Р.И. АЛИЕВА
Старший преподаватель кафедры «Средовой дизайн»
e-mail: r.alieva@mail.ru

R.I. ALIEVA
Senior Lecturer of the Department «Environmental Design»
e-mail: r.alieva@mail.ru

ПРОБЛЕМАТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ

PROBLEMATICS OF ARTISTIC IMAGE IN DESIGN ENVIRONMENT

В данной статье рассматривается вопрос о формировании концепции художественного образа в контексте органической взаимосвязи человека и малой архитектуры. Определяется характер художественного образа как категории искусства, где логически соединяются и развиваются разные виды проектной деятельности. Дается понятие о сторонах эстетической конструкции архитектурно-дизайнерского произведения в рамках формирования художественных свойств среды.

This article discusses the formation of the concept of artistic image in the context of the relationship between man and architecture. The character of the artistic image as a category of art is defined, in which different types of project activities are logically combined and developed.

Ключевые слова: дизайн, среда, художественный образ.
Keywords: design, environment, artistic image.

Общеизвестно, что возникновение в 20 веке дизайна как самостоятельного вида искусства неразрывно связано с графикой, живописью и скульптурой.

Синтез этих видов искусства, имеющих свои, сложившиеся за много столетий традиции, позволил дизайну образовать и в дальнейшем развить собственную профессиональную структуру. Генезис ди-

зайн-деятельности начала 20 столетия четко показал еще одну важную составляющую данного синтеза — архитектуру. Ведь совсем не случайно проводниками новых, авангардных течений в искусстве выступили именно архитекторы — как за рубежом, так и в России.

«Средовой дизайн», включающий в себя такие понятия, как архитектура и пластические искусства, графический и промышленный дизайн, моду, сценографию образовали эстетически осмысленную предметно-пространственную целостность. Это направление возникло в нашей стране сравнительно недавно — в 1990-е годы, но уже делает свои решительные попытки развить и расширить границы дизайнерской деятельности. Хотя, например, в учебной программе еще дореволюционной Строгановской школы в 1910-е годы делались студенческие работы, которые, безусловно, могут рассматриваться как проекты средовых объектов. Это различного вида рекламные уличные тумбы, организация входной зоны Московского ипподрома, а также костюмы и сценографические декорации для спектаклей, в частности, для театра Всеволода Мейерхольда.

Развитие научно-технической эволюции обусловило расширение дизайнерской сферы на пути дальнейшего совершенствования второй среды человеческого бытия — предметного окружения. Немалую роль в восприятии окружающей нас действительности играет эстетика как весьма существенная категория художественного произведения. В данном контексте эстетическое начало посредством мысли автора трансформируется в художественный образ как в идейный фундамент будущего проекта.

Художественный образ не возникает из «ниоткуда», его начало — субъективные психологические, эмоционально-чувственные, зрительно-слуховые ассоциации.

Художники различных видов искусства на протяжении столетий оперировали данным «набором» для придания своему произведению высоко эмоционального звучания. Как показывает практика, синтез этих ассоциаций, составляющих художественный образ, актуален и поныне.

Изучение вопроса о художественной образности среды имеет определенное методическое значение для практикующих дизайнеров, стремящихся к тому, чтобы их произведения были подлинно художественными и вызывали адекватные эстетические переживания. Примерами дизайн-архитектурных разработок, где художественный образ

нашел свое яркое воплощение являются парк Зарядье (Москва), Хрустальный дворец (Лондон), Пьяцца д' Италия (Нью-Орлеан) и т.д.

Правильное формирование художественного образа составляет главное звено работы над дизайн-концепцией средовых систем — звено, без которого немыслимы ни преемственность образных представлений как основы выживания новой культуры, нового социума, ни новаторство архитектурно-дизайнерских решений.

Как указывал Гегель, поэтическое представление потому образно, что «…оно ставит перед нашим взором вместо абстрактной сущности конкретную ее реальность» (7. с. 194).

Различие между красотой зримого образа и образом художественным раскрыта еще А.Луначарским, который указывал на необходимость, во-первых, сделать в наших социальных условиях «насквозь красивой всю человеческую жизнь, создавать красивые города, здания, мебель, одежду, утварь и т.д.» и, во-вторых, отразить в произведениях искусства, в том числе в архитектуре и дизайне, социальные сдвиги, интересы классов, общественное сознание, эмоциональную жизнь людей (8. С. 288).

Рассматривая средовой дизайн в рамках архитектуры малых форм, интересно проследить становление художественного образа через единство графики, цвета и пластики, иными словами — как среда влияла на архитектуру, а та, в свою очередь, — на человека, т.е. рассмотреть цепочку «среда-вещь-человек» и роль художественного образа в этой связке.

Ключевое понятие — среда — образует смысловое ядро всех объединившихся под знаменем дизайна видов искусств «нечистого», т.е. связанного с двойным содержанием его произведений — художественным и практическим. Обозначая термином «среда» совокупность всех компонентов и характеристик материально-пространственных и эмоционально-художественных условий существования человечества, мы включаем сюда, естественно, и самого человека. А значит, и свойственные ему феномены и нормы культуры — от их общечеловеческих слагаемых до проявлений личной культуры поведения и трудовой деятельности.

Всеобъемлющий, глобальный во всех смыслах характер категории «среда» определил многие изменения в содержании современного искусствоведения, поставив, например, вопрос об иерархии разных видов проектной деятельности, их сущностных взаимосвязях и между собой, и с традиционными видами художественного творчества.

Сегодня все, что, помимо образного начала, имеет еще и прикладной характер, — посуда, мебель, ткани, книги, вывески, вплоть до архитектуры, — считается дизайном: промышленным, графическим, архитектурным и т.д. Но для человека разные «конкретные дизайны» отнюдь не равнозначны: помимо обязательных для жизни «пользы, прочности и красоты», он ищет от общения с дизайном нечто более высокое — гармонию взаимодействия с окружающей действительностью, согласованность мироощущений.

Но архитектура как сфера проектирования оперирует, главным образом, пространственными ощущениями, возникающими при восприятии объемов, поверхностей и находящихся между ними «пустот», где осуществляются те или иные жизненные процессы. Сегодня, когда стремительно меняются цели и возможности формирования пространственных впечатлений, зодчие едва успевают справиться только с относительно узким набором своих профессиональных проблем, практически не имея сил для художественного осмысления остальных компонентов проектируемого пространства. Эти задачи целиком отошли к «внеархитектурному» проектированию вещей и процессов.

«Замещение» определенной доли архитектурного творчества дизайном среды происходило постепенно. Рубеж 19–20 веков был посвящен комплексному формированию ряда «массовых интерьеров» того времени — жилых квартир, кафе, магазинов, контор, обусловленному становлением в обществе «массового заказчика» — среднего класса. Прикладное искусство откликнулось на это широким выпуском серийной мебели, посуды. Сформировался стиль «Ар Нуво», давший миру иные образцы искусства, отличного от предшественников эстетическими ориентирами и средствами выразительности.

Ч.Макинтош в Англии создает серию знаменитых «чайных комнат» — своего рода простонародных кафе; в Австрии работают О.Вагнер и другие мастера «Старой венской школы», в России строит и украшает многочисленные здания Ф.Шехтель. Отличительной чертой всех этих работ является абсолютное стилевое единство архитектурной основы и вещного наполнения, но пока что созданное целиком, от конструкций до чашек, одним автором.

Следующим шагом в распространении средового искусства стало творчество архитекторов 1920–1940-х годов, сохранивших непреложность принципов единства пространства и предметного мира среды,

но резко сменивших стилистику своих произведений. Отказавшись от многодельности, кустарности ручного труда в строительном производстве, «архитектурные бунтари» того времени — В.Гропиус, Ле Карбюзье, М. Ван дер Роэ, Эль Лисицкий, В Татлин — обратили обнаженность, лаконизм новых конструкций и материалов в эстетический принцип. Другим стал не только внешний вид их зданий и интерьеров — появилось новое чувство масштаба и масштабности в среде, новое понимание тектоники целого и детали. Но главное — интерьеры новых зданий заполнялись вещами не штучного, «заказного», а массового, «анонимного» изготовления, и их высокое качество сделало комфорт средовых ощущений общедоступным.

Общество ждало от среды не только современного и разумного, но и — разного. И архитекторы-дизайнеры 1960-х годов — «поздний» Ф.Л.Райт, молодые Р.Вентури, Ф.Гери — охотно откликнулись на этот запрос, мало заботясь о соответствии своей творческой продукции чистоте теоретических лозунгов «пионеров» средового дизайна. Тем более что реально сооруженные средовые модели раннего периода были слишком «архитектурны».

Так во второй половине 20 века (когда промышленный дизайн уже давно осознал себя самостоятельной ветвью искусства) настал черед «зрелого» средового дизайна. Огромный опыт реального проектирования начал кристаллизоваться в теорию. И первые же исследования показали, что дело не только в первичности синтеза пространства и предметного наполнения.

(т.е. в средствах проектирования и способах их творческой интерпретации), но и в целях работы. Дизайн среды оказался много универсальнее, гибче архитектуры, так как включил в орбиту художественного осмысления любые формы нашего окружения — от самых, казалось бы, непрестижных до вообще «внеархитектурных», например, праздники и природные комплексы.

Таким образом, возникает закономерный вопрос — а насколько будет более ярким и эмоциональным впечатление от художественного образа, если мысли проектировщика заняты разработкой не отдельного объекта, а целостной среды, т.е. если он подходит к креативу системно, охватывая различные сферы дизайна.

В самом деле, создание единичного объекта проектирования, как, к примеру, фонаря или скамейки для парка, и в противоположность,

всей системы парка, включающей в себя не только объекты освещения и отдыха, но и зоны отдыха, их распределение, включая мощение дорожек и урны для мусора, а также организацию направления движения посетителей, при неординарном решении способно привести к формированию действенно звучного художественного впечатления. Вполне очевидно, что художественный образ будет более выразительным, если проектировщик мыслит системно, отвечая на вопросы: как? для чего? для кого? зачем? насколько? и т.д.

Как отмечал Виолле-ле-Дюк, искусство есть форма, воплощающая мысль, а художник — тот, кто, создавая эту форму, добивается внушения через нее той же мысли окружающим.

Таким образом, в современном проектном понимании функция художественного образа состоит в приближении средовых объектов к идеалу проектирования. Ведь далеко не все произведения дизайнерского творчества достигают этой вершины: одним суждено остаться просто красивыми, другие уже будут «узнаваться в толпе», третьи станут символом «рода» или «семейства», и лишь единицы запомнятся глубиной и неповторимостью идейного общественного содержания. Кроме того, виды среды можно анализировать по степени завершенности (формирующиеся — стабильно существующие), по ведущим геометрическим признакам (линейные, локальные, расчлененные системы), по отношению к природному окружению (полностью искусственная среда — природные ландшафтные комплексы) и т.д., т.е. по тем критериям, которые отражают существенные для архитектора-дизайнера стороны проектного творчества.

Эффективность системного подхода способствует представлению о фундаментальных законах формирования художественной конструкции средового объекта. Известно, что в работе художника всегда взаимодействуют два направления творческого поиска: композиция, создание структурных связей между компонентами целого, и гармонизация, согласование свойств этих компонентов. Упорядочивая как бы случайные элементы зрительного ряда своего произведения, художник одновременно «возводит» опору, каркас художественного решения, провозглашая свою цель — будущий образ, и гармонизирует, совершенствует эту основу, дополняя ее выразительными деталями, смягчая нежелательные контрасты, собирая в ансамбль разнородные впечатления, оттенки цвета, пропорции и т.д.

При этом в пределах единого (для зрителя) процесса формирования облика среды профессионал различает три как бы накладывающиеся друг на друга подсистемы, каждая — со своей сферой творческих устремлений:

— построение объемно-пространственной структуры среды в целом; эта подсистема ищет те комбинации функционально необходимых пространств и их оснащение, которые вызовут у зрителя ощущение тесноты или простора, замкнутости или свободы, движения или покоя, т.е. закладывает эмоциональный фундамент будущего художественного образа, формируя «первичное» единство художественного и практического, пока — с некоторым перевесом утилитарного начала, давшего толчок проектированию;

— сознательное внесение в объемно-пространственную основу композиционной структуры, которая распределяет между элементами среды роли доминант или акцентов художественного целого, дорабатывает, корректирует облик функционально возникших объемов и пространств с позиций эстетических; здесь художественные интересы преобладают, проектировщик видит зрительные формы, образующие среду, прежде всего, как элементы композиции, по возможности, отвлекаясь от их функциональной основы;

— закрепление облика средового объекта и целостной декоративно-художественной системе индивидуальных зрительных образов, (мотивов, тем), которая развивает, обогащает впечатления от «базового» композиционного каркаса за счет «украшения», пластической и декоративной проработки поверхностей его объемов и пространств, уточнение формы, размеров, цвета и количества элементов предметного наполнения. Именно здесь на первый план выходит проблема гармонизации всех ощущений, вызванных средой, и не только зрительных. В ходе этих работ уточняются характер и эффективность эксплуатации среды, повышаются, насколько возможно, условия комфорта и т.д.

Понятие о трех сторонах эстетической конструкции архитектурно-дизайнерского произведения — его объемно-пространственной, композиционной и декоративно-художественной структурах — в дизайне среды имеет особое значение — система элементов предметного наполнения может образовать в среде собственную композиционную структуру, вступив с объемно-пространственной основой в любые «особые» отношения — тесного союза, контраста, даже полного отрицания, если станет главной композиционно-художественной темой целого.

В наши дни принципиально меняется общая направленность феномена «проектирование», не столько трансформирующего хорошо знакомые жизненные процессы и ситуации, сколько меняющего сами основы этих явлений на базе новых технологий и общественных установок. Результат — невиданные ранее типы и формы среды — от сверхскоростных транспортных систем до диснейлендов, от гигантских планировочных образований, где традиционные приемы дизайна малоэффективны (они могут складываться с одинаковой вероятностью по совершенно разным схемам развития), до полностью техногенных, изолированных от окружения космических устройств. Активно преобразуя эстетические идеалы и традиции прошлого, они синтезируют в произведениях архитектурно-дизайнерского искусства новые модели и концепции мироустройства.

Ориентация на оригинальность, на художественно-прагматическое открытие, как правило, связана с сознательным нарушением канонов проектирования, типовых приемов компоновки слагаемых среды. Тем более что в искусстве, как известно, один и тот же эффект можно получить разными способами, и подлинный художник не будет пользоваться непроторенным путем.

Именно поэтому современная теория дизайна среды выглядит не как незыблемый свод убедительных объяснений или прагматических правил, а как развивающийся процесс, увлекательное исследование условий грамотного отношения к окружающей нас и непрерывно меняющейся действительности.

Развитие мировой культуры тысячелетием шло с преобладанием процессов дезинтеграции, расчленения единого потока на самостоятельные «частные» ценности и течения. Так некогда цельное представление о месте обитания как о пространстве, определенным образом приспособленном для жизни, постепенно разделилось на архитектуру, дизайн, прикладные и изобразительные виды искусства. Процесс разобщения, рафинирования источников формирования среды сегодня достиг предела, воплотившись в концепциях «самовыражения» творческой личности, абсолютизирующих непроизвольные, подсознательные мотивы творчества.

В то же время, именно наш век породил мощные обратные движения — от разобщенности к обретению целостности. И осуществляются интеграционные процессы на базе неизвестных ранее технологий,

невиданных достижений научно-технической мысли. Одно из направлений и факторов этого процесса — дизайн среды, по-новому высвечивающий многие явления культуры. Например, динамику содержания понятия «произведение искусства».

Сегодня появление произведения искусства во многих областях творчества как бы не зависит от мастерства, понимаемого как преодоление сопротивления материала, трудности построения композиции и т.д. Техника, умение становятся все незаметнее, заменяются другими способами воздействия на зрителя (наращивание массы, имитация движения, инсталляция и пр.).

Но при этом сумма отдельных, как бы примитивных фрагментов целого, по воле художника складывается в непрерывность, преобразующую почти не несущие информации элементы в содержательную последовательность, — произведение искусства нашего времени. Роль связующего часто играют технические приемы — серийность, монтаж, экспозиционный жест, пришедшие из других видов творчества, и сопровождается это абсолютно нерегламентированным смещением жанров, стилей, синтезом самых разноречивых форм.

Нечто сходное происходит и со средой. Нас окружают не произведения зодчества, ландшафтного или прикладного искусства, а предметно-пространственная целостность, где наложение впечатлений от собранных вместе вещей, ограждений, приборов, устройств более ценно, более важно, чем художественная самобытность каждого слагаемого. Иными словами, целью средового архитектурно-дизайнерского проектирования сегодня является не рождение «профессионального» предметно-пространственного шедевра, а создание условий для сотворчества всех, кто собственным участием в жизни среды формирует ее художественные свойства.

Синтез на новом уровне мировосприятия всех компонентов нашего окружения, который подразумевает и новые глубины знания о путях постижения тайн искусства, и новые технологии формирования создаваемой нами «второй природы», и ее экологическое единство с естественной природной основой и, наконец, пробуждение в каждом человеке творческого отношения к действительности — таков философский смысл феномена «средовой дизайн».

Этот смысл еще не раскрыт в должной мере — дизайн среды ищет свою специфику, средства, приемы, вырабатывает свою методоло-

гию, осознавая отличия от архитектуры и других искусств, одновременно закрепляя свои связи с ними. Но его движение к художественному синтезу всех слагаемых человеческого окружения, происходящего ради каждого отдельного человека, необратимо, ибо совпадает с общими тенденциями развития человеческого общества, и в этом его сила.

Библиография:

1. *Минервин Г.Б.* Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник. М.: Архитектура-С, 2004.

2. *Минервин Г.Б., Ефимов А.В., Ермолаев А.П.* Дизайн архитектурной среды: Учебник. М.: Архитектура-С, 2004.

3. *Сидоренко В.Ф.* Проблема художественного образа в дизайне // Проблемы образного мышления и дизайн. Тр. ВНИИТЭ. Вып. 17. М., 1979. С. 9–22. (Техническая эстетика).

4. *Шимко В.Т.* Комплексное формирование архитектурной среды: Учебное пособие. М.: СПЦ-принт, 2000.

5. *Шимко В.* Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории: Учебное пособие. М.: СПЦ-ПРИНТ, 2003.

6. *Шимко В.Т., Гаврилина А.А.* Типологические основы художественного проектирования архитектурной среды. Учебное пособие. М.: Архитектура-С, 2004.

7. *Гегель Г.В. Ф.* Сочинения. Том 14, М., 1958, с. 440 стр.

8. *Луначарский А. В.* Об искусстве. Том 1. Искусство на западе. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 458 стр.