Е.В. Жердев

КРАСОТА И МЕТАФОРИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ПРОМЫШЛЕННОМ ДИЗАЙНЕ

Статья посвящена диалектическому взаимодействию эстетических категорий «красота» и «метафора» с целью достижения художественно-образной выразительности промышленного объекта дизайна.

The article is dedicated to problems dialectics aesthetics categoryes «beauty» and «metaphor» in art figurative of industrial design sphere.

Ключевые слова: красота, метафора, эстетика, художественность, образность, промышленность, дизайн.

Keywords: beauty, metaphor, aesthetics, art, figurative, industry, design.

Художественный опыт формообразования объекта дизайна «вынужден» в силу стремительного развития техники и технологии разрабатывать новые сценарии культурно-метафорического освоения новых модусов техносферы. В последние годы дизайн обретает все большую инновационность и художественность. Сейчас уже недостаточно, чтобы вещь отвечала функциональным требованиям. Необходимо, чтобы в вещи художественно отражались визуальные, звуковые, телесные, поведенческие, световые, экологические и другие аспекты бытия. Лишь при этих условиях многие дизайнеры видят возможность обеспечения полноценного интерфейса между человеком и его предметным окружением. В этом контексте очень важно проанализировать взаимоотношение таких категорий эстетики, как «красота» и «метафорическая образность».

Умберто Эко пишет в «Истории красоты»: «…прекрасное кажется

равным хорошему, доброму — и действительно, в некоторые эпохи установилась тесная связь между Прекрасным, с одной стороны, и Хорошим — с другой» [1, с. 8].

Эко считает, что в своем экскурсе в многовековую историю представлений о красоте необходимо прежде всего выявить те моменты, когда определенная культура или определенная историческая эпоха признавали ту или иную вещь приятной для глаз независимо от возбуждаемого ею желания. При этом отношение красоты и искусства нередко пробретало характер неоднозначный, ибо, отдавая предпочтение красоте природы, люди признавали, что искусство может изображать природу красиво, даже когда сама по себе она отвратительна. По Эко, красота никогда не была чем-то абсолютным и неизменным, она приобретала разные обличья в зависимости от страны и исторического периода. Так, Сократ выделил три эстетические категории: идеальную красоту, представляющую природу через совокупность частей; духовную красоту, выражающую душу через взгляд (как в случае скульптур Праксителя, который прописывал глаза, чтобы сделать статуи более правдоподобными); и красоту полезную, то есть функциональную.

Сложнее у Платона, положившего начало двум наиболее значительным концепциям красоты, разработнным в последующие века: красота как гармония и пропорциональность частей (восходящая к Пифагору) и красота как сияние, описанная в диалоге «Федр» и повлиявшая на идеи неоплатонизма. Для Платона красота существует сама по себе, вне зависимости от физического носителя, случайно оказавшегося ее выражением; таким образом, она не связана с тем или иным чувственным объектом.

Эко пишет, что обычно прекрасной мы называем вещь пропорциональную. Это объясняет, почему со времен античности красота отождествлялась с пропорциональностью, хотя следует напомнить, что общепринятое определение красоты в Греции и Риме помимо пропорциональности включало в себя привлекательность цвета (и света).

С Пифагором зарождается эстетико-математическое восприятие мира: все вещи существуют потому, что они отражают порядок,

а упорядочены они потому, что в них реализуются законы, представляющие собой одновременно условие существования и красоты. Пифагорейцы первыми стали изучать числовые отношения, управляющие музыкальными звуками, пропорции, лежащие в основе интервалов, соотношение длины струны и высоты звука. В архитектуре Греции отношения, определяющие размеры храмов, промежутки между колоннами и соотношения частей фасада соответствуют тем же отношениям, что определяют музыкальные интервалы.

Согласно пифагорейской традиции, душа и тело человека подвластны тем же законам, что управляют музыкой, и те же самые пропорции можно обнаружить в космической гармонии: микрокосм и макрокосм связаны единым математическим и одновременно эстетическим правилом. Эко считает, что красота начинает появляться в мире, когда сотворенная материя дифференцируется по весу и числу, обретает контуры, объем и цвет, когда красота основывается на форме, в которую вещи облекаются в процессе творения.

В Средневековье большое значение отводилось эстетике света и цвета. Как пишет Эко, «в средневековых миниатюрах… поражает, насколько они исполнены света и даже какого то особенного сияния, порождаемого сочетанием чистых цветов: красного, голубого, золотого, серебряного, белого и зеленого, без полутонов и светотени» [1, с. 99].

Средневековье обожествляло цвет, который кроме красоты имел еще и символическое значение. Средневековье твердо верило, что любая вещь во вселенной наделена сверхестественным смыслом и что мир подобен книге, написанной рукой Бога.

Маньеризм — течение в европейском искусстве XVI в. — отрицал нормативную красоту. Используя в качестве стилистических нормативов произведения Микельанджело, Рафаэля и др. мастеров Возрождения, маньеристы искажали заложенное в них гармоническое начало, культивируя представления об эфемерности мира и шаткости человеческой судьбы, находящихся во власти иррациональных сил.

Исчисляемость и измеряемость в маньеризме перестают быть критериями объективности и становятся просто средствами для построения постоянно усложняющихся пространственных изображений (перспективных искажений, анаморфизмов), свидетельствующих

об отступлении от пропорционального порядка. В маньеризме рушится граница между пропорцией и диспропорцией, формой и бесформенностью, видимым и невидимым.

В книге английского художника и теоретика искусства Уильяма Хогарта (1697–1764) «Анализ красоты», говорится о том, что основой творчества каждого настоящего художника является природа, живая красота в ее разнообразии и движении. Вместе с тем, он пишет, что трудно найти критерий красоты: «Хотя красота доступна взорам и ощущается всеми, исследования, ей посвященные, были почти совсем оставлены из-за большого количества бесплодных попыток объяснить ее причины» [2, с. 107].

Рассматривая красоту как привлекательность, Хогарт пишет, что многие писатели, художники считают красивыми тела в виде плавных линий, имеющих волнообразный вид; эта мысль находит отражение в античных статуях, красивых фигурах, напоминающих нечто живое, природное, движущее, наподобие пламени или змеи. В целом Хогарт разделяет эту мысль, однако подчеркивает, что изогнутые линии нередко являются причиной отталкивающего безобразия. Сталкиваясь со сложностью объяснения истинности причины красоты, он пишет: «Существуют также серьезные возражения против пристрастия к прямым линиям, которые якобы создают истинную красоту форм человеческого тела, где им никогда и не следовало бы появляться» [2, с. 109].

Рассуждая о линиях, Хогарт определяет несколько типов предметов: предметы, состоящие либо только из прямых линий, таких как куб, либо только из округлых линий, как шар, либо из тех и других, как цилиндр, конус и т.п.; предметы, которые состоят из прямых линий, округлых линий и из линий частично прямых, частично округлых, как, например, капители колон, вазы и т.п.; предметы, состоящие из всех уже упомянутых линий с добавлением волнообразной линии, которая в большей мере создает красоту, чем любая из упомянутых; ее можно обнаружить в цветах и других служащих украшением формах, благодаря которым она и называется линией красоты; предметы, состоящие из всех упомянутых выше линий, к которым добавлена змеевидная линия, как, например, в человеческой фигуре, — линия,

обладающая свойством придавать красоте наивысшее очарованье. В связи с этим он пишет: «Заметьте, что наиболее изящные формы имеют наименьшее количество прямых линий. Следует заметить, что прямые линии отличаются друг от друга только длиной и поэтому наименее декоративны» [2, с. 138].

Отдавая свои предпочтения змеевидной линии, Хогарт пишет, что она, изгибаясь и извиваясь одновременно в разных направлениях, доставляет удовольствие глазу, заставляя его следить за бесконечностью своего многообразия. «Необыкновенно красив, — пишет Хогарт, — сам по себе развивающийся локон; волны и разнообразные повороты естественно переплетающихся локонов чаруют глаз, добавляя ему радость следовать за ними, особенно в тот момент, когда легкий ветерок приводит их в движение. Поэтам это известно так же, как и художникам; не раз поэты описывали своенравные колечки кудрей, колеблемые ветром» [2, с. 132]. По Хогарту, более красивыми являются сложные формы: «Овал, тоже благодаря сочетанию разнообразия с простотой, в такой же степени предпочтителен перед кругом, как треугольник перед квадратом или пирамида перед кубом. Эта фигура, суживающаяся с одной стороны наподобие яйца, а потому и более многообразная, отбирается автором среди прочего многообразия как обрамляющая черты красивого лица» [2, с. 129].

В XIX в. складывается настоящая религия красоты. Утверждается мысль о том, что красота — это самодовлеющая ценность и достичь ее следует любой ценой, вплоть до того, чтобы саму жизнь превратить в произведение искусства. В период модернизма и символизма картины художников становятся самою красотою. Этим, например, отличаются картины «Поцелуй», «Саломея» Густава Климта.

Понять прекрасное и образное в вещах не просто. В самом понятии «красота» есть некоторая парадоксальность и загадочность: радует не только полезность вещи, но и бесполезность. Еще древние греки «ломали» голову над тем, что общего у прекрасного облака и прекрасной лошади, прекрасного дерева и прекрасной девушки.

Парадоксальность в оценке красоты воспринимаемого мира можно обнаружить, например, когда мы оцениваем как красивое

симметричность дерева, цветка и в то же время мы не говорим о существовании этой красоты у сорняка. С другой стороны, мы наслаждаемся стройностью кипариса, красивой кроной сибирского кедра и одновременно восторгаемся «философией» какого-либо старого, с сухими сучьями, дерева, «повидавшего» на своем веку массу исторических событий и людей. Когда мы отмечаем красоту животных, то обязательно выделим оленя, лошадь, но не гиену или крокодила. Павлин по своему оперению очень красив, а орел — нет. Но зато орел красив в полете.

В мире техники самолет чисто умозрительно представляется красивее, чем тепловоз, хотя самолеты и тепловозы сами по себе бывают разные по красоте. Существуют самолеты, которые выполнены, с точки зрения дизайна, хуже, чем тепловозы. Но символически самолет воспринимается более поэтичным.

Эти парадоксы в оценке красоты мира рождены самой жизнью. И в основе понятия красоты лежит отношение человека к миру через то, насколько предметный, растительный или животный мир влияет на его жизнь. Еще Гете сказал, что прекрасное — это манифестация сокровенных сил природы.

Ведя дискурс по поводу соотношения целесообразности и красоты, немецкий философ Иммануил Кант (1724–1804) писал, что целесообразность может быть познана только посредством корреляции с определенной целью. «Из этого одного, — пишет Кант, — уже следует, что прекрасное, в основе суждения о котором лежит лишь формальная целесообразность, то есть целесообразность без цели, совершенно не зависит от представления о добром, так как доброе предполагает объективную целесообразность, то есть соотношение предмета с определенной целью» [3, с. 95].

Объективная целесообразность, по Канту, может быть либо внешней, то есть полезностью предмета, либо внутренней, то есть его совершенством. Он пишет: «…благорасположение к предмету, благодаря которому мы и называем его прекрасным, не может быть основано на представлении о его полезности… ибо тогда благорасположение к предмету не было бы непосредственным, что служит существенным условием суждения о красоте. Объективная

внутренняя целесообразность, то есть совершенство, уже ближе предикату прекрасного, и поэтому некоторые известные философы отождествляли его с красотой…» [3, с. 95].

Разводя понятия «целесообразность» и «красота», Кант пишет: «Благорасположение к многообразному в вещи в соответствии с ее внутренней целью, которая определяет ее возможность, есть благорасположение, основанное на понятии; благорасположение же к красоте не предполагает понятия, но непосредственно связано с представлением, посредством которого дается (а не мыслится) предмет. Если суждение вкуса во втором виде благорасположения делается зависимым от цели, поставленной в первом как в суждении разума, и таким образом ограничивается, оно уже не есть свободное и чистое суждение вкуса» [3, с. 99].

Выводы Канта по поводу красоты трудно считать исчерпывающими, ибо другие философы имели альтернативные мнения. «То обстоятельство, — пишет Шиллер, — что витающие в их мысли представления о красоте, данные опытом, большей частью суть не абсолютно свободные формы красоты, а логические создания, подчиненные, как все художественные произведения и большинство красот природы, понятию цели, — это обстоятельство, очевидно, ввело в заблуждение всех, полагающих красоту в непосредственно раскрывающемся совершенство; ибо это привело к смешению логически-хорошего с прекрасным. Кант полагал, что разрубил этот узел, принимая… свободную и интеллектуализованную красоту; и он выставляет несколько странное утверждение, что всякая красота, подчиненная понятию цели, не есть чистая красота; что, стало быть, арабеска и все подобное ей представляет собою красоту более чистую, чем высшая человеческая красота» [4, с. 71].

Ведя в своих «статьях по эстетике» дискуссию с Кантом по предмету красоты, Шиллер критически относится к некоторым его утверждениям и пишет: «По-моему, большая польза его замечания — в разграничении логического и эстетического; однако, на мой взгляд, в нем совершенно неправильно понято существо красоты. Ибо именно там проявляется красота в высшем своем блеске, где она преодолевает логическую природу своего объекта, — а как она может преодолеть

там, где нет сопротивления? Как может она сообщить свою форму материалу, совершенно бесформенному? Я, по крайней мере, убежден, что красота есть лишь форма формы и то, что называют ее материалом. Совершенство есть форма материала, красота же, напротив, есть форма этого совершенства, которое, стало быть, относится к красоте, как материал к форме» [4, с. 71–72].

Шиллер свою мысль подтверждает следующим примером: «Ваза, рассматриваемая как тело, подчинена закону тяжести; но чтобы не прийти в столкновение с природою вазы действие силы тяжести должно видоизменяться в зависимости от формы вазы, то есть определяться по-особенному и получить характер необходимости благодаря этой особенной формы. Но всякое действие тяжести на вазу, могущее быть устраненным без ущерба для ее формы как вазы, — случайно. В этом случае сила тяжести действует как бы вне строения, вне природы вещи и представляется посторонней силой. Это бывает тогда, когда ваза сильно расширяется книзу, так как тогда получается впечатление, что тяжесть отняла у длины то, что отдано ширине; короче — что не форма господствует над тяжестью, а тяжесть над формой» [4, с. 92].

То же самое Шиллер наблюдает и в движениях. Движение, считает он, есть элемент природы вещи, когда с необходимостью вытекает из ее особого существа или из ее формы. Движение же, предуказанное вещи, независимо от ее особенной формы, общим законом тяжести, лежит вне ее природы и обнаруживает гетерономию. Например, он говорит: «Запрягите тяжелого ломовика в пару с легким испанским иноходцем. Тяжесть, которую привык тащить первый, лишила его движения естественности, так что он, и не везя за собой телеги, также тяжеловесно и неуклюже, словно тащит ее. Его движения уже не вытекают из особенностей его природы, но обличают, что он возил тяжелую телегу» [4, с. 93].

Окинув беглым взглядом царство животных, считает Шиллер, мы видим, что красота животных уменьшается по мере того, как они приближаются к массе и по виду как бы подчиняются только силе тяжести. Природа животного (в эстетическом значении слова) проявляется или в его движениях, или в его формах, причем то и другое ограничивается массой. Если масса оказала влияние на форму,

мы называем последнюю тяжелой; если масса оказала влияние на движение, оно называется неповоротливым. В строении слона, медведя, быка и т.д. масса явно участвует как в форме, так и в движении этих животных. Однако масса всегда вынуждена подчиняться тяжести, которая относится к собственной природе органического тела как посторонняя сила. Наоборот, мы ощущаем красоту везде, где масса вполне подчинена форме и (в царстве животных и растений) живым силам (в которых есть автономия всего органического).

«Масса лошади, — пишет Шиллер, как известно, весит несравненно больше массы утки или рака; тем не менее утка тяжела, а конь легок, только потому, что у обоих отношение живых сил к массе совершенно различно. Там материя господствует над силой, здесь сила властвует над материей. Среди животных класс птиц — лучшее доказательство моего утверждения. Летящая птица есть удачнейший образец материи, которая побеждена формой, тяжести, которой преодолена силой» [4, с. 94]. По Шиллеру, не лишено значения то, что способность побеждать тяжесть часто применяется в качестве символа свободы, которая изображается в виде крыльев. Именно крылатое животное олицетворяет собой противоборство силе тяжести.

«Природа в технической вещи, — пишет Шиллер, — поскольку мы противополагаем ее не технической — есть сама ее техническая форма, в сопоставлении с которой все, не относящееся к этой технической организации, рассматривается как гетерономия и как насилие. Но мало того, чтобы вещь представлялась определяемой только своей организацией — была чисто технической; ибо такова и всякая строго математическая фигура, не будучи от того прекрасной. Сама техника должна в свою очередь казаться получившей определение от природы вещи, что можно назвать добровольным согласием вещи на ее технику. Здесь таким образом вновь проводится различие между природой вещи и ее техникой, тогда как только что утверждалось их тождество. Но противоречие это только кажущееся. По отношению к внешним определениям техническая форма вещи представляет собой природу; по отношению же к внутреннему существу вещи техническая форма может снова представляться чем-то внешним и чуждым. Так, например, природа окружности заключается в том, что она есть линия, в каждой

своей точке находящаяся в равном расстоянии от данной точки. И вот когда садовник подстригает дерево в виде шара, то природа окружности требует, чтобы оно было совершенно кругло. Итак, раз дереву предуказана шарообразная форма, она должна быть выполнена, и глаз наш оскорблен при виде ее нарушения» [4, с. 94–95].

Анализируя суждение Канта о прекрасном искусстве, Шиллер пишет, что тот в своей «Критике способности суждения» выставляет положение, необычно плодотворное. Природа, по Канту, прекрасна, когда имеет вид искусства; искусство прекрасно, когда имеет вид природы. Таким образом это положение делает технику существенной особенностью красоты в природе и свободу существенным условием красоты в искусстве. Но так как художественная красота уже сама по себе содержит идею техники, а природная красота идею свободы, то Кант, по мнению Шиллера, сам признает, что красота есть не что иное, как природа в технике, свобода в художественности.

По Шиллеру, прекрасен сосуд, когда он, не противореча своей идее, производит впечатление свободной игры природы. Ручка нужна сосуду только для употребления, следовательно, она имеет здесь источником его идею; но если сосуд должен быть красив, то эта ручка должна так непринужденно и свободно выступать из него, что забываешь о ее назначении. Но если бы она шла под прямым углом, если бы пузатый низ сосуда ни с того ни с сего переходил в узкое горлышко, то это неожиданное изменение направления разрушало бы всякую видимость свободы, и автономность явления исчезла бы.

Наиболее ключевым выводом Шиллера в отношении красоты является фраза о том, что «прекрасное в искусстве не есть сама природа, но лишь воспроизведение ее через посредника, материально совершенно отличного от изображаемого». Именно слово «посредник» и является ни чем иным как поэтическим иносказанием, тропом, метафорой. И, что еще более важное, что Шиллер распространяет это не только на «чисто» искусство, но и на архитектуру, предметный мир и прочее, где, казалось бы, нет места посреднику в силу утилитарно-функциональной значимости. Об этом он пишет: «Архитектура, искусные механизмы, художественное садоводство, искусство танца и т.п. не могут служить возражением; ибо в дальнейшем станет очевидным, что и эти искусства

подчинены тому же началу, хотя непосредственно не воспроизводят никакого произведения природы или не нуждаются для этого в посреднике» [4, с. 109].

В создании промышленного изделия выступают две природы: материальная и духовная, как тело и душа; определяются две природы красоты: материальная красота и духовная красота. Различая позицию дизайнера и потребителя, можно отметить, что, эстетически оценивая вещь, потребитель всегда исходит из определенных эстетических норм. Эти нормы могут быть достаточно неординарны, но обязательно будут тесно связаны с его социально-культурным статусом. Ибо есть норма общепринятая. Например, пропорция «золотого сечения» и др. Если дизайнер, работая над вещью, учитывает эти нормы и рассчитывает на эстетическую реакцию потребителя, в этом случае можно считать его позицию, ориентированную на восприятие, позицией эстетической.

Однако дизайнер может привнести в форму кроме эстетических норм еще и смыслы, не связанные непосредственно с технической сущностью вещи. Например, обозначить в форме явления природы или социально-культурные, стилевые особенности. В этом случае дизайнер проявит художественную позицию с учетом потребности потребителя воспринимать вещь в целостности с окружающим миром, ибо человек нуждается не только в утилитарном, нормативно-эстетическом, но еще и в художественном осмыслении. Такая позиция обязательно включает в себя осознание метафорического языка пластических форм как средства выражения смыслов. Нормативно-эстетическое и художественное взаимосвязаны между собой. Иногда метафора «нарушает» эстетические нормы для выражения важного культурного смысла. Но при превознесении в обществе функционально-эстетической ортодоксальности вещи метафора может и отрицаться как излишество. В практике дизайна пока в основном преобладают вещи, выполненные в рамках требований технической эстетики. Но, вместе с тем, набирает темп тенденция художественного формообразования изделий со своей природой красоты.

Маркс и Энгельс также утверждали, что та действительность, которую отражает художник, вовсе не сводится к одним только нормативным требованиям. Они говорили, что если художник ограничивается

поверхностной фотографической передачей того, что непосредственно воспринимается органами чувств, пусть даже с соблюдением законов красоты, то такой художник еще далек от истинного изображения окружающего мира. В их понимании искусство не должно сводиться к отображению действительности как поверхностного явления, так как необходимо еще и сущностное выражение природы, которое «уждается» в таких художественных средствах, как иносказание, сравнение, аллегория и т.д. [5].

В современной эстетике и художественной практике, особенно в западных странах, наблюдается все больший отход от законов красоты — в сторону иррационального. Появились целые направления в эстетике и художественной практике, такие как неотомизм, неопозитивизм, фрейдизм, экзистенциализм, абстракционизм, сюрреализм и т.д., в которых считается, что наслаждение прекрасным в искусстве носит бессознательный характер. Согласно теориям этих направлений, предметом искусства является невидимый дух, который проявляется в вещах как параллельно-сопутствующая красота. Поэтому художник не обязан отображать вещи сами по себе. Он может пользоваться метафорами, рассчитанными на интуицию, воображение и фантазию. Например, эстетика прагматизма («опыта») проповедует отказ от реального осмысления предметного мира и переход к осмыслению мира на уровне ощущений и переживаний, включая фантазию.

Р.Арнхейм уделяет в своих трудах большое внимание иррациональному аспекту восприятия формы и прочтения сущности вещи, не только непосредственно, но и через опосредованное осмысление, через совокупность мобильных перцептивных элементов. По его мнению, вещь надо рассматривать не как застывшую форму, а как своеобразный код передаваемой и воспринимаемой через вещь общечеловеческой информации. Форма эстетического объекта несет в себе информацию двоякого рода: во-первых, о значении эстетического объекта, его функции и, во-вторых, о внутренних и внешних процессах, влияющих на ее развитие. Так, он считает, что нарушение симметрии в искривленном дереве говорит о том, что в процессе своего развития оно испытало влияние каких-либо сил и приняло в результате соответствующую форму [6].

В истории эстетики постоянно шел спор о соотношении нормативного, сознательного, рационального и интуитивного, бессознательного, иррационального в искусстве. Одни считали, что эстетическое имеет свою основу в объективных законах красоты — симметрии, ритме, гармонии, целесообразности, упорядоченности, целостности, рациональности; другие считали, что эстетическая красота находится вне материальной основы и не поддается нормированию, математическому анализу, рациональному расчету; оно имеет свою природу эмоциональных ощущений, вызываемых не непосредственно предметами, а опосредовано художественными знаками. Недаром еще М.Горький говорил, что человек как часть целостной природы не может наслаждаться вещами, не связанными с его социально-культурным и природным контекстами. Значит, у человека существует осознанное или неосознанное желание отразить в полезной вещи кроме ее непосредственной функции еще и опосредованную функцию, выражающую сущность не нормативной, а художественной красоты. Если нормативную красоту можно рассчитывать математически, программировать на компьютере, то красоту метафор и математически вычислить невозможно. Она предполагает уникальное творчество, которое не поддается количественному анализу, но, вместе с тем, так необходимое людям. Например, если изготовить ковш для воды только с учетом требований нормативной красоты, то он будет представлять собой целесообразную функционально и технологически оправданную гармоническую форму, с удобной ручкой и вызывать тем самым психофизиологическое удовлетворение. В общем-то, рациональному человеку этого, может, и достаточно. Но ведь ковш можно изготовить и в форме метафоризованной водоплавающей птицы, сохранив при этом утилитарные свойства. Такая форма уже будет не только рациональна, но она еще будет обладать некоторым элементом иррационального. Несмотря на то что в форме ковша появился элемент бесполезного, человек воспринимает эту форму гораздо с большим эмоциональным восторгом, чем форму первого ковша. Значит, человек может чувствовать себя полноценно в восприятии изделий только в контексте с окружающим миром. И поэтому, если

в форме изделия не отражен тем или иным способом окружающий мир, то такое изделие обедняет человека духовно. А это значит, что у полезного изделия может существовать еще какой-то параллельный мир, в котором нуждается человек.

В результате в формообразовании промышленных изделий возникает дополнительная шкала ценностей, относящихся к метафорической (художественной) образности. Конечно, художественный образ в дизайне имеет свои специфические особенности, в отличие, например, от художественного образа в изобразительном искусстве. Если в изобразительном искусстве художественный образ органически связан с материалом, то в искусстве дизайна художественный образ возникает ассоциативно. В дизайне утилитарная сторона, рациональные свойства вещи становятся первостепенными по своей значимости, и никто не ставит специальной задачи в создании, например, художественного образа живого существа, в превращении полезной вещи в факсимильное скульптурное изображение. В то же время дизайнер осознанно или неосознанно может в условной степени метафорического выражения создать ассоциируемый образ живой и неживой природы. Чаще всего дизайнер, видя зарождающийся образ живого существа, обыгрывает вещь композиционно-пластическими средствами, чтобы усилить впечатление сходства. Однако не всякую вещь можно однозначно использовать для выражения ассоциируемого художественного образа. Поэтому могут быть различные градации степени сходства: в одних случаях изделие очень похоже на живое существо, в других — можно с большим трудом угадать признак чего-либо. Бывают и образы, вызывающие у людей несовпадающие ассоциации. Иногда форма изделия «оживает» только в каком-то ракурсе. То есть в форме изделия, кроме предельного соответствия своему функциональному назначению и всем канонам красоты, существует еще некий параллельный мир (репрезентативный знак, внефункциональный символ), обозначающий связь человека с природой, окружающим миром, причем выполненный не обязательно специально, а может быть, и подсознательно. Хотя нередко изделия обретают и специальное сходство с природным миром, исходя из бионического сходства функций. Например, роботы могут быть похожи на человека или другое живое существо даже

чисто внешне. Однако в любом случае, если в изделии, выполненном по законам красоты, присутствует ассоциируемый, метафорический образ, то это уже художественно-значимое произведение дизайна. Причем художественная значимость в дизайне иногда бывает настолько важной, что ей отдают предпочтение.

Основной признак художественности дизайнерской формы — это наличие семантики, в частности метафорики, способной вызвать ассоциации. Если нормативная красота вызывает у потребителя такие эмоции, как приятное чувство от логики построения формы, то есть ее тектоничности, соразмерности, масштабности, пропорциональности, удобства, надежности конструкции и т.п., то метафора вызывает эмоции совершенно иного свойства Здесь у человека возникают удивление, изумление, восторг, радость, не связанные непосредственно с изделием, а связанные эмоционально с окружающим внешним миром. Это разная природа эмоций. Эмоции, получаемые от художественно-значимого объекта дизайна, построены чаще всего на неожиданности. Эти эмоции можно, например, сравнить с эмоциями, получаемыми в тот момент, когда мы видим животное, одетое в человеческую одежду. Такой характер информации приводит мысль в эстетический восторг от несовместимости и некоторой парадоксальности явлений. Бывает так, что метафора может возбудить в человеке целую гамму чувств (радости, печали, торжества и т.д.).

Природа метафоры в дизайне, в отличие от других видов искусств, имеет свою специфику. Ведь в дизайнерской форме изделия нелепо делать глаза, уши, рот, как это делается, например, в скульптуре, или делать росписи, наподобие греческих ваз или хохломской посуды. Впечатления перечисленных элементов живых существ возникают в дизайне ассоциативно от восприятия полезных функциональных деталей. И, тем не менее, эффект воздействия художественного знака достаточно высок. Например, при определенном расположении деталей формы можно увидеть улыбку или грусть. Если, например, шкала показателей прибора напоминает рот, то, в зависимости от приподнятости уголков «рта» или опущенности, как это используется в театральной маске, мы испытываем чувство радости или грусти. Иногда элементы формы промышленного изделия собраны вовсе не в том

порядке, чтобы непосредственно ассоциироваться с живым существом или социально-культурным явлением, тем не менее, фантазия человека позволяет достраивать художественный образ на основе метафорического воображения, что подтверждено исследованиями в области гештальтпсихологии.

Смысл метафоры в достаточной степени отражает проблему художественного языка в дизайне. Она является определяющей в оценке промышленного изделия при выявлении его художественной значимости. Благодаря метафоре, можно определить ту таинственную красоту изделия, которую нельзя измерить математически и запрограммировать на основе законов заранее. Если оценивать, какое изделие красивее: то, которое имеет чисто геометрическую форму, выполненную на основе нормативной эстетики, или то, которое тоже выполнено на основе нормативной эстетики, но еще имеет и метафорический образ, то можно сказать, что последнее изделие красивее, так как в нем, кроме нормативной красоты, есть еще и метафорическая образность [7].

Метафорический язык дизайна позволяет дизайнеру и потребителю понимать друг друга. Язык метафоры в контексте метаязыка дизайна, как и всякий язык, имеет свою грамматику, которая создается всей совокупностью культурно-эстетических представлений общества, социально-историческими и психологическими обусловленностями существующих в нем модусов восприятия и культурных парадигм, имеющих свою морфологию и наиболее общие принципы ее формально-содержательной организации. Принципы метафоры как элемента языка дизайна имеют достаточно четко выраженный характер, отличающий его от естественных языков или языков других видов искусства. Разница между ними в особой организации исходного материала, особой упорядоченности элементов структуры в дизайне. В то же время излишняя упорядоченность препятствует развитию художественной мысли. Жесткий порядок в сознании порождает творческую инерцию, препятствует образованию целостности изделия с естественной природой, окружающими миром, подавляет воображение, сковывает способность творчества, основанного на гибкости и свободе движения мысли. Закрепощение дизайнерской мысли эстетическими правилами приводит к появлению стандартных

вещей, вроде безликих «прямоугольных брусочков». Поэтому в дизайне, в котором на первом месте все же полезность, рациональность, утилитарность, эргономичность, необходимо оптимальное соотношение сочетаний эстетических элементов, детерминированных техникой, с художественными иррациональными новациями. В этом контексте в дизайне велико значение непредсказуемости, неопределенной информационности, передающих живое дыхание жизни, с ее изменчивостью, неожиданностью, непонятностью. Человеку необходимо не только чувство уверенности, порядка, определенности, удобства, комфорта, но и для целостного самоощущения еще и чувство случайности, загадочности, таинственности. Излишняя заупорядоченность порождает желание вырваться из тисков порядка в поисках какого-то «неожиданного хода». В то же время и другая крайность — хаос, дисгармония, произвол — чужда человеческой сущности, поэтому человеческая психика полноценно существует только в гармонии эстетически нормированного и свободно художественного.

Библиография:

1. История красоты / под ред. Умберто Эко; пер. с итал. А.А.Сабашниковой. — М.: СЛОВО/SLOVO, 2005. — 440 с.

2. *Хогарт У*. Анализ красоты / пер. с англ. / вступ. ст. и прим. М.П.Алексеева; 2-е изд., испр. и доп. — Л.: Искусство, 1987. — 254 с.

3. *Кант И*. Критика способности суждения / пер. с нем. — М.: Искусство, 1994. — 367с.

4. *Шиллер Ф*. Собр. Соч. в 7 т. Т. 6 (Статьи по эстетике) / под общей ред. Н.Н.Вильмонта и Р.М.Самарина / пер. с нем. под ред. Л.Е.Пинского; посл. В.Ф.Амуса. — М., 1957.

5. *Маркс К., Энгельс Ф*. Об искусстве. Т. 1. — М., 1976.

6. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Арнхейм Р. Пер. с англ. — М.: Архитектура-С, 2007. — 392 с.

7. *Жердев Е.В*. Метафора в дизайне: учеб пособие. Изд. 3-е. — М.: Архитектура-С, 2012. — 464 с.