

ИСКУССТВО КАК ПРЕДПОСЫЛКА СИСТЕМНОГО ДИЗАЙНА

Рассмотрен вопрос о системной связи искусства с дизайном. Традиционно дизайн представляется как преемник искусства в решении задач стиле- и формообразования. Однако не менее важным итогом исторического развития искусства явилось становление методов целостного подхода в решении творческих задач. Как правило, на этот аспект обращается гораздо меньше внимания. В работе обозначается сходство методических подходов в искусстве и дизайне

Ключевые слова:

дизайн, искусство, методы системного проектирования.

Якуничев Н.Г. Искусство как предпосылка системного дизайна // Общество. Среда. Развитие. – 2016, № 3. – С. 76–80.

© Якуничев Николай Геннадьевич – кандидат искусствоведения, доцент, член Союза дизайнеров Санкт-Петербурга, профессор, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург; e-mail: klk53@mail.ru

В настоящее время наблюдается крутой поворот в истории развития искусственной предметно-пространственной среды. Появляются не просто новые элементы среды, но изменяется само ее организационное состояние. Стало актуальным требование обеспечения инновационного качества предлагаемого продукта. В проектировании изделий получает все большее распространение системно-интегрирующий подход.

При этом достижение новых качеств предметного мира сталкивается с методическими трудностями «проникновения в неизвестное». Привычная «опора на прошлое», связанная с традиционной модернизацией уже существующих аналогов, перестает быть достаточной и утрачивает свое доселе ведущее значение.

Исследование показало, что изменения предметной среды связаны с завершением исторического этапа ее развития в рамках возможной жесткой линейной структурной организации специализированных объектов [8]. С позиции авторской концепции посреднической функции искусственной среды, ее современное состояние характеризуется переходом от реализации принципов организации открытой среды к попыткам создания подобия органичной целостности. Соответственно, становятся

актуальными новые формы и методы ее создания, основанные на реализации интеграционных процессов.

Однако новое не возникает на пустом месте и его появлению всегда предшествует формирование предпосылок. В данном случае речь идет не столько о новых технологиях создания предметной среды и даже не о становлении научного системного анализа (хотя это, безусловно, является важнейшей стороной современного проектирования), а об актуализации человеческой способности объединять в целостное состояние то, что изначально представлено обособленным множеством.

Возникает вопрос: «Каким образом в культуре, основанной на принципах дифференциации и специализации, возникли предпосылки, обеспечивающие в будущем решение проблем синтеза?».

Человек всегда стоит перед некой сложной целостной ситуацией. Традиционно он предпочитает решать ее частный аспект, поскольку не способен воспринять и оценить ситуацию одновременно комплексно как Целое. Поэтому он считает, что возможны различные решения проблемы, что он свободен в выборе этих решений. Однако решение частного аспекта проблемы, по большому счету, решением не является. Проблема будет возникать вновь

и вновь пока не охватится весь комплекс факторов. Процесс решения как бы растягивается во времени и разбивается на отдельные этапы. На самом деле ситуация еще и постоянно меняется, и с позиции этого изменчивого Целого в каждом его состоянии всегда существует единственно верное решение. Поэтому аналитический метод в плане организации сложных системных связей имеет серьезные ограничения. Необходимо попытка увидеть ситуацию «изнутри» и прочувствовать ее оптимальное согласованное состояние. Нужно не знание о проблеме, а, образно говоря, способность «находиться в самой проблеме».

Поиск обстоятельств становления этих способностей ведет к искусству – единственному виду деятельности, воссоздающему человеческое бытие во всей его полноте.

Историческое развитие западного изобразительного искусства находилось в русле направления развития всей предметной культуры прошлого и протекало в условиях обособленного состояния произведений [9; 10]. Однако в рамках этих условий во внутренней структурной организации произведений (изобразительной среде) наблюдаются важные изменения. Так, доисторическое искусство представлено изображениями единичных объектов (среда в них фактически отсутствует). Для искусства Древнего мира характерно обращение к многофигурным изображениям, в которых окружающая среда остается лишь нейтральным фоном-пустотой. Дальнейшее развитие изобразительного искусства, охватывающее период «Раннее средневековье – Возрождение – Новое время», характеризуется усложнением структурной организации изображения и повышением роли среды. Формальные отношения между элементами произведения постепенно становятся главным предметом творчества и средством достижения целостного гармоничного состояния изобразительной среды. В XV веке Альберти вводит понятие композиции, рассматривая произведение как «живой организм», к которому нельзя ничего ни прибавить, ни убавить и в котором ничего нельзя изменить, не сделав хуже» [1].

Создавая произведение, художник утверждает, что помимо самих изображаемых объектов и их логической связи, существуют еще и морфологические отношения между ними. Именно эти абстрактные межобъектные отношения (перцептивные силы по Арнхейму [2]) определяют состояние среды произведения. Следствием данной позиции стала смена в расстановке ак-

центов: относительность изобразительной стороны произведений и базовое значение их композиционной (по сути, системной) организации. В дальнейшем способностью чувствовать абстрактные морфоструктурные связи вышла за пределы условности изобразительного пространства произведений и стала в наше время важнейшим средством организации реальной предметно-пространственной среды в архитектуре и дизайне.

Связь дизайна с искусством очевидна. Существует целое течение арт-дизайна, под которым подразумеваются самые авангардные проявления современного искусства. Для многих миссия дизайна связывается именно с воплощением новой эстетики, нового исторического стиля, отражающего дух нового времени. Безусловно, это важно. Однако необходимо отметить, что подобным качеством обладал каждый возникающий исторический стиль. Дизайн стоит здесь в общем ряду и не является чем-то особенным.

Вместе с тем, появление дизайна не случайно совпало с радикальным поворотом в развитии современной искусственной среды. Видимо все же есть что-то особенное в природе дизайна, что отвечает этим глубоким преобразованиям.

Автор полагает, что не менее важным итогом развития искусства стала разработка творческих методов, направленных на реализацию интеграционных процессов. Показательно, что в наше время нет недостатка в утверждениях о необходимости осуществлять системный подход в решении комплексных проблем. Однако, как только вопрос касается практической стороны интеграции различных дисциплин, взаимодействия различных специалистов или просто согласования различных сторон проектной задачи, возникают непреодолимые препятствия.

В искусстве создание произведения всегда было окружено тайной. Раннее искусство имеет выраженный жесткий алгоритм организации процесса с помощью правил и канонов. Однако при всех попытках гарантировать результат, художественное творчество сохраняло свой особый «неукротимый» нрав. Оно либо вырождалось в ремесло, либо «прорывалось» сквозь самые жесткие ограничения. Каноны искусства совершенно по-разному преломлялись в личности художника, и поиск собственного творческого метода оставался извечной проблемой.

Этот поиск, по сути, являлся частью общего разнообразного коллективного ис-

торического опыта по разработке универсальных методов синтеза. Известно, например, что написанию иконы предшествовал сложный ритуал – ряд подготовительных операций, нацеленных на управление творческим процессом и его результат. Иконописцы прошлого постились перед началом работы, совершали молитвы и тем самым настраивались на образы будущих икон. В практике китайской чаньской живописи значение духовного настроения было столь высоко, что составляло почти основную ценность работы. Задачей творческого процесса было как можно быстрее и без искажения передать это состояние. Отсюда – эскизный по форме и одновременно созерцательный характер чаньского искусства. По свидетельству очевидцев, поздняя техника Тициана также определялась весьма специфичной организацией процесса. Он периодически прерывал работу над произведением и через какое-то время вновь к нему возвращался с новыми силами и мыслями [4, с. 230].

Марк Ротко называл себя «проводником», поскольку через него проходила энергия. «Я выше всего ценю этот момент пустоты. Завишу от него, словно наркоман. Мне уже 75 лет, и теперь мое эго не стремится рисовать, а желает только вновь обрести это пространство. Но никогда не удается задержаться в нем надолго» [11].

Маршалл Арисман считает избавление от «стороннего наблюдателя» ключевым моментом художественного творчества. По его мнению, оптимальным условием является отсутствие контроля за процессом. «Где-то в этом разрушительном процессе прорывается та часть меня, которая в состоянии рисовать. Она выходит на первый план только тогда, когда я пойму: все, что делает эго, бесполезно. Тут появляется небольшой промежуток, он длится недолго, минут пятнадцать, но его хватает. Попасть в него я могу, лишь уничтожив свое эго» [11].

За всеми столь различными методами стоят попытки управления вероятностным творческим процессом посредством «погружения в ситуацию». Избавление от эго означает отказ от позиции «стороннего наблюдателя». В этом, собственно, и состоит важнейшая методическая роль Паузы в творчестве. Образ мира, как исходная позиция творчества, выступает средой, в которую поступает разнообразная информация. Эта среда оказывает на информацию корректирующее воздействие, в результате которого новые элементы мира несколько изменяются и встраиваются в существующую целостную картину. Поэтому Пауза

в творческом процессе, с одной стороны, позволяет осуществить конвергенцию поступающей извне информации и инсталлировать ее в среду целостной субъективной реальности, а с другой – обуславливает изменения самого Образа мира. Идеальная модель мира становится более полным и адекватным отражением реальности.

Таким образом, любое художественное произведение есть, прежде всего, отражение состояния сознания. История искусства представляет историю развития сознания с бесконечным числом авторских экспериментов над самим собой. Никакие самые совершенные технические средства здесь ничем помочь не могут.

Искусство в ходе своего развития утверждает в понимании роли межобъектных отношений и в развитии способности человека управлять этими отношениями. В итоге формируется «чувство композиции» и возникает способность «погружаться в ситуацию», позволяющую объединять разнообразный материал в целостном художественном образе. То, что этот процесс моделируется в условной форме художественного произведения, не умаляет самого значения этой обретенной творческой способности.

Таким образом, период «вызревания» новых способностей в искусстве необходимо рассматривать как подготовительный период формирования предпосылок их «выхода» из условных форм произведений в реальный мир. В.И. Вернадский отмечал: «Создается новая своеобразная методика проникновения в неизвестное, которая оправдывается успехом, но которую образно (модельно) мы не можем себе представить. Это как бы выраженное в виде “символа”, создаваемого интуицией, т.е. бессознательным для исследователя охватом бесконечного множества фактов, новое понятие, отвечающее реальности» [3, с. 111].

Одним из основоположников подобного проектного метода можно считать Никола Тесла. Он описывал процесс творчества как особое состояние, позволяющее ему удерживать создаваемый объект в своем воображении во всех деталях и во всех изменениях. Он воспринимал воображаемый объект настолько реально, что мог обходиться без его эмпирической проверки.

Не менее ярким примером возможностей новых подходов в области проектного прогнозирования является деятельность К.Э. Циолковского. Отмечая общеизвестные заслуги ученого как основоположника космонавтики, необходимо обратить внимание на особенности методов его работы.

Уникальность решаемых задач не позволила Циолковскому опереться на опыт предшественников и поставила его перед необходимостью разработки собственного инновационного метода. Результатом стал приоритет в использовании системных методов прогнозирования развития космонавтики.

Отличительной особенностью его деятельности являлся энциклопедический характер работ, обращенный к широкому кругу вопросов – от философско-этического плана до утилитарно-практических проблем.

При составлении своих прогнозов Циолковский часто использовал метод «погружения в материал» с помощью создания научно-фантастических повестей и сценариев к фильмам. Но, будучи фантастичными по форме, эти произведения строго научны по содержанию. «Фантастично только то, что излагаемое предполагается осуществленным, хотя оно совсем не осуществлено» [6, с. 2]. Применение средств художественного творчества рассматривалось Циолковским как необходимая составная часть осуществления им целостного проектно-прогностического метода. Так, многосторонний анализ условий космической среды позволил Циолковскому осуществить глубокие и чрезвычайно близкие к реальности образные обобщения. Его описание состояния невесомости поражает космонавтов своим детальным сходством с реальными условиями полета. «Верха и низа в ракете собственно нет, потому что нет относительной тяжести и оставленное без опоры тело ни к какой стенке ракеты не стремится, но субъективное ощущение верха и низа все-таки остаются. Мы чувствуем верх и низ, только места их меняются с переменной направления нашего тела в пространстве. В стороне, где наша голова – мы видим верх, а где пол – низ... Выпущенный осторожно из рук предмет не падает, а толкнутый, двигается прямолинейно и равномерно, пока не ударится о стенку или не натолкнется на какую-нибудь вещь, чтобы снова прийти в движение, хотя с меньшей скоростью. Вообще, он в то же время вращается, как детский волчок. Даже трудно толкнуть тело, но сообщив ему вращение» [6, с. 2]. Это прочувствованное опережающее идеальное отражение невесомости оказалось не менее объективным, чем результаты, полученные с помощью попыток ее моделирования на Земле.

Последствия этого научно-практического и художественного синтеза хорошо известны: «За прошедшие десятилетия

космонавтика развивалась в русле идей, первоначально сформулированных ее основоположником, и вплоть до настоящего времени не появилось ни одного крупного направления, которое в той или иной степени не нашло отражения в работах К.Э. Циолковского» [7, с. 254].

Дизайн также является показательным примером системных преобразований деятельности. Можно сказать, что среди ее различных современных направлений, дизайн наиболее ориентирован на осуществление интеграционных процессов.

Сознание дизайнера не заполнено образами существующих объектов. Он критически относится к историческому опыту, ориентируясь в решении проблемы, прежде всего, на интеграцию множества факторов. Поэтому Форма в дизайне оказывается чрезвычайно универсальным понятием, сохраняющим свое значение при постоянном изменении объекта проектирования. Морфологические элементы предметного целого абстрагируются в элементы композиции, вычлениваются, и вопрос создания законченного изделия решается как поиск форм их вероятного взаимодействия. Поэтому «формообразование в дизайне представляется весьма динамичным процессом оперирования неравновесной структурой, благодаря чему дизайнер по-новому осознает внутренние и внешние связи объекта, представляя его то, как совокупность разнообразных элементов (вещь – как комплекс) то, как целостность (комплекс – как вещь)» [5, с. 152].

Соответственно, разработка универсальных предметных и мультимедийных структур также отличается тем, что процесс формообразования принципиально не заканчивается их созданием, а как бы продолжается в процессе использования и последующих трансформациях.

Примечательно, что в различных этапах дизайн-проектирования просматриваются различные художественные методы. Так, стадия создания предложений в форме эскизов и скетчей методически соотносится со скоротечным китайским изобразительным искусством чань. В самой последовательности проектных этапов (предложение–эскиз–проект) можно увидеть сходство с методом Тициана критически оценивать стадию воплощения объекта в ходе длительной работы.

Дизайнер – «прирожденный интегратор», но в традиционном понимании специалиста – дилетант. Это специалист по установлению связей и отношений самого разнородного материала. Истина для него

находится не столько в области глубокого понимания частных проблем, сколько в области их пересечения. Дизайнер подобен первобытному человеку, который покинул привычную среду и вышел покорять окружающий мир новыми способами. Вторгаясь в новую область, он всякий раз сталкивается со «специалистами», идеально приспособленными к данным условиям, которым его поведение кажется диким и смешным. Его преимущества неочевидны, однако будущее – за новыми возможностями. Дизайнер осуществляет интеграцию целого на основе установления подобия между традиционно самостоятельными сторонами: между образом и конструкцией, между технологией и эргономикой, между эстетикой и экономикой, и т.д. Поэтому здесь свои критерии, не обязательно совпадающие с существующим опытом. Поиск коротких связей между различными сторонами проблемной ситуации, как правило, дает основание для появления инновационных решений.

Дизайн является видом формообразующей деятельности, интегрирующим в себе такие различные направления как наука, техника и искусство. Однако в системе универсальной деятельности каждое из этих направлений имеет специфическую методическую особенность.

Так, традиционное положение специалиста, как «стороннего наблюдателя», не позволяет ему видеть многообразие формообразующих факторов через их подобие и соподчиненность. Дизайнер же изыскивает самые различные способы «вжиться» в проблему, используя при этом так называемые «натурные исследования», способность к эмпатии (сопереживанию эмоциональному состоянию другого человека) и способность к образному перевоплоще-

нию – усвоению опыта, минуя практику. Он осуществляет попытку удержать целостное состояние объекта на всех стадиях его создания. Он выстраивает сценарий вероятного процесса, выступая то в роли потребителя, то в роли организатора производственного процесса и т.д. Тем самым согласовывая наиболее важные аспекты ситуации, он контролирует ее в целом.

Благодаря своим универсальным возможностям, дизайн часто дублирует и, по возможности, иногда заменяет специализированные профессии, но в способности контролировать целостный образ будущего продукта сам оказывается незаменим. Дизайн так многолик и так динамично развивается, что предстает не столько новым видом деятельности, сколько новым универсальным типом мышления, приносящим новое качество в любой творческий процесс.

Новый тип мышления вовсе не является прерогативой дизайнера, но в силу своей междисциплинарной сущности, он аккумулирует новое универсальное качество и словно осуществляет «прорыв» в методическом подходе к решению профессиональных задач. Возможности этого нового качества пока полностью не раскрыты.

Таким образом, в истории культуры и предметной культуры в частности, действительно, обнаруживаются формирующие предпосылки ее будущего состояния. Похоже, это общее правило и феномен искусства здесь – не исключение. Роль дизайнера как исторического преемника искусства определяется не только решением проблемы стилиобразования и создания образа, но способностью применять интегрирующий метод художественного творчества в области проектной практики.

Список литературы:

- [1] Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. В 2 т. Т. 1. Кн. VI. 2. – М.: Изд-во Акад. Арх., 1935–1937. – С. 176.
- [2] Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс. – 1974. – 390 с.
- [3] Вернадский В.И. Размышления натуралиста: Научная мысль как планетарное явление. Кн. 2.– М.: Наука, 1977. – 191 с.
- [4] Всеобщая история искусства (в шести томах) Т.3 – М.: Искусство, 1956. – 1039 с.
- [5] Теоретические и методические проблемы художественного конструирования комплексных объектов / Под ред. В.Ф. Сидоренко // Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. – 1979, вып. 22. – 167 с.
- [6] Циолковский К.Э. Исследование мировых пространств реактивными приборами. – М.: Машиностроение. – 1967. – 367 с.
- [7] Циолковский К.Э. Промышленное освоение космоса // Сборник трудов. – М.: Машиностроение, 1989. – 278 с.
- [8] Якуничев Н.Г. Предметная форма как программа развития // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2013, № 133. – С. 207–218.
- [9] Якуничев Н.Г. Посредническая функция искусства // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2013, № 161. – С. 162–168.
- [10] Якуничев Н.Г. Позиция посредника как фактор эволюции изобразительного искусства Запада // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2013, №159. – С. 167–174.
- [11] Бремя знания: как сомнения помогают нам развиваться // Теории и практики 19 апреля 2016. – Интернет-ресурс. Режим доступа: <http://theoryandpractice.ru/posts/13392-not-knowing>