

УДК 7.01:7.038.6

Кулик Д.А.

*аспірант кафедри дизайну, Харківська
державна академія дизайну і мистецтв*

ДЕФИНИЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ДИЗАЙНЕ: ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ И СОВРЕМЕННЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Кулик Д.О. Дефініція художнього образу в дизайні: історіографічний аспект і сучасні погляди. У статті розглянута дефініція художнього образу як категорія проектно-художньої діяльності. Здійснено всебічний аналіз тлумачень художнього образу об'єктів матеріально-художньої культури. Показано, що художня образність визначає такі аспекти підходу до проектування як художнє моделювання соціально-культурних ситуацій, композиційне формоутворення цілісних об'єктів і сенсоутворення, що реалізується в структурі об'єкту.

Ключові слова: художній образ, знакова функція, постмодернізм, дизайн.

Кулик Д.А. Дефиниция художественного образа в дизайне: историографический аспект и современные взгляды. В статье рассмотрена дефиниция художественного образа как категория проектно-художественной деятельности. Осуществлен всесторонний анализ трактовки художественного образа объектов материально-художественной культуры. Показано, что художественная образность определяет такие аспекты подхода к проектированию как художественное моделирование социально-культурных ситуаций, композиционное формообразование целостных объектов и смыслообразование, которое реализуется в структуре объекта.

Ключевые слова: художественный образ, дизайн, знаковая функция, постмодернизм.

Kulik D. Definition of artistic image in design: historiographic aspect and modern views. The article looks at the definition of artistic image as a category of design and artistic activity. There is a detailed analysis of interpretations of artistic image of objects of material and artistic culture. It has been shown that artistic figurativeness defines such aspects of an approach to design as artistic modelling of socio-cultural situations, compositional forming of whole objects and forming of sense, which is realized in the structure of an object.

Keywords: Artistic image, sign function, design, post-modernism.

Надійшла до редакції 11.03.2013

Постановка научной проблемы. Научная и критическая рефлексия современного дизайнера свидетельствует о том, что настоящий этап его развития трактуется как переломный, отражающий ускоренную динамику и существенные сдвиги в области художественной образности. В результате концептуально иной становится и предметно-пространственная среда, которая окружает людей и является продуктом проектной деятельности, понимания красоты и гармонии. Преобразования происходят в контексте общекультурного кризиса, который, по мнению ряда ученых (Н. Хренова, В. Силантьевой и др.), длится на протяжении всего столетия. На этом этапе, как замечает Н. Хренов, «человечество переживает один из радикальных в своей истории переходов, длительность которого обращает на себя внимание. Это означает, что на протяжении всего столетия художественные процессы предстают противоречивыми. С одной стороны, в культуре продолжают быть реальными возникшие в Новое время ценности, а с другой, успели заявить о себе такие альтернативные, не укладывающиеся в идеологию авангарда ценности. Несомненно, это обстоятельство диктует рассмотрение художественного опыта XX века под специфическим углом зрения, а именно как характерный для переходной эпохи опыт» [11, с.193].

Постмодернизм представляет собой широкое общественное течение, распространившееся в различных областях культуры: философии, литературе, музыке, изобразительном искусстве, архитектуре, дизайне.

На этом этапе развития дизайнера сталкиваются традиции и новые веяния, как и в другие переходные эпохи в острый конфликт входят «старина и новизна», осмысливаются кризисные явления в обществе, культуре, творчестве и одновременно начинают ярко проступать черты новой художественной парадигмы.

Как справедливо отмечают ученые, в такие периоды остро ставится вопрос о традициях. Художественный опыт прошлого либо отрицается, либо поддается масштабному пересмотру, «отбору и сложному перекодированию» [5, с.118].

Переоценка традиций, художественного опыта является яркой чертой переходного мышления и одновременно условием возникновения будущих авторских открытий. В этой связи В. Силантьева говорит об особом синкретизме художественного мышления кризисной эпохи, отмечая следующее: «принцип синкретизма, неизменно возникающий в ситуации художественно-эстетического распутия, и есть начальная стадия перераспределения доминант. Автор вынужден «собирать камни» из осколков и фрагментов: он обращается к искусству, уже отвергаемому временем, и новым идеям, которые пока что кажутся насмешкой над привычным» [10, с.28].

Изучение динамики развития дизайнера конца XX века подтверждает данную закономерность, несмотря на глобальность кризиса, переживаемого культурой в целом, на процессы деконструкции прежних достижений, ироническое отношение к классическим образ-

цам и постмодернистское отрицание художественных иерархий. Современная наука активно осмысливает эстетические достижения в исследовании художественно-образной выразительности дизайна XX–XXI веков, демонстрируя широкий спектр поднимаемых проблем и предлагая множество подходов к изучению данного сложного феномена.

Каждое направление в дизайне совершает свой оборот в длинной цепи спирального движения времени. Вбирая предыдущие мотивы, влияние окружающей среды, появляется новый виток в эволюционном развитии дизайна.

Сегодня проблему выявления механизмов реализации художественно-образной выразительности, ее структуры и влияния на композицию объектов промышленного дизайна нельзя отнести к наиболее изученной и разработанной в сфере научных осмыслений, в связи с чем она остается по-прежнему **актуальной**.

В наше время дизайн не просто определяет форму объекта или его функции. Он превратился в самостоятельный язык и его нужно знать, чтобы понимать. Поэтому представляется необходимым выяснить, что же такое художественный образ, как проявляется и функционирует он в дизайне? Решение этой проблемы и является **целью** данной статьи.

Изложение основного материала

Весомый вклад в изучение данной проблемы в области дизайна, архитектуры и искусства принадлежит ученым В. Даниленко, Р. Арнхейм, Г. Демосфеновой, Е. Жердеву, А. Иконникову, Г. Курьеровой, С. Хан-Магомедову, Л. Кузмичеву, Ю. Соловьеву, С. Шлеюк, А. Розенсон, А. Мигунову, О. Чепуровой и другим.

«Толковый словарь русского языка» В. Даля трактует понятие «образ» как древнейшее, означающее внешний вид, внешнее подобие предмета. Производные слова «образ, образец» автор объясняет как «...вещь подлинную или снимок с неё, точное подражание ей, вещь, примерную, служащую мериллом, для оценки ей подобных. Образный – (церковное, старославянское) – иносказательный, окольно выраженный, представляющий какой-либо внешний образец, вид, очертание, являющийся в виде, образе предмета. Образность – свойство всего образного, что представляется в виде какого-либо образа, внешности. Образ – вид, внешность, фигура, очертание (в чертах или плоскостях), подобие предмета, изображение его» [3, с.613–614].

В «Большом энциклопедическом словаре» «образ художественный» понимается как категория эстетики, средство и форма освоения жизни искусством; способ бытия художественного произведения [1, с.351].

С. Ожегов утверждает, что «образ – обобщенно-художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного, индивидуального явления» [8, с. 396].

Безусловно, что истоки исследования дефиниции художественной образности заложены в трудах Платона и Аристотеля, философии И. Канта, Г. Гегеля, А. Лосева и др.

Категория художественной образности оформилась в эстетике Гегеля: образ «...являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность...» [2, с. 384].

Как видим, художественный образ как категория искусства отличается от логических образов понимания или зрительных образов, в первую очередь, потому, что в нем реализуется нерасторжимое единство формы и содержания, объективного и субъективного, обобщенного и единичного, чувственного и смыслового отражения действительности. Такое понимание художественной образности выступает не «вместо абстрактной сущности» а вместе с ней. Восприятие сопровождается чувством эстетического удовольствия, которое, по выражению И. Канта, выходит за пределы понятия и даже созерцания объекта.

Определение искусства как «мышления в образах» было вульгаризировано позитивистско-психологическими концепциями рубежа XIX – XX веков: художественная образность рассматривалась как явная демонстрация подразумеваемой общей идеи, без учета неизбежного при научном доказательстве абстрагирования. Эстетическое же наслаждение понималось как вид интеллектуального удовлетворения, принципиально отличного от воздействия «безобразных», «эмоциональных» искусств (например, позиция Д.Н. Овсяннико-Куликовского), где универсальность категории художественной образности ставилось под сомнение. Немаловажным представляется и то, что в противовес интеллектуализму в начале XX века возникли безобразные теории искусства (Б. Кристиансен, Г. Вёльфлин, русские формалисты, отчасти Л. Выготский). Позитивисты интеллектуалистического толка вынесли идею, смысл за скобки художественной образности – в психологическую область «применений» и толкований, игнорируя учение о внутренней форме, развитое А. Потебнёй в русле идей В. Гумбольдта. Формалисты уравнили смысловое содержание художественного образа с «материалом», а понятие образа растворили в понятии формы (или конструкции, приёма).

Реверсом формалистических и конструктивистских теорий стал эстетический утилитаризм, где пояснялось, что «материал» перерабатывается формой в целях максимально эффективной «техники чувств». В теориях, устранивших категорию художественного образа, искусству обыкновенно отводится прикладная роль. В наше время эстетика вновь широко прибегает к теории художественного образа как наиболее перспективной, помогающей раскрыть самобытную природу фактов искусства, их причастность сразу многим сферам бытия, познания и практики. Например, известный ученый Ю. Боров трактует художественный образ как форму мышления в искусстве, как иносказательную метафорическую мысль, раскрывающую одно явление через другое.

На отличие между красотой визуального образа и образа художественного указывал еще А. Луначарский, полагая, что в наших социальных условиях необходимо созидать «насквозь красивую всю человеческую жизнь» (т.е. создавать красивые города, здания, транспорт, мебель, одежду и т.д.), отражать в произ-

ведениях искусства, в том числе в архитектуре и дизайне, социальные сдвиги, общественное сознание, эмоциональную жизнь людей.

Предметом отражения в объектах дизайна и архитектуры является окружающая человека действительность, а конечный результат эстетической деятельности направлен на специфические связи окружающего мира с человеком. Действительность отражается на более высокой степени обобщения (абстрагирования) реальных форм, чем в ряде других видов искусства, которые чаще всего демонстрируют ее за счет «изобразительных параллелей». Отсюда вытекает и принятое с 50-х годов XX века разделение различных видов искусства на изобразительные и «выразительные». Разделение подчеркивает, что выразительность образов в дизайне и архитектуре иная. Идеино-художественное содержание, воплощенное в объектах проектно-художественной культуры, неразрывно сопряжено с его функцией в широком толковании этого понятия.

Немаловажным представляется и то, что художественная образность в своем бытии приобретает разные формы. Следует различать образ в сознании автора, образ, материализованный в произведении, и образ, возникающий в сознании воспринимающего произведение реципиента.

А. Розенсон утверждала, что «любая вещь, помимо того, что в форме ее заключена информация о способе ее использования, наделяется в человеческом обществе еще и знаковой функцией, то есть она обозначает нечто сверх своего утилитарного назначения» [9, с.24].

Человек как существо социальное не только пользуется продуктами дизайна, их пространственными и временными отношениями, но и понимает и осмысляет их. Произведения дизайна становятся не только предметами утилитарного назначения, но и знаками, являющимися необходимым условием для общения с другими людьми. Всякое культурное единство, всякая социальная система являет собой систему знаков, ибо всякая вещь, от собственного тела человека, его движений и звучаний и до любого отрезка мира, может быть принципиально вещью социальной, вещью выразительной, то есть не только вещью, но и знаком, носителем смысла. Смысловое наполнение содержания предметов промышленного дизайна, несущих эстетическую ценность, обогащается за счет многогранности их художественного образа.

По мнению А. Мещанинова, художественный образ – носитель специфической художественной информации, при помощи которого в акте искусства осуществляется передача художественно освоенных смыслов и ценностей, а создание художественного образа становится возможным благодаря образно-синтезирующей способности и интуиции художника.

Так как образу свойственна внутренняя целостность и долговременная запечатленность в нашей эмоциональной памяти, он является наиболее надежным средством передачи информации об объекте. Благодаря образному восприятию мы получаем информацию об объекте мгновенно, автоматически, не размышляя логически.

А. Иконников обращает внимание на то, что «образ по самой природе своей не может быть исчерпывающей репродукцией предмета, но он всегда целостен» [4, с. 101].

Представляется совершенно справедливой точка зрения Г. Минервина: «художественная образность в дизайне – идеально-чувственное представление смыслов и идей, произведение дизайнерского искусства, возникающее в процессе формирования замысла, проектирования и восприятия (освоения) вещи; продукта дизайн-деятельности; категория дизайнерского проектирования, отражающая многозначность структуры и ее органическую предметную целостность; художественная модель, созданная воображением дизайнера, выражающая его отношение к действительности. Одновременно (уже на стадии замысла) – целостная и завершенная форма» [7, с. 58].

Усилению эмоциональности восприятия объекта, как известно, способствует удовлетворение фундаментальной потребности в поиске «смысла жизни». Создавая красивую вещь (механизм, сооружение, ансамбль), человек уже испытывает ощущение, связанное с самоутверждением, с желанием «созерцать себя в созданном им мире». Все это относится к тем случаям, когда выразительность формы усиливается за счет достижения художественной образности, предполагающей раскрытие глубинных смыслов человеческой деятельности. В теоретическом плане это означает, что здесь появляется новое качество, которое надстраивается над материально-практическими отношениями и эстетическим отношением, непосредственно вплетенным в материально-практическую деятельность человечества. Это делает проектно-художественное творчество видом искусства – самостоятельной и важной формой духовного производства. В практическом плане это означает, что в процессе проектирования необходимо выявлять художественные возможности создаваемого произведения, в частности, возможности его идеологического воздействия на людей. Виолле-ле-Дюк полагал, что искусство есть форма, воплощающая мысль, а художник – тот, кто, создавая форму, добивается внушения через нее той же мысли окружающим.

В фундаментальной научной работе методологического характера «Методика художественного конструирования» издательства ВНИИТЭ содержит определение художественного образа дизайн-объекта как «...неразрывного, взаимопроникающего единства чувственного и логического, конкретного и абстрактного, внешнего и внутреннего, формы и содержания» [6, с.6]. Этот сформулированный тезис является сегодня наиболее принципиальным, что позволяет рассматривать художественный образ как иррациональное, ассоциативное наполнение формы, а композицию как логическую взаимосвязь ее элементов, определяющую выразительную насыщенность дизайн-объекта. Важно отметить, что такое понимание предоставляет возможность связать образный подход с системным – композиционным, поскольку процесс отражения является общей гносеологической основой. На наш взгляд, именно на этой трактовке художественного образа ди-

зайн-объекта базируется продуктивная методика исследования произведений дизайн-деятельности. Такой подход позволяет не только реализовать параллельные процессы изучения дизайн-объектов с точки зрения образной насыщенности и композиционного формообразования в культурно-исторических срезах, при которых полученные данные одновременно подвергаются структурированию и систематизации, но и результаты эксперимента могут быть использованы для уточнения и выдвижения новых гипотез и концепций.

Выводы:

1. Изучению различных аспектов художественного образа как категории в философии, эстетике, культуре, литературе и искусстве посвящены работы И.Канта, Г. Гегеля, А. Лосева, Д.Н. Овсянко-Куликовского, Б. Кристиансен, Г. Вёльфлина, Л. Выготского, Ю. Борева, Ю. Лотмана, В. Силантьевой и др.
2. С формированием дизайна как вида проектно-художественной деятельности определились научные теории (В. Даниленко, Р. Арнхейма, Г. Демосфеновой, Е. Жердева, А. Иконникова, Г. Курьеровой, С. Хан-Магомедова, Л. Кузмичева, Ю. Соловьева, С. Шлеюк, А. Розенсон, А. Мигунова, О. Чепуровой и др.), где художественный образ играет важнейшую роль.
3. Художественный образ – категория общая для всех видов искусства, хотя его содержание и его композиционная форма, характер выражения и восприятия специфичны для каждого из них.
4. Художественный образ в дизайне зависит от смыслового содержания, воплощенного в произведениях дизайна, всегда связанного с его функцией в широком толковании этого понятия.
5. Произведения дизайна не только предметы утилитарного назначения, но и знаки, которые являются необходимым условием для его общения с другими людьми.
6. Художественная образность определяет такие аспекты подхода к проектированию как художественное моделирование социально-культурных ситуаций, композиционное формообразование целостных объектов и смыслообразование, которое реализуется в структуре объекта.
7. Научная и критическая рефлексия современного дизайна свидетельствует о том, что настоящий этап его развития трактуется как переломный, отражающий ускоренную динамику и существенные сдвиги в области художественной образности.

Направление дальнейших исследований.

Анализ объектов дизайна невозможен без учета социокультурного фона, на котором он разворачивается. Дальнейшее исследование предполагает выявление особенностей, структуры и функционирования символично-морфологической системы в объектах современного дизайна.

Литература:

1. Большой энциклопедический словарь / Гл.ред. А.М. Прохоров. Изд. 2-е перераб. и доп. – М.; СПб., 2000. – С.351.
2. Гегель Г. Эстетика / Г. Гегель. – М.: 1971. – Т.3., С. 384.
3. Даль В.И. Толковый словарь русского языка / В.И. Даль – СПб., Астрель, 2006. – 352 с.
4. Иконников А.В. Функции, форма, образ в архитектуре / А.В. Иконников. – М.: Стройиздат, 1986. – 288 с.
5. Ломан Ю.М. Память в культурологическом освещении / Ю.М. Лотман // Ломан Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство СПб, 2004. – 704 с.
6. Методика художественного конструирования. – М.: ВНИИТЭ, 1983. – 166 с.
7. Минервин Г.В., Шимко В.Т., А.В. Ефимов и др. Дизайн: иллюстрированный словарь-справочник. – М.: Архитектура-С, 2004. – 288 с.
8. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 2978. – 846 с.
9. Розенсон А.И. Основы теории дизайна / А.И. Розенсон. – СПб.: Питер, 2006. – 224 с.
10. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись) / В.И. Силантьева. – Одесса: Астропринт, 2000. – 352 с.
11. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса / Н. А. Хренов. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.