературной газеты» в споре выкристаллизовалось трезвое понимание проблемы. «Истинно ли мы предусмотрительны и дальновидны, задает вопрос Ан. Марков, — когда обличая хищную власть вещей над нестойкими душами, расширительно переносим свой гнев и на сами вещи? Не в этом ли пренебрежении к «грошевому уюту», «тряпкам» и «жестянкам» кроется, отчасти хотя бы, причина нашего затянувшегося отставания качества товаров широкого потребления?... Высокого качества вещи, ее добротности, удобства, красоты добывается лишь тот, кто вещь любит».

Это утверждение вряд ли может быть оспорено. Его можно рассматривать как одну из моральных заповедей нашего дизайна.

«Обличать вещный мир в трудовой стране, — продолжает журналист, — где большая часть населения занята созданием этого мира, вроде бы даже странно. ...Недооценка этого мира чревата... утратой мастерства, снижением профессионального уровня, отсутствием трудовой престижности»⁶. В процессе перестройки нашей экономической, социальной и культурной жизни это положение обнажило во всей своей отчетливости и позволило показать общественную ущербность

⁵ Лисичкин Г. Люди и вещи//Дружба народов. 1988. № 1. С. 212.

⁶ Марков Ан. Многоуважаемый шкаф//Литературная газета. 1974. № 25.

разных призывов к пуританско-аскетическому уравнительному потреблению⁷.

«...Вещи остаются вещами,— обоснованно отмечал в ходе газетной дискуссии А. Удальцов. — Мы это все более отчетливо начинаем понимать и заботимся, чтобы вещей стало больше и качество их — выше. Иначе нельзя, ибо общество наше начертало на своих знаменах лозунг борьбы за всемерное и постоянное повышение жизненного уровня народа»⁸.

Обличая мещанство, обывательщину, приобретательские страсти, не следует, однако, путать «вещелюбие» и «вещеманство»⁹ — это понятия, противоположные, особенно в условиях наших общественных отношений.

Вещи обладают способностью аккумулировать умения, навыки, трудовой опыт человека-творца и потому несут в себе духовное содержание, становятся, по выражению Маркса, чувственно представшей перед ним человеческой психологией.

Рассматриваемая в этом плане вещь может обрести чувственно-образное или символическое значение. Именно в таком смысле потребность в вещи становится относительно самостоятельной, как относительно автономна для человека потребность в красоте или в художественной деятельности.

Большинство негативных характеристик,

⁷ Одна из лучших на эту тему работ — статья Геннадия Лислякина «Люди и вещи» в журнале «Дружба народов».

⁸ Удальцов А. Не слабей единой // Литературная газета. 1974. № 37.

⁹ Успенский Л. Накопители // Литературная газета. 1974. № 17.

которыми наделена вещь в социологической литературе, связано с ее функционированием в качестве знака, символизирующего товарно-денежные отношения капиталистического общества. Однако вещный символизм к этому не сводится, и с крахом указанных отношений знаковые функции вещи в системе культуры не исчезают.

Способность вещи быть носителем, «трансляционным каналом» социально-культурной информации удовлетворяет особую человеческую потребность, которая часто связана с эстетической ценностью вещи.

Каждый элемент культуры человек наделяет значением. Поэтому культуру можно рассматривать как систему значений, наложенных человеком на отражаемую его сознанием действительность, а следовательно, на сотворенный им мир «второй природы». «Без посредства сложной системы значений паровоз, самолет, телефон, счетно-решающее устройство... не могут быть включены в человеческую практику»¹⁰.

Значение связано со знаковыми функциями культурного явления, в том числе и вещи. «Если функция культурного явления выражает его роль в человеческой практике, его отношение к потребностям, ...то значение соотносит предмет с сознанием, с духовной деятельностью и реализуется через семантические связи. Функция и значение явления не совпадают друг с другом»¹¹.

¹⁰ Соколов Э. В. Культура и личность. М., 1972. С. 118.

¹¹ Там же. С. 84.

Примером вещей, несущих строго оговоренные значения, является различная форменная одежда, достаточно определенно свидетельствующая об общественной принадлежности индивида, а в иных случаях (например, военная форма) — об общественной иерархии и субординации.

Знаковые функции сохранились сегодня и за народным костюмом, и элементами народной архитектуры.

Народный костюм как объект семиотического исследования может служить благодарным материалом, раскрывающим ряд специфических проявлений знаковых функций утилитарной вещи.

В качестве примера сошлемся на семиотический анализ народного костюма, произведенный еще в 20-х годах известным советским этнографом П. Богатыревым¹².

Исследователь отмечает, что по многим своим чертам народный костюм — антипод одежды, подчиняющейся моде. Тенденция моды — легко изменяться. Новая модная одежда не должна походить на предшествующую ей. Тенденция народного костюма — не изменяться, внуки должны носить тот же костюм, что и деды. Другим отличием народного костюма от модной одежды является его относительно жесткая подверженность цензуре коллектива. Коллектив диктует, что можно и чего нельзя изменить в костюме. Такова тенденция, хотя в действительности и народный костюм претерпевает некоторые

¹² См.: Богатырев П. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

изменения, может включать элементы моды, а мода, в свою очередь, должна считаться с волей коллектива. За народным костюмом всегда сохраняется конвенциональное значение знака.

Народный костюм как специфический вид одежды, благодаря относительной устойчивости, позволяет достаточно четко дифференцировать в вещи ее практические функции и знаковые.

«Одежда — паспорт человека, указывающий на его племенную, классовую, половую принадлежность, и символ, характеризующий его общественную значимость»¹³, — пишет П. И. Гаген-Торн. П. Богатырев анализирует не только весьма широкий круг отдельных взятых функций костюма, но и подробно изучает структуру этих функций, их сложные связи.

Рассматривая широкий спектр функциональных свойств костюма, П. Богатырев выделил такие его особенности, которые обеспечивают практическую функцию, иногда тесно связанную с ней эротическую, магическую, возрастную, социально-половую (т. е. функцию различения замужней женщины и незамужней, женатого мужчины и холостого), связанную с ней функцию моральную (костюм соблазненных девушек), функцию будничного, праздничного и обрядового костюма; функцию профессиональную, сословную,

¹³ Гаген-Торн П. И. К методике изучения одежды в этнографии СССР//Советская этнография. 1933. № 3—4. С. 122.

указывающую на региональную принадлежность, на вероисповедание, и так далее.

Перечисленные многообразные функции костюма следует понимать как совокупность значений, в каких он может выступать для человека. Эта совокупность может быть дифференцирована на класс практических значений и класс информационных значений.

Дифференцируя это принципиальное различие значений, П. Богатырев указывает, что «функция может относиться либо собственно к костюму (вещи), либо к тем различным сферам, на которые костюм (как знак) указывает¹⁴. Костюм, следовательно, оказывается и вещью, и знаком. Материальный предмет может быть и знаком, и вещью одновременно¹⁵. Вещь, по П. Богатыреву, не теряя своей практической функциональности, может стать знаком, когда относительно значения некоторых ее свойств или особенностей формы, допускающих известную вариабельность без существенного влияния на ее практические функции, достигается определенная договоренность между людьми (конвенция).

Костюм почти всегда обладает такой двойственностью функций. Он всегда практически значимая вещь и всегда вещь значащая, т. е. выступающая в роли знака. Случай, когда костюм предстает только в роли знака, крайне редки. Даже костюм из теат-

¹⁴ Богатырев П. Функции национального костюма в Моравской Словакии//Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 340.

¹⁵ Там же. С. 343.

рального гардероба, основная функция которого знаковая (благодаря ей мы получаем возможность судить об особенностях изображения актером лица), все же не лишен практической функции, поскольку прикрывает тело актера.

Анализ явлений материальной культуры под отчетливо выраженным семиотическим ракурсом распространяется П. Богатыревым и на функции орудий труда, домашней утвари, крестьянского дома.

Домашняя утварь и орудия сельскохозяйственного труда, как правило, являются не только вещами практического назначения, но и знаками. Помимо практической функции, они наделяются функцией указания религиозной, региональной и сословной принадлежности своих хозяев.

Как и народный костюм, крестьянский дом со всей очевидностью демонстрирует нам, что практические функции материального предмета, порождая ту или иную специфичность форм, наделяют его и знаковыми функциями. В этом легко убедиться, сопоставив, например, традиционный карельский деревянный жилой дом с глинобитным или кирпичным традиционным жилым домом в Узбекистане. Форма карельского (северо-русского) дома сложилась под влиянием климатических и хозяйственно-экономических условий жизни крестьян на севере, и многие ее элементы приобрели знаково-коммуникативные функции со строго конвенциональным значением. Это дом, как правило, в два этажа, образованный из двух, трех или более

клетей, в которых размещалась большая семья, состоявшая из нескольких поколений. Под одной крышей нередко размещались и жилые, и хозяйственные помещения, и крытый двор. По специальному бревенчатому настилу сани прямо с улицы могли въехать на второй этаж в хозяйственный отсек дома. Такая планировка определялась климатическими условиями севера, но она породила форму с ярко выраженными знаковыми функциями. Карельский дом (несколько таких домов представлено в музее карельского деревянного зодчества в Кижях) не спутаешь ни с каким другим.

«Строительная схема деревянного дома севера безупречна, — пишет В. Брюсова, — рациональностью она не уступает греческому ордеру»¹⁶. В эту схему «топор художника вдохнул живую душу — красоту»¹⁷.

Планировка дома и его внутренняя отделка, обработка стен и декоративное убранство видоизменяются в разных местах Карелии, но неизменно используются стабильные, варьируемые в своих сочетаниях элементы, становящиеся знаковыми, часто эстетически значимыми слагаемыми формы. Балконы-гульбища с резными перильцами и балясинами, причелины, обрамляющие торцы кровель, декоративные «полотенца» и наличники — все это, украшенное специфическим орнамен-

том, приобретало характер особых, знаковых средств карельской избы.

Иного характера знаковые средства традиционного узбекского жилого дома. Как и в северной избе, они исторически определились из тех значений, какими наделялись рациональные, практически полезные элементы жилого дома, и из тех художественных средств, которыми традиционно пользовался для украшения своего жилья народ Узбекистана.

Климатические, социально-экономические и религиозно-идеологические условия жизни сделали традиционный узбекский дом глухим со стороны улицы и полностью обращенным своими знаково-эстетическими элементами во двор¹⁸. Здесь он нередко поражает посетителя необычайным богатством художественно-выразительных средств, какие рождает фантазия талантливого народа.

Крытые террасы и айваны, на которых в условиях жаркого климата семья проводит большую часть своего времени, демонстрируют сохранившиеся до наших дней особенности узбекского орнамента, которым изрезаны поверхности деревянных колонн, плоскости дверей, наличников, решетчатых ограждений (панжара), потолков, ственных ниш и т. д. Орнаментальная резьба по ганчу и де-

¹⁶ Брюсова В. По соловецкой земле. М., 1972. С. 70.

¹⁷ Орфинский В. Путь длиною в шесть столетий. Петрозаводск. 1968. С. 14.

¹⁸ Замкнутость такого дома, с одной стороны, определялась необходимостью отгородить внутренний двор и помещения, где средствами народного зодчества нередко создавался свой микроклимат, от зноя улицы, а с другой — диктовалась требованиями феодально-мусульманской идеологии, разобщенностью мужчин и женщин и т. д.

реву, пластика формы, богатая палитра красок — все используется для убранства внутреннего двора, которое силою традиции обретает социально-психологическое значение. При почти полном отсутствии в орнаменте изобразительных мотивов, каждая из областей Узбекистана представлена варьируемой на разные лады, но все же инвариантной в своей основе орнаментальной вязью.

Особенно широко конвенциональные знаково-эстетические элементы представлены в интерьере узбекского дома. Здесь при сравнительно скупом наборе мебели, «говорящих вещей» все же очень много. Это и ковры, и сюзане, и курпача, и металлическая, и керамическая посуда, и еще масса других предметов. Все в таком традиционном доме однозначно говорило о классовой, национальной и региональной принадлежности владельца.

Таковы вещи со строго конвенциональным значением формы. Они не допускают своей полисемантической интерпретации.

Однако условия современной жизни, интенсивность социальных преобразований, появление новых потребностей и производственно-технических возможностей их удовлетворения, возникновение все новых и новых изделий, в свою очередь, генерирующих ранее неведомые потребности и т. д. — все это рождает ситуацию, при которой человек живет ныне в окружении вещей, лишенных смысловой однозначности. Предметную среду современного человека составляют главным образом вещи, форма которых отлича-

ется относительной свободой смысловой интерпретации. Но свободой только относительной. Поэтому мы вправе говорить о знаково-коммуникативных функциях подобных вещей, хотя и не существует стабильного «общественного договора» относительно присущих им значений. Механизм реализации знаковых функций вещей этого класса более сложен, чем у рассмотренных нами вещей со строго фиксированным набором значений. Современная одежда, например, подвержена капризам быстротекущей, «эффемерной» и неустойчивой моды. Поэтому она, на первый взгляд, менее всего приспособлена к выполнению знаковых функций. мода, как кажется, меняется быстрее, чем может возникнуть какая-нибудь «конвенция» по поводу значения модных вещей.

Но исследования моды показали, что она связана с образом жизни данной социальной группы или общества в целом, с типологией личности, с характером влечений, желаний, потребностей, с бытующими ценностными установками, стереотипами поведения, способами общения и с механизмом восприятия людьми самих себя¹⁹.

Анализ знаково-коммуникативных функций утилитарных вещей показывает, что присущая им семантика «расшифровывается» человеком в контексте ценностных ориентаций данной социальной и культурной среды. В ряду таких ориентаций наиболее существенной в семантическом плане является, по-

¹⁹ Скатерщиков В. К. К спорам о моде// мода за и против, М., 1970. С. 69.

видимому, эстетическая ценностная ориентация. Социально-обусловленные эстетический вкус и предпочтения — это те факторы общественного сознания, которые ныне все больше мобилизуются человеком для ориентации в социально-культурной среде посредством комплекса вещей промышленного производства. Механизм эстетического сознания и эстетической деятельности используется человеком для придания утилитарной вещи знаковых функций, для актуализации определенных общественных отношений.

Попытаемся установить хотя бы самые общие основания определенной корреляции между эстетической проработкой формы в дизайне и включением вещи в процессе социально-культурного общения людей.

Уже отмечалось, что оценить форму как эстетически значимую человек сумел лишь тогда, когда овладел способностью соотносить в своем сознании формальную организованность явлений с тем внутренним содержанием, которое форма выражает, когда научился эмоционально постигать, какой организованности это содержание требует.

Формальные качества стали носителем значимой для человека информации и оказались способными выражать содержание, связанное не только с объектом, но и с социальной жизнью самого человека. Упорядоченная форма объекта стала знаком творческой мощи общественного человека, его способности к целесообразному изменению природных форм.

Восприятие такого знака, постижение

его смысла, значения — акт не только познавательный, и связан он не с одной лишь логической способностью сознания, но и с эмоционально-ассоциативными механизмами человеческой психики.

Диалектико-материалистическое понимание эстетических явлений не исключает, а, наоборот, открывает широкую возможность интерпретации эстетически значимой формы как знака, наделенного определенной совокупностью значений, среди которых могут быть и социально-культурные.

Многоступенчатость ассоциаций, связанных с эстетическим восприятием, делает чувство красоты явлением общественного сознания. В цепь этих ассоциаций укладывается и целенаправленная деятельность человека, и его преобразовательная практика, и познавательная способность, и социально-коммуникативная активность, и ценностная ориентация. Определенность чувств в продуктах труда превращает форму в носителя информации не только о свойствах вещей, но и о свойствах людей. В «фундаменте» эстетически значимой формы лежит явление, практически значимое для общественного человека, для человека как личности, представителя рода «человек», существенная характеристика которого — совокупность общественных отношений.

Информационно-семиотический подход к анализу эстетических явлений позволяет трактовать эстетическое формообразование промышленных изделий, особый характер организации их чувственно воспринимаемой

формы как один из самых широко используемых и эффективных способов «кодирования» психологических и социально-культурных значений вещей, рассчитанный на активность присутствующих человеку механизмов эстетического восприятия. Человек пользуется при этом своеобразным «эстетическим кодом», который, как и многие другие коды культурного общения людей, носит размытый характер.

Эстетически значимая форма предмета может, таким образом, интерпретироваться как знак, однако — как знак особого рода, специфичный для художественно-эстетического общения людей. В отличие от знака формализованных семиотических систем, он не является знаком осведомляющим, не имеет строго определенного предметного значения и принадлежит к тому типу знаков, которые С. Раппопорт называет «художественными»²⁰. Лишенные предметных значений неосведомляющие художественные знаки обладают функциональными значениями, т. е. способностью в совместном действии с другими знаками (осведомляющими и неосведомляющими) передавать информацию путем внушения и возбуждения определенного строя наблюдений, переживаний и т. д.

Через эстетически значимую, выразительную форму вещи дизайнер получает возможность донести до потребителя социально-психологическую информацию и тем самым «закодировать» в вещи некоторую существен-

ную для данной социальной общности «программу» деятельности. Мы говорим здесь о выражении через вещь социально-психологической, а не социально-идеологической информации, отличая тем самым диапазон возможных значений эстетически организованной вещи от значений, которые могут быть связаны с произведением искусства, в том числе и бифункционального, включающего и художественно организованную систему вещей. Однако пока такая система не создана, вещь не функционирует на уровне искусства и мера присущих ей значений ограничена значениями социально-психологическими, через которые опосредуется культурный смысл вещи. Значения, «кодируемые» в вещи, относятся к сфере обыденного сознания, здесь они еще не достигают того уровня, который можно назвать «художественной идеологией». Но мы можем увидеть в вещи выражение убеждений и жизненных представлений, устремлений, вкусов и др. факторов общественного сознания, объединяемых понятием «социальная психология».

С деятельностью людей, ее предметными условиями и предметным результатом социальная психология связана непосредственно. «Общественная психология неотделима от деятельности людей, — пишет Б. Парыгин. — Она не только проявляется в повседневном поведении, но и оказывается той постоянно функционирующей силой, которая непосредственно определяет направленность их поведения»²¹. Поэтому можно утверждать, что

²⁰ См.: Раппопорт С. Семиотика и язык искусства // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. М., 1973. С. 33—34.

²¹ Парыгин Б. Д. Основы социально-психологической теории. М., 1971. С. 66—67.

Культурная значимость вещи, ставшая фактором сознания человека, есть ее социально-психологическое значение.

От поколения к поколению люди наследовали особого рода окрашенность эмоционального отношения к свету и тьме, к верху и низу, к горизонтали и вертикали, к разного рода объемным и цветовым соотношениям, которые связаны для человека с широким спектром ассоциаций. Поэтому говорят о пространственной форме как о тяжелой и легкой, статичной и динамичной, о цвете звучном и спокойном, веселом и грустном, теплом и холодном и т. д.²² Это хорошо известные факты эмоционально-психологического воздействия пространственно-временных отношений материального мира.

Тонкие механизмы такого воздействия сегодня интенсивно изучаются психологией, в частности, в связи с потребностями дизайна. Совершенно очевидно, что организуя чувственно воспринимаемую форму вещи и добиваясь положительной эстетической реакции человека от контакта с нею, дизайнер не может не учитывать подобного воздействия. Формальные признаки изделия эмоционально-психологически влияют на человека. В предметной форме заключено знаковое выражение социально-психологической информации.

²² «Что касается цветов, — пишет Гегель, — то существуют серьезные, радостные, огненные, холодные, печальные и нежные цвета. Поэтому избирают определенные цвета как знаки имеющегося у нас настроения» (Гегель, Энциклопедия философских наук. Соч. Т. 3. М., 1956. С. 116).

Почему же вещь оказывается способной быть зримым выражением той или иной социальной общности людей и опосредовать тем самым общественные отношения?

Известно, что ассоциации, естественно возникающие на основе природных факторов человеческого существования, оказываются опосредованными культурно-социальным опытом, усвоенным человеком в процессе его онтогенетического развития. Так, естественная реакция на зеленый цвет, как на доминирующий цвет растительного мира, или на красный цвет как на цвет крови, для разных народов, в зависимости от условий их социального сосуществования, приобретает иногда особое символическое значение и может совершенно по-разному интерпретироваться. Известно, например, что в Европе цвет траура — черный, в Индии — белый.

Социально-культурному влиянию подвержено восприятие не только цвето-колористических, но и различных объемно-пространственных и временных отношений (пропорций, ритмов и т. д.). По мнению Г. В. Плеханова, «ощущения, вызываемые известными сочетаниями цветов или формой предметов, даже у первобытных народов ассоциируются с весьма сложными идеями и что по крайней мере многие из таких форм и сочетаний кажутся им красивыми только благодаря такой ассоциации»²³. А это значит, что красота предмета, благодаря той же ассоциативной способности сознания, может быть интерпре-

²³ Плеханов Г. В. Искусство и эстетика. М., 1948. С. 10, 11.

тирована как «знак» этих «словесных идей». Восприятие красоты генерирует в сознании круг идей, которые становятся смысловым значением такого «знака».

Смысловые значения формы и цвета, интерпретированные как «знаки», подтверждены исторической подвижностью. Укажем лишь один пример.

Веками люди любую вытянутую и одно-сторонне заостренную форму воспринимали как динамичную, выразившую направленность движения в сторону заостренного конца («летающая стрела»). Но вот человечество вступило в эру господства аэродинамических обтекаемых форм, и наше ассоциативное восприятие формы как динамичной за сравнительно короткий срок стало противоположным: форма водяной капли, вытянутой по горизонтали, воспринимается современным человеком как динамичная, но направленность движения читается не в сторону заостренного конца, а в сторону тупого. Так, код конкретной визуальной формы претерпел коренное изменение без всякой на то договоренности.

Однако на поставленный нами ранее вопрос о связи эстетически значимой формы с возможностью включения вещи в социально-культурную коммуникацию нельзя дать удовлетворительный ответ, оставаясь в границах сугубо психологических исследований. Практика художественного конструирования нуждается в раскрытии внутреннего механизма взаимосвязей эстетических значений предметного мира с его социально-психологичес-

кими, и более широко, с его социо-культурными значениями. Современное состояние социальной психологии, разработка теории социального общения и, наконец, нынешний уровень эстетических исследований позволяют наметить основные звенья в цепи интересующих нас связей.

Начнем с проблемы нормативности социального общения, которое привлекает внимание исследователей процессов коммуникации. Рассматривая общество как самую сложную разновидность самоорганизующихся систем, В. Соковнин пишет: для общества, как и для всех таких систем, характерно «ограничение поведения рамками целесообразности, оптимальности, единообразия и стабильности. Это и есть не что иное, как установление нормы»²⁴. Норма есть одно из средств стабилизации общественной системы, регулирования ее внутреннего поведения. Во всякой самоорганизующейся системе ее элементы подвержены закону выбора лучших форм действий в данных условиях своего существования. Подвержен такому закону и человек как элемент общественной системы. Лучшее, с его точки зрения, формы действий (деятельности) он избирает и осознанно, и неосознанно, подчиняя себя требованиям стабилизации, единообразия, нормативности. Социальная норма — это «обусловленные общественным бытием требования, предъявляемые обществом (классом, коллективом) к поведению личности в ее взаимосвязях с

²⁴ Соковнин В. М. О природе человеческого общения. Фрунзе. 1974. С. 90.

теми или иными общностями и другими людьми, к деятельности социальных групп и общественных институтов»²⁵.

Нормативность пронизывает весь процесс социальной коммуникации и оперирования знаковыми средствами — от норм речи, жестов, мимики и нормативного использования вещей в их знаковых функциях до установления сложных политических форм отношений, общения. Социальная программа общения может создаваться сознательно (декларации, постановления, законы, инструкции и т. д.), но может продуцироваться коллективом и стихийно, в виде нормативов и стандартов общения, принятых в данной культурной среде и требующих своего предметно-чувственного выражения, в том числе и с помощью элементов среды, в которой это общение реализуется.

Программа общения людей опосредована системой социально-культурных значений, обретающих относительно устойчивый характер в пределах социальной общности благодаря нормативности процесса социальной коммуникации. В широкий спектр социальных значений, присущих различным предметно-чувственным проявлениям культуры, включены и эстетические значения, которые также носят нормативно-типологический характер²⁶.

Среди норм, регулирующих социальное

²⁵ Пеньков Ч. М. Социальные нормы — регуляторы поведения личности. М., 1972. С. 4.

²⁶ Мартынов Ф. Т. Эстетическая деятельность и художественное отражение. Свердловск, 1973. С. 65—68.

общение, совместную деятельность людей, их сотрудничество и взаимоподдержку, есть не только правила, ограничения, запреты, но и нормы-цели — идеальные модели взаимоотношений между людьми. Для каждого индивида они определяются его ориентацией на «эталонную группу», с особенностями которой он соизмеряет свое поведение и по образцу которой формирует свои ценностные ориентации, идеалы, культурный стереотип.

Многие нормы общения определяются социальными ролями человека. И хотя человек всегда исполняет множество ролей, и поэтому бывает включен в различные общественные группы, образцом, «эталонном» для себя он избирает принципы, установки и нормы определенной группы, с которой он пытается себя идентифицировать. У каждой группы есть свой общественный жизненный опыт, на основе которого у нее вырабатывается система ценностных ориентаций, формируется социальный и эстетический идеал.

Уже отмечалось, что в нашей эстетической науке прочно утвердилось положение, согласно которому эстетический объект есть единство предметного и человеческого. Следовательно, в акте эстетической оценки человек сам входит в объект отражения²⁷.

²⁷ Об объекте эстетического отражения как о единстве предметного и человеческого, помимо упоминавшейся работы Л. Н. Столинича, см. также: Замбровский Б. Я. Некоторые проблемы становления объекта эстетического отношения. Воронеж, 1971; Зеленов Л. А. Процесс эстетического отражения. М., 1969; Безмоздин Л. Н. Художественно-конструктивная деятельность человека. Ташкент, 1975; Мол-

С этой особенностью эстетического объекта связан эмоциональный характер эстетической оценки, ибо всякая эмоция — «это не отражение самих предметов и явлений действительности, а того отношения, в каком они находятся к потребностям и мотивам деятельности человека»²⁸.

Эстетические значения познаются личностью на основе индивидуально присущих ей эмоционально-ассоциативных механизмов сознания, но включают в свое содержание индивидуальный смысл, связанный с тем, что человек представлен в объекте не как обособленный индивид, а как совокупность общественных отношений, как конкретно-историческая социально и культурно обусловленная личность. Для каждой социально-культурной общности эстетические значения имеют объективно обусловленное устойчивое содержание, носят нормативный характер, т. е. в них определенным образом «закодирован» связанный с этой общностью человек.

У разных человеческих общностей свои предметно-чувственные нормы использования художественно-эстетических средств. Они делают возможным существование различных художественных стилей в искусстве, наделяют определенным набором значений используемые человеком средства эстетической вы-

ч а н о в а А. С. На вкус, на цвет... Теоретический очерк об эстетическом вкусе. М., 1966.

²⁸ Леонтьев А. Н. Эмоции и чувство. М., 1956. С. 336; Об эмоциях как отражении «опыта отношений» см.: Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. М., 1972.

разительности. Можно, следовательно, говорить о наличии определенного «эстетического кода», более или менее «размытого», но относительно устойчивого в системе определенной культуры и дифференцируемого внутри нее по различным субкультурам. Человек способен пользоваться этим «кодом», поскольку у него всегда есть эстетические потребности, установки, вкусы, предпочтения, в конечном итоге — эстетические идеалы, специфичные для разных социально-культурных образований человеческого общества.

Средством «расшифровки» «эстетического кода» для человека-потребителя служит его собственный эстетический вкус, который, однако, представляет собой диалектическое единство индивидуального и общего. Общее в эстетическом вкусе, как известно, охватывает общечеловеческое, национальное, классовое, групповое²⁹. Наличие в человеке этого общего и позволяет ему в процессе эстетического восприятия, где «проводником» служит его собственный вкус, идентифицировать то или иное явление социальной жизни людей, включая и элементы предметной среды, вещи, с определенной культурой и социально-культурной общностью.

Для дизайнера приведенные соображения означают практические ориентиры деятель-

²⁹ О диалектике общего и индивидуального в эстетическом (художественном) вкусе см.: Коган Л. Н. Художественный вкус. М., 1966. С. 73—104; Молчанова А. С. На вкус, на цвет... Теоретический очерк об эстетическом вкусе. 1966. С. 60—66; Скатерщиков В. К. Об эстетическом вкусе. М., 1974.

ности. Дизайнер создает продукцию массового производства, рассчитанную как на общественное, так и индивидуальное потребление. Но, в отличие от ремесленника, он лишен возможности «кодировать» в своем продукте предпочтения (вкусы, запросы, требования и т. д.) индивидуального потребителя. Он неизбежно вынужден ориентироваться на некоторого «усредненного» потребителя. Весь вопрос в степени этой «усредненности». Если вещь проектировать на абстрактного человека «вообще», на некоего индивида безотносительно к его социальным связям, она рискует оказаться вне эстетического ряда, как бы дизайнер не стремился сделать ее «красивой». Только изучая и учитывая культурно-эстетические потребности, вкусы, запросы, предпочтения той или иной социально-культурной общности, присущие этой общности социально-психологические установки, дизайнер может создать вещь, эстетически значимую в пределах, по крайней мере, этой общности, социально одобренную ею. А это значит, что вещь сама становится носителем, знаковым выражением определенной социально-психологической информации. В дизайне такой процесс связан с проектированием на конкретный тип потребителя. Здесь, однако, дизайнера подстерегает определенная сложность.

Большая социально-культурная значимость нашего художественного конструирования связана с тем, что дизайнер, проектируя вещи и предметные комплексы, не только следует за уже сложившимся эстетическим

вкусом определенной социальной группы, но способен этот вкус формировать, поднимая доступными ему средствами эстетическую культуру народа. Он всегда в какой-то мере диктует потребителю свои эстетические представления. При этом, однако, выявляется одно существенное для эстетики и дизайна обстоятельство: эстетическое восприятие связано с актуализацией предшествующего опыта личности. Человек соотносит воспринимаемый объект с уже сложившимися в его сознании перцептивными «элементами» (с образами сознания, идеалами). Эта ситуация определяется как соотносительность реального и идеального. Степень эмоциональной удовлетворенности человека в подобной ситуации зависит от того, насколько воспринимаемый объект соответствует уже сложившимся в сознании личности представлениям.

Поставив перед собой задачу — формировать вкус, дизайнер сознательно идет на «ломку» уже сложившихся представлений, перцептивных «эталонов». Здесь, однако, от него требуется такт и чувство меры. Если предполагаемая дизайнером реальность слишком резко разойдется с представлениями человека о том, какой она должна быть, возможен эстетический эффект, противоположный ожидаемому. Предмет может получить отрицательную эмоциональную оценку, в лучшем случае человек останется к нему равнодушным. Прогнозируемое дизайнером воздействие на вкус потребителя не состоится. Отсюда требование — всегда учитывать эстетический вкус и эстетические представле-

ния потребителя, не ставя себя, однако, в безусловную зависимость от них. Уже сложившийся вкус группы следует иметь в виду и тогда, когда поставлена цель на этот вкус повлиять, изменить его в желательном для общества направлении. Не зная эстетических норм культурной общности, нельзя определить ту допустимую меру сознательной модификации эстетического вкуса, которую может определить дизайнер в качестве одной из целей его деятельности.

Итак, только с учетом потребительских предпочтений, особенностей эстетического восприятия, вкусов, представлений людей разной культурной общности (социально-классовой, национальной, профессиональной, возрастной, территориальной и т. п.) можно реализовать в вещах и предметных комплексах доступную им меру воспитательной значимости. Проектирование с учетом потребительского восприятия (если отбросить его экономически-прагматический аспект, значение которого предельно велико в коммерческом дизайне), означает, что дизайнер учитывает сложную социально-психологическую структуру, которой отмечены культурные общности, осознавая, что различным общностям присущ свой набор культурных ценностей, что отношения между членами общностей регулируются посредством особых семиотических систем, что в каждой общности своя, особая окрашенность отношений с предметным миром, и свое представление об эстетическом.

Но такова лишь одна сторона проектиро-

вания вещи «на потребителя». Другая — связана с тем, что человек, участвуя в групповых действиях, исполняя множество ролей и ориентируясь на мироощущение «эталонной группы», тем не менее всегда уникален, неповторим, и несводим к стандартным предписаниям и нормам. Строя свою общественную жизнедеятельность с помощью норм и стандартов, он неизменно нуждается в определенной совокупности «степеней свободы» и потому по-разному исполняет свою социальную роль, проявляет свое особое отношение к миру. У каждого человека свои модели мира, фиксирующие индивидуальный или коллективный слепок социально-культурного целого³⁰. Эти модели формируются в русле многообразных культурных традиций, систем мышления, языка на базе типологических норм поведения, систем восприятия времени, пространства, предметности. Однако личность — неповторима. Эта сложная диалектика индивидуального и типологического заставляет дизайнера моделировать в вещи не только «социальный стереотип» той или иной культурной общности, но и «программировать» определенную «свободу действий» индивида с предметом, возможность снятия «стандартизированных» характеристик человека. Следовательно, любое дизайнерское решение должно включать в свою структуру известную свободу восприятия. С этим тре-

³⁰ Ермолаев А. П. Место социально-культурных представлений в методике художественного конструирования // Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика. Вып. 4. М., 1973. С. 20.

бованием жизни нельзя не считаться, если ставится задача создать предметный мир таким, чтобы он не поощрял конформности и унифицированности сознания, а помогал человеку проявить свою индивидуальность.

Такая ориентация дизайнера на эстетически богатую личность, на свободу проявления ее эмоциональности особенно актуальна в наши дни, когда перестройка и обогащение социальных условий жизни призваны обеспечить возможность беспрепятственного проявления глубинных запросов души. Вопреки всем заверениям реввителей пуританского аскетизма, человек отнюдь не безразличен к эстетической ценности вещей, среди которых он живет.

Вспомним недалекое прошлое. Возрождающее художественное конструирование конца 50-х годов выдвинуло в качестве критерия оценки эстетических достоинств вещи принцип «современно — несовременно». Современной была та вещь, у которой форма соответствовала функции, которая понималась как прямое, утилитарное назначение вещи. Что общественные функции вещи гораздо шире ее утилитарного назначения, в ту пору отчетливо не осознавалось.

Рациональные, безупречно функционирующие вещи обретали формальные признаки, автоматически превращавшие их «в современные». Ну, а вещи несовременные стали зримым выражением «мещанства», ибо кто же, как не мещанин, держится за старое? Так, логикой прямолинейного мышления за

зримой формой вещи закреплялось одно единственное значение.

Вскоре, однако, наступил момент, когда вещный «хлам» старого быта стал лихорадочно замещаться новейшей продукцией дизайнера. Интерьеры наших квартир заплотнили прямые углы и полированные поверхности сервантов и шкафов, низкие журнальные столики, пластиковые кухни, рациональные светильники и кресла-раковины. А обыватель остался обывателем.

Уже в середине 60-х годов стало ясно, что самые современные формы могут оказаться таким же зримым символом мещанства, как и любое иное модное увлечение. Обзаведясь новыми модными вещами, обыватель не сменил своих психологических установок.

Вещи стали другими, а социальный стереотип, против которого боролись художники и дизайнеры, остался. Но затем случилось нечто совершенно неожиданное для нашего дизайнера. В течение нескольких лет был реабилитирован вещный консерватизм. В жилом интерьере снова появились комоды, этажерки, жардиньерки, складные ширмы, бронзовые канделябры, конторки, ломберные столики и другие реликты ушедшего быта³¹. Стиль «ретро» набирал силу.

Осмысливая такую переориентацию потребительских предпочтений, нельзя не признать в ней некий неосознанный протест против насильно навязанной дизайном мо-

³¹ См.: Переверзев Л. Б. Человек — вещь — человек // Декоративное искусство СССР. 1973. № 10. С. 2.

дели эстетического вкуса, в которой человек был взят в чересчур узких для него измерениях. Дурной вкус потому и дурной, что стереотипен и только. Он не допускает вариаций за пределами стереотипа. Человеку нужны социальные и культурные стереотипы и нормы, но жить только в их пределах он не может.

Творческая природа человека ломает стереотипы, создает новые и снова их ломает. Такова диалектика культурного развития личности в любую эпоху человеческой истории. Но в наше время, отмеченное небывалой быстротечностью перемен, она проявляет себя особо остро, и дизайн не может с нею не считаться, формируя вкус потребителя.

В потребности вкуса выйти за границы мира однозначных, обедненных значениями вещей видится нам причина того, что в рациональном предметном наполнении наших квартир появляются далекие от функционального совершенства предметы ушедшего быта.

Созданием функционально безупречных, рациональных, «стерильных» вещей, но вещей «на одно лицо», дизайн вряд ли способствовал развитию подлинно эстетического вкуса. Не очень эффективными в этом плане оказались и пресловутые «дизайн-стили» — аэродинамические, коробчатые, трапецеидальные, все эти «линии Ниццоли», стили «Браун», «Оливетти» и т. д.

Модные «стили» в дизайне могут привести лишь к формально-эстетическому единообразию, к некоторой визуальной упорядочен-

ности, облегчить человеку ориентацию в вещной среде, но они не способны наполнить эту среду человеческим содержанием, если иметь в виду не абстрактного, усредненного человека, а индивидуально-неповторимую личность. Подлинно человеческий мир вещей — мир многозначный, организованный не по законам стилизации, а по законам художественного стиля. Художественно значимая вещь вписывается не в один, а во многие контексты культуры. Не потому ли продолжают жить и радовать нас подлинно художественные творения зодчих и мастеров прикладного искусства прошлых веков? Созданные давно, они и сегодня органично вписываются в современную культуру.

В теории дизайна уже сложились представления о его особых задачах, возникающих в связи с преемственностью культуры. «Современная культура, — отмечает один из теоретиков дизайна, — казалось бы целиком строящаяся на новых нетрадиционных представлениях, оказывается пронизанной традициями. Сегодняшнее понятие дома, семьи, города, его основных узлов наполнены теми значениями, которые складывались в течение тысячелетий. И если сегодняшнее проектирование лишает среду архетипических значений, то это не закономерность, а беда современной проектной действительности»³².

Культурологические исследования показали, что существует прямая преемственность

³² Ермолаев А. П. Место социально-культурных представлений в методике художественного конструирования. С. 21.

между формами утилитарных предметов, жилища, всей бытовой материальной культуры, характерной для глубинной жизни народа, и художественными предметными формами наших дней. Нельзя вернуться к старым системам жизнеобеспечения. Утопичными были бы все призывы возродить ремесленное производство бытовых вещей. Но существует проблема преемственности основных человеческих потребностей и способов общения человека с естественной и «второй» природой — одна из важнейших и наиболее сложных проблем эстетической организации предметного мира в условиях научно-технической революции³³.

Для многих вещей, даже бытовых, достаточно, вероятно, тех знаковых функций, которые позволяют воспринимать их только как вещи современной культуры. Такова, по-видимому, вся бытовая техника (электрическая, кухонная, санитарная). Здесь действительно требуется «подогнать» вещь к вещи. Здесь сфера «дизайн-стиля», хотя интерьер и кухни, и ванны тоже может стать выражением индивидуальности человека. Но мебель, одежда и некоторые другие предметы промышленного производства могут стать сферой подлинно художественного стиля, выразить человеческую индивидуальность. И мы знаем образцы такого истинно художественного творчества, когда возникают вещи многозначные, созданные в русле настоящего стиля.

Допуская варианты своего «прочтения»,

³³ См.: Аронов В. Р. Эстетическая организация предметной среды // Искусство и научно-технический прогресс. М., 1973. С. 235.

такая вещь, введенная личностью в контекст определенной культуры и составляющих ее подсистем, начинает «говорить» о чем-то определенном, организует человеческое настроение. Из многих значений художественной вещи человек может выбрать те, что отвечают его потребностям в конкретной предметной ситуации. В этом смысле можно говорить, что художественный стиль снимает «размытость» вещевого «кода».

Такой представляется нам диалектика индивидуального и типологического в эстетическом вкусе, диалектика стиля и стилизация в рассматриваемой сфере деятельности. Со всеми этими особенностями выражения социально-психологических характеристик человека дизайнеру приходится постоянно соизмерять свое творчество, если его действительно интересует человек. Односторонняя модель взаимоотношений человека и вещи грозит художественному конструированию дезориентацией в его целях.

На уровне художественного стиля выразительный «язык» вещей может приобрести характер определенной семиотической системы, когда отдельная вещь утрачивает роль обобщенного знака.

Итак, признание возможности «кодирования» значения вещей путем организации их формы художественными средствами, позволяет утверждать, что на рассматриваемом уровне художественного конструирования творчество дизайнера можно характеризовать как переход от деятельности утилитарно-эстетической (от поиска «конструктивной гармонии», от «эстетики целесообразности»)

через знаковое выражение социально-психологической информации к творческим поискам предметной среды, в которой может найти свое выражение и круг социально идеологических ценностей, т. е. к художественной деятельности (сопряженной, разумеется, с деятельностью утилитарно-технической).

Говоря о единстве предметной среды, достигаемой на основе подлинного художественного стиля, мы в сущности, уже поднялись на последний из выделенных нами деятельностных горизонтов дизайна, где творческие задачи художественного конструирования нередко оказываются настолько близкими архитектуре как искусству, что профессиональная обособленность этих форм деятельности бывает снята в синтезе архитектурно-дизайнерского, подлинно художественного преобразования предметной среды.

Глава шестая

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЦЕННОСТНЫЙ УРОВЕНЬ ДИЗАЙНА

Комплексность и многогранность функций, которые ассимилирует в себе дизайн, породили оправданное стремление видеть в художнике-конструкторе специалиста, обеспечивающего высокий уровень всего комплекса качественных характеристик промышленных изделий. Однако при этом часто не выделялась специфичность тех качеств, за которые лично ответственен дизайнер. Стала казаться второстепенной присущая дизайнеру возможность через свой продукт «по-человечески говорить с человеком», его причастность к формированию духовной сферы потребителя через образно-выразительные особенности элементов предметной среды и их комплексов.

Наш дизайн уже многие годы развивается как творческая практика, направленная на повышение качества промышленных изделий и сегодня в связи с перестройкой его задачи в этом плане еще более усугубляются. Значит ли это, что в дизайне существует альтернатива — качество продукции или решение художественных задач? И хотя ясна надуманность такой постановки вопроса, споры о художественных возможностях дизайна не прекращаются.

Остается актуальным вопрос о мере возможной художественно-образной выразительности предметно-вещевой среды, созданной усилиями дизайнера, т. е. о праве дизайнера на место в ряду бифункциональных архитектурных искусств, использующих неизобразительный принцип формообразования. Такой вопрос может быть поставлен лишь на основе признания неоднородности дизайна даже в границах одних и тех же социально-экономических систем.

Если иметь в виду дизайн в целом, нельзя не признать обоснованным мнение о том, что «более правильным было бы рассматривать искусство и дизайн как две взаимосвязанные, но отнюдь не тождественные, сферы эстетического отношения человека к действительности»¹. Это, однако, не противоречит предлагаемой нами концепции дизайна. Понимание дизайна как разноуровневой системы позволяет увидеть в нем не только уровень «творчества по законам красоты», но и особый «горизонт», на котором эстетическое освоение действительности обретает в известной мере художественно-образный характер, и где дизайн правомерно именовать «промышленным искусством».

Приступая к рассмотрению этого вопроса, мы исходим из следующих теоретических положений марксистско-ленинской эстетики.

1. Границы между художественными и нехудожественными видами деятельности относительны. Художественная деятельность не

отгорожена глухой стеной от деятельности человека в науке, технике, спорте и т. д. И если научно несостоятельно отрицание качественного своеобразия художественного творчества, то безусловно метафизичны попытки возвести глухую стену между искусством и неискусством. Анализ структуры человеческой деятельности показывает, что при всем его своеобразии, искусство локализуется не только на своей собственной «территории» — оно вторгается в чужие владения, и завязывает различные отношения с наукой, техникой, спортом, игрой и т. д. на своей собственной почве².

2. Природа художественного образа «изобразительно-выразительная», но взаимосвязь этих двух составляющих его сторон носит динамический характер, меняется с переходом от одних художественных явлений к другим. Возможно преимущественное проявление образа как с изобразительной, так и с выразительной стороны.

3. Любая форма художественного освоения мира представляет собой синтез отражения (включающего в себя познание и оценку) и преобразования действительности. Характер этого синтеза в системе искусств изменчив и подвижен, являет собой лишь относительно устойчивое равновесие, меняющееся при переходе от одной формы художественного освоения действительности к другой. Существуют виды и жанры искусства, где это единство преимущественно представлено

¹ Зисль А. Искусство и эстетика. 2-е изд. М., 1975. С. 29.

² См.: Каган М. Человеческая деятельность. С. 135.

своими крайними полюсами, где доминирует одна противоположность за счет другой, в одних случаях отчетливо проступают отражательно-познавательные моменты, в других — созидательно-преобразовательные и оценочные.

4. Если признать, что искусство не упрощенно-зеркальное отражение реальности, а отражение бытия в его взаимоотношениях с человеком, если видеть в искусстве не познание мира самого по себе или человека как его части, а познание духовной взаимосвязи мира и человека (т. е. видеть познавательно-ценностные основы художественного отражения), то буквально все присущие искусству диалектически связанные противоположности — материальное и духовное, индивидуальное и всеобщее, реальное и идеальное, познание и оценка, изображение и еще ряд других аналогичных парных категорий — находят свое проявление во всех без исключения видах искусства, в том числе и в прикладных, бифункциональных, архитектурно-конструктивных. Нужно лишь понимать эти противоположности не как окостеневшие понятия, отражающие некие застывшие свойства и отношения, а видеть их живую изменчивость, подвижность, придающую каждому виду искусства его особое своеобразие, продиктованное его жизненной необходимостью и несводимостью к другим видам. При этом нельзя, конечно, отрицать качественного отличия утилитарно-художественных бифункциональных видов искусства от тех его видов, где художественные ценности не связаны с материальной полезностью, нельзя не видеть

различий в доступной им мере одухотворенности их художественного содержания. Там, где ценности художественные едины с утилитарными значениями, они выступают лишь одним из слагаемых (как правило, подчиненным) общей значимо-смысловой характеристики предмета и потому не претендуют на ту глубину духовного содержания, каким отмечено бытие чисто художественных ценностей.

5. В неизобразительных искусствах столь же своеобразно проявляется диалектика единичного и общего. Ее нельзя свести к частному случаю этой взаимосвязи — к диалектике индивидуального и типичного. Где нет «портретного» изображения жизни, там бессмысленно говорить о типизации. Но это не значит, что там нет художественного обобщения: в архитектуре и в прикладном искусстве, как зачастую и в музыке, и в хореографии, общие для многих людей чувства и мысли, потребности и идеалы получают всякий раз свою неповторимую интерпретацию. Диалектика общего и единичного выражается в этих искусствах через эмоциональную выразительность художественного образа, через неизобразительный путь художественного обобщения.

Исходя из этих положений, попытаемся проследить пути включения дизайна в художественную культуру, условия его функционирования на уровне формирования художественных ценностей.

Критический анализ аргументов, используемых для решительного размежевания дизайна с художественной культурой, поможет.

вероятно, выявить связи между творческой деятельностью в дизайне и искусстве, наметить границы, где они обособляются, или, наоборот, взаимно ассимилируются.

Об «антихудожественных» концепциях дизайна, связанных с экономическими запросами капиталистического рынка, у нас уже шла речь. Однако необходимость размежевания дизайна и искусства утверждается не только буржуазными теоретиками. Эту точку зрения разделяют и некоторые прогрессивные дизайнеры Запада³ и ряд теоретиков дизайна социалистических стран.

Духовное содержание искусства, полагают они, связано лишь с познанием отраженной реальности, в то время как дизайн призван эту реальность преобразовывать⁴. Чисто гносеологическая трактовка искусства, которому приписывается лишь пассивно-созерца-

³ Так предельно антихудожественную точку зрения на дизайн наложил английский теоретик и практик М. Блек: «Роль специалиста в области промышленной эстетики проста. Она заключается в том, чтобы сделать обычные вещи, которыми пользуется человек, по возможности наиболее экономичными и эффективными; чтобы они были удобными в обращении и управлении; чтобы они давали наибольшее эстетическое наслаждение в силу своей формальной математической красоты». Достичь этого паясничества могут, по мнению М. Блека, «без помощи художников, которые в настоящее время очень часто выступают в роли дипломированных шутов при промышленных дворах» Блек М. Взаимодействие искусства и техники в промышленной эстетике // Материалы к симпозиуму ЮНЕСКО по вопросам техники и художественного творчества в современном мире / Перевод с англ. ВНИИТЭ, Тбилиси, 1968. С. 37—38.

⁴ См., например, Бегенау З. Форма, функция, качество. М., 1969. С. 105.

тельная роль, не оставляет места дизайну в сфере художественной культуры, как, впрочем, если быть последовательным, и другим архитектурным искусствам. Долгое время наш дизайн, обращаясь к связанной с ним эстетической проблематике, избегал употреблять понятие «образ». Он не претендовал ни на широкое отражение жизни, ни на выход в область фантазии. Ни теоретики, ни практики отчетливо себе не представляли, какова роль категорий художественного сознания в сфере дизайна. Господство функционалистских тенденций в дизайне, примат сугубо рационалистических методов творчества, стремление дать строго научное, логическое обоснование любому движению дизайнерской мысли и творческому решению оставляли мало места для художественно-образной проблематики в рассматриваемой сфере творчества. Сегодня, однако, положение существенно изменилось.

Во Всесоюзном научно-исследовательском институте технической эстетики еще не очень давно о художественном образе в дизайне предпочитали не упоминать, опасаясь отождествления последнего с искусством, поощрения в нем оформительских и «прикладнических» тенденций. Антихудожественная трактовка дизайна из трудов сотрудников ВНИИТЭ распространилась и на работы некоторых эстетиков, что и породило суждения, подобные утверждению А. Еремеева, об исключенности из дизайна образного начала.

Тем более показательна фундаментальная работа этого института «Методика художественного конструирования», которая содержит

следующее утверждение: «Определение художественного образа как специфического для искусства способа отражения, осмысления и художественной переработки объективной действительности с позиций определенного эстетического идеала в конкретно-чувственной форме является оправданным и для понимания проектного (проектно-художественного) образа в дизайне, речь здесь идет не об упрощенном представлении о художественном образе, которое выражается в том, что вывеску придается вид космической ракеты... В большинстве дизайнерских решений высокий художественный эффект достигается не за счет изобразительности, а благодаря проникновению в сущность вещи и воплощению этой сущности в адекватной форме»⁵. Такая позиция представляется безусловно оправданной. Мы уже имели возможность изложить такую позицию в одной из наших работ 1971 года⁶.

Ни единичная выразительная вещь промышленного изготовления, ни механическая конгломеративная связь подобных вещей не образуют художественного произведения в полном смысле этого слова. Полноценная художественная значимость в мире полезных вещей современного промышленного производства достижима как правило в предметном ансамбле, основана на системных художественных связях вещей, на подчиненности

каждого вещевое элемента такого ансамбля требованиям художественно-образной целостности⁷, в основе которой — художественно-стилевые и композиционные закономерности. Такой ансамбль может состоять не только из подчиненного единой творческой идее комплекса созданных дизайнером вещей, но и включать в себя произведения архитектуры.

В рассматриваемых видах художественной деятельности на первый план выступает создательно-преобразовательное начало, однако правильно понятое отражение реальности, отражение не только предметных форм, но и жизненных отношений предмета и человека, прослеживается в них достаточно отчетливо.

Формы здания и вазы, самолета и электробритвы не изобразительны, абстрактны, не копируют реальность, но тем не менее ее

⁷ Ансамблевая структура характеризуется тем, что в ней качество целого не устраняет качеств составляющих ее элементов. Качество каждого из элементов ансамбля существует наряду с качеством целого. В зависимости от конкретной ситуации тот или иной элемент может придать ансамблю определенную качественную характеристику. (см. Ерунов Б. А. Природа оценочного суждения — мнения) // Социальная психология и философия. Вып. 1. — Л., 1971. С. 29). В этом видится нам отличие ансамблевых структур от системной целостности, где качество каждого элемента определяется его включенностью в эту целостность. См. также: Ингартен Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 142. Ансамблевая художественная структура не означает, вместе с тем, «гарнитурности». Последняя предполагает объединение некоторых вещей, призванных в комплексе удовлетворять лишь определенную функцию жизнеобеспечения. Такая конгломеративная связь вещей может осуществляться вне эстетической организации или быть организована по принципу стилизации.

⁵ См.: Методика художественного конструирования. М., 1978. С. 17.

⁶ См.: Безмоздин Л. Н. Художественно-конструктивная деятельность человека. Ташкент, 1975.

отражают. Присущие им симметричные, асимметричные, изогнутые и прямолинейные, динамичные и статичные характеристики формы как зримое выражение утилитарной содержательности вещи, ее разнообразных функций становятся выраженным значимости предметных образований материального мира в человеческой жизни и поэтому в определенном смысле и ее зримым (образным) отражением. Такая значимость формально-пластических элементов, постигаемая через эмоционально-ассоциативные механизмы сознания, интуитивно соотносится с эстетическим идеалом, «измеряется его мерой», становясь художественно-образной информацией, которую несет вещь. Все это относится и к орнаментальной структуре, и к ритмическому строю вещей как слагаемых их предметной формы. Ритмическая упорядоченность произведений искусства любого вида и жанра есть всегда отражение значимости ритмов самой жизни для человека, ритмической организации бытия. Это относится и к творениям дизайна. В вещах дизайнер выражает социально-психологические, социокультурные характеристики людей. Создавая предметно-пространственные ансамбли, он сливает в единый стройный хор голосов приглушенное звучание каждой вещи и получает возможность выразить в них не только определенное психологическое и социально-психологическое, но и идейно-смысловое содержание, отразить обобщенный опыт людей.

Вопрос о духовных потенциях художественного конструирования, возможностях воздействия творчески преображенного предмета

материальной культуры на человеческое сознание далеко не экономический и не организационно-хозяйственный. У него прямой выход в идеологию.

Дизайн выступает как творческая деятельность, цель которой — образование гармонической предметной среды, наиболее полно удовлетворяющей материальные и духовные потребности человека. Эта цель достигается путем организации структурных связей предметного мира, преобразующих его в системное и композиционное единство⁸. Это означает, что несмотря на принадлежность данного вида деятельности к сфере материального производства, художественное начало не может быть изъято из него без ущерба для самой его сущности.

Композиционное единство предметной среды достигается использованием художественных средств и адресовано духовному миру человека. С чисто технической точки зрения достаточно придать вещи или системе вещей не композиционное единство, а добиться целостности компоновки узлов, элементов системы, обеспечив надлежащую функциональность.

Если формирование гармоничных элементов предметной среды можно рассматривать как задачу только эстетическую, как достижение красоты вещи и ее общего положительного эмоционального воздействия на человека, то обеспечение «композиционной целостности» — это уже решение определенной ху-

⁸ См.: Быков В. На Генеральной ассамблее ИКСИДа//Техническая эстетика. 1970. № 6. С. 6.

дожественной задачи, ибо нет абстрактной композиции, она всегда решается на основе той или иной образной системы.

Категория композиции — есть понятие, относимое к общему искусствоведению, для которого эстетика выступает мета-теорией, исследующей не только закономерности художественного, образного освоения действительности, но и закономерности более общего порядка, касающиеся эстетической ценности не только отраженной действительности, но и самой действительности. Поэтому категория «композиция» рассматривается марксистско-ленинской эстетикой не в одном ряду с категориями прекрасного, возвышенного, трагического, комического и т. д. Она изучается эстетикой в связи с художественной деятельностью человека, с построением тех или иных образных систем, т. е. включается в структуру эстетики как категория ее подсистемы — общей теории искусств.

Композиция — понятие, относимое к любым видам искусства⁹, его всеобщность столь же широко характеризует любую область художественной деятельности, как и образность.

Композиционная идея в дизайне рождается из конкретных художественных задач и зависит от характера проектируемого объекта. Им же определяется выбор принципа организации пространственных элементов формы (симметричной или асимметричной), цве-

тофактурное решение (контрастное или нюансное) и т. д.

Работа над композицией есть решение собственно художественной стороны проектируемого изделия, поиск художественно значимой формы, в которой достигается не только визуальная целостность, но и культурно-коммуникативная значимость предметной среды.

Композиционный поиск не есть некое укорашательское преобразование формы, подчиненное абстрактным «эстетическим требованиям». Конечно, формотворчество может быть и абстрактным, оторванным от содержания. Но это — лишь тогда, когда визуально воспринимаемая форма преднамеренно создается ложной, когда призвана внушить потребителю, что вещь включает в себя нечто такое, чего в ней на самом деле нет, когда, например, вещи умышленно придается нарочитая импозантность или дешевая вещь «гримируется» под дорогую и т. п. Но подобный «эстетический камуфляж» и «мимикрия» — это уже не дизайнерское формотворчество, а особое, подчиненное коммерческим целям оформительство — стайлинг.

Истинно дизайнерский композиционный поиск использует огромный арсенал художественных средств пространственных искусств, позволяющих сообщить форме дополнительную функциональность, обеспечить возможность включения вещи в предметно-пространственную художественную систему.

Дизайнеры понимают композицию как средство, язык и метод художественной деятельности. Это и результат творчества, и его

⁹ См.: Волкова Е. В. Композиция как эстетическая категория // Вестник МГУ. Философия. 1969. № 6.

процесс. В отличие от традиционной деятельности художника в станковых видах искусства, зачастую использующего сложившиеся системы композиции как основное средство художественного формообразования, дизайнер сталкивается с ситуацией, когда применение композиционных средств требует их предварительной разработки как некоторой совокупности нормативов художественной культуры. Композиция всегда несет в себе печать творца, индивидуального видения мира. Творческая личность, осваивая объективно присущие композиции закономерности, постоянно варьирует их в зависимости от своей индивидуальности и конкретных задач. Каждый дизайнер дополняет усвоенные им средства композиции своими собственными средствами творчества. Язык, средства и методы художественной деятельности фиксируют в себе культуру времени, и через них дизайнер полнее всего ассимилирует в своем творчестве культурную проблематику¹⁰.

В дизайне композиционный поиск в значительной мере детерминирован необходимостью оптимизировать утилитарные функции, применяемыми материалами, заботой о рациональной конструкции, удобстве и т. д. Рождая форму, композиционный поиск, в свою очередь, оказывает влияние на внешнеэстетическое совершенство вещи.

Практика упоминавшейся в первой главе Центральной учебно-экспериментальной сту-

¹⁰ См.: Розенблюм Е. А. Художник в дизайне. С. 114—118.

дии художественного проектирования связана с разработкой особого художественно-композиционного языка.

Сформулированный метод «развертывания», представляющий собой попытку создать определенную процедуру профессиональной деятельности дизайнера, позволяющую выделить психологические и социально-психологические характеристики взаимодействия «человек — вещь». При этом учитывается самоощущение действующего человека и осознание им зрелищности своей деятельности, и рефлексия по поводу восприятия этой деятельности наблюдателем, и многие подобные характеристики.

Художественное проектирование связано с искусством и через открыто личностный характер проектирования, активную роль личности проектировщика (проектировщик лично ответственен за интерпретацию и расшифровку на языке искусства темы, лишь заданной формальным заказом), и через специфический образный композиционный язык проекта, в котором осуществляется перевод формального задания в задание специфически художественное, и, наконец, через активное участие человека, которому адресуется продукт дизайна, в «до — проектировании» «до — создании» произведения дизайнера в общественной практике¹¹. Такое участие

¹¹ См.: О некоторых вопросах участия художника в создании предметной среды социалистического общества (Стенограмма совместного заседания секретариатов Союза художников СССР и Союза польских художников). М., 1972. С. 55.

человека реализуется через разрабатываемый советской школой художественного проектирования принцип «открытой формы», утверждающий возможность построения таких структур, которые при наращивании и сокращении материальной системы, перестройке ее пространственных взаимосвязей способны сохранять свою целостность не только в техническом, но и в эстетическом смысле. Положение этого принципа особо актуализировалось в связи с разработкой проблем системного дизайна.

Пространственно-временная динамическая система может быть лишена формы в ее традиционном, привычном понимании. Такая система «бесформенна» с точки зрения устойчивого понимания — форма при каждом изменении состояния системы другая. Зато реализует себя форма иного характера — она «выражается не в количестве отдельных замкнутых форм, а в универсальной целостности, открытой реальным жизненным сюжетам»¹². Эту «бесформенность» удачно сравнивают с бесформенностью сценической коробки — в процессе действия сценическая площадка обретает конкретность и смысл. Только в единстве с игрой актеров она образует художественную целостность.

То, что привычно соответствует понятию «форма», ограничивает действие, локализует его в относительно узких границах. Вариабельная форма обеспечивает свободу систе-

мы, а ее целостность воспринимается в действии и влияет на него. Однако форма действия при этом не становится произвольной — четко определенные связи системы не дают ей превратиться в хаос. Целостность реализуется через множество своих состояний, соответствующих различным модификациям системы. Чтобы увидеть форму системы, нужно увидеть ее «сюжет», а сюжет выявляется уже не столько в форме, сколько в пространстве — динамическом, изменяющемся во времени.

Описанный принцип формообразования вырастает как практический ответ на требования современной культуры, на два характерных для нее взаимосвязанных процесса. Один из них определяется объективными требованиями современного производства. Здесь отчетливо сказывается необходимость проектирования развивающихся во времени открытых систем, которые приходят на смену созданию изолированных технических объектов. Второй — связан с субъектом деятельности в производстве и во внепроизводственных сферах. Это не только диктуемая жизнью необходимость проектирования возможностей для профессионализма и самостоятельности в рамках реализации технологического процесса, но и формирование таких материальных систем, которые «провоцировали» бы творческую активность производителя, побуждая его к изобретательству и рационализации. Дизайн, таким образом, создает материальные предпосылки для активного отношения человека-потребителя к предметной

¹² Розенблюм Е. А. Художник в дизайне. С. 58.

среде, которая традиционно консервативна, затрудняет приспособление вещи к себе, или, как это все более отчетливо проявляется в условиях западной культуры, порождает необходимость в экономически необоснованном, калейдоскопически быстром изменении вещевого окружения вследствие его морально-эстетического устаревания, не синхронного с физическим износом. Стремительный темп социально-культурных изменений современного общества, во многом обусловленный требованиями НТР, создает ситуацию, когда промышленность не в состоянии учесть и удовлетворить меняющиеся запросы потребителя. Возможность адаптации системы «человек — предметная среда» к стремительно меняющимся социально-культурным условиям жизни — актуальная задача дизайна.

Адаптивность проектируемой системы позволяет решить еще одну проблему дизайна — многократно облегчает возможность включения в исходные посылки проектирования разнообразных типов восприятия, становится возможным с меньшими издержками реализовать принцип проектирования на определенный тип потребителя, что имеет не только большое экономическое значение, но и культурно-художественное.

Человек во всех его социальных связях, в его культурной целостности все более становится главным ориентиром дизайнерского проектирования и процесса дизайнерского образования.

Позитивные моменты творческого метода любой из дизайнерских школ в конечном сче-

те ассимилируются другими школами, становятся общим достоянием. «...Начинать надо с моделирования ситуации, — пишет один из теоретиков дизайна, — с вживания в жизненную ситуацию, в которой процесс функционирования вещей неразрывен с людьми, в него включенными. Необходимо своего рода сценическое проигрывание ситуации, необходимо сценическое отождествление художника-конструктора с теми, для кого он проектирует, отождествление, открывающее человеческий смысл вещей, которые предстоит создать»¹³.

Сближаются творческие принципы разных направлений нашего дизайна. И это, разумеется, процесс закономерный. Нет оснований утверждать, что разнообразие творческих направлений не должно существовать, что они не нужны нашему производству и нашей культуре. Но следует подчеркнуть, что дифференциация дизайна во многом определяется «деятельными горизонтами культуры», на которых, в зависимости от особенностей проектируемых изделий, по-разному соотносятся «техническое» и «художественно-эстетическое». Художественное начало нельзя изъять (без потери качественной определенности самого явления) и из той ветви нашего дизайна¹⁴, которая функционирует непосредственно в системе производст-

¹³ Ермолаев А. П. Место социально-культурных представлений в методике художественного конструирования. М., 1973. С. 23.

¹⁴ Имеется в виду «художественное конструирование» как одно из направлений нашего дизайна, а не как синоним дизайна в целом.

ва, и нет оснований для его определения термином «инженерный дизайн», ибо инженерное творчество, при всех возможных в нем эстетических аспектах деятельности, не дает прямого выхода в художественную культуру. Оно на это не ориентировано. Между тем «художественное конструирование», непосредственно связанное с производством, может функционировать и на разных уровнях, в том числе и на уровне художественно-ценностном.

Бифункциональная природа дизайна означает, что любой дизайнерский поиск опирается на возможности производства, пусть даже прогностические. Иначе ему грозит превращение в одну из футурологических фантазий. Нельзя, возможно, отрицать общественную полезность и такого рода деятельности, но это не практически действующий дизайн, призванный увязать разнообразные культурные запросы человека с его материально-преобразовательной деятельностью в условиях современного промышленного производства, выявить возможности производства, гармонически соответствующие миру человеческих культурных ценностей. Всякое отвлеченное от реальных условий технического развития формотворчество в дизайне — заведомо малопродуктивно. Однако это не означает призыва к узкой специализации дизайна. Бесспорно, необходим и более обобщенный поиск предметных форм, исходящий из общекультурных и художественных ценностей, но поиск, обязательно построен-

ный на прочном фундаменте материально-технических возможностей производства.

Итак, деятельность дизайнера может достичь того горизонта, на котором она выходит на решение художественных задач формирования комплексной предметной среды, где она создает ансамблевые структуры и продуцирует художественные ценности.

С архитектуры и промышленных искусств, непосредственно связанных с общественным базисом и его производительными силами, начинается сложение нового художественного стиля, отражающего прогрессивные тенденции своего времени.

Между производством полезных вещей и искусством нет непреодолимой грани, фатальной несовместимости. Когда же такая несовместимость объявляется, она всегда, в конечном счете, определяется антигуманными социально-экономическими условиями жизни людей, отчужденностью человека от своего труда.

Когда требования жизни диктуют необходимость проникновения художественного начала в труд и быт человека, они создают для архитектуры и дизайна предпосылки формирования большого, подлинно художественного стиля нашего времени. В среде архитектурного творчества, вбирающего в себя и современную, созданную индустриальными методами сборную архитектуру, дизайн и декоративно-прикладное искусство, раньше всего и возникают те процессы, которые ведут к формированию нового художественного стиля.

Художественный стиль складывается объ-

ективно, независимо от воли художников и теоретиков. Процесс этот нельзя произвольно «подстегивать» и опережать, а тем более канонизировать какие-то отдельные моменты, возводить формальные признаки в абсолюты¹⁵.

В архитектуре и промышленном искусстве различных стран и географических зон сегодня все больше сказывается типологическая общность, некоторое сходство формальных признаков и тенденций развития. Это неизбежно в век научно-технической революции, новых материалов и все расширяющихся контактов между народами. Но все это не следует рассматривать как проявление «единого мирового стиля», который, вероятно, означал бы полное нивелирование духовных потребностей людей, оторванных от традиций собственной национальной культуры с ее ценностями и идеалами. Формальная общность не означает художественного стиля.

Ориентация дизайна на эстетический идеал общества возможна лишь в том случае, если будут правильно поняты художественные аспекты дизайна, и его задачи не окажутся во всех случаях, на всех уровнях сведенными только к проектированию безусловно функционирующих (в утилитарно-техническом смысле) и даже красивых вещей.

Речь идет о создании новой, эстетически полноценной среды для нового человека; а не о паллиативной «эстетизации» производственной и бытовой обстановки, о чем с энту-

зназмом не так давно писали иные авторы популярной литературы. Путь к воссозданию такой среды лежит лишь через реализацию многоаспектных связей дизайна с искусством, через выявление его художественных возможностей.

¹⁵ См.: Толстой В. Искусство и промышленность//Искусство и промышленность. М., 1967. С. 8.

Глава седьмая

МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЦЕННОСТНОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ В ДИЗАЙНЕ И ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ ПРОМЫШЛЕННЫХ ИЗДЕЛИЙ

Анализ культурно-социологического и эстетического содержания дизайна, выделение в нем нескольких уровней творческой активности человека, в том числе и особого художественного уровня, выявление его «человекоцентристской» направленности — вплотную подводит нас к необходимости рассмотреть некоторые ценностные аспекты дизайнерского творчества. Художественное конструирование как особый вид человеческой практики, не сводимый ни к научной, ни к инженерной, ни к художественной деятельности, можно определить как «социокультурное действие», оно бесспорно относится к тем сферам деятельности, для которых проблемы ценности стоят на первом месте¹.

Активизация аксиологических идей в марксистской философии и эстетике по времени совпала с возрождением и интенсивным развитием нашего дизайна. Необходимость осмыслить присущее ему эстетическое содержание, понять возможную художественную

¹ Розня В. М., Москаева А. С. Ценность как предмет изучения // Эстетическая ценность и художественное конструирование. М., 1973. С. 84.

значимость этой особой сферы творческой практики человека и ее предметных результатов, поиск специфики мышления дизайнера, разработка критериев эстетической оценки дизайнерских решений, потребности экспертизы качества промышленных изделий — все это властно толкало техническую эстетику навстречу аксиологической проблематике, которая с момента появления книги В. П. Тугаринова «О ценностях жизни и культуры» (1960) все более привлекала внимание философов-марксистов и эстетиков².

Эта проблематика сегодня властно владеет умами теоретиков дизайна. Использование аксиологических идей в технической эстетике сыграло положительную роль в решении ряда ее насущных практических проблем и позволило создать функционирующую уже длительный срок методику эстетической оценки промышленных изделий, построить систему экспертной службы и дать ей определенные ориентиры деятельности. Вместе с тем неразработанность общих положений марксистской аксиологии, особенно применительно к их интерпретации в эстетике, дискуссионный характер ряда ее основополагающих идей ощутимо сказались на их практической реализации в дизайне. Неудовлетворенность сегодняшним уровнем использования аксиологической методологии в художественном конструировании ощущается достаточно отчетливо и толкает к поискам практически

² См.: Тугаринов В. П. О ценностях жизни и культуры. Л., 1960.

актуальных решений. Для понимания сути создавшейся в этой сфере ситуации представляется целесообразным обратиться к некоторым внутренним сложностям аксиологической теории, формирующейся в русле диалектико-материалистической философии, особенно остро сказавшимся на практике использования аксиологических представлений в технической эстетике.

В упомянутой книге В. П. Тугаринова и в ряде последовавших за ней публикаций не была обозначена грань между познавательной и оценочной способностью человека как различных слагаемых процесса отражения действительности в его сознании. Теоретические издержки отсутствия такого разграничения были отмечены в публикациях наших ученых уже в 50-х — 60-х годах. Здесь прежде всего следует назвать работы философов — Н. З. Чавчавадзе, И. С. Нарского, а также исследования психологов³.

В них прежде всего подчеркивалась нетождественность оценочной и познавательной деятельности, а также категорий «ценность» и «полезность». В познавательной деятельности, как известно, объективная реальность отражается вне и независимо от человеческих потребностей и интересов, в оценочной — от-

ражается реальная связь с потребностями, интересами, идеалами, желаниями, устремлениями, целями субъекта. Если познание приносит информацию о сущностях и в ряде случаев раскрывает значение одного объекта для успешного материального функционирования другого объекта независимо от того, чем или кем является второй объект — физическим телом, растением, животным или человеком в его природно-биологической данности, то оценочная функция сознания составляет информацию о ценностях, т. е. об отношении материально-предметного бытия к духовным запросам человека, устанавливает значимость объекта для субъекта (личности, социальной группы, человечества в целом). Конечно, гносеологические и оценочные функции сознания взаимодействуют, находятся в неразрывной связи друг с другом в процессе отражения, однако из этого факта вовсе не следует необходимость признания их тождества.

Значение одного объекта для другого фиксируется категорией полезности, даже когда изучаются различные социальные группы и индивиды, взятые как объекты познавательной активности. Такая ситуация ничего аксиологического в себе не содержит и не требует для своего объяснения использования ценностных понятий. Иное дело, когда в акте оценки субъект познает не только свойства и отношения вещей, но и их значимость для себя и общества. Здесь возникает аксиологическая ситуация, значимость и оценка обретают аксиологический характер, т. е. соотно-

³ См.: Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики. М., 1965; Нарский И. С. Ценность и полезность // Философские науки. 1969. № 3; Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание. М., 1967; Чавчавадзе Н. З. О некоторых особенностях художественного отражения действительности. Тбилиси, 1955. Каган. М. С. Человеческая деятельность.

сятся с потребностями, запросами, установками, социальными нормами и идеалами личности и общества.

В первых, посвященных аксиологической проблематике работах В. П. Тугаринова не разграничивались два разных смысла понятия «значимость» или «значение» и отождествлялись категории «полезность» и «ценность». Такое отождествление встречается во многих работах 60—70-х годов, посвященных аксиологической проблематике. И. С. Нарский показал⁴, что отождествление ценностей не только в генетическом, но и в содержательном планах с тем, что полезно человеку, «ведет к упрощенным характеристикам общественных явлений»⁵. Он пишет: «То, что называют материальными ценностями, не есть аксиологические ценности, они суть только средства реализации ценностей... Однако отношение людей к ним и их оценка (не в аксиологическом смысле) зависит от характера переживаемых людьми ценностей и ценностной направленности их деятельности»⁶.

Из этих аргументированных рассуждений непреложно следует, что возможны двоякого рода оценки — аксиологические и неаксиологические. Существует принципиальное различие в оценках, которые дает, например,

⁴ Нарский И. С. Ценность и полезность // Философские науки. 1969. № 3; Его же. Диалектическое противоречие и логика познания. М., 1969.

⁵ Нарский И. С. Ценность и полезность. С. 59.

⁶ Там же. С. 60.

учитель знаниям ученика, врач — состоянию здоровья больного или в оценке уровня развития народного хозяйства и обороноспособности страны, и тех оценках, которые человек выносит различным материальным и духовным явлениям жизни на основе своих эстетических, этических, политических или религиозных представлений и идеалов. В первом случае мы имеем дело с оценками познавательного характера, выражающимися в точных количественных отношениях, допускающими использование для их установления различного рода приборов и технических устройств и поддающимися прямой и строгой верификации. Во втором — оценки носят качественный характер, выносятся субъектом на основании его психологических и социально-психологических ориентиров и, в принципе, верифицируемы лишь глубоко опосредованно. Но только подобного рода оценки относятся к сфере аксиологических, остальные — к сфере гносеологии. Установление полезности связано с оценками первого рода, установление ценности — с оценками второго рода. Нельзя поэтому не согласиться с утверждением И. С. Нарского, что «отождествление проблемы ценностей с проблемами полезного, выгодного и удобного... ошибочно, так как ведет по сути дела к утилитаризму»⁷.

Недифференцированность ценностных и неценностных оценок, отождествление ценности с материальной полезностью связаны, как не без оснований отмечает И. С. Нар-

⁷ Там же.

ский, с обиденным словоупотреблением. Выражение «это ценно» может означать не только «обладает ценностным свойством», но и «полезно», «выгодно», «нужно», «важно», «существенно», «трудно доступно», «пользуется большим спросом», «дорого» и т. д.⁸

К. Маркс, как известно, критиковал смешение «ценности» и «потребительной стоимости», «полезности», объясняя такое смешение тем, что потребительные стоимости «оцениваются», т. е. исследуются их качество⁹.

Ценное произошло из полезного. По этому поводу среди философов-марксистов расхождений нет. В процессе генезиса ценного из полезного определилась специфика ценностей как категории отношения между субъектом и объектом. «Марксова теория стоимости именно и указывает на механизм этого генезиса ценностей: в фундаменте возникновения ценностей находились потребительные стоимости как сгустки труда». Но отождествление ценности со стоимостью ошибочно, «оно ведет, — по обоснованному мнению И. С. Нарского, — к ценностной мистификации экономических категорий»¹⁰.

Из трактовки ценностей, обоснованной И. С. Нарским, конкретизированной применительно к эстетическим явлениям рядом других философов, следует, что в основе ценностного отношения лежит переживание субъектом объекта, как специфически чело-

веческая активность чувств, проявление субъективности человеческого существования, выражение социокультурного уровня бытия человека. В ценностной ситуации актуализируются духовные социокультурные потребности, интересы, установки все сущее предстает в субъективируемом виде. Поэтому бессмысленно выражение «материальная ценность» — материальным может быть лишь носитель ценности¹¹. Ценность же есть субъективация объекта.

Такая трактовка ценности впервые в нашей философской литературе была дана Н. З. Чавчавадзе¹². Она нашла свое обстоя-

¹¹ Чешский философ В. Брожек отмечает, что Маркс характеризует общественное бытие вещей как их «стоимостную предметность» (Wertgegenständlichkeit) и отличает ее от стоимости (Wert), представляющей собой форму проявления стоимостной предметности.

В русском переводе «Капитала» три различных термина Wert, Wertgegenständlichkeit, Wertding переводятся одинаково как «стоимость». В политэкономии различие этих понятий не имеет решающего значения, но в нем скрыто важное философское содержание. Это дает основание В. Брожку разграничить понятия «ценность» и «стоимостная предметность», которые в немецком языке обозначаются теми же словами: Wert, Wertgegenständlichkeit. (Брожек В. Марксистская теория оценки. М., 1982. С. 44—46).

В разграничении ценности и ценностной предметности кроется методологическая правомерность выделения понятия «носитель ценности» (т. е. «ценностная предметность»), который может быть и материальным, и духовным, тогда как сама ценность всегда есть определенная соотношенность этого носителя с духовной сферой субъекта.

¹² См.: Чавчавадзе Н. З. О некоторых особенностях художественного отражения действительности. Тбилиси, 1955. С. 30.

⁸ Там же.

⁹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 19. С. 388.

¹⁰ Нарский И. С. Ценность и полезность // Философские науки. 1969. № 3. С. 63.

тельное логическое обоснование в работах психологов (В. Н. Мясищев, С. Н. Рубинштейн, Г. Х. Шингарев и др.), особенно в предложенном А. Н. Леонтьевым разграничении «объективных значений» вещей и их «личностных смыслов». Значения, по А. Н. Леонтьеву, открывают в предмете или явлении систему объективных связей: «Значение действительности независимо от индивидуального, личностного отношения к ней человека»¹³. Осознание значений — познавательная деятельность, в предметном результате которой никак не представлен субъективный момент. «Ученый, — замечает по этому поводу А. Я. Зисль, — достигает научного результата (объективной истины) лишь элиминируя все личностное, субъективное из результата своей деятельности»¹⁴. «Личностный смысл», по А. Н. Леонтьеву, выражает отношение человека к воспринимаемому и осознаваемому объекту. Это понятие отражает «пристрастность человеческого сознания»¹⁵. В личностном смысле, таким образом, фиксируется не объективное отношение одного объекта к другому, а отношение субъекта к объекту. Именно поэтому А. Н. Леонтьев и определяет смысл как «личностный». Личностный смысл, следовательно, и есть ценность, правда, взятая лишь в одном узком,

¹³ Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики. М., 1965. С. 287.

¹⁴ Зисль А. Я. Конфронтация в эстетике. М., 1980. С. 190.

¹⁵ Леонтьев А. Н. Проблема деятельности в психологии//Вопросы философии. 1972. № 12. С. 139.

«личностном» аспекте, что определилось в работах А. Н. Леонтьева их психологической «пропиской». В психологии ценности рассматриваются лишь в их сугубо личностном проявлении.

Но субъект за пределами психологической науки бывает представлен в различной модальности — это и личность, и социальная группа или общность, и социум, и человечество в целом. С учетом такой полимодальности субъекта ценность должна быть определена как «субъективный смысл». Из этих рассуждений становится ясной неточность распространенного определения ценности как значимости (или значения) объективного явления, предмета для человека. Человек, во-первых, может выступать и как объект (познания оценки, практической деятельности), и как субъект специфически человеческой активности, и, во-вторых, понятие «значение» в его сугубо аксиологической, а не гносеологической интерпретации, должно быть понято как «субъективный смысл». Следует, однако, особо подчеркнуть выделенное А. Я. Зислем положение, согласно которому всякая продуктивная деятельность, в том числе и познавательная, научная, взятая как процесс, неизбежно связана с личностным смыслом, ибо носит целесообразный, целенаправленный характер, т. е. определяется целью, предполагает, следовательно, ценностную ориентацию личности.¹⁶ Это непреложно следует из ленинского положения о том, что «без» «че-

¹⁶ Зисль А. Я. Искусство и эстетика. С. 189.

ловеческих эмоций» никогда не бывало и быть не может человеческого *искания* истины¹⁷. Только с учетом этого положения можно и нужно разграничивать ценность и истинность, объективные значения и субъективные смыслы, видеть их нетождественность.

В категории полезности фиксируется один из аспектов объективных значений. Она определяется, как было сказано, значением одного объекта для бытия другого и потому отождествление «ценного» и «полезного» столь же методологически несостоятельно, как и отождествление «субъективных смыслов» и «объективных значений».

В своих крайних проявлениях отождествление «ценного» и «полезного» ведет к ряду несообразностей. В. А. Василенко, например, определяет ценность как то, что способствует субъекту в решении стоящих перед ним задач¹⁸ и поэтому он относит к числу ценностей даже... серную кислоту, поскольку она нужна человеку.

Вряд ли сегодня у нас найдутся философы, согласные с подобным утверждением. Тем не менее проблема «ценности» и «пользы» своего однозначного решения не получила. Спор о том, что понимать под ценностью продолжается. Следует ли считать ценностью все, что требуется человеку для обеспечения жизни? — задает вопрос философ А. Гулыга и поясняет, в каком смысле и когда «полезность» оборачивается «цен-

ностью»: «Потребительная стоимость только в том случае становится ценностью, когда возникает своего рода «интимная» близость к предмету. Ценностное отношение — разновидность особого освоения мира: «художественного, религиозного, практически-духовного», как характеризовал его К. Маркс»¹⁹.

Не удивительно, что появление в нашей философской литературе аксиологических работ сразу вывело теоретиков дизайна на ценностную проблематику. Они успешно ассимилировали содержащиеся в этих работах теоретические положения и разработали «ценностную» концепцию дизайна, создали, своего рода, «аксиоморфологическую» модель творчества дизайнера, описание которой было приведено в ряде работ сотрудников ВНИИТЭ и наиболее полно представлено в книге «Основы технической эстетики»²⁰.

Эта модель по тому времени отвечала задачам практики. Она имела известное эвристическое значение и послужила основой для разработки действующих и поныне методических указаний, нормативов и принципов комплексной оценки качества промышленных изделий.²¹ Однако применительно к задачам эстетической оценки тех же изделий ограниченность методики, разработанной на базе указанной модели, стала постепенно

¹⁹ Гулыга А. Человеческое в человеке. Заметки о природе ценностей//Литературная газета. 1984. № 11. С. 7.

²⁰ См.: Основы технической эстетики. М., 1970.

²¹ См.: Обсуждение книги «Основы технической эстетики»//Техническая эстетика. 1971. № 8.

¹⁷ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 25. С. 112.

¹⁸ См.: Василенко В. А. Ценность и оценка. Киев, 1964.

ощущаться достаточно отчетливо. Причину этого следует искать в методологических издержках отождествления «ценного» и «полезного».

«Как предмет потребления продукт труда приобретает особые свойства: он выполняет полезную функцию, становится благом, потребительной ценностью», — пишут авторы «ценностной» концепции дизайна, вольно заменив данное К. Марксом определение полезности как «потребительной стоимости» понятием «потребительная ценность»²².

Так аксиология связывается у них с «потребительной ценностью». Они пишут: «Изучение потребительной ценности вещей входит в задачи теории ценностей, аксиологии»²³. Польза в ее всеобщих проявлениях трактуется как аксиологическая категория. Объявляя пользу и удобство ценностями, рядоположенными с красотой, авторы утверждают, что эти ценности, подобно красоте, «нельзя обнаружить в вещах путем физического или химического анализа, их нельзя обнаружить также путем простых измерений, взвешивания, ощупывания»²⁴. Утверждается, что абстракция типа «соответствие назначению», «техническое совершенство», «удобство обслуживания и управления», «соответствие требованиям эргономики, эстетики и техники безопасности» имеют «явную ценностную окраску»²⁵. Совершенно, однако, неясно, как

²² Основы технической эстетики. С. 44.

²³ Там же.

²⁴ Там же. С. 45.

²⁵ Там же. С. 62.

может быть установлено «техническое совершенство», характеризующееся такими точными показателями, как КПД, надежность, долговечность, металлоемкость и т. д. вне физического, по выражению авторов, анализа.

В рассматриваемой работе утверждается, что процесс формообразования в дизайне включает в себя значительную долю требований, которые не всегда могут быть точно учтены. «Это относится не только к социальным, престижным и другим критериям, но и к самим техническим параметрам, поскольку методы расчета, равно как и критерии допустимой прочности, надежности, долговечности, выступают как общественные критерии, изменяющиеся в зависимости от конкретных исторических условий и уровня развития производительных сил»²⁶. Это, разумеется, справедливо, однако историческая изменчивость критериев технического совершенства не дает оснований считать их ценностными критериями. Здесь нет той «субъективированной реальности», без которой нет ценности. Все перечисленные элементы именуются в «Основах технической эстетики» «функционально-ценностными» и вводятся в «аксиологическое поле» в качестве исходной позиции дизайнерского проектирования.²⁷ Включение всех общественных свойств утилитарных вещей в разряд «аксиологизмов» нельзя признать обоснованным равно как и понимание

²⁶ Там же. С. 76.

²⁷ Основы технической эстетики. Расширенные тезисы. М., 1970. С. 76.

эстетического, предложенное авторами рассматриваемой концепции: «Эстетическое — это чувственно воспринимаемая мера общественной ценности вещи и предметного окружения человека»²⁸. Эстетическим свойством вещи объявляется способность «выражать в чувственно воспринимаемых признаках формы свою общественную ценность (степень совершенства, полезности, целесообразности и т. п.)»²⁹. Эстетически выразительная форма вещей трактуется при этом «как своеобразная интегральная характеристика целесообразного совершенного, полезного и т. д.»³⁰.

Эстетическая ценность выводится, таким образом, не только из других ценностей, но и из внеэстетических свойств изделия, его утилитарности, экономичности, технического совершенства. Функции эстетически значимой формы сводятся, следовательно, к информации о внеэстетических свойствах изделия. И чем эти свойства совершеннее, тем якобы совершеннее в эстетическом смысле предмет, ибо «эстетическое» — это «интеграл целесообразного, совершенного, полезного». Аксиоматическое для материалистической эстетики положение, согласно которому «совершенство в своем роде», как убедительно показал еще Н. Г. Чернышевский, не тождественно прекрасному, при подобной трактовке эстетического полностью отвергается.

Суть допускаемых при утилитаристском подходе методологических натяжек раскрывают

²⁸ Там же. С. 92.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

критические замечания по этому поводу С. О. Хан-Магомедова. В рамках данной концепции «польза может существовать без красоты, а красота без пользы считается принципиально невозможной»³¹.

Самостоятельная ценность эстетического при этом, разумеется, отрицается. Парадоксальность ситуации заключается в том, что за эстетически значимой формой не признается никакого специфически эстетического содержания. «Теоретически, да и практически, — обоснованно отмечает С. О. Хан-Магомедов, — форма изделия (здания) может быть художественной (даже высокохудожественной), но нецелесообразной, нерациональной и даже технически несовершенной. Это можно констатировать с сожалением, но так может быть»³².

На признании вторичности эстетической ценности относительно технических, утилитарных, эргономических и других подобных характеристик вещей и предметных комплексов, признанных также ценностными характеристиками, были разработаны методики экспертной оценки эстетического уровня дизайна. По этим методикам оцениваемые проектная разработка или готовое изделие сопоставляются с ранжированным рядом аналогичных изделий, сравниваются с выделенным в этом ряду «идеальным аналогом».

³¹ Хан-Магомедов С. О. К проблеме эстетической оценки предметно-пространственной среды // Проблемы формирования эстетической ценности. М., 1981. С. 115.

³² Там же.

Эстетически значимая форма при этом должна, якобы, получить логическое оправдание на основе характеристик, лежащих за пределами эстетического. Подобная методика вызывает творческие поиски в дизайне, тормозит появление оригинальных решений, толкает дизайнера на подражание уже существующим образцам.

Ограниченность подобной методики ощущалась уже в самом начале ее использования, что нашло отражение в некоторых статьях журнала «Декоративное искусство». Сегодня неудовлетворенность подобными методиками экспертизы эстетической ценности отчетливо звучит во многих публикациях, однако за полтора десятилетия методики принципиально почти не изменились. Свидетельство тому — последние экспертно-методические работы³³. Они, хотя и включают в себя рекомендации по эстетической оценке качества изделий, не имеющих аналогов и прототипов, но рекомендуют все же «ранжирование проектных разработок по уровню эстетической ценности»³⁴, выявление комплекса требований, включающих понятия рациональности и информационной выразительности, рекомендуют построение из этих разработок набора «искусственных аналоговых рядов, поэлементно раскрывающих содержание отдельных эстетических показателей качества»³⁵.

³³ См., например: Эстетическая оценка качества изделий: Методологические материалы. М., 1980.

³⁴ Там же. С. 63.

³⁵ Там же. С. 66.

С подобными процедурами плохо согласуется необходимость целостности эстетической оценки как неопременного условия установления эстетической ценности, хотя авторы таких разработок и предлагают пользоваться данной оценкой в процессе построения аналоговых рядов. Нельзя поэтому не согласиться с метким замечанием Л. Переверзева по поводу существующих экспертных методик: «... все специалисты в области эстетики могут сказать, что здесь что-то не так»³⁶.

Стремление дать количественное определение эстетической ценности побудило авторов экспертных методик к весьма сомнительному в методологическом смысле распространению на сферу эстетического и художественного в дизайне методов квалиметрии и социометрии, применение которых не должно, по-видимому, вызвать возражений, когда речь идет об оценке других качественных характеристик творений дизайнера.

Теоретические и практические издержки в целом очень нужных нашему народному хозяйству рекомендаций по эстетической оценке качества связаны не только с лежащей в их основе малопродуктивной аксиологической концепцией — раздвоенностью утилитарного, материально-функционального и эстетического (что не означает, конечно, отрицания не подлежащей сомнению взаимосвязи в дизайне эстетических характеристик

³⁶ Переверзев Л. Б. Условия эстетического отношения. К вопросу об интегральной оценке качества//Проблемы формирования эстетической ценности и эстетическая оценка. М., 1983. С. 70.

с иными свойствами изделий). Эти издержки связаны, по-видимому, и с нечеткой в течение длительного периода дифференцированностью творческих задач дизайнера и инженера в общем для них процессе промышленного проектирования, с гипертрофией в концепциях некоторых теоретиков инженерных методов в дизайне, с принижением его художественных слагаемых, с пониманием профессии дизайнера как «суперинженера».

Сегодня подобные представления в значительной мере преодолены. Мало кто сейчас согласится с утверждением, что попытки найти в дизайне элементы художественной образности оказались бесплодными³⁷. Проблеме образности в дизайне уделено большое место в разработанной во ВНИИТЭ «Методике художественного конструирования»³⁸.

С аксиологических позиций правомерно выделение в дизайне уровня творческой активности человека, на котором гармонизированная форма выступает носителем лишь эстетической ценности и уровня, на котором предметные комплексы становятся носителями художественно-образной информации, а продуктивный результат деятельности дизайнера обретает художественную ценность. На этом уровне ограниченность существующих методов эстетической оценки творений дизайнера особенно ощутима.

Некоторые теоретики проявляя большой

интерес к проблеме формирования эстетической и художественной ценности в дизайне, стремятся найти более адекватные общественной практике методы их оценки. В ряде трудов последних лет наметились подступы к решению данной проблемы. Заслуживают пристального внимания требования всемерно развивать в сфере дизайна художественную критику, которая, как и в других сферах художественной деятельности, служит одним из эффективных каналов обратной связи потребителей художественных ценностей и их творцов. В связи с этим хочется повторить высказанные нами более десяти лет тому назад суждения о том, что «вычленение духовных аспектов дизайна, анализ его семиотической проблематики и признание правомерности постановки в нем художественных задач позволяет критически отнестись к тем методическим рекомендациям по оценке эстетических качеств промышленных изделий, которые связаны с поиском некоей универсальной «формулы красоты» и выводят эстетические качества из простой суммы других общественно-качественных характеристик вещи... Экспертиза так называемых эстетических качеств должна превратиться в особую службу, по своему характеру близкую к художественной критике. Такую службу могут нести лишь соответствующим образом подготовленные, художественно одаренные люди, ее нельзя поручать любому товароведу, во всех других отношениях способному квалифицированно судить о качестве промышлен-

³⁷ Еремеев А. Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ч. 2, 3. Свердловск, 1971. С. 42.

³⁸ Методика художественного конструирования. М., 1978.

ных изделий»³⁹ Необходимость обращения дизайнера к художественной критике сегодня уже осознается многими теоретиками.

Поиски более совершенных методов эстетической оценки проектных разработок и промышленных изделий требуют дополнительного изучения объекта проектирования, рассматриваемого в связи с формированием эстетической ценности, выявления влияния механизмов восприятия на ценностное отношение, установления роли массового сознания в формировании эстетических и художественных ценностей, предполагают анализ взаимоотношений объекта и среды. Все это должно стать своего рода «строительными лесами», позволяющими возвести теоретические построения, необходимые для решения сугубо практических задач.⁴⁰

Социально-экономические и культурные издержки, какие влечет за собой методологически и практически несовершенная методика эстетической оценки промышленных изделий, можно убедительно проиллюстрировать на материале, связанном с деятельностью дизайнеров и художественно-технических советов в Узбекистане.

Всему миру известны славные художественные традиции узбекского народа. Веками

³⁹ См.: Безмоздин Л. Н. Художественно-конструктивная деятельность человека. Ташкент, 1975. С. 229.

⁴⁰ См.: Иконников А. В. Исследование проблем формирования эстетической ценности промышленных изделий. Цели и методы/Проблемы формирования эстетической ценности и эстетическая оценка. М., 1983. С. 7.

его прославленные мастера поражали совершенством произведений декоративно-прикладного искусства, шедеврами водчества. Казалось бы на этой почве должны были в наши дни прорасти плоды высокого дизайна, когда сфера предметно-художественного творчества интенсивно перемещается в промышленное производство. К сожалению, этого пока не произошло, несмотря на ряд бесспорных достижений дизайнеров Узбекистана. Причин здесь много и почти все они лежат за пределами самого дизайна.

Его становление в республике пришлось на годы застоя. Командно-бюрократические методы руководства промышленностью, крайне низкое качество продукции многих ее отраслей и отсутствие реальных экономических стимулов его повышения, игнорирование социальных и культурных запросов трудящихся, наконец, разрыв между словом и делом — все явилось серьезной преградой на пути развития дизайна. И все-таки, хотя и с большим трудом, он пробивал себе дорогу; механизм торможения оказался бессильным помешать его становлению и развитию.

На XXI съезде Компартии Узбекистана шел принципиальный и нелицеприятный разговор о качестве промышленной продукции. Острой критике по этому поводу подверглись многие хозяйственные подразделения и предприятия в выступлениях союзной и республиканской печати. Существенный вклад в решение этой проблемы призвано внести развитие в республике службы дизайна, нацеленной на активизацию человеческого фак-

тора путем оптимизации предметных условий труда, с одной стороны, и на проектные разработки самых совершенных, отвечающих мировому уровню, эстетически ценных промышленных изделий — с другой.

За последние годы в Центральном проектно-конструкторском бюро Министерства легкой промышленности созданы оригинальные разработки эстетической организации производственной среды. Ряд авторских свидетельств на промышленные образцы получены некоторыми специалистами художественно-конструкторских бюро Узбекистана. Органический синтез инженерно-технических и технико-эстетических методов достигнут в разработках дизайнеров по хлопкоочистительному оборудованию. Интересны дизайнерские решения в республике бытовых электроприборов.

Примером комплексного подхода к повышению качества продукции являются разработки дизайнеров специального конструкторского бюро Ташкентского тракторного завода и Государственного специального конструкторского бюро по машинам для хлопководства. В ранних моделях кабина трактора и пост управления хлопкоуборочной машины не отвечали современным технико-эстетическим и эргономическим требованиям. Шум, вибрация, запыленность, затрудненное пользование рычагами и педалями управления, неудовлетворительная обзорность вызывали быстрое утомление механика-водителя, снижали производительность труда⁴¹. Дизайнеры

тракторного завода разработали новые образцы хлопководческого трактора и самоходного энергетического средства с учетом местных условий и требований. В разработку привнесены стиливые черты национальной изобразительной культуры, привычной народу колористической гаммы.

Вместе с тем предложения дизайнеров не являются чисто «стилевыми», они продиктованы и конструктивными, и производственно-технологическими задачами. Сделана попытка создания набора элементов, обладающих комбинаторными возможностями. Наиболее важный из них — унифицированная кабина. Она выполнена в виде самостоятельного узла, пригодного к установке на различных машинах, например, на хлопкоуборочной, на жатке и т. д. В ней предусмотрен комплекс технических устройств, способствующих созданию комфортабельных условий работы сельского механизатора: кондиционирование воздуха, виброгашение, звукопоглощение, солнцезащита. Художники-конструкторы позаботились и об обеспечении хорошей обзорности из кабины. Органы управления машиной приспособлены к физиолого-анатомическим особенностям работающего человека, избавляют его от мышечных и психологических перегрузок.

Кабина имеет форму прямоугольного параллелепипеда. Это позволяет легко композиционно увязывать ее с различными орудиями и агрегатами хлопководческого комплекса.

Создана унифицированная кабина для женщины-механизатора (известно, что в

⁴¹ См.: Коммунист Узбекистана. 1979. № 9. С. 55.

хлопководстве республики женщин-механизаторов особенно много). Подобная кабина экспонировалась на ВДНХ СССР и была удостоена золотой медали.

Однако слабым местом дизайна Узбекистана, существенно влияющим на качество промышленной продукции, остается экспертиза эстетической ценности изделий. На предприятиях республики производятся многие изделия культурно-бытового назначения, для которых эстетические слагаемые качества продукции выходят на первый план.

Ознакомление с работой ряда художественно-технических советов, оценивающих новые, перспективные разработки, позволяет утверждать, что здесь необходим научно более обоснованный подход к оценке качества. Здесь трактовка эстетической ценности как особого «интеграла» всех полезных свойств на практике слишком часто приводит к прямому игнорированию эстетических свойств планируемых к выпуску новых изделий.

Подавляющему большинству изделий дается лишь технико-экономическая оценка, а художественно-эстетической оценке подвергается только узкий круг изделий, по большей части ручной работы (вышивки, керамические изделия, ковры и т. д.), относящихся скорее не к дизайну, а к сфере художественной промышленности и оцениваемых по критериям прикладного искусства.

В оценку художественно-техническими советами эстетического уровня изделий включаются технические и функциональные показатели (качество использованного сырья, чи-

стота исполнения, конструктивность, технологичность и т. д.), которые, как мы показали, влияют на эстетическую ценность изделия, однако глубоко опосредованно. Когда «эстетическое» оказывается в прямой зависимости от них, возникают парадоксы: мнение покупателей решительно расходится с требованиями экспертов. Вещи, соответствующие стандартам, покупатель отвергает. Содержание и уровень эстетической оценки, выносимой художественно-техническими советами, далеко не всегда ориентируют промышленность на выпуск красивых и современных изделий.

Создается впечатление, что изделия, рекомендуемые в производство, призваны удовлетворять не потребности и запросы потребителя, а прежде всего интересы самого производства. В художественных советах доминирует принцип: пользуется спросом — значит красиво. Поэтому эстетические характеристики привлекают внимание, лишь когда падает спрос. И повышение эстетической ценности изделий в такой ситуации рассматривается только как средство улучшения экономических показателей. Ясно, что это в конечном счете усугубляет противоречие между интересами производства и потребителя и неизбежно отражается на потребительском спросе.

Жизнь настоятельно требует совершенствования методики практической оценки промышленных изделий с учетом и полезных свойств оцениваемого предмета, условий его социального функционирования. При этом важно учитывать и региональные особенности производства изделий.

Серьезным фактором, отрицательно влияющим на практику эстетической оценки изделий, является отсутствие в методических материалах указаний на необходимость дифференцированного подхода к эстетической оценке изделий промышленного изготовления, полукустарного производства и ручной работы. А различие в изготовлении во многом определяет особенности социокультурных функций предмета.

Произведение искусства может возникнуть только в руках мастера-творца, безусловно функционирующий предмет домашнего обихода сегодня, как правило, является результатом массового поточного производства. Для их оценки нужны разные критерии. Различия в эстетической ценности, к примеру, ковров ручной работы и фабричного изготовления человеку неискушенному могут показаться не очень значительными. Иной раз внешний вид ковра, изготовленного в производственных условиях, потребителю может даже более прийтись по вкусу, чем ковер ручной работы. Но ковер ручной работы—это своеобразный документ истории художественной культуры. Поэтому при его эстетической оценке должны учитываться дополнительные факторы: верность народным традициям в выборе рисунка, характер цветового решения, качество исходного материала и т. д.

При оценке фабричного изделия учитывается новизна рисунка, условия его утилитарного использования, особенности современного интерьера, даже мода и т. д. Подобные

различия должны найти отражение в методических материалах по оценке разного типа изделий.

Особенно важен вопрос о критериях присвоения изделиям различных «индексов», дающих экономические преимущества предприятиям-изготовителям. К таким критериям, как правило, относятся наличие спроса, использование новых материалов, применение новых технологических процессов, оборудования, сокращение сроков внедрения изделия в производство. Эти показатели не характеризуют, однако, непосредственно качество изделия, его соответствие утилитарным и духовным запросам человека. Например, использование нового оборудования при производстве новой модели костюма или расширение ассортимента продукции, выпускаемой предприятием за счет изделий, давно освоенных родственными предприятиями, никак не влияют на повышение потребительского, и, в частности, эстетического качества этого изделия.

Необходимы экономические рычаги, способствующие внедрению новшеств в сфере производства, повышению его технического уровня. Критерии присвоения таких индексов должны отражать не просто технические и технологические показатели сами по себе, а взаимосвязь этих показателей с улучшением потребительских качеств в целом, и, безусловно, эстетических характеристик изделия.

Лишь переход к полному хозрасчету и работе предприятий в условиях экономичес-

кой заинтересованности и самокупаемости способен кардинально изменить ситуацию и избавить торговлю от поступления изделий, не находящихся сбыта из-за низких качественных, в том числе и эстетических, показателей.

Активно содействовать улучшению качества и обновлению ассортимента товаров призваны фирменные магазины промышленности — своеобразные лаборатории по изучению покупательского спроса. Здесь могут систематически устраиваться демонстрации и выставки-продажи новинок, выявляться степень удовлетворения покупательских запросов, анализироваться и обобщаться мнения потребителей. Такие магазины оперативно ориентируют промышленные предприятия на выпуск ходовых товаров.

Итак, для повышения эстетической ценности промышленных изделий, стимулирования спроса на них, необходимо четко определить функции, задачи, компетентность художественных советов, конкретизировать критерии оценки промышленных изделий машинного изготовления и ручной работы, а в конечном счете совершенствовать методику эстетической оценки на основе более обоснованного методологического подхода.

Глава восьмая

СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД В ДИЗАЙНЕ

Новое направление дизайна, связанное с проектированием крупных комплексных объектов, предметного оснащения служб деятельности, многокомпонентных систем породило новые идеи и представления. Возникли также понятия, как комплексный и системный объект дизайна, дизайн-программа, дизайн-концепция и т. д.

Теоретики и практики различают единичные и комплексные объекты дизайна. Сегодня отчетливо сказывается многоплановость исходных установок и методологических подходов к пониманию специфики комплексного объекта. Это наглядно проявилось в серии статей в сборниках трудов ВНИИТЭ, посвященных данной проблематике, в коллективной монографии сотрудников ЛВПХУ «Дизайн: очерки теории системного проектирования». Так, в противопоставлении комплексного и «штучного» объекта проектирования видят выражение «истинного» и «неистинного» дизайна.

Утверждая социально-культурную значимость современной техники и промышленности, существенно преобразовавших усло-

вия предметного бытия и мышления человека, иные наши теоретики решительно отрицают социально-культурную значимость «штучной» вещи, функционирующей в условиях высокоразвитой промышленности. Для них вещь — символ ремесленного производства, кустарничества. С утратой последними своего определяющего культурно-экономического значения, теряет его, якобы, и отдельно взятая вещь, объявленная символом ремесленного производства и кустарнических методов формобразования¹.

Возражая теоретикам, отрицающим различия системного и штучного дизайна на том основании, что любой проектируемый объект в каком-то отношении всегда является определенной системой и всегда бывает включен в качестве подсистемы во взаимосвязь со средой, в систему проектирования, в систему «человек — машина» и т. д., Д. Азрикан, например, решительно разделяет «два категорически разных дизайна — дизайн штучный и дизайн системный. Это два разных дизайна и дизайнера, две разные методики, две разные профессиональные идеологии, два разных отношения к предметному миру, к человеку, его прошлому и будущему».² Пафос этого утверждения вряд ли может, однако, служить убедительным аргументом в споре.

¹ См. Азрикан Д. Черты системного объекта дизайна//Теоретические и методологические проблемы художественного конструирования комплексных объектов, М., 1979.

² См.: Там же. С. 4.

Конечно, виды дизайна часто разнятся по объектам проектирования: единичная вещь, «штука» или небольшой набор вещей — в одном случае, упорядоченность большого множества предметных элементов — в другом. Но почему же проектные концепции в том и другом случае взаимоисключают друг друга, почему это обязательно «два разных отношения к человеку, его прошлому и будущему», почему это, наконец, даже «две разные профессиональные идеологии»? Может ли различие объектов проектирования быть возведено на уровень различий в идеологии, хотя бы только «профессиональной»? Здесь, по-видимому, кроется и недостаточно осознанная подмена понятий, попытка узреть методологические расхождения там, где отчетливо прослеживаются разные профессиональные подходы и связанные с ними методики проектирования, где решаются не совпадающие, но и не исключающие друг друга профессиональные задачи.

Не вызывает возражений утверждение, что «законы формирования искусственной предметной среды, допустим, эпохи Ренессанса, неприложимы к сегодняшней ситуации». Но вызывает сомнения тезис о том, что штучный дизайн воссоединил красоту с пользой, вещь с ее творцом и с ее владельцем, но не воссоединил вещи между собой³. Для согласия с последним утверждением нужно, по крайней мере знать, о каком «воссоединении» идет речь; хорошо известно, что «штучный»

³ Там же. С. 78.

дизайн, в котором, по мнению автора, «творец, создавая современные вещи, мыслит в соответствии с законами формирования и функционирования предметной среды эпохи Ренессанса», все же получает отличающиеся художественной, стилевой целостностью предметные комплексы, ансамбли и т. д.

Решительное возражение вызывает утверждение Д. Азрикаиа о том, что штучный дизайн «фетицизирует вещь».⁴ В этом — его основной порок. Можно, следовательно, рассматривать такой дизайн как деятельность, способствующую насаждению у нас потребительства, психологии «вещизма» и связанных с ними порочных, асоциальных явлений. Несущественно, каков конечный предметный итог штучного проектирования — письменный ли это стол или дамский зонтик, художественно оформленная книга или фотоаппарат. Важно что это «штука», вещь, а следовательно, создается почва для «потребительства»: «Вещь культивирует в человеке потребителя»⁵; чем лучше вещь, тем она престижней. «Человеку же, для которого вещь самоцельна, неважно, как выглядит Мир. Мир для него — это собрание ценных вещей».⁶ Странная в этих утверждениях прослеживается логика. Если человек производит хорошие вещи, или хотя бы пользуется ими, значит они для него всегда «самоцельны». В хорошей вещи, с таких позиций, всегда значима ее престижная ценность.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

Странно выглядит на фоне всенародной борьбы за качество производимых вещей такая попытка навязать обывательско-потребительские страсти всем без исключения потребителям добротных вещей и числить «штучного» дизайнера, хотя бы он проектировал детскую коляску или авторучку, по разряду «идеологов» мещанства.

Вряд ли следует доказывать, что ответственность за весь спектр негативных морально-психологических феноменов, которые тянет за собой непомерное потребление вещей, лежит отнюдь не на самих вещах, пусть даже самых привлекательных. Причина этого скрыта в недрах социальных отношений, при которых происходит фетишизация вещи — непомерное раздувание и извращение ее символических значений, способности служить зримым символом статусного присвоения культуры, внутригрупповой консолидации в стратифицированном буржуазном обществе и размеживания его «верхов» и «низов».

У нас социально-психологические феномены «вещизма» и престижного потребления тоже существуют (и по-видимому, еще не скоро исчезнут) как проявление негативных социально-психологических отношений или порождаются несовершенством экономических отношений (когда, например, производству оказывается более выгодным производить дорогостоящие вещи, чем дешевые). Видеть первопричину всего этого в привлеченности самих вещей столь же методологически несостоятельно, как и приписы-

вать самой технике ответственность за негативные последствия интенсивного технического развития. Вопрос этот достаточно обстоятельно разработан основоположниками марксизма, ему, в частности, уделено значительное место в «Капитале». Так что, если уж искать «порочность» «штучного» дизайна, то вовсе не в мнимой фегишизации им «Вещи». Не вещь культивирует в человеке «потребителя» (в негативном смысле этого слова), а социальные отношения, в которых отношения людей подменяются отношением вещей. Коррозия «вещизма» и у нас — следствие существенных отступлений от идеалов социализма. Перестройка в мышлении наших людей связана с нелегким и, по-видимому, длительным избавлением от «престижного вещизма», от психологии потребительства. Однако попытка решить эту проблему за счет «системного дизайна» утопична.

«Антивещистские» теоретические концепции были сформулированы уже «производственниками» первых послереволюционных лет, требовавшими развеществления предметной среды, всеобщей замены вещей «материальной установкой», т. е. некоторым нестабилизированным комплексом элементов, которые самостоятельно как вещи функционировать не могут. Им казалось, что эта идея не была реализована тогда лишь из-за отсутствия производственных возможностей.

Идея замены вещи «материальной установкой» была гальванизирована в 60-х годах приверженцами так называемого «тотально-

го дизайна»⁷. «Материальная установка» удовлетворяет динамическую «обобщенную потребность», — разъяснял К. Кантор особенности этого «прогрессивного» средства удовлетворения материальных потребностей, — она для этого должна быть динамическим комплексом. Потребность иметь жилище в условиях вещевой культуры разделяется на потребность иметь комнату, кровать, диван, кресло, стул, табуретку, стол для еды, письменный стол, журнальный столик, шкафы, этажерки и т. д. «Обобщенная потребность» нуждается не в перечисленных вещах, а в возможности занять определенные и разнообразные положения в пространстве, необходимые для различных процессов жизнедеятельности человека (сна, работы, принятия пищи, отдыха). Для этого не нужны кровати, столы, кресла, стулья, существующие вещи»⁸. Как антипод вещи, символизирующей товарно-денежные отношения, «материальная установка» была объявлена прогрессивным способом удовлетворения жизненных потребностей человека, а прообраз ее виделся, например, в трансформирующейся, встроенной, сборно-разборной комбинированной мебели.

В отличие от производственников первых послереволюционных лет, адепты «материальной установки» 60-х годов отчетливо осознавали, что «вырождение вещи происходит и произойдет не в результате технического прогресса материального производства,

⁷ Кантор К. Красота и польза. М., 1967, С. 257.

⁸ Там же. С. 257.

а в результате замены общественных отношений вошей общественными отношениями людей; она погибнет лишь тогда, когда отомрут товарные отношения»⁹. К этому следовало бы добавить, что с гибелью товарно-денежных отношений весь престижный символизм, который сегодня связывается с вещью и ведет к асоциальным явлениям, культивирует «психологию потребительства», уйдет в прошлое, как и другие, связанные с товарным фетишизмом социально-психологические феномены. Так что, в какой форме будут удовлетворяться тогда человеческие потребности — в форме ли ограниченных во времени и пространстве материальных образований с фиксированным внешним видом (тем, что мы сегодня называем вещью, что дизайнеры именуют «штукой») в форме ли нестабилизированной «материальной установки» или иначе — значения иметь не будет. И вряд ли есть основания сегодня, когда всемерно укрепляются товарно-денежные отношения, петь отходную вещи. Тем более — объявлять бесперспективным «штучный дизайн», когда (да и в обозримом будущем) проектирование вещей и вещей комплексов составляет ныне весьма развитое направление проектной деятельности.

Переход от дизайна «изделия», «штучного» дизайна к дизайну систем, системного объекта видится сегодня некоторым теоретикам как перспективный путь к решению тех проблем, которые оказались утопичными и

для «производственников» 20-х годов, и для «тотального дизайна». Но чрезмерное увлечение новой методологией, и особенно возродившимся дизайнерским «антивещизмом», чревато далеко идущими последствиями. Как любая крайность, абсолютизация дизайна сложных систем, перенесение его системотехнических или даже социотехнических принципов из сферы проектирования производственно-технических объектов, предметных систем науки, спорта и т. д. в сферу повседневного быта может вызвать рецидив того аскетизма бытовой предметной среды, который хорошо памятен по дизайну 60-х годов и реакцией на который был поворот потребительских предпочтений к эстетике предметной среды в стиле «ретро».

Вызывает возражение и утверждение того же автора, что «понимание объекта в качестве системы во многом конвенционально»¹⁰. Это, по его мнению, справедливо не только относительно объекта дизайна, но и «для каждой конкретной области знаний или конкретного вида деятельности».¹¹ И хотя он тут же справедливо говорит о целостности как одном из основных качеств системы и о том, что «главное основание членения совокупностей, проектируемых дизайном, — целостность с точки зрения человека, включенного в эту совокупность в качестве адресата ее функционирования»¹² ссылка на

¹⁰ Азрикан Д. Черты системного объекта дизайна. С. 79.

¹¹ Там же. С. 81.

¹² Там же.

⁹ Там же. С. 256.

конвенциональный характер выделения системного объекта не представляется научно обоснованной. Ссылка на достаточность «конвенции» для выделения объекта проектирования в качестве системного есть, в сущности, отрицание объективного характера системных образований. Она чужда вообще всякой научной методологии. Ни системный объект, ни общие принципы системного подхода не могут быть предустановлены какой бы то ни было договоренностью, они носят объективный характер и от сознания человека не зависят. Таково одно из кардинальных положений системной методологии.

Иное дело, что от позиции дизайнера зависит обращение к этой методологии в процессе проектирования или отход от нее. Никто за дизайнера не решает, нужен ли в данном конкретном случае системный подход к проектированию или проще обойтись без него. Но вне зависимости от избранной методики дизайна системность объекта существует объективно.

Практика современного дизайна позволяет поставить под сомнение правомерность разграничения проектной деятельности на «системную» и «штучную», исходя из наличия или отсутствия «системного объекта». Авторы коллективной монографии «Дизайн: очерки теории системного проектирования» после развернутого анализа системной проблематики в дизайне на основе применения системного подхода к процедурам этого анализа приходят к аргументированному выводу: различие системного и «штучного» ди-

зайна заключается не в системном характере объектов, а в наличии или отсутствии системного подхода к их проектированию¹³.

Рассматривая вопрос о границах системного дизайна и в связи с ним проблемы системного объекта, нельзя не остановиться на позиции С. Хан-Магомедова. Как и многие исследователи советского дизайна, он отмечает, что в нашей стране «дизайнеры с самого начала ориентировались на разработку систем оборудования и даже шире — систем предметно-пространственной среды, увязанных с организацией и технологией изготовления элементов этих систем в сфере производства»¹⁴. Однако такая тенденция в последующие годы была утрачена в связи с появлением в дизайне декоративно-прикладнических направлений. Поэтому, возрождаясь в 60-е годы, дизайн естественно ощутил тягу к восстановлению своей изначальной комплексности. Однако сегодня это оправданное тяготение к комплексности и системности в условиях укрепления позиции дизайна в сфере промышленности порою оборачивается, по меткому определению С. Хан-Магомедова, в новый «методологический бум», связанный с модой на системный дизайн¹⁵. Нельзя возводить в цель, пишет С. Хан-Магомедов, то, что является лишь инстру-

¹³ Дизайн: очерки теории системного проектирования. Л., 1983. С. 27.

¹⁴ Хан-Магомедов С. Системный подход и система как объект дизайна//Техническая эстетика. 1979. № 10. С. 2.

¹⁵ Там же.

ментом научного исследования. А таким инструментом был и остается системный подход. И эффективен он лишь там, где реально существует система, задающая в зависимости от своих особенностей и разную вариативность системного подхода.

Гипертрофия системного подхода проявляется прежде всего в неоправданном распространении на всю сферу дизайна методологических положений, достоверных и эффективных лишь в сравнительно узкой, ограниченной сфере проектной деятельности.

С. Хан-Магомедов подчеркивает, что в реальной действительности существуют объекты и принципиально единичные, и входящие в комплексы. Системный подход есть инструмент анализа условий функционирования и тех, и других объектов, условий их включения в среду. Такой подход позволяет установить, в какую систему будет включен проектируемый объект и в какой совокупности связей.

Применяя формальный аппарат общей теории систем к анализу дизайнерских проблем, необходимо прежде всего уяснить, что с системной точки зрения представляет собой сфера дизайна, а затем разработать хотя бы предварительную классификацию дизайнерских систем и определить, для каких именно исследований и проектных задач дизайн нужен системный подход. Разработки как единичных вещей, так и их комплексов одинаково важны для деятельности дизайнеров, но работа над единичной вещью дает больший простор собственно художественно-кон-

структорским приемам формообразования¹⁶. Только проектируя отдельную вещь, дизайнер способен использовать ее структуру как формирующий фактор. В проектировании комплексов больше сказывается умение дизайнера создавать взаимосвязанные фрагменты предметной среды — достигать стилевого единства ряда вещей. Значит, разработка и «штучного», и «системного» объекта — две взаимодополняющие творческие задачи дизайнера, не терпящие противопоставления друг другу¹⁷.

С подобной аргументацией нельзя не согласиться. Несостоятельны попытки и объявить проектирование «штучных» изделий дизайном второго сорта, и рассматривать «системный» дизайн как некую социально-этическую основу образа жизни, моделируемой в соответствии с нашим общественным идеалом.

В отрицании «штучного» дизайна, как якобы «фетишизирующего» вещь, повторяются ошибки излишней социологизации вещи, которыми полна история нашего дизайна. Не вещи, а человеческие отношения определяют социально-этические параметры общества. А вещи, «штучные», как кирпичики, из которых сложен предметный мир, всегда нужны будут человеку. Как обоснованно отмечает К. Хачатрянц, «конкретная реальная деятельность — это всегда оперирование вещами, это всегда деятельность с помощью

¹⁶ Там же. С. 3.

¹⁷ Там же.

вещей. Усложнение содержания деятельности само по себе уже означает расширение состава вещных комплексов... Во многом связана с появлением новых вещей и рационализация быта: приобретаются вещи, которые ускоряют трудовой процесс, либо улучшают качество продукции, либо способствуют тому и другому одновременно»¹⁸.

И если социально-психологическое явление, именуемое «вещизмом», заслуживает отрицания, то гальванизируемая в связи со спорами о системном дизайне социологизация вещи не может быть признана научно состоятельной.

За требованием развивать системный подход в дизайне, за призывом активизировать разработку дизайна систем, актуальных в своей общей направленности, нередко, однако, сказывается известный отход от решения задач художественного совершенствования вещей как элементов предметно-пространственной среды. Снижение художественных параметров вещи может поэтому повлечь за собой и художественные издержки предметного комплекса, а следовательно, и снижение уровня дизайнерского профессионализма. Резонны и опасения как бы в дизайне не повторились порочные установки нашей архитектуры 50-х годов: отдельные здания якобы могут и не иметь художественного образа, но собранные в комплексы они дадут художественное качество более высокого порядка. Такого порядка не получилось,

¹⁸ Хачатрянц К. К. Основы социальной типологии жилища. Минск, 1983. С. 70.

забота о художественном уровне новых архитектурных комплексов потребовала самого пристального внимания к художественным достоинствам каждого отдельного сооружения, входящего в комплекс. Поэтому позволим себе усомниться в обоснованности утверждения, что на смену выразительности отдельных вещей придет выразительность более высокого порядка — «гармония системы»¹⁹. Практического обоснования своему утверждению авторы не дают, а опыт архитектуры свидетельствует совсем о другом.

Вопрос о внедрении методологии системного подхода в дизайн, о развитии дизайна систем нельзя решать изолированно от насколько не утратившей своей актуальности проблемы повышения художественного уровня дизайна. С последней проблемой тесно связан вопрос об эстетическом качестве всей предметной среды, ее выразительности, а следовательно, о ее человеческой, культурной значимости, духовной наполненности. Это сугубо дизайнерские задачи. Как бы мы ни ратовали за системную связь проектируемых элементов предметной среды, за ее «целостность», вне решения задач художественного совершенствования этой среды дизайн своей миссии исполнить не может. Потребитель ждет от дизайнера решения не только художественно-эстетических задач. Но вне этих задач все другие теряют свою дизайнерскую «прописку». Пренебрегая ими, дизайнер не-

¹⁹ Азрикан Д. А., Шелгунов А. Перспективные направления советского дизайна//Техническая эстетика. 1971. № 1.

избежно вторгнется на территорию смежных сфер деятельности, а в сфере его собственной деятельности оставляет ничем не заполненный вакуум. Представляется оправданным опасение как бы под флагом освоения методологического инструментария не произошло смещение центра профессионального творчества и дизайнеры не оказались бы переключенными на выполнение иных, не только дизайнерских задач. Между тем нельзя забывать, что дизайнерских задач за дизайнера не решит никто²⁰.

Цели, задачи, функции, содержание, логическое строение и способы организации деятельности по созданию комплексных объектов определяются сравнительно недавно появившимся в лексиконе художника-конструктора термином «дизайн-программа». Дизайн-программа — конкретная практическая форма реализации системного дизайна.

Комплексный дизайн находит свою реализацию в дизайн-программах. Разработка комплексных программ — ведущее направление развития нашей хозяйственно-экономической деятельности, планирования и управления техническим прогрессом, повышения эффективности производства и качества продукции. От дизайна ожидают участия в создании комплексных межведомственных программ по созданию целостных систем вещного окружения — «от комплекта домаш-

²⁰ Хан-Магомедов С. Системный подход и система как объект дизайна//Техническая эстетика. 1980. № 10. С. 4.

ней радио-телевизионной звукозаписывающей аппаратуры, до организации централизованного информационного обслуживания; от оборудования кухни, до системы поставки на дом предварительно разделанных и обработанных продуктов и готовых блюд; от «портативной мастерской, размещаемой в чемодане и столъ необходимой сегодня в каждой квартире, насыщаемой массой приборов и устройств, до самой широкой и разветвленной сети технического сервиса»²¹.

Осуществление дизайн-программ — одна из основ работы по стандартизации. Дизайн-программы используются как важное средство повышения качества товаров культурно-бытового назначения и хозяйственного обихода, удовлетворения спроса на них. Они связаны с постановкой в дизайне социально значимых задач и требуют новых методов проектирования.

Разработка и реализация дизайн-программ связана с возникновением организационной проблематики дизайна, имеет выход в системотехнику, по-новому ставятся вопросы коллективного творчества, профессионального общения. Дизайн-программа призвана организовать специфическое дизайнерское содержание, хотя комплексность и системный подход не являются специфически дизайнерским явлением. В связи с этим в теории дизайна выявилась острая необходимость интерпретирования применительно к этой сфе-

²¹ Теоретические и методологические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. С. 6.

ре деятельности общенаучных понятий комплексности и системности. Появился особый программный подход к решению задач дизайна.

Программный подход как особое явление общественной практики возник на базе системного подхода к управлению деятельностью. Система в дизайне — это и объект в его взаимосвязях с социально-культурологической средой, и деятельность по управлению этим объектом. Нельзя говорить о системе (или комплексе) вещей, вне их связи со средой, без учета функций данной системы, управляемой определенной программой. Управление системой есть, следовательно, деятельность, направленная на эффективное выполнение ее программы, но это управление само подчинено своей программе²².

Проектируя вещи и другие предметные совокупности, образующие систему, дизайнер не только задает программу их функционирования в системе, но и в рамках программного подхода сам разрабатывает наиболее эффективные формы собственной деятельности (т. е. проектирования), обеспечивающие оптимальное функционирование создаваемой системы.

Понимание дизайна как процесса «целесообразная» в полной мере относится и к системному дизайну, формированию дизайн-программ. Можно выделить два аспекта

²² Кузьмичев Л. А., Сидоренко В. Ф. Дизайн-программа. Понятие. Структура. Функции. // Теоретические и методические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. С. 10.

теоретико-методических исследований деятельности по созданию дизайн-программ: формирование дизайн-концепции, определяющей содержание деятельности; неположительное и формирование социотехнических программ деятельности.

Дизайн-программа призвана сформулировать стратегию проектирования сложного системного объекта и деятельности по внедрению объекта в промышленность. Это — план действия для достижения поставленной цели.

Смысловым центром дизайн-программы служит дизайн-концепция — описание деятельности в таких категориях, как «идеал», «ценность», «культурный образец», и придание ей направленности на преобразование социокультурных значений среды, детерминируемое человеческими потребностями.

Дизайн-концепция — это начало интеграции в единое целое деятельности участников создания дизайн-программ.

Обращение дизайнера к решению крупных дизайн-программ, ассоциирующихся с системным подходом, требует установления границы между вещью и предметной системой.

Средневековый ремесленник создавал вещь, исходя из своего «системного» представления о мире. Модель этого мира воплотилась для него в средневековом урне. И поэтому его предметный мир — образец целостности. Наш предметный мир строится, исходя из возможностей техномира промышленности. Последний накладывает отпечаток на все, что проектируется дизайном, а сле-

довательно, по-своему определяет опыт и деятельность современного человека²³.

Ориентация лишь «на точку зрения промышленности» может повлечь за собой существенные социальные просчеты дизайна, снизить, в частности, его роль в формировании разумных потребностей и в повышении культуры потребления.

В профессиональной литературе по дизайну можно встретить утверждение, что уровень его сегодняшнего развития в нашей стране еще не отвечает целям воспитания культуры потребления и массового вкуса. В годы становления отечественный дизайн занимал одно из ведущих мест в мировой практике как центр порождения принципиально новых идей. Но в застойные годы наш дизайн отступил от завоеванных позиций, отстал от лучших мировых достижений художественного конструирования и слишком долгое время развивался в погоне за ними. Сегодня в сфере дизайна интенсивно генерируются новые идеи, рождаются новые направления развития, соотносимые с социальными завоеваниями советского общества, его перспективными целями, плановостью нашего народного хозяйства, с подлинно массовым характером нашей культуры. Целый комплекс задач дизайна вырастает у нас сегодня в связи с присущей ему возможностью способствовать формированию разумных потребностей и повышению куль-

²³ Там же. С. 2.

туры потребления²⁴.

Из-за отсутствия собственной социально-этической концепции предметной среды мы берем из западной практики в качестве образцов для подражания наименее приемлемый для нас единообразный культурный слой — «престижные» вещи, образ которых призван навязчиво демонстрировать нам лишь акт владения предметом. Культивирование престижных вещей находится в вопиющем противоречии с моральными нормами нашего общества. Но престижность стала узаконенным ориентиром ряда подразделений советского дизайна, проникла в стандарты, промышленность, поощряется торговлей.

Ориентация дизайнера на создание престижных вещей находится в очевидном противоречии с формированием разумных потребностей, ведет к бездумному расходованию материальных и энергетических ресурсов. Но главное — она безразлична, поскольку поощряет в человеке стремление утвердить себя через владение дорогой вещью²⁵.

Отвергая престижное потребление, мы вовсе не ратуем за то, чтобы ограничить уровень обеспеченности нашего населения добротными товарами. Наоборот, ориентиром нашего дизайна был и остается принцип возвышения потребностей при социализме. Но вопрос в том, каковы сами потребности, за возвышение которых должен ратовать дизайнер. Возвышаться должна потребность не

²⁴ См.: Азрикан Д. А. Социальная ответственность дизайна//Техническая эстетика. 1984. № 3.

²⁵ См.: Там же. С. 1.

только в утилитарном использовании вещей. Культурно-символические функции вещи подлежат всестороннему выявлению при социализме. Но в комплексе символических значений вещи для нас самая непримлемая — престижная символика, корни которой — в мещанской, мелкобуржуазной психологии. К сожалению, современная ситуация в дизайне такова, что именно эта символическая функция нередко становится ориентиром творчества дизайнера.

Престижность при социализме еще сохраняется как пережиток уходящей культуры. Но издержки нашего этического и эстетического воспитания, системная ориентированность дизайна на «точку зрения промышленности», а также ряд факторов экономического порядка, делают этот пережиток достаточно живучим. И одна из важнейших моральных заповедей дизайна связана у нас с борьбой против престижной символики предметного мира.

Есть у нас сферы дизайна, в которых процветают «эстетика навязчивой роскоши». Трезво мыслящие дизайнеры справедливо отмечают, что установка на удовлетворение «любых вкусов» привела к единообразию художественно-ювелизированных часов, художественно-антикваризированной мебели, светильников, салонно-помпезных телевизоров. Путь имитации роскоши не отвечает традициям нашей культуры и нормам нашего образа жизни²⁶.

²⁶ См.: Там же. С. 2.

Ассортиментные ряды, поставляемые дизайнерами многим отраслям промышленности, производящим изделия культурно-бытового назначения, отличаются крайним однообразием своих социальных функций, хотя вариантов их оформления встречается много. Разнообразно представлены и конструктивные варианты таких изделий.

Такое разнообразие мало кого радует — социальные функции различных марок этих вещей почти единообразны, а в деталях и комплектующих узлах — предельно разнообразны. Сотни различных запасных частей нужны предприятиям бытового обслуживания, чтобы после ремонта вернуть утилитарную функцию физически и морально еще жизнеспособным вещам. Нередко с запасными частями возникают непреодолимые трудности, и изделия поступают на свалку. Образуется социально-экономический феномен, именуемый «вейстинговым потреблением».²⁷

Наш дизайн остро нуждается в строго аргументированной концепции предметной среды, исходящей от требования разумного оснащения нашей жизни. Это должна быть концепция, отвечающая нашим идеалам, отнюдь не аскетическая, но и не «обожеествляющая» вещь, не ориентированная на ее престижную символику. Такая концепция должна учитывать и традиции национальной художественной культуры.

Все это касается больше задач «штучно-

²⁷ Вейстинг — бесполезная трата сырья, материалов, энергии, обилие отходов, превращение полезных вещей, изделий в мусор.

го», а не системного дизайна, дизайна вещей, но из сказанного ранее достаточно очевидно, что активное участие дизайна в формировании разумных потребностей, в повышении культуры потребления, в сохранности окружающей среды возможно лишь на основе использования им системного подхода и системной методологии, формирования особым образом ориентированных целенаправленных дизайн-программ и дизайн-концепций.

Обращение дизайна к системной методологии, нарастающая практика проектирования крупных комплексных объектов, сложная проблематика дизайна систем диктуют необходимость по-новому осмыслить и проблему эстетического в дизайне.

Эстетические последствия появления в дизайне системной проблематики не однозначны и не лежат на поверхности. В оценке эстетических следствий обращения дизайна к системной методологии можно встретить полярные, взаимоисключающие точки зрения: от утверждения, что дизайн систем лишает творчество дизайнера эстетической ориентации до признания в нем новых эстетических возможностей, связанных с особой спецификой системного проектирования. С одной стороны, дизайн систем обвиняется в бездуховности, униформизме, технократизме, с другой — слышится обвинение «штучного» дизайна в фетишизации вещи, в эстетстве, в умножении хаоса предметной среды.

В связи с этим остро встает вопрос о необходимости научного анализа возникающей ситуации в аспекте выявления эстетических

возможностей нового ракурса дизайнерского творчества, ибо исключить из него эстетические компоненты — значит изъять из этой деятельности его неотъемлемые составляющие.

Известно, что системные представления в дизайне формировались в стороне от художественной и эстетической проблематики. Методология системных исследований и системотехники дали тот основной круг понятий, который был положен в основание системных представлений в дизайне. «Но так ли уж это важно, — спрашивает В. Сидоренко, — то есть препятствие ли это для эстетической интерпретации понятия системы?»²⁸

Известно, что вся человеческая культура связана с эстетической способностью человека, вне которой его производительная деятельность, труд фактически не отличались бы от трудоподобной деятельности животных. И только способность творить универсально, «в соответствии с мерой каждого вида», а значит творить «также и по законам красоты», отличает по К. Марксу, среди прочих факторов, деятельность человека от жизнедеятельности животного. Нет поэтому никаких оснований выводить дизайн в любой его разновидности, в том числе и дизайн систем, за сферу эстетических закономерностей и отказывать ему в способности преобразовать предметную среду на основе этих закономерностей. Весь вопрос в том, чтобы познать природу этих закономерностей, специфичность их

²⁸ Эстетические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. М., 1980. С. 3.

проявления во всех разновидностях дизайна.

Для дизайна систем это означает прежде всего необходимость эстетической интерпретации самого понятия «система». «Принцип системной целостности в древнегреческой философии, — пишет В. Сидоренко, — был одновременно эстетическим принципом»²⁹. Понятие системы отождествлялось с представлениями о гармонической упорядоченности и красоте мироздания. Эстетическая интерпретация этого понятия характерна и для последующих эпох, и только господство позитивизма в науке и эстетике сделало несовместимыми понятия «системность» и «художественность». «Эстетическая способность — есть способность строить художественные универсумы, системы»³⁰.

Дизайн, по природе своей — деятельность, призванная в утилитарном, техническом объекте выявить присущий ему эстетический смысл, и нет оснований полагать, что системный дизайн, оперируя сложным, но отличающимся определенной упорядоченностью, целостностью, объектом, лишен своей способности выявить эстетическую содержательность воссоздаваемого человеком предметного мира.

Но художественные системы имеют дело с миром фактов и явлений, отличающимся от того, на котором основан системный подход. И все же, подобно тому, как сегодня ни у кого не вызывает сомнений эстетическая значимость единичного технического объекта (споры о том, может ли машина быть краси-

вой, отшумели два десятилетия назад), нельзя отказать в подобной содержательности системно упорядоченному техниомиру. И техническая эстетика призвана «эстетически интерпретировать, включать в понятие художественного универсума и технику, и категорию системы как принцип художественного формообразования техниомира»³¹.

Такая постановка вопроса логически оправдана, мы исходим из нее при последующем рассмотрении эстетической проблематики дизайна систем.

Эстетические проблемы дизайна — функция социального времени. Меняется не только дизайн, но и эстетические представления, идеалы, нормы. Углубляется понимание природы эстетических явлений и специфики их проявления в сфере предметно-художественного творчества. Сегодня эстетические аспекты дизайна не могут быть осмыслены достаточно глубоко без учета его системной ориентации. С другой стороны, дизайн систем сам остро нуждается в выявлении связанной с ним эстетической проблематики, ибо решение проблемы эстетического в дизайне систем не лежит, повторяем, на поверхности, эстетическое содержание системного дизайна не столь очевидно, как в случаях, когда речь идет о проектировании «штучного» объекта.

Публикации, посвященные специфике эстетического в системном объекте, касаются лишь самых общих вопросов и не дают широкого освещения проблемы. Объясняется это не столько отсутствием интереса теоретиков

²⁹ Там же. С. 4.

³⁰ Там же. С. 5.

³¹ См.: Там же. С. 6.

к указанному вопросу, сколько ограниченностью к настоящему времени необходимого эмпирического материала, позволяющего дать достаточно обоснованные обобщения. Предстоит раскрыть особенности проявления эстетического содержания дизайна в условиях, диктуемых его переориентацией в сторону системной и средовой методологии.

Поэтому следует обратиться к ряду недостаточно явно выраженных эстетических проблем, возникающих на самых ранних этапах создания дизайн-концепций — при определении направления проектных разработок, установлении их целей, методов и путей развития.

Системные объекты задаются дизайнеру не так, как уже нечто существующее в первичной для него и будущего потребителя предметности. У системного объекта, обоснованно отмечает Л. Переверзев, нет еще привычной типовой морфологии, которую дизайнер мог бы варьировать для оптимального удовлетворения определенной общественной потребности. Такая морфология — особенность объекта «штучного» дизайна. При всех вариациях, видоизменениях и модификациях, которые в процессе проектирования внесет дизайнер, вещь все же сохранит свои родовые черты и будет легко узнава потребителем. Задание на проектирование отдельной вещи Л. Переверзев удачно сравнивает с заданием написать музыкальную вариацию на заданную тему. Какой бы оригинальной и свежей ни была вариация, как далеко бы она ни отошла от уже известных вариантов, это все же будет вари-

ция на данную тему, а не на другую. Дизайн системного объекта — это принципиально иной, а не «вариационный» тип творчества. Л. Б. Переверзев определяет его как «сочинение композиции из многих взаимосвязанных тем, как давно известных, так и вновь создаваемых, причем тематическое содержание может быть самым разнообразным и по характеру, и по материальному субстрату, т. е. может включать и вещи, и способы их соединения, и формы человеческого поведения, и взаимодействие учреждений и многое другое»³².

Поэтому можно говорить о том, что проектирование системного объекта есть одновременно и его изобретение, и его открытие.

Проявление эстетического начала в процессе формирования проектной концепции в дизайне систем Л. Переверзев наглядно иллюстрирует на примере проектирования бытовой радиоэлектронной аппаратуры. Эта сфера проектной деятельности избрана эмпирической моделью проектной ситуации, так как по принципу своего строения и функционирования подобная аппаратура тяготеет к объединению в комплексы, образующие системные объекты. Вместе с тем в этой сфере легко прослеживаются эстетические моменты, поскольку бытовая электроника в морфологическом и функциональном отношении — сложный класс технических устройств, с которыми человек постоянно активно взаимодей-

³² Переверзев Л. Б. Эстетические начала дизайн-концепции // Эстетические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. М., 1980. С. 117.

дует, получая через них огромную эстетическую информацию.

Радиоэлектроника более всех иных технических объектов тесно связана с миром художественных образов, культурной символикой, с духовным миром человека. Всякая иная современная домашняя техника в эстетическом плане менее нагружена, чем бытовые электронные информационные приборы. Поэтому дизайн электроники призван сегодня быть авангардом эстетического освоения техники, как инженерные ее разработки — авангардом технического прогресса. При традиционном (штучном) проектировании электроники роль дизайнера сводится к выбору решений относительно внешнего вида изделий и приданию им нужных эргономических свойств. Функции и структуры рабочих механизмов электронной аппаратуры полностью определяются инженерными разработками и дизайнеры обычно к этому совершенно не причастны. Между тем привлечение дизайнера к решению таких проблем может значительно повлиять на улучшение качества через решение тех сторон и свойств объекта, которые традиционно не учитываются инженером. Это те стороны и свойства, решение которых требует развитого художественного воображения и опирается преимущественно на эстетические суждения. Здесь может сказаться и использование дизайнером возможностей новых материалов, позволяющих вносить широкое изменения в чисто техническую форму без нарушения функциональных, технологических и эксплуатационных свойств техни-

ческого объекта, и поиски новых конфигураций отдельных элементов системного целого, новых принципов придания целостности всей системы, отличных от поисков компактности и уменьшения дисперсности, как это было в традиционном дизайне.

Выступая автором вновь создаваемой системы, морфологично и функции которой еще предстоит найти, дизайнер становится посредником между заказчиком (промышленностью) и потребителем. Найденные им решения должны удовлетворять требования того и другого. Заказчику он должен поставить такую материальную структуру, которая способна воспроизвести все полезные эффекты, ради достижения которых было предпринято проектирование. А потребитель должен при этом получить морфологическую организованность, которая своей непривычностью, новизной и непонятностью не оттолкнет от себя, которая позволит ему легко адаптироваться в активном взаимодействии с вновь созданной материальной системой, освоить ее, оказаться способным к выявлению заложенной в ней социальной эффективности.

Такие задачи требуют мобилизации художественно-эстетических способностей дизайнера, его фантазии, интуиции, обостренного восприятия человека в его биосоциальной целостности и не могут быть решены на основе мобилизации лишь логических способностей творцов предметных форм, их расчлененных и формализованных знаний.

Оптимальные решения могут быть найдены в совместном проектировании сложного объ-

екта техническим специалистом и дизайнером с привлечением к этому процессу и ряда других специалистов: социолога, эргономиста, эколога и т. д. Мы уже говорили о подобном сотрудничестве в традиционном дизайне, оно тем более необходимо в дизайне систем.

Объект, который моделируется в дизайне систем, включает в себя и заказчика, и потребителя в их взаимных связях и ожиданиях. В структуре системного объекта, рождающегося в сознании дизайнера, предстоит учесть множество разнородных, но одинаково важных значений, и материализуемая в процессе проектирования смысловая структура должна успешно «вписаться» во многие разнородные контексты — производственный, общественный, бытовой, коммуникативный, художественный и т. д. «В начальных фазах формирования дизайн-концепции такое (системное. — Л. Б.) моделирование не может быть иным, как преимущественно художественным, т. е. использующим способность дизайнера продуцировать в своем воображении обобщенные образы возможных в будущем структур и отбирать из них наиболее перспективные на основании его эстетического суждения и чувства красоты»³³.

Мы уже отмечали, что в художественном моделировании реальности правомерно усматривают существенную особенность художественного творчества. Художественное производство — это не сама отражаемая реальность, а система ее образных моделей, позволяющая

³³ Там же. С. 141.

раскрыть человеческий смысл данной реальности. Использование в сфере художественной деятельности научного термина «модель» возможно потому, что в произведении искусства мы всегда находим определенные изоморфные реальной действительности структуры, в которых отражается синтез всех возможных «первоэлементов» человеческой деятельности. В нем дано образное отражение морфологии реальных объектов и деятельности человека по преобразованию этих объектов в соответствии с его собственными целями.

Эстетические свойства объекта следует рассматривать прежде всего в контексте предметно-художественной модели. Художественность здесь — свойство модели и замысла, а не самого объекта. «Художественными и эстетическими качествами обладают только модели, художественный образ, — отмечают В. Сидоренко и Л. Кузьмичев, — который так же не тождественен реальному предмету, как герой драмы не тождественен исполнителю в театральном постановке, как яблоко в натюрморте Сезанна не тождественно реальному яблоку или красочному слою на поверхности холста»³⁴.

Художественное проектирование, следовательно, правомерно трактовать как способность дизайнера решать жизненные проблемы средствами идеального моделирования проблемных ситуаций, их воспроизведения в

³⁴ Сидоренко В. Ф., Кузьмичев Л. А. Предисловие к кн.: Художественное моделирование комплексного объекта. М., 1981. С. 6.

сознании дизайнера в виде определенных интерьерезированных образов. Моделирование в этом случае становится определенным подходом, средством, методом решения поставленных проблем. Такое моделирование может быть и образно-моделирующим в системном дизайне в той же мере, что и в штучном.

Художественная модель — это прежде всего художественный образ, следовательно, она — средство художественной коммуникации, как внутри коллектива профессионалов в творческом процессе, так и между дизайнером и потребителем.

Дизайнерское проектирование — это не только использование в творческом процессе одного лишь художественного метода. Дизайнер творит, привлекая и структурно-функциональный анализ, и семиотические модели, и социологические исследования и т. п. Но художественный метод неотделим от творчества дизайнера, он не носит здесь факультативного характера, хотя и не всегда четко проявляет себя. Художественное моделирование реальности — тот творческий инструментарий, который позволяет дизайнеру, опираясь не только на свои знания, опыт логического осмысления действительности и ее однозначное на этой основе прогнозирование, но и на свою интуицию, создавать модель предвидимого будущего. В художественной модели реализуется процесс опережающего отражения, превосхищения будущего.

Художественный подход в дизайне требует комплексного использования различных методов искусства — не только методов визу-

ально-пространственных искусств, но и аудио-временных и синтетических. Пока, однако, дизайнер в поисках морфологического выражения проектируемых социально-культурных процессов применяет в основном визуально-графические и пространственно-пластические средства. Проектирование крупных комплексов, развитие дизайна систем со всей очевидностью выявило, однако, предельную ограниченность подобного использования дизайнером художественных средств. Проектируемая социально-культурная ситуация, ради которой создается материальная морфология проектируемого комплекса, с неизбежностью требует, например, от дизайнера профессионального владения методом и театрально-драматургической режиссерской организации «действия», т. е. прогнозирования и моделируемых жизненных, социокультурных процессов.

Конечно, это не полностью тождественные драматургии или режиссуре способы мышления и творчества — специфика мышления дизайнера при этом не снимается — но это выход дизайнера за сферу традиционных для него пространственно-пластических искусств в область совершенно иного типа художественной деятельности.

Аналогия между процессами моделирования реальности в дизайне и театром родилась сравнительно давно⁵⁵. Возникла она в связи с тем, что дизайн никогда не ограничивался проектированием вещи или вещевого комплек-

⁵⁵ См.: Нельсон Дж. Проблемы дизайна. М. 1970; Жалова Л. А. Этгоре Саттгасс. // Декоративное искусство СССР. 1969. № 12.

са как некоего замкнутого образования, подчиненного лишь формальным закономерностям структурной и визуальной организации материальных объектов. Он всегда, особенно в своих подлинно творческих разработках, в более или менее выраженной форме моделировал взаимосвязи вещей и людей, т. е. жизненные процессы, в которых одновременно участвуют люди и вещи. Он воссоздавал в проектной форме не просто безотносительные к социально-культурной жизни предметно-технические образования, вещи и их комплексы, а моделировал социо-культурные процессы, для реализации которых необходимы соответствующие предметно-вещевые компоненты. Как и в театре, в проектном процессе дизайн человек «играет» с вещью, она служит ему средством реализации и организации процессов социальной и культурной деятельности. Но, разумеется, эта «игра» в дизайне, в отличие от театра, осуществляется в воображаемом «сценическом пространстве», существующем в ходе проектного процесса лишь в сознании проектировщика, автора проекта.

Логика такого процесса привела к утверждению особого проектного метода — «сценарного моделирования» или «сценирования»³⁶. Актуальность метода отчетливо выявилась в связи с задачами проектирования больших

³⁶ См.: Сидоренко В. Ф., Чевичилов Ю. П. Идея сценарного моделирования // Теоретические и методические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. С. 137—140; Дизайн: очерки теории системного проектирования. С. 96—109.

комплексных объектов и все большего развития дизайна систем.

Дизайн — проектирование социально-культурных процессов с их предметным оформлением, моделирование деятельности, ее предметных средств и результатов, поэтому обращение к театру, т. е. к тому виду искусства, который изначально исходит из деятельности (действенности) человека в обществе, служит эффективным методическим и эвристическим приемом стимуляции творческого воображения автора проектных разработок.

Здесь прежде всего следует отметить коллективный характер театрального искусства — решение творческих задач большим коллективом соавторов, объединенных в целостный художественный организм единой волей режиссера³⁷.

Обращение к проектированию сложных комплексных систем сделало творческий процесс в дизайне столь же коллективным, как и процесс создания театрального спектакля, и коллективизм процесса дизайнерского

³⁷ В этом смысле нет принципиальной разницы между искусством театра и кино, и аналогия между дизайном и театром можно отнести к его сопоставлению с кинематографом, тем более, что термин «сценарий» пришел в театр из кино. Метод сценарного моделирования жизни равно присущ и театру, и кинематографу. Мы говорим о сценарном моделировании жизни в дизайне, сопоставляя последний не с кино, а с театром, лишь потому, что кинематографическое моделирование усложнил сравнительно с театральным искусством рядом несущественных для нашей аналогии обстоятельство. Структурная общность моделирования жизни в театре и в дизайне прослеживается очень отчетливо.

проектирования по своей содержательной специфике оказался ближе к коллективным формам художественного творчества, чем инженерно-технического.

В специальной литературе подчеркиваются различия между организацией творческого процесса в системотехническом проектировании, где, как известно, также участвует большое количество исполнителей, и задачами организации проектирования комплексных объектов в дизайне. В системотехническом проектировании общая задача дробится на элементарные, пока не будет сведена к простым техническим операциям. При такой организации труда представляется возможным в конечном счете заменить человека-исполнителя нужным количеством автоматов. Творческие функции сохраняются лишь за организатором, главным руководителем проекта. Большую техническую систему в идеале, по видимому, можно подвергнуть полной комплексной автоматизации.

Дизайн-проектирование подобным тенденциям в принципе не подвластно, хотя в настоящее время дизайн-процесс организуется на системотехнических принципах: один проектировщик конструирует органы управления, другой — панели, третий — несущие конструкции и т. д. Творчество — удел только генерального дизайнера, остальные — технические исполнители. Это не только досадное расточительство творческих сил. Это прежде всего ведет к атрофии самых сильных профессиональных качеств дизайнера.

Главная отличительная черта организации

художественного процесса в театре состоит в том, что его творческий коллектив организован не по принципу разделения труда, а по «способу моделирования содержания деятельности». Именно в силу этого театр обоснованно может служить моделью организации творческого коллектива, адекватной задачам системного дизайна³⁸.

Аналогия с театром простирается в дизайне систем на объекты: объектом моделирования в театре всегда выступает некоторая социально-культурная целостность, в которой живут и действуют образы, персонажи спектакля; в дизайне это тоже целостность, но это целостность предметной среды, оптимально соответствующей той или иной социально-культурной целостности.

«Сценирование» в дизайне означает воображаемое воссоздание целостного образа проектируемого сложного объекта, которого пока нет. Это своего рода прогнозирование, из сферы которого данное понятие и предлагается распространить на дизайн систем, где оно призвано помочь предвосхищению реального течения социально-культурного процесса.

Когда ставится задача проектирования ранее неизвестного, смутно представляемого, но явно нужного, необходимого, и заведомо известно, что оно сложное и в определенном отношении упорядоченное (а вне упорядоченной сложности нет системы, системного объекта, это условие его бытия), сценарий будущего процесса взаимодействия человека и

³⁸ Сидоренко В., Чевичилов Ю. Идея сценарного моделирования. С. 139.

предмета дает наиболее доступную возможность дизайнеру зримо представить себе «предлагаемые обстоятельства» и в них увидеть действия человека с организованными предметными системами.

Известно, что основные компоненты театра — драматургия, актер, зритель. В воображаемом дизайн-театре, продолжают свою аналогию В. Сидоренко и Ю. Чевичилов, актером выступает воображаемый потребитель, а роль зрителя на себя берет сам дизайнер³⁹.

Но прежде всего дизайнер выступает режиссером среды. Так назвала дизайнера Л. Жадова⁴⁰.

Прослеживается и ряд других аналогий категорий театра с понятиями, характеризующими методы дизайна систем. Так, в дизайне можно увидеть не только режиссера среды, но и режиссера — организатора ролей, дизайнеров-актеров. Целостная концепция дизайн-спектакля разрабатывается с позиций дизайнера-режиссера, а роли потребителя и производителя исполняются дизайнером-актером. Моделируя в себе мир другого человека, дизайнер непосредственно включается в социально-культурную среду, преобразует ее.

К такому «театру» применимо и понятие социальной роли и понятие перевоплощения. «Перевоплощение» позволяет дизайнеру относиться к миру с позиций другого человека. А для этого нужно прежде всего его понять,

усвоить формы его поведения, т. е. осуществить акт коммуникации. Аналогия дизайна с театром позволяет теоретикам видеть здесь возможность для проявления сюжета и фабулы, задачи и сверхзадачи и даже мизансцены. Сценарный подход, в отличие от того разделения труда, которое принято сегодня в системотехнике и пока еще механически переносится в дизайн систем, синтезирует дизайн-процесс, как синтезирован единым сценарием (драматургией) художественный процесс в театре.

Не следует, однако, абсолютизировать художественные возможности системного дизайна и непосредственно связывать с ними упрощенное решение ряда социально-психологических задач, например, ликвидацию престижного символизма предметной среды. Как легко было бы, создав мир технизированных форм, лишенных престижной символики, одолеть и сам престижный символизм, если бы этот негативный социально-психологический феномен определялся лишь характером форм. Но суть его отнюдь не предметно-формальная. Не потому он существует, что некоторые формы легко становятся символами, а формы становятся символами, в силу того, что характер общественных отношений нуждается в подобных формах-символах. Истинная зависимость здесь обратная той, какая видится иным теоретикам. И пусть дизайн систем сведет на нет привычные формы престижного символизма — общественная потребность найдет для его выражения другие формы, коль скоро нуждается в такой симво-

³⁹ Там же.

⁴⁰ Жадова Л. Этторе Саттсасс//Декоративное искусство СССР 1969 № 12.

лике. И дизайн, как бы это не противоречило его гуманистическим декларациям, будет такие формы продуцировать. Бессмысленно уповать на дизайн в борьбе с вещистской психологией, если общество не подготовлено к ее преодолению.

Западный дизайн поэтому, какую бы приверженность к системной методологии и к лидирующим формам (например, микроэлектронике) он ни провозглашал, не способен в рамках капиталистической экономики одолеть пороки престижного потребления. Да и у нас было бы чрезмерно опрометчивым связывать преодоление «вещизма» с одной лишь переориентацией проектной деятельности в дизайне. Впрочем, об этом у нас уже шла речь.

Глава девятая

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПРЕДМЕТНОЙ СРЕДЫ СРЕДСТВАМИ СИСТЕМНОГО ДИЗАЙНА

С проектированием системных объектов в дизайне связана проблема «человек и его предметная среда». Системный подход, сопряженный в дизайне со средовым подходом, позволяет проследить ряд аналогий между проектной деятельностью в дизайне и художественной практикой в иных сферах деятельности. Широкий культурный контекст, в который всегда бывает вписана та или иная дизайн-программа, проектирование того или иного системного объекта требуют от дизайнера освоения опыта возникновения и развития исторически сложившихся и сменявших друг друга художественных систем и стилей.

Средовой подход традиционен для архитектуры, искусствоведения, литературоведения, психологии, социологии. В этих сферах рассмотрение проблем взаимосвязи человека со своим предметным окружением, с естественной и «искусственной» природой давно осознается как предпосылка продуктивной деятельности.

Ныне такая проблематика — предмет серьезных научных изысканий и в теории дизайна. Здесь четко прослеживается развитие идей об

эстетическом освоении предметного окружения человека в связи с развитием техники и индустриального производства, восходящее еще ко второй половине XIX в. и наложившее отпечаток на развитие архитектуры и машинно-производства вещей.

Понятие «среда» многозначно. Самая существенная дифференциация его смыслов связана с противопоставлением природы и общества — среда бывает естественная (природная) и искусственная («вторая природа»), возникшая как продукт общественной активности человека. Принадлежит к той и другой среде одновременно, сам человек является творцом «второй природы». Он подвергается активному воздействию всех компонентов среды — и естественных, и порожденных его собственной активностью, опредмечиванием его сушностных сил.

Процесс эстетического освоения предметной среды, придания ей художественной значимости происходил при постоянном взаимовлиянии тенденций, проявлявшихся в сфере промышленного формообразования и различных течений в искусстве, связанных с поиском новых средств овладения материалом и выявлением присущих ему выразительных возможностей.

Проблемы художественно-эстетической организации предметной среды многоаспектны и выходят далеко за пределы дизайна в иные сферы утилитарно-художественного творчества. Но в дизайне круг вопросов, связанных с эстетической, системно-художественной организацией среды, необычайно широк. Мы рас-

смотрим лишь несколько методологических аспектов данной проблемы, относящихся к системной организации производственной среды и к организации предметного мира жилища как комплексного объекта.

Усложнение технических процессов, специализация труда, дробление трудовых функций — условия развития промышленного производства. Специфичные для дизайна средства и художественно-эстетические методы преобразования предметной среды на производстве нередко призваны компенсировать монотонность и однообразие трудовых процессов. Разумеется, дизайнер использует с этой целью далеко не только эстетические средства. Но нас интересуют лишь эстетические аспекты организации условий труда и производственной среды.

Сегодня эстетическая организация производственной среды приобрела качественно новый характер — как сфера дизайнерской деятельности, где практически реализуется средовой подход, предметно осуществляется проектирование сложных системных объектов.

Активная деятельность в этой сфере в послевоенный период началась с конца 50-х годов, с самых первых шагов возрождавшегося движения за «красоту труда», за «синтез искусства и производства». Однако более чем тридцатилетняя история этой деятельности и попыток ее теоретически осмыслить не привела пока к достаточно четко сформулированному понятийному аппарату и к однозначной трактовке категорий и терминов. Острая необходимость в упорядочении научного ин-

струментария указанной деятельности становится особо ощутимой, если учесть, что эстетическая организация производственной среды — это такая область дизайна, где он более всего пользуется поддержкой широкой производственной общественности, где самодеятельные энтузиасты эстетического фронта заявляют о себе больше, чем в других сферах технико-эстетической деятельности.

В конце 50-х годов вполне оправданным был романтический пафос пропагандистов «красоты труда». Проблематика технической эстетики стала популярной в газетной и журнальной публицистике. Процесс этот оказался настолько стремительным, что за ним не поспевали профессионализация деятельности и подготовка кадров дизайнеров. В представлении широких масс «эстетизация» производства оказалась малосвязанной с профессией дизайнера¹ и носила оттенок некой общественной самодеятельности. «Термины «техническая эстетика» и «художественное конструирование», сыграв большую роль в пропаганде нового отношения к предметной среде, постепенно, в какой-то степени оторвались от профессии дизайнера. При чтении многочисленных неспециальных статей в газетах и журналах может создаться впечатление, что имеются некие требования и приемы технической эстетики и художественного конструирования, которые где-то отрабатываются и которые нужно просто «учитывать».

¹ См.: Хан-Магомедов С. Связь терминологии и исторического развития дизайна // Разработка терминологического аппарата дизайна. М., 1982. С. 16.

чтобы успешно внедрять красоту в предметную среду. Вроде бы не профессия существует, а именно требования: что-то сходное с требованиями противопожарными, техники безопасности, санитарной гигиены. В результате в сознании широких масс под влиянием газетно-журнальной публицистики произошло как бы отделение требований технической эстетики от конкретной профессии дизайнера².

Ныне самодеятельный пафос изрядно поостыл. Эстетическая организация производственной среды стала предметом профессиональных забот дизайнера, что не исключает привлечения к этой работе широкой самодеятельности. Тем более актуально проследить наметившиеся в этой сфере тенденции, выявить существо методологических поисков в области эстетической организации производственной среды, коротко рассказать о теоретических и некоторых практических достижениях, полученных на этом пути советским дизайном. Необходимо научно разграничить комплекс мероприятий по повышению культуры производства, улучшению технических, санитарно-гигиенических и иных условий труда с тем, что имеет действительно эстети-

² Там же. С. 17. Соглашаясь с этим верным наблюдением С. Хан-Магомедова, следует все же заметить, что понятие «требований» технической эстетики изобрели не газетные публицисты, а специалисты ВНИИТЭ. В этом убеждают уже первые выпуски бюллетеня «Техническая эстетика» (орган этого института), выходявшего с 1964 г. На страницах массовых газет и журналов это понятие перекочевало из специальных изданий, однако было превратно интерпретировано.

ческий аспект, связано с творчеством человека по законам красоты, с использованием в сфере производства методов художественной деятельности. Сегодня для нас достаточно очевидна ограниченность того подхода к этой деятельности, который был распространен два десятилетия назад, когда производственная эстетика понималась преимущественно как комплекс мероприятий по повышению культуры производства³. Если же при этом из мероприятий по культуре производства вычленились эстетические составляющие, они сводились к традиционным оформительским мероприятиям: окраска элементов интерьера, создание средств наглядной агитации, озеленение и т. д. Сущность эстетической организации производственной среды, ее место в общем процессе организации производства, нацеленность на оптимизацию условий труда, и в конечном счете, на человека с его запросами, не только материальными, но и духовными, — все это на первых порах развития технической эстетики представлялось весьма приблизительно. Опыт почти трех десятилетий практической деятельности промышленных дизайнеров нашей и зарубежных стран, теоретические и методологические разработки, которые ведутся во ВНИИТЭ и его филиалах, в Центральной учебно-экспериментальной студии Союза художников СССР, в художественно-промышленных учебных заведениях

³ Лапин В. С., Солдатов В. М. Теоретические вопросы эстетической организации производственной среды // Эстетическая организация производственной среды.

способствовали научному, методологическому и практическому становлению данной сферы дизайна.

В основу современных представлений о целях деятельности человека по эстетической организации производственной среды мы уже можем положить разработанные во ВНИИТЭ научное определение понятия «эстетическая организация среды». Оно обозначает проектирование среды жизнедеятельности человека, цель которого — создание функционального художественно-пространственного комплекса по законам целесообразности и красоты; это, вместе с тем, и достигнутое в результате такого проектирования гармоническое единство элементов среды, обладающее функциональными и эстетическими качествами, способствующими творческому развитию личности⁴. Эстетическая организация производственной среды, хотя она и не выделена в процессе разработки терминологического аппарата дизайна, может быть, следовательно, определена как проектирование в указанных аспектах среды, где протекает производственная деятельность человека. Такая среда рассматривается в ее художественной и функциональной целостности и все категории и закономерности системного подхода, комплексного проектирования сложных объектов находят здесь свое проявление.

Этим вовсе не σημαется уже достаточно традиционное понимание эстетической организации производственной среды как деятельнос-

⁴ См.: Разработка терминологического аппарата дизайна. М., 1982. С. 11, 114.

ти, согласованной с общим направлением совершенствования производства и повышения его культуры, направленной на удовлетворение в процессе труда психофизиологических и духовных потребностей работающих людей и на развитие эстетического отношения к процессу труда и его результатам⁵.

Под культурой труда понимают совокупность постоянных факторов, обеспечивающих оптимальные условия трудового процесса и являющихся показателями уровня организации производства. Они способствуют росту инициативы и повышению производительности труда, создают условия для развития личности труженика⁶. Культура труда — это совокупность материальных и духовных сторон развития сущностных сил человека в конкретно-историческом процессе труда, проявляющихся в результате данного процесса и используемых обществом для всестороннего овладения природой.

В нашей социально-политической, научной и публицистической литературе всесторонне и обстоятельно рассмотрен вопрос о социальных, социально-психологических и т. д. последствиях технического прогресса. Убедительно показано, что культура труда обеспечивает реализацию гуманистических потенций производства⁷. Широко исследована и роль

⁵ См.: Лапин Ю., Устинов А., Шехов В. Рекомендации по повышению эстетического уровня производственных цехов и участков. М., 1967. С. 8.

⁶ См.: Разработка терминологического аппарата дизайна. С. 103.

⁷ См. нашу работу «Технический прогресс и эстетика труда».

культуры труда в процессе изменения его характера и постепенного превращения в первую жизненную потребность.

Культура труда способствует сближению различных сфер жизненной среды — труда, быта, отдыха. Известно, что современные жизненные условия в нашей стране связаны во многих случаях со значительными различиями этих сфер в смысле воздействия на человека. Производственная среда во многих случаях остается той сферой, где нам предстоит преодолеть существенную дискомфортность. Повышение культуры включает в себя создание более адекватных человеку производственных условий. А это неминуемо сказывается и на человеческих отношениях в процессе труда.

Культура труда существенно влияет на изменение потребностей человека, делает их более осмысленными, способствует ограничению непомерных притязаний некоторой наименее психологически устойчивой части наших тружеников. Можно смело утверждать, что с культуры труда начинается общая культура человека, который в конечном счете определяется своим трудом, своей осознанной, целенаправленной активностью⁸.

С культурой труда связано появление потребности человека в углублении его профессиональной квалификации. По-прежнему остаются актуальными связи эстетической организации производственной среды с деятельностью

⁸ Это со всей очевидностью следует даже из семантики самого понятия, которое означает «возделывание» и противопоставит «натуре» как чему-то необработанному, первозданному.

по ее оздоровлению, техническому совершенствованию производства, с научной организацией труда и управления, с социальным развитием трудовых коллективов.

Эстетическая организация среды связана столько с удовлетворением биофизиологических потребностей человека, сколько его духовных, психофизиологических запросов, конечно, в той мере, в какой эти запросы могут быть удовлетворены организацией предметных условий труда. Поэтому, в отличие от базового понятия, связанного с человеческим фактором производства, — научной организацией труда, которая требует участия в совершенствовании производства специалистов научно-технического плана, — эстетическая организация среды не может быть реализована без художника, архитектора, дизайнера — специалистов, чье творчество основано на использовании художественных методов.

Производственная среда — это, с одной стороны, производственные коллективы, оказывающие влияние на формирование сознания тружеников, а с другой — многоэлементная предметная среда на производстве, воздействующая на человека одновременно и биофизиологически, и духовно. Люди и предметное окружение в процессе труда вступают во взаимодействие при наличии тех или иных условий труда, которые бывают природными и искусственными. Эти условия активно влияют на оба компонента производственной среды. Эстетическая организация производственной среды включает в себя и эстетическое совер-

шенствование самих тружеников, их способности творить и воспринимать красоту — эмоционально отзываться на гармонию, совершенство, где бы они ни проявлялись — в природе, в отношениях между людьми, в предметной среде. Но поскольку главным объектом дизайна и изучающей его технической эстетики является предметное окружение человека и лишь в той его части, которая сотворена людьми, (т. е. «вторая природа»), а воздействие на человеческий фактор производства, в том числе и в эстетическом плане, дизайн осуществляется главным образом через предметные комплексы «второй природы», наше рассмотрение эстетической организации предметной среды будет касаться лишь преобразованных человеком предметных условий труда.

Все предметное окружение человека на производстве принято делить на основное и дополнительное. К основному относятся архитектурно-строительные элементы предметного окружения и техническое оборудование, к дополнительным — элементы визуальных коммуникаций, малые архитектурные формы, художественные элементы среды, озеленение, благоустройство производственных помещений и прилегающих к ним территорий.

Совокупность условий труда обычно подразделяют на природные, психофизиологические и санитарно-гигиенические. Чисто природные условия не создаются, разумеется, ни инженером, ни дизайнером, ни в абсолютном «стерильном», девственно-непреобразованном виде природа почти никогда не участвует в современном промышленном производстве,

она почти всегда несет на себе печать воздействия человека, а это значит, что в формировании даже этого компонента производственной среды активно участвует дизайнер.

Развитие современного производства, особенно в условиях перестройки, отмечено возрастанием личного, человеческого, субъективного фактора трудового процесса. Как бы технически ни модернизировалось производство, как бы ни совершенствовались в его структуре технические компоненты, человеческий фактор производственного процесса на социалистическом предприятии будет все больше привлекать к себе внимание организаторов и руководителей предприятий. Это диктуется, с одной стороны, отношением социалистического производства к основной производительной силе — человеку, для которого действует весь социально-производственный, управленческий и культурный механизм нашего общества и с которым связаны конечные цели социалистического производства, а с другой — с признанием бесспорного факта, что совершенствование самого производства, как бы оно технически ни оснащалось, ни автоматизировалось, в конечном счете детерминируется его человеческими слагаемыми, направляется и регулируется разумом, волей, творческой способностью человека.

В процессе передачи все большего количества функций производственного процесса от человека к машине (не только функций физического, но и умственного труда) роль человека отнюдь не умалается. Перефразируя М. Горького, можно сказать, что на человеке

в условиях социалистического производства сходятся все начала и все концы успешного технического развития.

Эти азбучные положения марксистской социологии труда мы сочли необходимым напомнить, прежде чем начать разговор об эстетическом совершенствовании производственной среды и предметных условий труда современного социалистического предприятия.

Улучшение предметно-пространственной среды, продиктованное требованиями повышения производительности труда, совершенствованием технологии, более рациональным использованием материально-сырьевых и энергетических ресурсов далеко не всегда означает повышение ее эмоционально благоприятного воздействия на работающего человека. На эмоциональную удовлетворенность предметными условиями труда⁹ влияет множество компонентов, совершенствование которых может быть достигнуто усилиями гигиенистов, специалистов по технике безопасности, технических проектировщиков и т. д. Но среди множества таких компонентов художественно-эстетические особенности предметной среды на производстве, ее образный строй, гармоничность и эмоциональная содержательность, ее сопоставимость человеку стали сегодня

⁹ Здесь речь идет только о предметных условиях, об оборудовании, орудиях труда, состоянии производственных помещений и т. д. Морально-психологические условия труда, не будучи предметом нашего специального анализа, рассматриваются лишь во взаимосвязи с эстетическими моментами трудового процесса.

сферой пристального внимания и объектом приложения творческих усилий дизайнера.

Облик нашего дизайна последних десятилетий со всей очевидностью показал, что совсем не просто найти для технически и экономически обоснованного предметного окружения художественно-образное решение, одновременно отвечающее и функциональным задачам производства и оптимизации жизнедеятельности человека.

Новая техника существенно меняет облик производственных помещений. Автоматически действующие механизмы и системы машин создают во многих случаях напряженную и непривычную для рабочих предметную среду. В зрительном поле зачастую преобладают элементы, находящиеся в безостановочном движении. Такой техномир может придти в известное противоречие с привычными представлениями человека о комфортности условий труда. Дизайнеру в таких условиях предстоит найти визуальные компенсаторы, способные снять излишнюю эмоционально неблагоприятную нагрузку с работающего человека за счет выделения для него достаточно безопасных зон деятельности, за счет такой организации форм и объемов, которая будет масштабно соответствовать человеку, наконец, за счет такого светового и цветового решения производственного интерьера, в котором будут учтены не только функциональные требования к цвету в условиях данной технологии производства, но и цветовая культура народа, колористические предпочтения работающих людей и т. д.

Существенную область дизайна производственной среды составляет организация визуальных коммуникаций. Информационные потоки, в которые бывает включен человек на производстве в связи с техническим прогрессом, нарастают поистине лавинообразно. Основная нагрузка при этом ложится на канал зрительной связи человека с окружающей средой. Пропускная способность этого канала не беспредельна. Не говоря уже о том, что его перегруженность чревата производственными срывами из-за неадекватности действий человека в этих условиях и принимаемых им решений, задача сохранения в норме нервной системы человека обуславливает необходимость научно обоснованной разработки и проектирования таких систем визуальных коммуникаций, которые способны оградить человека от сенсорных перегрузок. Никто, кроме дизайнера, из специалистов, занятых организацией и проектированием предметной среды на производстве, не может взять на себя выполнение подобных задач. Лишь ему, синтезирующему в своем проектном творчестве методы науки, техники и искусства, она оказывается под силу.

Одна из важнейших задач, которую решает дизайнер, проектируя средства визуальной коммуникации, — преодоление «визуального хаоса», который очень часто возникает в современной производственной среде в связи с упрощением визуальных характеристик промышленной архитектуры и одновременным увеличением количества размеров, цветовой насыщенности плакатов, указателей, графиче-

ской информации и средств наглядной агитации¹⁰.

Помимо организации средств визуальных коммуникаций в производственной среде, дизайнер уделяет большое внимание информационной структуре предметных форм, окружающих человека в труде. Внешние формы оборудования, машин, приборов, связанных в процессе труда с человеком, желательно сделать информационно-содержательными, позволяющими судить о функциональном назначении тех или иных технических объектов, об особенностях взаимодействия с ними человека. И лишь в том случае, когда промышленное оборудование не имеет прямого «визуального» выхода на человека, допустимы зрительно «не читаемые» формы.

Информационная «емкость» оборудования может значительно понизиться, если восприятие информации сопровождается «информационным шумом»¹¹, когда формы неупорядочены, цвет произволен, ничем не обоснован, избран случайно.

Композиционная обработка формы, функциональное использование цвета повышают информационную емкость предметной среды, способствуют улучшению ориентации человека в производственной среде даже в том случае, если выбор технических форм пре-

имущественно подчинен чисто инженерным требованиям.

Ю. С. Лапин, исследуя проблемы эстетической организации производственной среды, выделил семь основных задач дизайна, связанных с ее гармонизацией:

1) достижение структурной выразительности объемно-пространственного построения (решение вопросов тектоники, масштабности, пропорциональности и т. д.);

2) обеспечение композиционной целостности предметной среды (соотношение масс и пространств, главного и второстепенного, предмета и фона);

3) выражение в форме назначения предмета и его взаимосвязи с человеком;

4) пластическая обработка предметных форм;

5) использование выразительных средств конструкций и инженерного оборудования, цвета и фактуры поверхности;

6) использование в процессе объемно-пространственного решения предметной среды графических элементов визуальной коммуникации;

7) привнесение художественных элементов и декора при создании композиционных акцентов.

Решение указанных задач предполагает реализацию следующих целей:

— достижение экспрессивных и образных характеристик среды, т. е. придание ей определенной эмоциональной окрашенности, соответствующей роду выполняемой деятельности;

— выявление стилевых возможностей ин-

¹⁰ См.: Лапин Ю. С. Дизайн в решении проблем гармонизации производственной среды // Эстетические аспекты формирования производственной среды. М., 1977. С. 22.

¹¹ Там же. С. 29.

терьера и направляющих его предметных элементов;

— отражение в образном решении среды национальных элементов.

В связи с поставленными целями можно выделить несколько направлений деятельности по эстетической организации производственной среды с участием дизайнера. Сюда входят: композиционное формирование стилистических элементов предметной среды; модуляции светового климата и средств информации, использование функциональной музыки, произведений изобразительного искусства, озеленения и т. д. Предметно-пространственная среда может быть названа гармоничной лишь в том случае, когда каждая вещь окажется согласованной с функциональными и эстетическими особенностями своего окружения. Это достигается через создание ансамблей вещей, через системную организацию, через комплексное проектирование среды.

В производственной среде согласованию подлежат не только элементы предметных комплексов оборудования, но и различные комплексы друг с другом, а системы оборудования в целом — с объектами промышленной архитектуры, особенно с их интерьерами. Это может быть достигнуто лишь на базе анализа и проектирования производственной среды на основе выявления особенности протекающих в ней процессов деятельности¹².

Пространство, составляющее производст-

венную среду, есть в предметном выражении совокупность объектов, средств труда (по Марксу «мускульная» и «сосудистая» система производства») и производственных зданий. Это — совокупность, обладающая всеми необходимыми для системы атрибутивными качествами (целостность, устойчивость связей между элементами, упорядоченность). Но среда может рассматриваться и как устойчивая совокупность двух подсистем: деятельностной и материальной. А. Устинов определяет производственную среду как систему материально-идеальную. Совокупность взаимосвязанных элементов образует ее относительно устойчивую форму.¹³

Любое производство имеет свою конкретную цель, которая определяется не только характером производства, но и социально-экономическими особенностями общества. Конечные цели социалистического и капиталистического производства, как известно, не только не совпадают, но и носят противоположный характер. Однако и тут, и там цели производства достигаются через создание материальных благ. Функционирование производственной среды определяется необходимостью создания материальных благ и осуществляются в соответствии с заданной ей программой. У этой системы есть свои, вытекающие из программы связи между элементами, ее

¹³ Устинов А. Г. Производственная среда как функциональная пространственная система // Эстетическая организация пространственной среды. М., 1969. С. 23.

¹² См.: Там же. С. 30.

структурообразующие и формообразующие факторы.

Понимание производственной среды как системного образования совершенно необходимо для научного обоснования деятельности по эстетической организации производственной среды, поскольку в этом процессе приходится находить связующие моменты между такими далеко не совпадающими факторами, как технологические особенности производства, архитектурные закономерности формирования пространства и требования технической эстетики.

Содержательная форма, как известно, существенно влияет на функционирование любого целенаправленного образования. Это в полной мере относится и к такому системному образованию, как целостно организованная производственная среда. Отсюда возникает необходимость выявления, на каких функциях среды и как в каждом конкретном случае отразится мероприятия по эстетической ее организации.

В связи с этим теоретики дизайна обоснованно считают необходимым в каждом конкретном случае эстетической организации среды исходить из двух взаимосвязанных процессов: из влияния эстетически организуемой формы на функции среды и влияния производственных функций на организуемую форму среды, в том числе и на ее эстетические свойства.

Среда производства комплектуется сегодня из разных источников. Это и оборудование, поставляемое различными машиностроитель-

ными предприятиями, это и предметное наполнение предприятий, поставляемое строительной индустрией. Все это, как правило, визуально совершенно не увязано друг с другом и почти не поддается композиционному упорядочению. Единственный в этом случае путь упорядочения объемно-пространственных структур — логико-смысловой. Предлагается при этом исходить не только из технологических взаимосвязей машин, но и из технологических взаимосвязей людей. Для некоторых отраслей современного производства последние часто оказываются более существенными. Это значит, что в процессе эстетической организации среды дизайнер не вправе подходить к ней как к системе чисто технической, с какой бы степенью насыщения техникой он ни сталкивался. Единственно методологически оправданный в данном случае подход — понимание формобразования среды как комплексной задачи проектирования социально-технической системы, т. е. как задачи не системотехнического, а социотехнического проектирования.

Нельзя не признать обоснованным суждение о том, что «если в основе художественного конструирования машин лежат интересы не собственно машины, а системы «человек — машина», то проектирование среды должно исходить из интересов системы «рабочий коллектив — комплекс технологического оборудования»¹⁴. Здесь коллектив понимается

¹⁴ Там же. С. 26.

отнюдь не как суммативная совокупность разрозненных тружеников, жизнедеятельности которых может помочь дизайнер, соответствующим образом организуя процесс формирования производственной среды, а как цельный и целесообразно организованный социальный организм, функционирование которого подчинено и производственным и более широким общественным целям.

Первичной ячейкой, в которой проявляется весь набор материально-энергетических и информационных связей производственной среды является отдельное рабочее место, на котором человек взаимодействует с орудием, а через него и с предметом труда.

В специальной литературе по организации интерьера промышленных зданий и в материалах по обследованию действующих промышленных цехов рабочее место понимается как то основное звено, композиционное решение которого оказывает самое существенное влияние на композицию производственных помещений в целом¹⁵. Здесь, на рабочем месте, наиболее четко выделяются психофизиологические и санитарно-гигиенические требования к производственной среде. От того, как организованы рабочие места, зависит общее объемно-планировочное и композиционное решение всего интерьера.

¹⁵ См.: например, Блохин В. Проблемы композиции современной промышленной архитектуры//Труды ЦНИИП промзданий. Вып. 13, М., 1970; Николаева В. И. Оборудование в композиции интерьера промышленных предприятий//Архитектура промышленных предприятий//Труды ЦНИИП промзданий. Вып. 13, М., 1970.

Вопросы композиции в эстетической организации промышленного интерьера приобретают существенное значение. Однако именно с этими вопросами связаны здесь наибольшие сложности. Достижение композиционной целостности производственной среды упирается, по крайней мере, в две весьма существенные трудности:

— производственная среда — не статичное образование, она почти всегда видоизменяется, растет, усложняется, реконструируется; соответственно меняется оборудование, его расположение, планировочная структура интерьера;

— в промышленном интерьере в силу производственно-технологических требований часто бывают объединены в некоторую, пусть даже логически оправданную, цепь весьма разнообразные элементы, не поддающиеся никакому визуальному упорядочению.

Это нередко приводит к сомнениям — возможны ли при таких условиях какие-либо композиционные решения, направленные на создание художественной целостности интерьера, коль скоро доминирующий принцип его организации — производственно-экономическая, технологическая целесообразность.

Опыт передовых предприятий по эстетической организации среды, где такая работа проводилась не дилетантскими средствами, а на основе научных рекомендаций, под руководством профессионалов-дизайнеров и архитекторов, позволяет все же опровергнуть подобные сомнения. Однако сложность решения проблемы заставляет обратить внимание на

некоторые существенные моменты, которые не должны выпасть из поля зрения дизайнера при осуществлении такой работы.

Нельзя прежде ждать неких универсальных композиционных решений, в равной мере применимых для различных производств. Цеха металлообрабатывающего предприятия и швейной фабрики, часового завода и кондитерского производства в композиционном отношении будут иметь мало общего. Следует иметь в виду, что проектирование композиционно совершенного интерьера при существующей ныне практике осложняется разобщенным решением в процессе возведения предприятий его архитектурно-строительной части и технологической. Дизайнеру как правило, приходится принимать решения, в которых уже задана ранее сложившаяся архитектурно-строительная реальность. Другая реальность, с которой ему приходится считаться, — это заданность оборудования с его объемно-пространственными габаритами, пропорциями, отношением масс и т. д. Оборудование даже на вновь строящихся предприятиях выбирается отнюдь не из эстетических, художественно-композиционных соображений. Композиционные соображения выходят на авансцену, как правило, лишь тогда, когда в проекте уже заданы архитектурно-строительные решения и предопределен характер технологического оборудования.

Но основной момент, который должен быть учтен при поиске композиционных решений производственной среды, — это их подчиненность соображениям функциональной целесо-

образности, что отнюдь не означает сведения эстетического к функционально-утилитарному. Но такова уж специфика проектируемого объекта, что решения формы (включая пропорции, ритм, масштабность, цвет и т. д.) здесь более чем в других сферах определяются «эстетикой целесообразности», «конструктивной гармонией».

Вместе с тем решение производственного интерьера не ограничивается уровнем задач дизайна по достижению «конструктивной гармонии». Здесь ощутимо заявляют о себе задачи «информационной функциональности». В пропорциях, ритме, метре, масштабности, в цвете и т. п. элементах формы находят свое внешнее выражение практические функции среды, но ее эстетически организованная форма обретает и функцию коммуникативности, формальные элементы — значение знаковых средств. Композиция служит не только средством организации эмоционального состояния работающего человека, но и «орудием» его ориентации в производственной среде. Речь идет не о той ориентации, которую дают элементарные средства визуальной и акустической коммуникации, не о «служебной информации», которую они несут, хотя и они органично включаются в комплекс композиционных решений. Речь идет о той общественной значимости, «надутилитарной» информации, которую всегда несет на себе эстетически значимый объект и которая непосредственно связана с воздействием на чувства воспринимающего человека.

Характер композиционных решений при

эстетической организации производственной среды во многом определяется необходимостью соблюдения нормативных данных по технике безопасности, гигиене труда и т. д., направленных на сохранение здоровья рабочего. Это непреложное требование социалистического предприятия следует, очевидно, рассматривать как исходное положение творческой деятельности дизайнера при организации производственной среды. Все его решения не могут не быть направлены на устранение доступными ему средствами и в доступной ему мере вредных воздействий технологического процесса (шумов, вибраций, вредных испарений, перегревов, изменений инсоляции и т. д.). Сюда же относится и комплекс мер, предотвращающих излишнее утомление от монотонного труда, который диктует соответствующий режим трудового процесса — чередование времени труда и отдыха, использование функциональной музыки, создание динамического свето-цветового климата и т. д.

Заслуживает внимания своего рода эстетическая самодеятельность рабочих, которые порою вносят существенные коррективы в эстетическую организацию производственного интерьера и рабочих мест, осуществленную специалистом-дизайнером.

Производство нельзя рассматривать лишь как сферу функциональной деятельности человека. Люди здесь не только работают. Производство — еще сфера активной социальной и культурной жизни, где образуются формальные и неформальные коллективы, люди вступают в отношения друг с другом,

и не только по поводу производственных проблем. Создаются подвижные социально-культурные общности со своими идеалами, ценностными ориентациями, культурными нормами и особым отношением к красоте. Если в основе формального выделения общностей чаще всего лежит производственный, административно-организационный принцип, то неформальные группы дифференцируются по половозрастным, национальным, региональным, интеллектуальным и иным факторам. Эти признаки лежат в основе образования субкультур со своими культурными нормами и ценностями. Наша перестройка необычайно актуализирует значение указанных факторов.

Образование таких общностей сказывается на эстетической организации среды через неизбежную личностную и групповую коррекцию решений профессиональных специалистов. Но и сами эти решения, чтобы быть одобренными потребителями, не могут не учитывать групповых предпочтений и запросов. Индивидуальное эстетическое творчество — это часто устойчивый противовес тому однообразно-схематическому решению огромного количества рабочих мест, сосредоточенных в одном производственном интерьере, которые, если и бывают эстетически достаточно совершенно организованными, в силу своей одинаковости и многочисленности неизбежно вызывают желание внести свои коррективы в организацию рабочего места. Отсюда — появление на рабочих местах разного ряда «утепляющих» и разнообразящих его де-

талей: фотографий актеров, открыток с репродукциями произведений искусства, декоративных растений, аквариумов и многого другого. Именно эти дополнения к строгой организованности, предложенной дизайнером, гораздо больше выражают индивидуальность работающего, его вкусы и привычки, уровень культуры, эстетические предпочтения — стиль жизни, чем все остальные элементы предметной среды на рабочем месте. Но эти элементы индивидуального оформления не только индивидуальны — они всегда отражают культурно-эстетические нормативы, принятые в данной субкультурной общности.

Как относиться к подобной самодеятельности? Может ли она быть безоговорочно одобрена ради проявления индивидуального творчества и дополнительной эмоциональной удовлетворенности организацией рабочего места или ее следует решительно пресекать ради сохранения того высокого эстетического уровня среды, который в благоприятных условиях нового и реконструированного предприятия может предложить профессиональный дизайнер? Ответ вряд ли может быть однозначным. В принципе эстетическая самодеятельность в организации среды должна, разумеется, поощряться, как и всякая иная сфера проявления духовной активности человека. И ничего нет предосудительного в том, что предложенный дизайнером проект, пусть даже очень совершенный, спустя какое-то время после реализации претерпит существенные изменения от подобной эстетической самодеятельности.

Эстетическую организацию среды было бы неверным рассматривать как нечто статичное, созданное на длительный срок и не подверженное каким-либо изменениям. Производственная среда, как правило, динамична, даже если производство носит стабильный характер и его программа долго не меняется. На эстетической организации среды сказывается не только характер и программа производства. Вся динамичная, активная жизнь предприятия, а через него и жизнь города, республики, страны — все это каким-то образом влияет на организацию производственного интерьера, ну хотя бы через средства наглядной агитации, политической, деловой, социально-экономической информации, включаемых в целостный образ производственной среды. И образ этот подвижен и изменчив, как сама жизнь.

Однако эстетическая самодеятельность на рабочем месте может иметь и нежелательные последствия. Ее уровень определяется эстетической культурой работающих, их художественными способностями и вкусами. И потому иной раз такая самодеятельность значительно снижает эстетическую значимость интерьера в целом. При обследовании предприятий ученым демонстрировался даже настоящий китч, коврики с лебедями, случайно подобранные репродукции из журналов, выставочных каталогов, рекламы и т. д.¹⁶ Наиболее частые

¹⁶ См.: Создатов В. М. Социокультурный аспект формирования предметной среды производства // Теоретические проблемы дизайна. Методологические аспекты социологических и историко-культурных исследований М., 1979. С. 88.

темы — пейзажи, цветы, портреты известных людей и родственников, геральдика, животные, новинки моды и техники. «Именно многообразие соотношения этих картинок, сувениров, украшений с внутренним миром и средой работающего, — пишет В. М. Солдатов, — делает их своеобразными «фактами», устранению которых хозяева обычно активно сопротивляются»¹⁷.

Оптимальным вариантом эстетической организации производственной среды будет, видимо, такой, при котором предметная среда эстетически организуется профессионалом-дизайнером с учетом субкультуры работающих и когда в этой среде предусматривается возможность проявления оформительской самостоятельности, осуществляемой под руководством профессиональных художников.

Рассмотрим далее методологические вопросы, связанные с эстетической организацией комплексной предметной среды жилища.

Сегодня отчетливо выявил себя кризис проектно-прогностической доктрины, которая, начиная с 20-х годов властно владела умами теоретиков и практиков: идеальный дом будущего — это «машина для жилья». В ней за пределы жилой ячейки выносились многие традиционные функции и процессы домашнего хозяйства и семейного быта, что должно было освободить непосредственную жилую среду от нагромождения штучных вещей, функции которых взяла бы на себя уже упоминавшаяся нами так называемая «материальная установка».

¹⁷ Там же. С. 88.

Есть все основания утверждать, что «авторы данной доктрины... исходили в своих прогнозах и проектных предложениях из несколько однобокой модели оптимальных условий человеческого существования... Даже при изобилии, высоком качестве и экономической доступности любых коммунальных благ никакие иные учреждения и службы, ни порознь, ни совместно, не обещают в обозримом будущем заменить человеку свой дом в его совокупной роли семейного очага и органа первичной социализации, начальной школы морали, трудовых навыков и эстетики человеческих отношений, культурного аккумулятора и арены свободного самосовершенствования личности»¹⁸.

Современный механизированный мир все более дифференцирует и специализирует профессиональную деятельность. А дом — интегратор многообразной человеческой активности. И аскетизм «материальной установки», какими бы экономными ни оказались предоставляемые ею услуги, этой интеграции будет противостоять. Человеческое жилье нуждается в своей предметности, вещевой наполненности, различной в разные эпохи и в разных социальных условиях. Но есть основания и согласиться с опасениями, что насыщение жилой среды множеством устройств, поставляемых современной техникой, облегчая быт, грозит человеку небывалой степенью отчуж-

¹⁸ Переверзев Л. Б. Проектная мифология предметного мира жилища как комплексного объекта // Художественное моделирование комплексного объекта. С. 98—99.

дения от него непосредственного предметного окружения¹⁹.

И подобно тому как организм человека обеспечивает ему не только стабильное под- держание биологических процессов, но создаст необходимые материальные и психологические предпосылки для его жизни в обществе, социальных коммуникаций, приобретения знаний, развлечений, сотрудничества с другими людьми, постановки идеальных целей и их предметной реализации, дом должен иметь функциональную структуру, обеспечивающую человеку возможность удовлетворения всех перечисленных и им подобных потребностей. Такова непреложная особенность творческой установки дизайнера, приступающего к проектированию жилой среды как комплексного объекта.

К предметной среде жилища должны быть в полной мере отнесены слова, сказанные по поводу среды в целом: такая среда составляет часть культуры, ее формирование направлено не только на организацию функциональных процессов, но и на закрепление социальных ценностей и норм поведения, определяющих сформированный внутри данной культуры образец «человеческой природы». Социальная информация, «оседающая» в среде, значима именно в связи с обеспечением устойчивости определенных форм поведения²⁰. Отсюда вытекают безусловные требования к дизайнеру: не только быть вооруженным зна-

нием сложностей современной техноструктуры, но и быть достаточно компетентным в вопросах культурологии, чтобы не отрывать предметное окружение человека от традиционно присущих данной культуре значений. Только такое сочетание возможностей дизайнера позволяет ему найти необходимые морфологические образования для реализации всего комплекса социально-культурных претензий человека к предметной среде.

Наша культура органично вобрала в себя машинизацию и стандартизацию производства, но распространенные на все бытие человека в культуре они грозят уничтожением сугубо человеческих ценностей. И человек, чаще инстинктивно, чем осознанно, противится тенденции навязывать ему с помощью техники машиноподобную организацию жизни с ее предельным рационализмом и предустановленностью поведения. Идея дома как «машины для жилья» (Ле Корбюзье) дискредитировала себя повсеместно, хотя в свое время не была лишена позитивной содержательности. Но сегодня там, где принцип «машинизации» жилья пытались насильственно привить адепты технизации быта, прослеживается внутреннее сопротивление ему массы потребителей, что сказывается в разнообразных формах протеста против чрезмерной «запрограммированности» и «упорядоченности» предметной среды, в попытках снятия ее рационалистической засушенности и функционалистской стерильности. Отсюда и попытки внести в такую среду «утепляющие» элементы, будь то предметы искусства, народного ремесла

¹⁹ Там же. С. 99.

²⁰ См.: Иконников А. В. Среда и образ времени // Декоративное искусство СССР. 1974. № 9. С. 1.

или просто реликты ушедшего быта, о которых у нас уже шла речь.

Задача дизайна систем применительно к проектированию предметной среды жилища заключается, видимо, в поисках таких осознанных решений, которые помогли бы человеку, не отказываясь от использования технически устаревших структур там, где они облегчают, делают более функциональным и гигиеничным быт, сделать место своего обитания, «домашний очаг» более человеческим, смыслодержательным, символически значимым, т. е. органично внесенным в близкое человеку культурное целое.

Моральный долг дизайнера, если он отдает свое творчество идеям гуманизации жизни, — поддерживать доступными ему средствами культурные традиции. И он не вправе игнорировать две выявившиеся сегодня тенденции организации предметного мира жилища, продиктованные комплексными духовными запросами человека: обеспечение свободы творческого самовыражения личности, с одной стороны, и сохранение, а порою и восстановление на основе современных индустриально-технических возможностей тех человеческих свойств и ценностей жилой среды, которые связаны с прошлой культурой. Описывая эти две тенденции, Л. Переверзев утверждает, что их дилемма может быть снята путем осмысления и воспроизводства в дизайне архетипов предметной среды жилища как неперемного условия ее современных модификаций.

«Архетип», как его определяет, например,

С. С. Аверинцев, — это «исключительно устойчивые схемы и шаблоны в поведении и мышлении, опредмечивающиеся в продуктивной созидательной деятельности многих сменявших друг друга поколений людей различных социально-культурных общностей»²¹.

Это — не культурные образцы каких-либо вещей, поступков и т. д., а «первообразцы» творческой активности человека. Они способны в зависимости от конкретных условий опредмечиваться в любой материальной форме. Их ценностный заряд — неоднозначен, он может быть и положительным, и отрицательным. Определенный архетип может нести огромное смысловое значение, восприниматься и переживаться в своей целостности.

В стихийном формировании жилой среды, где интеллектуально-рассудочный контроль не очень жесток, архетипы и ныне, в век всевластия техники, подчас весьма значимы. Строевые древнего дома, города у всех народов определялись известными архетипами, что обусловило ту или иную пространственно-топографическую структуру, коррелированную с устанавливаемой мифологическим сознанием символической со строительной практикой. Архетипом направлялось «превращение первичной материи чужого, враждебного, непригодного для жизни хаоса в обитаемый, благоустроенный одомашненный космос своего дома»²².

²¹ См.: Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. М., 1972.

²² Переверзев Л. Б. Проектная мифология

Сегодня перед дизайном жилища возникает практическая задача: сделать совместимыми, комплексными все более увеличивающиеся в своем числе предметы бытовой техники, согласовать их с другим предметным наполнением жилища и с процессами жизнедеятельности связанного с ним человека. Поскольку бытовые процессы не поддаются строгому структурированию в отношении функций, бесполезно членить жилую среду по функциональным зонам с соответствующим каждой зоне оборудованием. Столь же малоэффективно предложение вести поиск постоянно трансформирующихся вариативных вещей и их комплексов — человек не может жить в абсолютном, вечно переменчивом предметном окружении, он всегда нуждается в относительно устойчивых формах, морфологически определенных деятельностиных центрах, без которых возникает угроза разрушения выработанных человеком динамических стереотипов, менее эффективными окажутся процессы жизнедеятельности, дискомфортной в итоге будет воспринимаемая среда. И потому «открытая форма», позволяющая человеку в какой-то мере выразить себя при структурировании своей предметной среды, нуждается в существенных ограничениях. Человеку важно не только свободно менять по своему желанию функциональные структуры и морфологию своего предметного окружения, но и находить в нем «смысловые сгущения, констиляции взаимодействующих предметного мира жилища как комплексного объекта» С. 103.

символических ядер, за которыми вырисовывались бы архетипы «своего дома», сохраняемые при любых функциональных, геометрических, художественно-стилевых и прочих трансформациях его предметной среды»²³.

* * *

Стремительный бег технического развития, индустриальный бум двадцатого века, непомерная урбанизация по-новому поставили проблему предметной среды. Эра «технического романтизма», как известно, началась еще в XIX веке и связана с инженерной архитектурой Д. Пакстона и Г. Эйфеля, с появлением «романа-изобретения» Жюль Верна. Она достигла своего апогея, когда «футуристы и кубофутуристы, Баухауз и «Эспри Нуво» ВХУТЕМАС и «Лесф» — каждый в своей сфере и на свой лад утверждали великую преобразующую миссию «всемирной инженерии». «В науке, технике, промышленности видели «меру всех вещей» — в том числе и человеческую меру. Машина стала новым божеством, геометрия — новой верой, скорость, стандарт и точность — новыми идеалами»²⁴.

По определению В. Прокофьева, Ле Корбюзье видел в торжестве урбанизма «оружие планомерного улучшения жизни», рождалась «эстетика числа и циркуля». Но торжество романтики техницизма обернулось безудержным наступлением на «стихию и космос»

²³ Там же. С. 100.

²⁴ См. Прокофьев В. НТР и предупреждающее искусство // Декоративное искусство СССР. 1981. № 8. С. 27.

природу». Казалось — нет границ возможностям человека в переустройстве планеты на базе новейших достижений технического прогресса. Природа должна беспрекословно служить человеку — ее полновластному хозяину и преобразователю.

Отрезвление наступило в конце первой половины нашего столетия. Оказалось, что природные ресурсы, которыми питается технический прогресс и с которыми связана сама возможность жизни на земле, далеко не безграничны, что в упоении своего всемогущества человек рискует переступить черту, за которой условия его собственного существования начнут безудержно исчезать. Возникла такая ситуация, когда человек вынужден защищать свой вид и среду обитания от своего собственного воздействия на нее²⁵.

Номо sapiens (человек мыслящий) и номо faber (человек действующий, преобразующий мир), как пишет В. Прокофьев, готовы были себя поставить над природой и выступать ее полновластным ничем не ограниченным «эксплуататором». Возник опасный перекос в балансе человека и среды его обитания и в балансе самой человеческой сущности. Взрыв атомной бомбы в Хиросиме обнажил внутренние противоречия технического прогресса. Человек оказался способным одним мановением руки уничтожить жизнь на Земле. В конце 60-х годов вырисовалась еще одна угрожающая ситуация — стало очевидным, что ин-

²⁵ См.: Наука и глобальные вопросы современности//Вопросы философии. 1974. № 9. С. 72.

дустриальная цивилизация в нынешней ее форме «живет не по средствам» — потребности технического прогресса все больше приходят в противоречие с природными возможностями нашей планеты. И если человек хочет сохранить жизнь на земле, уберечь свою жизнь от вырождения и гибели, ему необходимо найти новые формы равновесия между техническим прогрессом и природной средой²⁶.

Если стремительность технического развития первых десятилетий двадцатого века породила, как уже отмечалось, функционалистские концепции организации человеческой жизнедеятельности и со «всемогуществом» техники связывалось порою решение многих противоречий общественного развития (в первую очередь, гуманизация предметной среды), то наше время достаточно четко выявило неадекватность и ошибочность функционалистских, технико-фетишистских рецептов решения человеческих проблем, в том числе и человечности предметной среды.

Конечно, радикальное решение возникшей угрозы человечеству лежит в сфере социальных отношений, требует, прежде всего, мирного сосуществования двух противоположных социально-экономических систем, упрочения мира на земле, предотвращения угрозы атомной войны. Но поиск новой гармонии человека и мира вокруг него требует вместе с тем радикального изменения характера, методов и руководящих идей самой человеческой

²⁶ См.: Прокофьев В. НТР и предупреждающее искусство. С. 28.

деятельности в мире, изменения направленности материально-технического прогресса и прежде всего — отказа от доктрины неограниченного господства над природой и «полного ее преобразования».

Не требует особых доказательств мысль о том, что дизайну систем, способному решать крупномасштабные задачи в поисках равновесия между человеком и предметной средой, может принадлежать весьма существенная роль в этой кризисной ситуации индустриального века.

Все культурное богатство среды обитания не может быть сведено к самым обширным функциональным связям человека с предметной средой, даже если функции понимать весьма широко и включать в это понятие и биологическое и социальное взаимодействие человека со средой. Сохранение предметного богатства, культурных ценностей — требует заботы о целостности среды обитания, ее художественно-эстетической ценности, пристального внимания к той «экологической драме», которая разворачивается сегодня в масштабах планеты, но проявляется в масштабах стран, городов, домов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ рассмотренных в книге проблем показал, что творчество дизайнера, подчиненное требованиям гуманизации предметных условий общественной и личной жизни, все более опирается на комплекс социально-культурных представлений о взаимосвязи человека с предметным миром, выработанных марксистско-ленинской философией и социологией. Человек интересует дизайнера не только, и даже не столько, как компонент системы «человек — техника», а, прежде всего, как субъект социально-исторического и производственного процесса, как личность, взятая в совокупности ее общественных связей и социально-культурных характеристик.

Область интересов дизайнера носит «человекоцентристский», а устремленность познавательных слагаемых его деятельности — человековедческий характер, и в этом — существенное сходство деятельности дизайнера с творчеством художника, а не только в использовании художественных средств пространственных искусств. Сообразуясь с социально-экономической, технической, эргономической целесообразностью промышленных изделий,

дизайнер свой поиск этим не ограничивает. Подобные характеристики изделий составляют в своей совокупности некий суммарный критерий целесообразности как предпосылку эстетически-значимой формы, но прямо последнюю не определяют.

Эстетическая ценность предметной среды, как чувственно-воспринимаемое и эмоционально одобряемое человеком единство ее формы и содержания непосредственно не выводится из приведенных характеристик изделий. Оно связано с особенностями функционирования вещей в сфере культуры, требует от дизайнера знания социально-психологических установок обслуживаемых им культурных общностей, постижения мировоззрения и общественных идеалов составляющих эти общности людей. Только при такой ориентации дизайн может выполнить свою высокую культурную миссию и стать в условиях обновления нашего общества действенным средством реализации большой проблемы — активно влиять на повышение качественных показателей промышленных изделий и их эстетической ценности. А через повышение ценностных характеристик своих творений дизайн способен воздействовать и на процесс формирования личности, активизацию человеческого фактора.

На одном из уровней дизайна может воссоздаваться художественная ценность, которая, однако, — всегда гетерогенное, бифункциональное, художественно-нехудожественное образование.

Право на существование бифункциональ-

ных художественно-технических структур даже в архитектуре нередко оспаривалось. При этом требовали однозначного ответа — «либо — либо». Либо искусство, либо материальная деятельность; либо художественное творчество, либо техническое конструирование. Подвижность и взаимопереходы разных начал во всех бифункциональных художественно-нехудожественных образованиях не так уж редко начисто отрицались.

Известно, как такой подход сказался на судьбах нашей архитектуры, которая пережила свой «украшательский» период, когда трактовалась как чисто художественная деятельность, и свою противоположную крайность, когда ее пытались свести к чисто техническому строительству. Это породило в свое время примитивный архитектурный стереотип, справедливо подвергнутый критике в последние годы.

Сказался этот подход и в технической эстетике, порождая то однобоко «художественную» трактовку дизайна, то сведение его задач лишь к выполнению функционально-утилитарных требований. Свою истинную культурную миссию дизайн может эффективно исполнить, если будет понят как деятельность, рождающая бифункциональные структуры, способные ассимилировать в себе не только эстетические, но и художественные ценности.

Исследование дизайна подтвердило существование принципиально различных подходов к оптимизации взаимосвязи человека с вещью. Первый связан с поиском оптимума практи-

ческого функционирования системы «человек — вещь». Второй — предполагает проектирование данной системы с учетом всего многообразия социальных и социально-психологических характеристик человека и широкого спектра культурных значений вещей. В последнем случае вещь рассматривается как посредник межчеловеческого общения, что позволяет выявить культурно-коммуникативный аспект художественного конструирования. Система «человек — вещь» трансформируется для дизайнера в систему «человек — вещь — социально-культурная общность».

Однако и первый подход не допускает полного игнорирования межчеловеческих связей, ибо утилитарно-функциональное отношение в системе «человек — вещь» (и особенно «человек — техника») в определенном отношении зависимо от взаимосвязей человека с коллективом. Но тенденции развития социалистического производства, конечной целью и смысловым центром которого является человек, выдвигают на первый план принципы второго подхода. Это особенно важно сегодня, когда активизация человеческого фактора стала настоящим требованием жизни.

Творчество дизайнера, всегда подчиненное требованиям гуманизации предметных условий труда и быта, все более опирается на комплекс социально-культурных представлений о взаимосвязи человека с предметным миром, выработанных марксистско-ленинской философией и социологией.

Обращение в исследовании дизайна к ценностной проблематике позволяет дифферен-

цировать сферу непосредственных творческих контактов дизайнера и инженера, выделить области их суверенной проектной деятельности, что в свою очередь даст возможность сформулировать содержание творческих задач каждого из этих специалистов, определить меру их профессиональной ответственности в едином проектом процессе.

Оптимизируя потребительские свойства вещей, включенных в контекст культуры, дизайнер стремится повысить меру организованности какой-либо формы человеческой деятельности. Поэтому проектирование в дизайне допустимо рассматривать как сообщение потребителю некоторой информации. Для ее принятия спроектированная вещь должна отвечать определенным социально-психологическим характеристикам человека, и прежде всего его эстетическим запросам. Ведь эстетическое содержание вещи — это основной фонд творчества дизайнера. Ему, следовательно, всегда приходится учитывать уровень эстетического вкуса потребителя. Но одновременно, выполняя свою культурную миссию, дизайнер призван этот вкус формировать, а значит, в известной мере отрицать вкус уже сложившийся. Это — одно из внутренних противоречий дизайна, решение которого достигается в творческом процессе.

Связанное с революционной перестройкой, обновлением советского общества требование эстетического совершенства предметной среды может быть раскрыто лишь на основе понимания сложной системы культурных взаимосвязей людей и вещей. Эстетическая ценность

вещи не определяется лишь содержательной выраженностью ее функционально-конструктивных достоинств, а складывается в дизайне на основе выражения целого комплекса смысловых значений вещи, в котором культурные смыслы часто оказываются не менее значимыми, чем утилитарно-технические. Отсюда — актуальность обращения к системной методологии дизайна, признание универсальной значимости для него системного подхода.

Все это важно не только для понимания существенных сторон дизайнерской практики, постановки в ней новых творческих задач, но и для разработки более совершенных, дифференцированных по уровням дизайна методов оценки эстетических качеств промышленных изделий и предметной среды в целом.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава первая. В поисках теоретических концепций дизайна	14
Глава вторая. Дизайн и структурные уровни человеческой деятельности	45
Глава третья. Оптимизация практического отношения «человек — техника» средствами дизайна	69
Глава четвертая. Эстетическая ценность «конструктивной гармонии»	95
Глава пятая. Социально-психологическая информация в дизайне	134
Глава шестая. Художественно-ценностный уровень дизайна	173
Глава седьмая. Методологическое значение ценностной проблематики в дизайне и проблема эстетической оценки промышленных изделий	196
Глава восьмая. Системный подход в дизайне	225
Глава девятая. Эстетическая организация предметной среды средствами дизайна	267
Заключение	307

**Издательство „Фан“ Узбекской ССР
выпустит в свет в 1990 г.**

А. В. Платонов, С. С. Савтаров. **Причинность и обусловленность в познании и практике.** На русском языке. 4 изд. л. Цена 80 к.

В монографии анализируются проблемы причинности и причинности в философии и естествознании, определяется их эвристическая ценность в познавательном процессе и практической деятельности в сфере прогнозирования и планирования процессов социально-экономического развития.

Для интересующихся проблемами методологии науки, диалектики, современной логики и теории развития.

Заказы можно направлять по адресу:

700000, Ташкент, ул. Ю. Фучика, 1;

700029, Ташкент, ул. Ленина, 73;

700070, Ташкент, ул. Ш. Руставели, 43;

700185, Ташкент, ул. Дружбы народов, 6 («Фан» — почтой).

Леонид Наумович Безмоздин

В МИРЕ ДИЗАЙНА

Утверждено к печати Ученым советом Ташкентского ордена Дружбы народов политехнического института им. Беруни, Научно-техническим советом Министерства высшего и среднего специального образования УзССР.

Редактор *М. Л. Карась*
Художник *Б. А. Хайбуллин*
Художественный редактор *А. И. Бахромов*
Технический редактор *Л. П. Тюркина*
Корректор *И. Ю. Бура*

ИБ № 5295

Сдано в набор 2.02.90. Подписано к печати 11.04.90.
Формат 70×90^{1/32}. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 11,55. Уч.-изд. л. 10,4.
Тираж 1000, Заказ 44. Цена 2 р. 40 к.

Издательство «Фан» УзССР, Ташкент, 700047, ул. Гоголя, 70,
Типография Издательства «Фан» УзССР, Ташкент, 700170,
проспект М. Горького, 79.