

ЗНАНИЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

И. В. Воронов

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

8/1977

ИСКУССТВО
ПРЕДМЕТНОГО
МИРА



НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

Серия «Искусство»
№ 8, 1977 г.
Издается ежемесячно с 1967 г.

Н. В. Воронов

ИСКУССТВО
ПРЕДМЕТНОГО
МИРА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»
Москва 1977

Воронов Н. В.

В75 Искусство предметного мира. М., «Знание»,
1977.

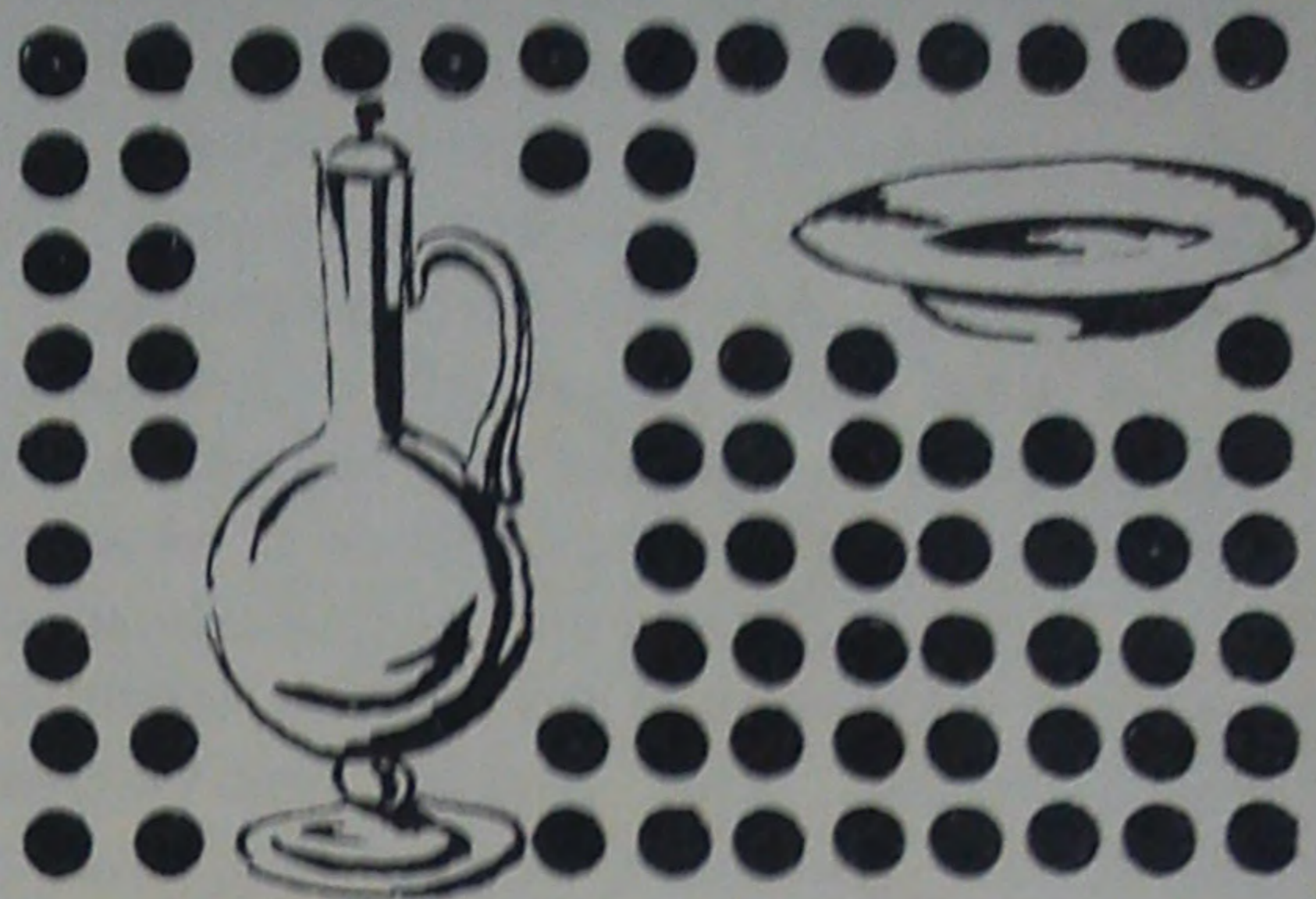
64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 8. Издается ежемесячно с 1967 г.)

Повышение благосостояния трудящихся, улучшение условий труда и быта людей, их культурного уровня — одна из главных задач, выдвинутых XXV съездом КПСС. Она предусматривает дальнейшее расширение выпуска высококачественных товаров народного потребления, отвечающих современным эстетическим требованиям. В решении этой задачи активное участие принимают профессиональные художники, работающие в области дизайна, декоративного и прикладного искусства, и народные мастера художественных промыслов.

О взаимовлиянии и взаимообогащении этих сфер искусства рассказывается в данной брошюре, посвященной анализу художественных средств искусства предметного мира и его роли в воспитании эстетического вкуса.

80100

7С2



Зазвенел будильник. Я откинул одеяло, встал с кровати, включил приемник и немного помахал руками, стоя на коврике и воображая, что делаю зарядку. Потом надел тапочки и пошел умываться...

Если исключить время на зарядку, то все это заняло, наверное, минут пять. И за это время я прикоснулся по меньшей мере к десятку вещей. И не только прикоснулся — я совершил с ними или при их помощи самые разнообразные действия: умылся, причесался, получил информацию о последних событиях в мире и узнал, что опять надо надевать плащ или брать зонтик... Всюду и везде нас окружают вещи — они надеты на нас, они составляют обстановку квартиры, они на работе. Что такое человек без вещей? Голый вольтеровский Простодушный: ему не в чем выйти на улицу, он должен есть руками, ночевать на сырой земле или на дереве.

Вещи повсюду. Это действительно «вторая природа», как назвал предметный мир Иммануил Кант. И без этой второй природы мы совершенно бессильны перед природой первой — перед ее холодом и зноем, ливнями и ветрами, болотами и реками, свирепы-

ми тиграми и кровопийцами-комарами. А уж о том, чтобы поставить природу на службу себе и заставить ее рожать хлеб, давать свет и тепло, молоко и мясо — об этом без орудий труда, то есть без вещей, предметов, и думать нечего. Да ведь и человек не был бы человеком, если бы не научился делать вещи. Сначала, вернее, не делать, а использовать палку, камень, рыбью кость, раковину, скорлупу ореха. Потом мех и жилы убитых животных, лианы и кору деревьев. И восстанавливая историю очеловечивания человека, мы пытаемся прочесть ее по вещам и прежде всего по орудиям труда. Кремниевые рубила и скребки, наконечники копий, топоры. Тысячелетние этапы истории человечества именуются по материалам, из которых делали орудия — каменный век, бронзовый век.

Об истории всего человечества, о сотнях тысяч людей, которые думали, любили, верили, боролись, мы судим теперь по каким-то черепкам разбитых горшков, костяным иголкам, изъеденным ржавчиной мечам. Правда, иногда на помощь приходит искусство — орнаменты на черепках, наскальные росписи, древние статуэтки.

Это уже нагляднее и точнее говорит о вкусах, о верованиях, об образе жизни. Но все же в основном мы создаем себе представление об ушедших цивилизациях по предметам, и представление, по видимому, достаточно верное.

А как мы судим об отдельном человеке? Разве не составляем мы себе первое впечатление о нем по его одежде, обуви, украшениям, знакам отличия и по таким мелким предметам, как очки, портмоне, записная книжка, сумочка, авторучка... Вспомним, как по пустяшным вещам — стоптанным туфлям, засаленному котелку, трости, щипцам для нагара — мог восстановить возраст, походку, образ жизни, социальное положение человека Шерлок Холмс.

Так что же это такое — «вторая природа»? Что такое вещь? Уж не всемогущий ли это фетиш, если с помощью него можно узнать и историю человечества, и характер отдельного человека? Действительно, и в познании человечества, и в познании человека вещи составляют как бы первый, базовый круг источников. Они рассказывают о самом главном — о способе производства, о способе существования, о материальной культуре, о том, насколько человек овладел окружающим миром, природой. Второй круг источников, раскрывающий историю народа или личности более глубоко — это искусство. Оно уже говорит о пристрастиях, верованиях, обычаях, праздниках и буднях, обрядах и идеалах, о духовной культуре. И третий, наиболее полный по количеству информации, касающейся уже и вопросов политики, философии, состояния науки — это слово, письменные документы.

Но если нет письменных источ-

ников, то наиболее ценные сведения о прошлых цивилизациях, особенно в области духовной культуры, мы можем получить в тех случаях, когда предметный мир объединен с искусством. Проблема объединения, взаимопроникновения предметного мира и искусства и составляет содержание этой брошюры.

Но прежде чем перейти к анализу этой проблемы, попробуем выяснить, что же представляют собой два этих начала — предметное и художественное, вещь и искусство? О том, что такое искусство, что такое красота, написаны горы книг, существует специальная наука — эстетика. Да и самых общих, распространенных, обыденных понятий об искусстве для наших целей достаточно. А вот что такое вещь? Постараемся проникнуть в смысл этого понятия, разобраться в его функциях, выяснить роль вещей в нашей жизни.

Обратимся к истории. Итак, первые предметы, которые еще не были сделаны человеком, а просто найдены и использованы им — палка, камень, лиана, — какова их роль? С палкой и камнем наши предки охотились на зверя и птицу, из скорлупы кокосового ореха пили, острым краем раковины резали или скоблили. Стало быть, утилитарное назначение — первая и основная функция вещей. Причем, вероятно, у первых предметов было многоцелевое назначение. Куском заостренного камня и ударяли, и рубили, и скребли. Затем по мере перехода к производству орудий и изобретению все большего количества вещей функции их дифференцировались. Предметы приобретали все большую определенность и точность назначения. Следователь-

но, параллельно развитию вещей шла их все большая приспособляемость к выполнению их основной функции — утилитарной. **Вещь — помощник человека. В этом ее первый и главный смысл.**

Но вещь может быть еще и произведением искусства. На определенном этапе человеческого развития появились вещи-украшения, функция которых была только одна — нравиться, быть красивыми. А потом появились и украшенные вещи, несущие как бы **две функции — утилитарную и эстетическую.** Например, расписанная фарфоровая чашка — из нее можно пить чай, и одновременно она украшает обеденный стол, сервант, комнату.

Некоторые же из этих чашек и особенно тарелок были так красивы, что из них уже никогда не ели, а только вешали на стену или ставили вертикально на буфет, как украшение комнаты. В эпоху Возрождения особенно славились итальянские майоликовые тарелки из Деруты, Фаэнцы, Кастель-Дуранте. Часто такие тарелки с портретом невесты дарились женихами в качестве свадебного подарка. Причем по заказу жениха нередко рядом с портретом невесты изображали какое-нибудь животное, например собаку. Это был, конечно, не намек на будущие отношения супругов, а пожелание, чтобы жена была верна и предана своему мужу. Но для того чтобы изобразить собачку, а тем более портрет девушки, мастер-керамист должен был обладать недюжинными способностями художника. Он создавал вещь, которая была уже не просто украшением, она становилась произведением искусства. Недаром позже образцы итальянской майолики

попали в художественные музеи. Есть они и у нас в Эрмитаже, в Музее изобразительных искусств. Художественную ценность подобных предметов поняли довольно рано, и итальянскую майолику уже в XVIII—XIX веках собирали многие известные люди, в том числе, например, Гёте.

У Брехта в пьесе «Галилей» есть замечательная сцена: Римского папу облачают в священные одежды перед тем, как он выйдет для свершения службы. И в это же время ему докладывают о «преступлении» Галилея. И пока папа находится в одних, так сказать, исподниках, он склонен не придавать большого значения и простить «заблуждения» ученого или же ограничиться легким наказанием... Но постепенно на папу надевают один за другим предметы облачения, и одновременно суждения его о Галилее становятся все суровее и жестче. И наконец, когда его голову увенчивает тиара, его решение созревает окончательно — судить! И в случае отказа отречься — казнить!

Сцена эта очень знаменательна. Пока перед нами почти голый человек — он и к другим относится по-человечески, он склонен понять, простить... Но когда он превращается в лицо с особой социальной ролью, облеченное властью, он уже говорит не от своего человеческого имени, а от лица своей корпорации, от лица социальной группы, в данном случае — от имени всей римско-католической церкви. Для Брехта, конечно, был важен философский и социально-нравственный аспект этого превращения. Но раскрыл он его с помощью вещей. /

Стало быть, у некоторых простых вещей есть могучая власть

преображать людей. Конечно, эту власть им дали сами люди, а потом она была закреплена обычаями и традицией. Скипетр и держава — символические признаки императорской власти, погоны и эполеты — свидетельство о принадлежности к офицерскому корпусу, аметистовый перстень и такого же цвета сутана — знак епископства и т. д. Вот мы и произнесли слово «знак». **Вещь может быть знаком.** И чем далее в глубь веков, тем более велика была знаковая роль вещей. Униформа не только среди военных и духовных особ, но и среди гражданских чинов была раньше распространена весьма широко. Более того, различные социальные группы людей носили разную одежду, и, например, во Франции специальным указом одного из Людовиков простолюдинам не разрешалось носить кружева и надевать платье из бархата, атласа, тонкого сукна и т. д. Это была привилегия дворянства. Одной из побед третьего сословия во время Великой французской революции была отмена привилегий на одежду.

У целого ряда народов, например у чувашей, костюм и способ повязки особого платка-украшения «сурбана» различался у девушек и замужних женщин. Да и до сегодняшнего дня золотое кольцо — символ замужества. Причем этот знаковый обычай, зафиксированный в символическом предмете нательного украшения, оказался очень стойким. Попытка его отменить вместе с институтом церковного брака не увенчалась успехом.

Таким образом, с помощью вещей-знаков мы могли в недалеком прошлом (а частично можем и сегодня) очень многое узнать о

встретившемся нам человеке: к какому социальному слою он принадлежит, какова его профессия, какое место он занимает на служебной лестнице, какие и за что имеет награды, его партийную принадлежность (многие партии на Западе, в том числе и коммунистические, имеют свои утвержденные значки, которые носят их члены), семейное положение, член ли он какой-нибудь спортивной или творческой организации, является ли представителем выборной власти и т. д.

Но знаковая роль вещей не ограничивается этим. Есть еще ряд вещей более высокого знакового смысла, вещей, являющихся символами, которые в буквальном смысле дороже жизни, причем не одному человеку, а многим. Защищая или сберегая эти вещи, жертвовали жизнью. Таков, например, государственный флаг — символ страны. Его размер, цвет, изображение фиксируются высшим законодательным актом — конституцией государства. Таковыми же являются знамя части, флаг корабля. Есть менее значимые, но более распространенные профессиональные символы, например: рожок — знак почты, якорь — морского и речного флота, пропеллер — воздушного. Иногда подобные предметы устанавливают как монументы. В отличие от обручальных колец, значков спортивных клубов и т. д. знаковая роль этих предметов вторична, и исполняют они ее обычно уже после того, как отслужили свой век в качестве полезных вещей.

Затем есть еще ряд вещей, которые одновременно и служат человеку утилитарно, и говорят о его положении. Это в основном, предметы одежды — китель, ши-

нель и ремень с портупеей военного, мантия и шапочка доктора наук, кресло судьи и т. д.

Наконец, все вещи вообще в той или иной степени играют знаковую роль. Недаром говорят: «По одежке встречают...» Самый обыкновенный костюм уже показывает уровень вкуса, воспитанности и информированности о требованиях моды своего обладателя. Владение целым рядом вещей стало, к сожалению, вопросом не столько действительной надобности, сколько престижа. Нередко, характеризуя человека, говорят не о его уме, способностях или скромности, а сообщают: «Имеет машину», считая, что этим все сказано.

Капиталистический торговый бизнес уже давно уловил эту черту вещей и широко ею пользуется. В мебельных магазинах, например, продаются наборы обстановки и оборудования для делового кабинета бизнесмена с годовым доходом в 50 тыс. долларов, в 100 тысяч долларов и т. д. Погоня за престижными вещами иногда приобретает совершенно уродливые формы. Вещи становятся как бы своего рода визитной карточкой и более того — характеристикой человека, которую он сам для себя составил и утвердил. Тем самым вещь в какой-то мере заменяет человека.

Но если это произошло как бы само собой и постепенно в виде расширения знаковой функции, то **некоторые предметы специально созданы для того, чтобы заменять человека.** Конечно, у всех в воображении сейчас же возникают роботы или другие подобные автоматы, например луноходы. Однако не всякая машина является вещью, об этом речь впереди.

Сейчас же вспомним, что и не столь сложные агрегаты создавались специально для того, чтобы отчасти заменить человека, то есть воспроизвести его действия.

В отсутствие своего начальника Серна Михайловна отважно ставила на входящих бумагах штампы: «Не морочьте мне голову. Польшаев», «Бросить на периферию. Польшаев». «И кроватей не дам и умывальных. Польшаев» — и резиновый глава «Геркулеса» вполне заменял живого, подробности биографии которого выяснял в это время Остап Бендер. Но это, конечно, простейший пример. Между тем человечество уже давно работает над созданием портативных вещей, выполняющих за человека те или иные функции. Стиральная машина, кофемолка, электросоковыжималка, счетная машина и т. д., вплоть до венца современной технической мысли — карманного компьютера. Вот и еще одна функция вещей — не только помогать человеку, создавать ему комфорт и удобство, но и в чем-то заменять его.

Однако и престижностью, и «человекозаменяемостью» функции вещей не исчерпываются. Если вновь взглянуть в глубь веков, то уже в вещном арсенале первобытных культур мы увидим немало предметов, казалось бы, совершенно бесполезных, однако почитаемых. Отсюда произошли различные талисманы, обереги, предметы, «приносящие счастье», и т. д. **Это наследие древней магии, общераспространенных когда-то ритуалов и обычаев, связанных с наделением вещей особой духовной силой, способной уберечь от разных катастроф и несчастий.** И если сейчас «власть вещей» вызывает у некоторых людей него-

дование и протест, то на заре истории, когда с помощью двух трущихся палочек оказалось возможным добыть огонь, сплетенной из волоса сеткой поймать рыбу или птицу (сущест, как казалось человеку, не менее разумных и осторожных, чем он сам), появление и действие подобных предметов, конечно, воспринималось как волшебство, магия, и это вызывало преклонение перед ними. Сегодня наделение вещей такой магической функцией является пережитком. Но всесторонне знакомясь с вещью, как понятием, мы не можем не отметить и этой функции предметов.

В какой-то мере нынешней модификацией этой «талисманной функции» вещей является их **сувенирная роль**, столь мощно выявившаяся в последние годы благодаря развитию туризма. Когда-то привозили различные бытовые и ритуальные экзотические предметы из дальних стран, а также четки, крестики, колокольчики «Дар Валдая» с дальних богомолий. И в России, и на Западе монастыри, связанные с различными «священными местами», были первыми массовыми производителями сувениров, обладавших к тому же и якобы «чудодейственной» силой.

В настоящее время производство сувениров во всех странах получило огромное развитие, причем точного определения, что может быть сувениром, до сих пор нет. Это может быть и гребенка, и брелок, и часы, и бутылочка крепкого напитка — важно лишь, чтобы предмет нес на себе какой-либо ясно различимый признак того места, где он сделан... Но существенно отметить, что понятие «сувенир» более широкое, чем понятие «вещь». Сувениром может

быть и продукт питания, например, засушенный пряник, конфеты, банка консервов, и лекарство, как действительное, например, корень женьшеня, так и мнимое — допустим, порошок долголетия из высушенных ящериц особой породы, который приобретают паломники в Мекку недалеко от этого священного города.

Итак, вещь, кроме своей прямой утилитарной, символической и какой-либо еще функции, может еще выполнять роль сувенира.

Наконец, есть и еще одна функция у вещей, в которой они, так сказать, «не повинны». Эта **функция образовалась в процессе исторического бытия вещей и проявляется она в том, что вещь есть показатель уровня культуры общества**, а вместе с тем в определенной мере и стадии развития общественных отношений. Еще К. Маркс и Ф. Энгельс обратили на это внимание, отметив, что ручная мельница дает нам общество с феодалом во главе, а сложение таких, например, поэм, как «Илиада» и «Одиссея» невозможно в эпоху печатного станка.

Никто, конечно, не конструирует печатный станок специально для того, чтобы потомки знали, что сейчас не время «Илиады». Однако человек, единственный из всех обитателей Земли, является производителем вещей. Карл Маркс в «Экономическо-философских рукописях 1844 года» отмечал, что «практическое созидание предметного мира, переработка неорганической природы есть самоутверждение человека, как сознательного — родового существа». Он говорит далее о том, что животное тоже производит, например, устраивает себе гнездо, но

«животное производит лишь то, в чем непосредственно нуждается оно само или его детеныш; оно производит односторонне, тогда как человек производит универсально... животное производит только самого себя, тогда как человек воспроизводит всю природу». И естественно, чем на более высокой стадии развития находится человек, тем разнообразнее и сложнее становится создаваемый им предметный мир. Изучая историю, сопоставляя события, факты, письменные свидетельства об общественных отношениях, мы соотносим те или иные вещи с определенным уровнем развития человечества.

Мы говорили лишь о наиболее общих и не специальных функциях вещей. Разговор об их непосредственном узком назначении увел бы нас слишком далеко, ибо та же утилитарная функция имеет массу оттенков и разновидностей, а в соответствии с этим и вещь может быть инструментом, оружием, игрушкой, предметом одежды, музыкальным инструментом и т. п.

Любопытно отметить, что если рассматривать всю «вторую природу» с позиций назначения, то мы легко найдем еще два существенных признака вещного мира. Оказывается, что назначение объектов «второй природы» — более крупная понятийная категория, чем понятие «вещь». Объем понятий «утилитарная функция» и «вещь» лишь частично совпадают, утилитарность более широкое качество, присущее не только вещам. Ряд утилитарных функций могут быть и у объектов, которые вещами не назовешь. Например, функция жилища: палатка — это вещь, а дом — это архитектура.

Функция передвижения: велосипед — вещь, а электричка — транспортное средство. Музыка: саксофон или скрипка — вещь, а орган? Это некое музыкальное сооружение, но уже, конечно, не вещь. И здесь мы замечаем одну существенную разницу между вещами и не вещами — **масштабную**. Вещь — это все же что-то соизмеримое с человеком, что-то не слишком грандиозное. Дом, конечно, тоже соизмерим с человеком, но не с единичным субъектом, а с человеком как модульной единицей.

Но «человеческие размеры» — это еще недостаточная характеристика вещи. Фрезерный или токарный станок тоже конструируются соизмеримыми единичному человеку, но редко кто назовет их вещами. Или, например, шкаф, сервант, кушетка — предметы мебели, которые мы обычно называем вещами, а встроенный шкаф или спальная полка в вагоне вещами не считаются. Следовательно, есть и еще один признак вещи — **мобильность**.

Вещь можно взять с собой, унести или увезти на машине, переставить или переложить на другое место. И это не требует каких-либо специальных мер и не оставляет после себя существенных следов ни на самой вещи, ни на том месте, где она была. В лучшем случае надо вымыть или натереть пол в том месте, где ранее стоял шкаф. А изъяв из передней стенной шкаф, вы получите безобразную нишу и набор бесполезных планок и дверец. Для водружения на новое место станка необходимо иметь специальные особо прочные фундаменты и перекрытия, подводку тока, подводку воды, приспособление для приемки

и удаления стружки и т. д. Вещь же в этом отношении совсем неприхотлива. От мобильности вещей происходит и название столов, стульев и прочих предметов обстановки — мебель (нем. — Möbel), то есть нечто подвижное, легко меняющее свое место, не стационарное.

Вот эти два признака — соматичность единичному человеку и мобильность — весьма существенны для определения вещи. Но вполне они определяют вещь лишь в совокупности с третьим признаком — наличием у рассматриваемого объекта утилитарной, символической или украшающей функции, в данный момент или в исторически обозримом прошлом. В основе своей вещь всегда утилитарна. Впоследствии она могла превратиться в знак, символ, сувенир, но в первооснове своей она непосредственно служила человеку как целесообразный предмет. Глиняная дымковская кукла, которую мы сейчас покупаем как сувенир или произведение народного искусства ранее действительно была детской игрушкой. Знамя, являющееся символом, произошло от куска материи, привязываемого к копью, поднятому вверх для того, чтобы во время боя воины-вассалы знали, где находится их предводитель и сюзерен. До сих пор древно знамени с его металлическим завершением сохранило сходство с копьем. Ну а функция украшения позволяет относить к категории вещей различные бусы, колье, браслеты, кольца, галстуки, запонки, настольные украшения и массу других, откровенно говоря, совершенно ненужных предметов, вся польза которых — в их красоте.

Итак, мы в какой-то степени

разобрались в том, что есть вещи. Попутно выяснилось, что вещи — это лишь часть «второй природы». Но вот что интересно отметить: если для мобильных и соразмерных человеку объектов, «второй природы» есть общий термин — вещи, предметы, то для всех остальных объектов такого наименования нет. Далее идет уже наименование в зависимости от функций — архитектура, транспорт, техника и т. д. Но общего термина, обозначающего огромный класс целесообразных «невещей», — нет. Это, кстати, говорит о куда более древнем происхождении вещей по сравнению со зданиями, кораблями и прочими созданиями рук человеческих.

Отметим также, что четкой фиксированной границы между вещами и невящами нет. Она достаточно зыбка и в какой-то мере зависит от нашего производства. Мотороллер есть вещь, трамвай — уже не вещь, а автомобиль? Гармонь и даже пианино еще вещи, орган — уже не вещь, а рояль? И таких «срединных» объектов можно назвать очень много. И дело здесь не только в размерах. Спутник, в котором летал Гагарин, был вполне мобилен и соразмерен одному человеку, но как-то язык не поворачивается назвать его «вещью». Наиболее же щекотливо обстоит дело в отношении искусства.

В бытовом, непрофессиональном разговоре мы очень часто называем небольшую статуэтку, сонату, стихотворение «вещью» и даже «вещицей». В советской литературе первых послереволюционных лет было особое направление, программно именовавшее произведения искусства «вещами». Илья Эренбург и Эль Лисицкий из-

давали специальный литературно-художественный журнал «Вещь». Маяковский озаглавил свою известную статью «Как делать стихи» — не писать, не создавать, а именно делать, ибо вещи делают.

Направление это было признано формалистическим, и с той давней поры и до сего дня редакторы, как правило, вычеркивают в рукописях искусствоведческих трудов термин «вещь» по отношению к картинам и скульптурам, предлагая писать «произведение». Но они соглашаются с автором, если он именуется «вещью» ковер, вазу или кружевную салфетку. Следовательно, здесь идет различие не по размеру и не по мобильности, а по функции. Если произведение имеет две функции — утилитарную, с одной стороны, и эстетическую — с другой, то оно считается вещью. Если же только эстетическую, то это «произведение», и тем самым оно попадает в класс «невещей». Причем вполне приемлемо назвать произведением так же ковер или вазу, но именовать «вещью» картину Репина считается незачинным.

Вопрос об искусстве уже почти вплотную подвел нас к основной теме этой брошюры — взаимоотношению вещи и искусства.

Искусство бытовых, обыденных предметов возникло в труде и было порождено трудом. И прав был А. М. Горький, говоря, что основоположниками искусства были гончары, кузнецы и златокузнецы, ткачихи и ткачи, каменщики, плотники, «...вообще — ремесленники, люди, чьи артистически сделанные вещи, радуя наши глаза, наполняют музеи».

Но сейчас нас интересуют не пути эволюции искусства, не то, каким образом искусство от наскаль-

ных рисунков или от орнамента на керамическом сосуде пришло, например, к созданию тематических живописных полотен. Для нас важно то, что искусство соединилось с вещью. Уже с первой, утилитарной функцией вещей издавна были связаны и категории искусства. Вещи создавались не только по законам целесообразности, но и по законам красоты.

Тем более были они связаны и с другой функцией вещей — украшающей. Уж если какие-либо предметы предназначены для украшения, то само собой понятно, что они должны быть красивы. И ради демонстрации красоты этих вещей женщины и мужчины времен каменного века шли на куда более тяжкие испытания, чем современные модницы, — прокалывали себе не только уши, но и ноздри, губы, искусственно удлиняли шею, татуировали все тело и лицо... Представления о красоте в течение веков менялись, они отражали определенные национальные, социальные, классовые особенности. Но сам принцип украшения себя или своей одежды красивыми и дорогими безделушками оставался.

Если мы, далее, просмотрим и все остальные функции вещей — знаковую, символическую и т. д., то легко заметим, что при проектировании и выполнении предметов любого назначения лучшие результаты всегда получались в том случае, когда принимались в расчет и художественные принципы, эстетические качества вещей. Таким образом, искусство всегда было тесно связано с предметным миром.

Но это не значит, однако, что оно было связано с ним спонтанно и нерасторжимо. Очень часто осо-

бенности утилитарной функции вещи не позволяли конструировать ее «по законам красоты». В частности, это касалось как раз сугубо утилитарных предметов и прежде всего инструментов. Ниже мы увидим, что человек и в этом случае пытался как-то украшать орудия труда, но это уже явление как бы вторичное. А в первооснове своей зубило, топор, игла, дротик, а также и ряд возникших позднее инструментов — пила, напильник, клещи и т. д. — конструировались лишь с учетом их назначения.

По-видимому, не очень заботился человек и о красоте таких предметов, как табуретка, корзина, мешок, ведро, матрац и т. д. Поэтому все же можно считать, что среди предметного мира есть пока достаточно обширная область вещей, стоящих, так сказать, «за гранью искусства». Но, с другой стороны, мы видим, как буквально на наших глазах количество этих вещей все время уменьшается. Гораздо красивее и изящнее стали инструменты — отвертки, пассатижи, лопаты... В мебельных магазинах появились цветные табуретки на тонких и красивых ножках, преобразились кухонная посуда и мебель... И уже, наверное, не в идеале, во вполне обозримом будущем ни одна вещь не будет создаваться без участия художника. И тогда уже искусство органично и неразрывно соединится с предметным миром.

Однако кроме того, что вещи имеют различные функции, они еще образуют и различные большие арвалы по своему более узкому специальному назначению — например, инструменты, мебель, посуда, одежда, электроприборы

и т. д. Как в этом случае применяются принципы искусства? Существуют ли какие-то различия? Очевидно, например, что участие художника в конструировании мясорубки будет иное, чем при создании ковра или вазы. Даже вышивка народной мастерицей полотенца или роспись хохломской чашки, по-видимому, отличаются от работы художника над созданием нового рисунка для платяевой ткани или обоев. И все же мы можем констатировать, что различие вещей по их узкой специализации (мебель, одежда, посуда...) далеко не всегда соответствует различию типов их художественной обработки.

Существуют три основных вида приложения искусства к предметному миру. Во-первых, это работа над конструкцией вещи, над ее формой, то есть над тем, чтобы эта форма была гармонична, пропорциональна, зрительно устойчива, выразительна и т. д. Во-вторых, это работа над поверхностью вещи, над ее орнаментацией, фактурой и текстурой, цветовой гармонией и т. д. Понятно, что, имея своим объектом мясорубку или электробритау, художник работает главным образом над формой, проектируя же новую ткань или обои — над поверхностью, над проблемами орнаментации. Но есть ряд объектов, таких, например, как фарфоровая посуда, где одинаково важны и форма изделия, и отделка поверхности. Таким образом, третий вид работы художника — синтетический, когда он равно уделяет внимание и форме вещей, и их поверхности.

Как было бы хорошо, если бы и виды искусства предметного мира точно соответствовали этим трем методам. Дизайн, например,

ограничился бы проблемами формы, прикладное искусство — поверхности, и декоративное искусство синтетически занялось бы вещью в целом. В идеале, в общем-то, так и есть, но в реальном развитии искусства предметного мира все обстоит гораздо сложнее, и все области этого вида искусства в той или иной мере синтетические. Определенные методы работы лишь преобладают в них, но цель их всегда — получить полную, законченную в своей целостности вещь, хорошо выполняющую свою основную функцию, а не просто создать гармоничную форму или красивую поверхность.

И все же существенные различия между отдельными областями искусства предметного мира имеются, и, чтобы разобраться в этом, нам вновь следует обратиться к истории вычленения самих этих областей или видов искусства полезной вещи.

Итак, в какой-то прекрасный день наш пра-пра-пра-...дедушка, пользовавшийся до этого только каменным скребком, палками, заточенными костями птиц и зверей, вдруг сообразил, что если к палке привязать камень, то ее, так сказать, «убойная сила» станет значительно больше и нанести поражение зверю на охоте будет легче. А может быть, он придумал насадить каменный или костяной заостренный наконечник на свой дротик. Так или иначе, но он впервые придумал соединить, составить два материала, две детали, чтобы получить единую и функционально улучшенную вещь.

Технически, если мы идем по уже проторенному пути, такой процесс называется **сборкой**. В искусстве процесс приведения к гармоническому единству и целост-

ности различных художественных элементов называется **композицией**. В проектном деле подобные операции часто называют **компоновкой**. В отличие от простого соединения, в котором бывает нередко элемент временности, случайности, компоновка имеет своим результатом получение качественно нового или же резко улучшенного объекта, причем объекта целостного и органичного. Составляющие его элементы и детали становятся бессмысленными сами по себе. Целесообразность и необходимость каждой из них выявляется лишь в целостном изделии, причем это изделие обладает свойством, как говорят математики, «супераддиативности», то есть целое получается больше чисто арифметической суммы своих слагаемых.

Обратим еще внимание на то, что по чисто формально-операционной деятельности компоновка близка и инженерной сборке, и художественной композиции. Она находится как бы между ними. В ней совмещаются элементы духовно-творческие, проектные и материально-практические, дающие реальный утилитарный результат. **Компоновка является сутью дизайна как метода работы.**

Но что же такое дизайн? Ведь это слово вошло в массовое употребление всего около двух десятков лет назад, и смысл его еще не всегда ясен.

«Дизайн» (design) в переводе с английского значит «чертеж», «проект», «эскиз», «рисунок», «замысел». Почему же тогда не воспользоваться уже прочно вошедшим в русскую речь словом «проект»? Дело в том, что в историческом процессе развития языка

слово «дизайн», кроме своего прямого значения, приобрело еще некоторые дополнительные оттенки. Во-первых, им обычно обозначается не всякий проект, а лишь тот, который относится к сфере материальных вещей. Только в последнее время термин «дизайн» приобрел более широкое значение. Во-вторых, и это главное, в термине «дизайн» заключен и некий оттенок необычности, остроумности. Англичане, например, нередко называют «дизайнером» не проектировщика новых вещей, а остроумного человека. Отсюда и «дизайн» — не просто проект, а «остроумный проект», «красивый проект», «оригинальное необычное предложение». Вот эти оттенки и придают слову особое смысловое значение, которое отнюдь не адекватно значению привычных слов «проект» или «эскиз».

В русском языке нет термина, обозначающего «остроумный проект». Когда в нашей стране в конце 1950-х — начале 1960-х годов началось проектирование промышленных изделий с учетом не только их прямой функции, но и визуальной гармонии, красоты, мы вначале придумали составной термин «художественное конструирование», а затем перешли на общемировой термин «дизайн». Но как это часто бывает при заимствовании слов из чужого языка, термин на новой родине приобретает более широкое или несколько иное значение. Так и у нас «дизайном» стали называть не только проектирование вещей по законам целесообразности и красоты, но и целую область искусства предметного мира, находящуюся между простым конструированием и чисто художественной деятельностью. С первым, то есть с

конструированием, его сближает метод работы — компоновка целого из отдельных элементов, а со вторым — с искусством — наличие эстетической ценности и эстетических качеств у конечного результата компоновочной деятельности.

С другой стороны, если понимать дизайн еще более широко, то есть как компоновочную деятельность вообще, безотносительно к художественным качествам конечных результатов, то можно считать, что дизайн находится где-то между простым конструированием, как планомерной работой, ведущей к заранее определенным результатам, и изобретательством, как эвристической деятельностью, конкретные последствия которой вначале совершенно неясны. Тогда, например, создание паровой машины есть изобретение. Создание паровоза, то есть компоновка, соединение паровой машины с колесным экипажем и рельсовой дорогой есть дизайн, а создание последующих улучшенных паровозов с определенной мощностью, скоростью, силой тяги и т. д. — конструирование. Возвращаясь же к временам нашего прапра-пра-... дедушки, мы можем считать, что появление каменного рубила было изобретением, прикомпоновка его к палке и получение первого каменного топора — дизайном, а создание последующих топоров, таких, где камень уже не привязывался к палке лианами или сыромятными ремнями, а насаживался на нее и имел форму, близкую к существующей до сих пор, — конструированием.

Однако в аспекте данной брошюры нас более интересует не такое расширительное понимание дизайна, объемлющее всю компоновочную деятельность, в более

узкое, связанное с получением художественно ценных результатов, то есть тот дизайн, про который в общем виде можно сказать, что он есть соединение или компоновка утилитарных качеств предметов с качеством эстетическим или компоновка вещей одновременно по принципам целесообразности и по законам красоты. Естественно, что этот «художественный дизайн» имеет дело прежде всего с формой предмета, с его композицией, с его материальной структурой.

Но вот, сшивая куски кожи или меха для набедренной повязки или же проводя, может быть, даже случайно линии ногтем по сырой глине во время лепки горшка или же переплетая ветви для того, чтобы получить корзину, наша пра-пра-пра-...бабушка обратила внимание на то, что получается некоторый узор. Попытки эти повторялись, особенно тогда, когда от изготовления лепной или ленточной керамики перешли к выделке сосудов на ручном гончарном круге. На керамических сосудах появились прямые и волнистые линии, точки-углубления, нанесенные острой палочкой. Иногда эти точки и углубления как бы соответствовали ритму работы над изделием, иногда ставились как магические знаки, отгоняющие от пищи злых духов.

Итак, в какой-то миг своей истории человек увидел и понял красоту определенным образом чередующихся элементов, красоту ритмических повторов геометрических изображений. Человек изобрел орнамент, которым начал украшать поверхности предметов. Сам этот процесс стал возможен, конечно, только тогда, когда человеческое общество достигло опре-

деленного материального уровня, то есть тогда, когда у него появился прибавочный продукт и некоторое излишнее время, которое можно было употребить на украшение предмета, на его внешнюю отделку. И хотя вещь по-прежнему получалась целесообразной, ценилась она теперь часто не столько из-за своих утилитарных качеств, сколько из-за красоты нанесенного на нее узора, орнамента.

Так родилось вслед за протодизайном протоприкладное искусство.

Узор и орнамент стали наноситься на каменные, металлические, деревянные предметы. В тканях особым образом переплетались нити, чтобы получить узорную поверхность, а кроме того, возникло искусство вышивки, аппликации. Орнаментироваться стала кожа, войлок, шерстяные изделия. Родилось ковроделие, построенное на принципе получения орнаментированной узорной поверхности.

Узор и орнамент — это вовсе не обязательно комбинации точек, крестиков, ромбиков, звездочек... Наоборот, некоторые из этих элементов, как выяснилось позже, вторичны, они имеют очень сложное происхождение и являются результатом абстрагирующей художественной деятельности. Вначале это были изображения людей, зверей, виноградной лозы, гор, рек, реальных предметов (лодки или пироги, юрты, шлема, копья и т. д.) и небесных светил — Солнца, Луны, звезд. Очень часто встречающийся, например, в русской деревянной резьбе вплоть до XVIII—XIX веков мотив круга ученые считают модификацией древнего культового изображения

Солнца, так называемым «солярным знаком».

Но изображали ли на предметах крестики, круги и треугольники или же человеческие фигурки и реальные предметы, само изображение строилось по законам орнамента: оно обычно плоскостно, не имеет глубинных планов, элементы ритмически повторяются, причем каждый хорошо читается, имеет ясный графичный контур. Кроме того, обычно сразу же чувствуется «наложенность» изображения, его отношение к «телу» предмета, как внешнего, поверхностного, часто независимого от функции предмета украшения. Таким образом, происходит как бы разделение предмета — у него появляется несколько «слоев»: первый, связанный с его функцией и выражающей эту функцию формой, и второй — его украшенная поверхность, в которой назначение предмета может быть выражено чисто изобразительно или символически, а может и вообще быть не выражено.

Наиболее показательным примером такого двойственного художественного отношения к предметам являются греческие вазы классического периода. В их форме и конструкции прекрасно и художественно совершенно выражено их назначение. Вот гидрия — сосуд для переноски воды. Она имеет три ручки — две по бокам у горла, и еще одну, более тонкую и изящную, похожую на ручки наших кувшинов. За эту последнюю гидрию несли, когда она была пустая. А когда ее наполняли у источника, брались за две другие, более массивные и надежные, ставили гидрию на плечо и несли домой. Всегда вызывают восхищение кратеры — широкогорлые мо-

нументальные вазы. Они служили своего рода холодильниками — в них наливали студеной воду из гидрий и затем ставили в нее особый сосуд «псиктор», представляющий собой как бы негативное воспроизведение внутреннего пространства кратера.

В связи с этим у псиктора высокая и тонкая ножка, а тулово как бы приплюснутое. В псиктор наливали вино и погружали его в кратер.

Так же продуманна, целесообразна и красива форма и других греческих сосудов — амфор, киликов, пелик и т. д. Но раскройте любую книгу о греческих вазах: всему тому, о чем здесь рассказано, будет уделено в лучшем случае всего несколько строк. Весь остальной текст будет посвящен подробному анализу рисунков на сосудах, эволюции росписей — от орнаментальной к сюжетной, от чернофигурной — к краснофигурной и т. д. Рисунки на вазах действительно представляют собой чрезвычайную ценность, и не только художественную, но и историко-культурную, и этнографическую. Мы видим здесь иллюстрации к некоторым мифам, не упоминаемым в Илиаде и Одиссее, видим несохранившиеся предметы мебели, инструменты, орудия и процессы труда, предметы обстановки. Видим изображение некоторых обычаев, ритуалов, игр, состязаний; находим здесь образцы вооружения, изображение мастеровских ремесленников и многое, многое другое.

В надписях на вазах сохранились отдельные имена, названия, пословицы, даже записи разговора между отдельными изображенными персонажами, наконец, имена авторов ваз, керамистов-худож-

ников. Уже этот краткий перечень говорит о величайшей научной ценности вазописи. Но он одновременно говорит и о том, что в подавляющем большинстве случаев рисунки на вазах никак не были связаны с назначением сосудов. В основном это были лишь иллюстрации определенных событий и явлений, и к форме сосудов они относились лишь как к фону для изображения. Собственная дизайнерская художественная ценность амфоры или кратера словно совершенно не интересовали художника, занимавшегося росписью. Он в лучшем случае учитывал лишь округлость поверхности, ведущую иногда к искажению фигур, и старался определенными художественными средствами компенсировать или прервать этим нежелательным искажениям.

Искусствоведческая традиция еще с XVIII века рассматривает греческие вазы исключительно как образцы «прикладного искусства», почти совершенно не интересуясь ими, как образцами дизайна... Если об эволюции или сюжетике росписей мы знаем все или почти все, то в происхождении формы лекифа или психтора нам ничего не известно. Было ли это своего рода открытием одного мастера-ремесленника, повсеместно признанным и получившим распространение, или же шел медленный процесс постепенного улучшения конструкции, поэтапного эволюционирования формы? Как это связано с эволюцией обычаев и ритуалов? На эти вопросы нет ответа.

И такое незнание не есть результат недомыслия или недоброй воли специалистов по античной культуре. Оно просто отражает

традиционное отношение к украшенному бытовому предмету, как к произведению только прикладного искусства, интересному лишь своим рисунком и орнаментом. Мы ведь точно так же ничего не знаем об эволюции форм русского глиняного горшка или кринки, украинского глечика. Этими вопросами вообще никто не занимался, ибо данные предметы, на свою беду, не имеют на себе орнаментов и узоров, а потому они просто оставались вне сферы интересов историков искусства. А ведь глиняный горшок и повторяющий его форму металлический чугунок — это тоже первоклассное произведение дизайна. Его форма идеально приспособлена к тому, чтобы варить пищу и не где-нибудь, а именно в русской печи.

Дно небольшое, ровное — оно устойчиво располагается на кирпичном поду печи, обычно не имевшем, в отличие от «голландки», решеток и поддувал. От дна идет красивое, лебединой шеей изогнутое расширение тулова. Оно словно повторяет абрис языков пламени. И огонь охватывает горшок, со всех сторон нагревает его бока, заставляя пищу хорошо провариваться. Далее к горлу объем сужается — чтобы не выпаривалось зря варево.

К форме горшка превосходно приспособлен и ухват — простейшее металлическое двурогое устройство, насаженное на деревянную палку, которым горшки ставят в печь и достают из нее. Причем благодаря плавному переходу стенок горшка от дна к широкой части тулова одним и тем же ухватом можно переставлять горшки разной величины и объема. К печи и ухвату приспособле-

на также и кринка — сосуд для молока с высоким горлышком, специально созданным для того, чтобы потери молока, когда оно закипает и «уходит», были минимальными, и вместе с тем для того, чтобы в высоком горле соби- рались сливки или сметана, кото- рые очень легко отделить от све- жего или кислого молока.

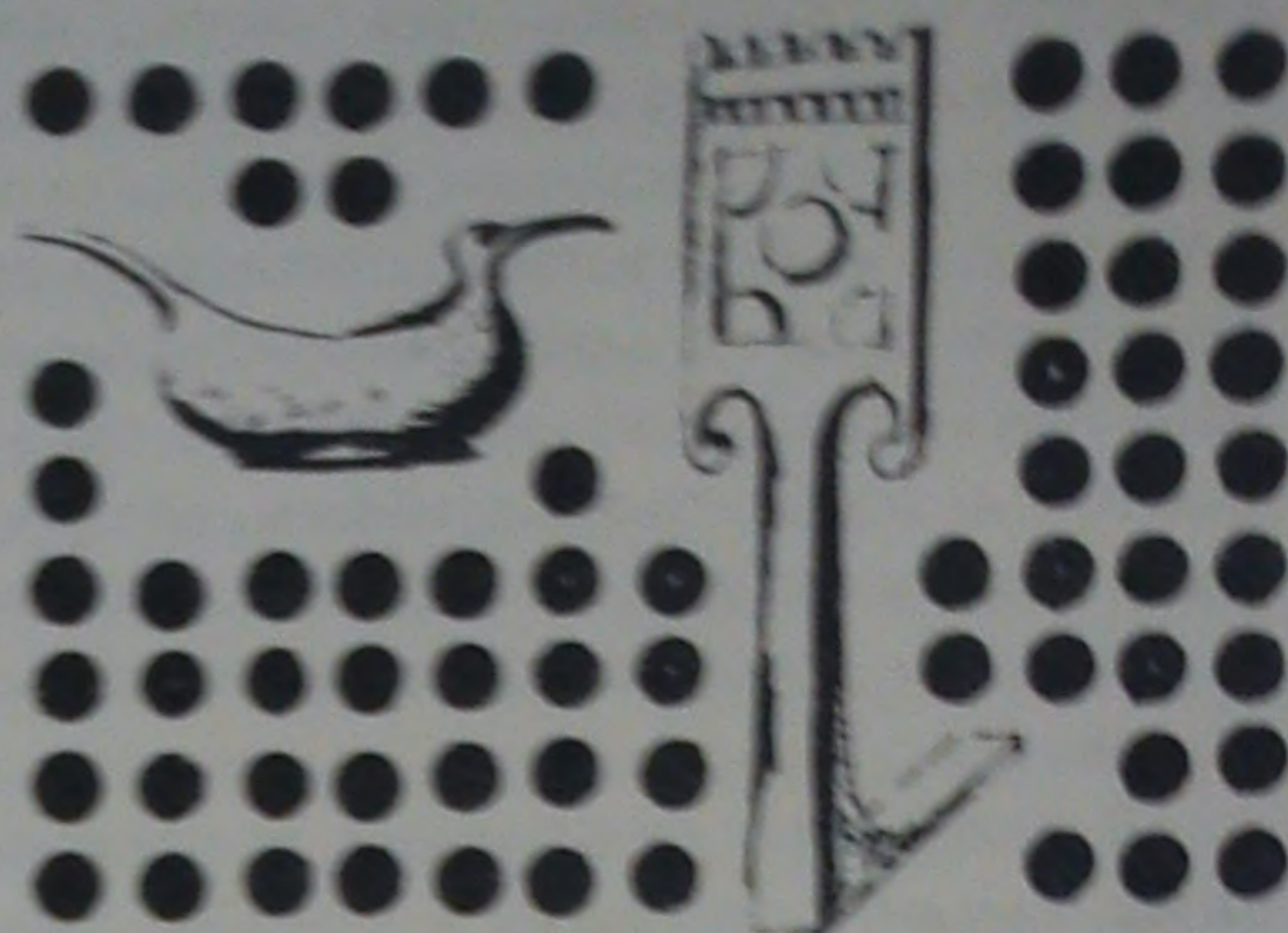
Столь же идеально приспособ- лены для своих функций — хране- ния, подачи на стол, разлива по кубкам-рогам грузинские глина- ные сосуды — квеври, доки, чин- чилы и т. д. О происхождении их форм тоже почти ничего не из- вестно. Чем же это объясняется?

Очевидно, в основном тем, что уже с античных времен произо- шло разделение, разведение в разные стороны двух очень близко связанных понятий и кате- горий — пользы и красоты. А в дальнейшем они были не только разведены, но и противопоставле- ны друг другу. Эстетика XVII— XVIII веков «пользой» уже не за- нималась. Это было что-то «низ- кое», чуждое «высокому» искус- ству. И Иммануил Кант закрепил это положение в своем учении о «незаинтересованности» художе- ственного вкуса. Далее уже созда- лась традиция рассматривать и изучать ту же греческую керами- ку только с точки зрения ее рос- писи, а такими просто полезными вещами, как русская или грузин- ская бытовая керамика, интересо- ваться лишь с позиций археологии или этнографии и совсем не рас- сматривать их с позиций искусст- ва, в частности дизайна. Собствен- но и достаточно полное осознание дизайна как искусства целесооб- разной функциональной формы пришло только в XX веке.

Тем не менее прикладное ис-

кусство всегда стремилось к орга- ническому объединению с дизай- ном. И прикладное искусство, как, например, в греческой керамике, выступает не самоценным украше- нием, вроде нитки бус или брас- лета, а как украшение целесооб- разной формы. Отсюда и его на- звание, происшедшее, правда, до- вольно поздно, уже в XVIII—XIX веках — «прикладное» искусство, то есть приложенное к чему-то. И еще очень часто его называют «декоративным» искусством, то есть «украшающим», от француз- ского слова «декор» — украше- ние.

И поскольку всегда как бы мол- чаливо подразумевалось, что есть нечто, что необходимо украсить, то есть какая-то материальная первооснова — стул, рубаха, шап- ка, ножны кинжала и т. д., то по- степенно эти понятия «приклад- ное» или «декоративное» искусст- во стали обозначать весь украшен- ный предмет целиком, а затем включили в свою орбиту и чистые украшения, например все ювелир- ное дело. Таким образом, распро- страненный в нашей стране при- мерно до середины 1960-х годов термин «декоративно-прикладное искусство» включал в себя дизайн, прикладное искусство и декора- тивное искусство. И лишь в конце 1950-х — начале 1960-х годов в связи с бурным развитием дизай- на единое понятие «декоративно- прикладного искусства» диффе- ренцировалось и произошло осо- знание различных задач и различ- ных методов работы в области ди- зайна, прикладного и декоратив- ного искусства. Давайте просле- дим процесс их осознания как отдельных областей искусства и посмотрим, что они представляют собой сегодня.



Начнем с дизайна — самого древнего метода художественного освоения предметного мира, по иронии судьбы, однако, осознанного одним из самых последних. В этом осознании дизайна решающую роль сыграл прогресс техники, и поэтому в общераспространенном представлении дизайн — это способ привнесения элементов красоты именно в технический продукт, в произведения промышленной и бытовой техники: станки, машины, электроприборы, радиотовары и т. д. Эта печать техничности лежит на дизайне до сих пор, и он рассматривается часто как одно из порождений массового стандартизированного индустриального производства.

Как создалось подобное представление? Результатом первой промышленной революции конца XVIII — начала XIX века явилась постепенно усиливавшаяся механизация быта. В России, может быть, несколько позже, чем в других странах, но уже где-то на рубеже XIX и XX веков встал вопрос об эстетическом освоении машин, а затем и всей промышленной продукции — не только традиционной, типа тканей, стекла, фарфора, но и таких настойчиво входя-

щих в быт вещей, как пишущие машинки, граммофоны, электролампы, телефонные аппараты. Большинство этих предметов производилось иностранными фирмами или же русскими филиалами зарубежных предприятий. Так, например, всемирно известный немецкий концерн Ратенау, выпускавший целый ряд электрических бытовых приборов, имел свои заводы в Москве, Петербурге, Риге, Харькове, Иркутске. И именно в этом концерне АЭГ работал один из первых промышленных дизайнеров Петер Беренс.

С другой стороны, уже тогда передовые русские инженеры поставили вопрос об эстетическом освоении техники, не только популяризируя в России соответствующие идеи Франца Рело, но и выступив с самостоятельными работами по этой теме. Вспомним хотя бы работы П. Страхова «Эстетические задачи техники» (1906 г.), Я. Столярова «Несколько слов о красоте в технике» (1910 г.), П. Энгельмейера «Теория творчества» (1910 г.).

Ф. Рело один из первых в истории западноевропейской технической мысли поставил вопрос о привнесении красоты в технику и

в связи с этим — о культурной миссии техники. Он сумел даже увидеть и показать, как черты национального художественного мировосприятия опосредованно отражаются и на проектировании машин, выявив и продемонстрировав, насколько различаются между собой, с этой точки зрения, например, английские и французские машины и станки одинакового назначения.

В процессе осознания эстетических задач в технике в России значительную роль сыграли и некоторые инженерные сооружения, в частности, мосты, мачты и т. д., особенно те из них, которые были выполнены в начале XX века по проектам талантливого инженера и изобретателя В. Шухова. Почти каждое из его произведений, будучи чисто техническим созданием, несло в себе одновременно и большой эстетический потенциал (маяки на Черном море, водонапорная башня в Нижнем Новгороде, перекрытие перрона Киевского вокзала в Москве, в советское время — радиомачта станции имени Коминтерна на Шаболовке).

Рождался новый тип искусства вещи — промышленный дизайн. Рождался как новая специальность, новый вид деятельности. Впервые он громко заявил о себе в конце 1910-х — начале 1920-х годов почти одновременно в трех странах — Германии, Франции и революционной России.

В России очень много для понимания дизайна сделали теоретики «производственного искусства» и художники-производственники, работавшие во ВХУТЕМАСе (Все-российских художественно-технических мастерских) и московском и ленинградском ИНХУКе (Инсти-

туте художественной культуры), группировавшиеся вокруг издаваемого В. Маяковским журнала «ЛЕФ» — Б. Арватов, О. Брик, Л. Попова, А. Родченко, В. Степанова, В. Татлин и другие. Однако они же во многом повинны и в том, что дизайн не получил в 1920-х годах широкого распространения. Их максимализм, ожесточенная и бесперспективная борьба со станковым искусством, которое производственники, находясь в плену вульгарно-социологических схем, считали только порождением и продуктом дворянско-буржуазного общества, их попытка подменить инженера художником и строить новую пролетарскую культуру, «перескочив» через все завоевания культуры прошлых эпох, — все это не помогло становлению, а скорее, дискредитировало нарождавшееся «производственное искусство» и не позволило ему развиваться.

Баухауз — центр дизайнерской мысли в Германии — был закрыт после прихода к власти фашистов как «отродье большевистской культуры». Во Франции же группа художников во главе с Ле Корбюзье перешла на работу почти исключительно в области архитектуры и чистой теории. После разгрома Баухауза ряд специалистов эмигрировал в США, где к концу 1930-х годов создались определенные условия для развития дизайна. Немало помог этому и жесточайший мировой кризис 1929 года, ибо было замечено, что даже в годы сильного экономического спада некоторые красиво оформленные товары продолжали продаваться. Восстанавливая и модернизировав производство после кризисных лет, промышленники учли этот опыт. Но достаточно мощное

и повсеместное использование дизайнерских принципов проектирования и создания образцов промышленной продукции началось лишь после второй мировой войны.

Недостатки теоретического осознания процесса и тяжелое экономическое положение нашей страны в результате империалистической и гражданской войн, а затем хозяйственный урон, понесенный нашей страной в Великой Отечественной войне, привели к задержке развития дизайна почти до 1960-х годов. Но сегодня уже можно говорить о том, что дизайн и у нас окончательно отпочковался от прикладного искусства и конституциализировался, правда, часто под малоудачным наименованием «художественного конструирования». Сейчас уже имеется от прикладного искусства и конституциализировался, правда, научно-исследовательским институтом технической эстетики (ВНИИТЭ) и его многочисленными филиалами почти во всех союзных республиках. Многие промышленные министерства имеют свои центры дизайна — специальные художественно-конструкторские бюро или соответствующие лаборатории и отделы в отраслевых научно-проектных институтах. Издается информационный бюллетень «Техническая эстетика», выходят отдельные труды и сборники статей по вопросам дизайна. Наша страна в лице ВНИИТЭ вступила в ИКСИД — международное сообщество дизайнерских организаций — на IV конгрессе ИКСИД в Вене (1965 г.). Один из наиболее представительных конгрессов ИКСИД проходил в 1974 г. в Москве.

Дизайнерские научные, про-

ектные и учебные организации имеются сейчас во многих странах, в том числе почти во всех социалистических государствах.

Все это говорит о том, что дизайн на сегодня далеко вышел за рамки прикладного или декоративного искусства. Он стал обширной специализированной областью деятельности со своими центрами, принципами функционирования, системой подготовки кадров, профессиональным статусом и общественным престижем. Дизайн стал организованной системой, в свою очередь, разделяющейся на ряд подсистем или более мелких областей деятельности, в зависимости от различия целей и задач. На Западе, например, различают, кроме обычного дизайна или «индустриал дизайна», имеющего дело главным образом с бытовыми промышленными товарами, «инженеринг-дизайн» как дизайн крупных инженерных систем и объектов, «график-дизайн», включающий в себя все вопросы упаковки товаров и их рекламы и т. д. В СССР наибольшее развитие получила так называемая «производственная эстетика», то есть вопросы эстетического освоения производственных помещений, цехов, внутризаводского транспорта, технологических линий, заводских территорий и т. д., а также дизайн в области машиностроения, дизайн культурно-бытовых товаров, главным образом электротехнических и радиотехнических, график-дизайн (называемый у нас «промграфикой») преимущественно в области упаковки, и дизайн транспортных средств.

В каждой из этих областей дизайнерской деятельности мы начинали с дизайна изделий, то есть с проектирования отдельного пред-

мета с целью улучшить его функционирование и одновременно придать ему эстетические качества. Но постепенно все большую роль стал играть «дизайн систем», или планирование всех тех процессов, связей и отношений, в которых данное изделие функционирует. Возьмем для примера продажу молока.

Еще с конца 1930-х годов она у нас велась в широкогорлых бутылках. Они закупоривались картонным кружочком. И поэтому горлышко бутылки имело с внутренней стороны небольшой уступ-фаску, в который упиралась картонная пробка. На бутылках иногда были этикетки, а иногда просто продавец сообщал, что в продаже имеется молоко, кефир, простокваша...

В послевоенные годы перешли на тонкую металлическую крышку-пробку. Это потребовало некоторых изменений конструкции горлышка бутылки — теперь фаска делалась с наружной стороны и бутылку было гораздо удобнее мыть, особенно в заводских условиях. Затем крышки стали делать цветными: белая — молоко, зеленая — кефир, синяя — простокваша, красная — ряженка... Вместо деревянных ящиков сконструировали прутковые контейнеры с гнездами на 20 бутылок. По величине этих контейнеров были выпущены и крытые машины для их перевозки, в которые контейнеры устанавливались достаточно плотно и при полной загрузке число их было строго фиксировано, что избавляло от операций пересчета бутылок и контейнеров. Тем самым постепенно создавалась система доставки и продажи молока от молокозавода к потребителю. Неудобством этой системы был

значительный вес бутылок и их колкость.

В связи с этим несколько лет назад стали внедрять продажу молока в бумажных пакетах. Два существенных недостатка прежней системы были ликвидированы — пакет значительно легче бутылки, и он не бьется. Но перейдя на пакетную упаковку, обнаружили, что вопрос оптимизации доставки молока отнюдь не решается заменой стеклянной емкости бумажной. Молочная бутылка функционировала в определенной системе связей с другими объектами — с контейнерами, автомашинами, системой знаковых коммуникаций, процессом оборачиваемости тары и т. д. И отнюдь не все улучшалось переходом на бумажную упаковку. Для нее, например, пришлось изготавливать специальные контейнеры, занимающие меньше места. Но счет молока, вследствие специфической пирамидальной конструкции пакетов, теперь уже идет не на пятерки, а на шестерки и числа, кратные 6, потому что контейнер теперь вмещает 18 пакетов. Это иногда бывает менее удобно.

Специальных автофургонов для новых контейнеров еще нет. Новая упаковка ликвидирует процесс оборачиваемости тары — не нужно иметь пункты приема бутылок и особых бутылкомоечных машин, а также складских помещений для тары, что дает существенную экономию площадей. Но зато встал вопрос удаления отходов, особенно в столовых и молочных кафе. Значительно увеличились потери молока во время транспортировки и продажи, потому что пакеты оказались не столь прочными, как предполагалось. Кроме того, выяснилось, что ряд товаров, напри-

мер ряженку, в пакеты расфасовывать неудобно.

Пакеты потребовали создания новых машин для розлива молока, для запечатывания и склейки тары. Однако поскольку часть молокопродуктов не пакетируется, то пришлось сохранить и старые машины для оперирования с бутылками. Таким образом, получилось, что параллельно действуют две системы, и на сегодня мы еще по-прежнему далеки от оптимизации процесса расфасовки и продажи молока.

В этом примере мы коснулись лишь небольшой части проблем, связанных к тому же даже не с изменением продукта, а лишь его упаковки. Неизвестно еще, например, с народнохозяйственной точки зрения, целесообразно ли тратить тонны бумаги и, следовательно, гектары леса на производство бумажной упаковки, процесс утилизации которой к тому же не разработан. А с позиций сугубо бытовых интересов покупателя не решен, например, вопрос хранения пакетов — они явно неудобны по конфигурации для помещения в холодильник, нередко размокают и протекают, а иногда молоко в них промерзает.

Итак, мы рассмотрели, казалось бы, весьма мелкую вещь — упаковку для молока — и увидели, каким огромным количеством нитей она связана с массой других явлений и процессов — с технологией розлива, с транспортом, с проблемами экономической целесообразности, с вопросами хранения и потребления, с проблемами очистки города и засорения среды, с проблемой учета и счета, а стало быть, расходования времени и нервной энергии и т. д. и т. п.

Так вот, проектирование не

только самих изделий, но и всех сопутствующих им объектов или проектирование не только изделий, но и всех многообразных их связей с другими изделиями и тех процессов, в которых эти изделия участвуют, и называется «дизайном систем». Этот дизайн получает сейчас все большее распространение. Недаром даже на одном из последних дизайнерских международных конгрессов-семинаров среди других заданий было и такое, казалось бы, весьма далекое от дизайна и от искусства — спроектировать буханку хлеба.

Предстояло найти наиболее рациональную форму штучного хлебного изделия массовой выпечки на городских хлебозаводах. А это значит, что у каждой буханки должен быть одинаковый строго фиксированный вес, состав, форма. Одинаковая степень пропеченности. Это значило обеспечить удобство автоматизированного производства и конвейеризации готовой продукции, ее автоматической погрузки и разгрузки, в идеале — даже автоматизированной продажи. Это значит, что с того момента, когда в цехи будет подана мука, вода, дрожжи и другие компоненты, и до того мгновения, когда вы положите буханку или батон в хозяйственную сумку, хлеба не должна касаться рука человека, как бы тщательно эти руки ни мылись. Это значит, что хлеб должен быть выпечен, загружен в транспорт, доставлен к булочным и разгружен до 7 часов утра, причем все это должно быть сделано к тому же максимально тихо, ибо город еще спит.

Ну и еще десятки проблем, перечислять которые здесь не хватит места, но которые все в большей

или меньшей степени связаны и зависят от формы и веса стандартной буханки. И это не только чисто технические или организационные проблемы. Необходимо еще учесть вкусы покупателей, традиции в области питания данной страны или местности, удельный вес хлебных изделий в общем пищевом рационе населения, социально-демографические особенности данного района. Одно дело снабжение хлебом курортного города, где большинство населения питается в кафе и столовых, другое — научного городка-новостройки типа, например, Дубны, третье — старого крупного промышленного центра, населенного преимущественно кадровыми рабочими с большими семьями и т. д.

Мы нарочно взяли примеры, может быть, несколько далекие от искусства, но зато наглядно показывающие, в каких многообразных связях находятся в нашем мире даже простейшие предметы — пакет молока и буханка хлеба. Понятно, насколько усложняются эти связи, когда речь идет о технических объектах, да еще таких, которые должны иметь художественное качество, например, о телевизорах, автомобилях, магнитофонах и т. д. И попутно на этих простейших примерах мы выяснили еще одну важнейшую особенность современного дизайна, а именно то, что он не может ограничиваться чисто художественной работой над формой. Эту мысль можно выразить и по-иному: отношение к форме в современном дизайне не может строиться только на законах искусства — оно должно быть еще обосновано научно.

Уже из сказанного ясно, что

дизайнер, работая над изделием, должен учитывать требования технологии, экономики, в каких-то случаях — демографии, экологии и т. д. Но есть еще несколько типично дизайнерских наук. Среди них первое и ведущее место принадлежит эргономике (от «эрг» — работа, «ном» — закон), или, как ее нередко называют, инженерной психологии и инженерной физиологии.

Дело в том, что любая выполняемая нами работа связана с расходом физической или психической энергии. В последнее время в связи с достижениями научно-технической революции возник ряд ситуаций, при которых затраты физической энергии резко уменьшились, в то время как нервное напряжение во много раз возросло. Рабочий превращается в оператора, который должен внимательно следить за миганием сигнальных огней на табло, за положением стрелок и цифр на шкалах, считывать показания приборов, мгновенно принимать решения и нажимать соответствующие кнопки, включать рубильники, менять положение переключателей и т. д. До того, как дизайнер начнет работать над художественным решением пульта управления, стола оператора, его сиденья и т. д., эргономист должен снабдить его всеми данными о том, показания каких приборов являются первостепенными и, следовательно, все время должны быть в зоне внимания оператора, а какие служат лишь для контроля и не связаны с опасными ситуациями или же подают сигналы очень редко.

Точно так же дизайнер должен знать, какие кнопки, рычажки, переключатели имеют особую важную значение, какие неэффе-

звучат лишь в редких случаях или служат для второстепенных операций в общем процессе. Но частота использования того или иного тумблера или кнопки тоже не всегда являются критерием для их размещения в центре зоны повышенного внимания или на ее периферии. По идее, например, кнопки «пуск» и «стоп» должны использоваться наиболее редко, особенно при непрерывном процессе. Но это отнюдь не значит, что они должны быть расположены где-то с краю и удалены от оператора. Аварийная «стоп» всегда должна быть в непосредственной близости от его правой руки.

Эргономика выработала уже экспериментальным путем целый ряд руководств и правил, например, в форме рукояток различных рычагов, рубильников, переключателей, достаточно удобных и в то же время различаемых человеком на ощупь, а также рекомендаций о расположении и форме шкал, о направлении движения стрелок на приборах (желательно, чтобы они двигались по часовой стрелке и чтобы это движение отражало увеличение интенсивности процесса, увеличение расхода сырья или горючего и т. д. — такой ход стрелок наиболее привычен и кажется человеку естественным, потому что мы с детства привыкли иметь дело с часами). Определены наиболее удобные параметры сидений и высоты пультов, зоны наиболее и наименее удобных расположений рукояток и кнопок и т. д. Определены допустимые и предельные усилия, прикладываемые к различным клавишным, кнопочным выключателям, рычагам, рулевым колесам и т. д.

Это может показаться пустяком, но вот простой пример с ме-

ханизмом, знакомым нам всем, — с пишущей машинкой. Нажим на клавишу для поднятия каретки у большой пишущей машинки «Москва» требует усилия примерно в 1,5 килограмма. В среднем на печатную страницу приходится 1800 знаков, то есть 1800 ударов, в том числе прописных букв или цифр, требующих поднятия каретки, — около 100. Хорошая машинистка печатает слепым методом 5 страниц в час и за 7 рабочих часов поднимает каретку примерно 3 с половиной тысячи раз, затрачивая каждый раз полтора килограммовое усилие. Суммарное усилие за рабочий день составляет 4 тонны 250 килограммов — это чуть больше веса гирь, перекидываемых за время ежедневной тренировки чемпионами-штангистами. А ведь, кроме этого, она еще каждый час делает около 9 тысяч ударов подушечками пальцев, и сила каждого удара тоже составляет около 100 граммов.

Понятно, какие резервы повышения производительности дает переход хотя бы на электрические машинки, где нужно только касаться клавиш пальцами, а не ударять по ним. Да и усилий на поднятие каретки не требуется. Кроме того, хорошая электромашинка работает обычно гораздо тише, чем ручная, а шум, как показали эксперименты, является основной причиной ошибок при работе, связанной с концентрацией внимания.

Конечно, мы не коснулись и сотой доли тех проблем, которыми занимается эргономика. Но и названные примеры дают некоторое общее представление об этой науке, а главное в том, что дизайн в отличие от «чистого» искусства — это отнюдь не естественный

полет творческой фантазии, опирающейся лишь на интуитивное чувство гармонии, пропорций, тectоники и т. д., а творчество достаточно строго научно обоснованное.

Обосновано оно и с позиций законов искусства. Однако кроме теории композиции, разработанной искусством, дизайн опирается и еще на одну дисциплину, являющуюся, собственно, разделом эргономики, но настолько разросшимся, что он приобрел самостоятельное значение. Это теория визуальных коммуникаций. Обоснование ее связано еще и с тем, что она является как бы составной наукой, возникшей на стыке эргономики, семиотики и теории композиции или так называемой формальной эстетики.

Семиотика, как известно, — это наука о знаках и знаковых системах. В последнее время она, правда, занялась почти исключительно языком как наиболее общей и универсальной знаковой системой. Это сближает сегодня семиотику с языкознанием и математической лингвистикой. Теорию же визуальных коммуникаций интересуют именно знаки и знаковые системы в их прямом, хотя и более узком понимании, то есть, например, товарные (фирменные) знаки, дорожные знаки, различные типы маркировки и т. д. Визуальные коммуникации — это область дизайна, связанная с побуждением человека к какому-нибудь действию путем сообщения ему об этом действии в форме знака, рисунка, цвета и т. д.

Знакомый всем автомобилистам знак, запрещающий проезд, так называемый «кирпич» — пример визуальной коммуникации. Знаковые сообщения имеют

ряд преимуществ перед словесными — большей частью они интернациональны, не нуждаются в переводе, общепонятны, более выразительны, экономны, так как обычно один знак заменяет целое предложение и т. д. Кроме того, практика показала, что знаки часто бывают гораздо более действенны, чем надписи. Привычная надпись «курить запрещается» или «у нас не курят» теперь уже почти всех оставляет равнодушными. Но круг с диагонально перечеркнутой красной полосой сигаретой или трубкой действует на посетителя почти безотказно. Знак вызывает какое-то необъяснимое подсознательное уважение. Он не сеет недоверия, не вызывает смутного протеста или желания получить объяснение — почему, собственно, запрещено курить, почему на незапертой двери написано «нет входа» и т. д. В знаке есть что-то от команды и приказа, которые надо не обсуждать, а выполнять.

Коммуникативны бывают не только определенные знаки и изображения, но и сам цвет. Есть принятая международная условная сигнализация: красный — стоп, опасность, запрещение; желтый — внимание, соблюдать осторожность, уменьшить скорость и нагрузку; зеленый — разрешение, путь свободен, безопасно.

Более сложна цветовая система трубопроводов и обозначения различных жидкостей. В трубопроводах вода обозначается зеленым цветом, пар — серым и серебристым, газы — синим, воздух — белым, кислоты — оранжевым, нефть и масла — коричневым, канализация — черным. Кроме того, в местах, где возможно подключение к трубопроводу, наносятся

еще цветные кольца — при взрывоопасных и огнеопасных жидкостях и газах — красные, при ядовитых и токсичных — желтые, при безопасных и нейтральных — зеленые. Следовательно, например, синяя труба с желтым и красным кольцом обозначает взрывоопасный, ядовитый газ и т. д.

Сигнальные свойства цвета есть обобщение опыта наблюдения психофизиологического воздействия цвета, накопленного человечеством в течении многих столетий. Зеленый цвет успокаивает, снижает внутриглазное давление. Голубой вызывает ощущение простора и некоторой прохлады. Есть цвета «теплые» и «холодные», «возбуждающие» и «успокаивающие», «тяжелые» и «легкие», «расширяющиеся» и «суживающиеся» и т. д. И все эти свойства и качества цвета дизайнеру необходимо учитывать в своей работе. Помещение, окрашенное в светло-голубой и салатный цвета, кажется просторней, чем комната с темными стенами. Интерьеры транспортных средств, окрашенные в желтые тона, у многих вызывают ощущение тошноты. Производственные интерьеры оранжевого цвета убыстряют темп работы, но зато ускоряют и наступление чувства утомления. Много подобных же «тайн» есть и у форм предметов, а также у способов их отделки и покраски.

Есть формы, заключающие в себе одинаковый объем, но выглядящие «тяжелыми» или «легкими», «спокойными» или, например, «колючими», «устойчивыми» и «неустойчивыми» и т. д. Вертикальные линии зрительно делают форму выше и стройнее, так же как и темные, особенно черные цвета. Горизонтальные «расши-

ряют» форму, квадратная раскраска поверхности «полнит» и т. д. Все это обычно превосходно учитывают женщины, выбирая ткани для своих платьев и пальто.

Но все подобные сведения из области психофизиологии цвета и формальной эстетики должны согласовываться и координироваться знанием особенностей тех людей, для которых работает дизайнер, знанием их вкусов, привычек, традиций. Несколько лет назад некая западногерманская фирма поставила комплект станков и оборудования в одну из арабских стран. В соответствии с требованиями эргономики машины были окрашены в зеленый цвет, препятствующий быстрому утомлению и содействующий спокойной ритмичной работе. Однако заказчик отказался принять эти станки и потребовал их перекраски. Причина? Зеленый цвет у мусульман — священный, это цвет пророка. Носить чалму зеленого цвета может лишь тот, кто совершил паломничество в Мекку. И использовать такой цвет на бездушных машинах значило оскорблять чувства верующих.

Подобные примеры еще раз говорят о том, как тщательно должен быть продуман и обоснован каждый шаг дизайнера, каждое его предложение. Дизайнер как будто бы работает над улучшением предметов, приборов, машин, вещей, но конечная его цель «не предмет, а человек», как говорили еще в Баухаузе. Цель — создание удобных, комфортных, оптимальных условий для человека, облегчение его общения с вещами, экономия его физической и нервной энергии.

И в связи с этим пониманием

конечных целей дизайна сейчас все более распространяется толкование его не только как области искусства предметного мира, а как всеобщего принципа удобства. Как раз в 1950—1960-е годы произошло расширение понимания дизайна, распространение его основных принципов, выработанных при работе с вещами и предметами, на гораздо более широкие сферы деятельности. Толкование дизайна как всеобщего принципа удобства относится не только к предметам, но и к явлениям, к социальным институтам, к организационным структурам, к большим системам. Задача дизайна при таком понимании однозначна: сделать данное изделие, систему, явление оптимально функционирующими.

По отношению к станку, машине, механизму эта проблема, как мы видели, решается комплексно и относительно просто — станок должен быть с позиций физиологии, психологии, эстетики, гигиены удобен для работающего. Но уже здесь возможно возникновение противоречий между, например, психологическими и эстетическими требованиями, физиологическими и гигиеническими, требованиями повышения производительности труда и психофизическими нагрузками и т. д. Эти противоречия возрастают при переходе на уровень систем, организаций, явлений, где могут сталкиваться интересы производителя и потребителя, общества и личности, обслуживающего персонала и клиентуры и т. д.

Отсюда вытекает понимание дизайна как особой области деятельности, задачей которой является всеобщая гармонизация и оптимизация. Дизайнер при таком понимании становится не столько

художником и проектировщиком, сколько координатором и организатором усилий разнородных специалистов, совокупный труд которых способен гармонизировать работу систем, организации, фирмы и т. д.

Еще более широко дизайн понимается некоторыми западными теоретиками как социальный институт и как средство гуманизации культуры. Здесь упор делается на соотношение всех явлений, систем, предметов с человеком, с личностью. Такое понимание дизайна порождено беззащитностью «простого человека» перед лицом капиталистического государства и монополий. Однако мнение, что дизайнер есть «представитель потребителя» на производстве, в фирме, в проектно бюро и т. д., — это скорее желаемое, чем действительное.

Даже при социализме интересы человека как личности в какой-то мере противостоят его же интересам как общественного человека, как члена коллектива. Но в условиях социализма эти противоречия не антагонистичны, их разрешение возможно при помощи планомерных усилий, всех социальных институтов и, в частности, дизайна, как одного из инструментов гуманизации культуры. Ибо социалистическое общество не есть нечто противостоящее личности, оно является необходимой формой существования и деятельности личности. Отсюда гуманизация культуры есть забота не только о развитии личности, но и о развитии и совершенствовании общества, коллектива. Задачи дизайна как социального института — в оптимизации процесса этого обоюдного развития.

Эти широкие понимания дизай-

на, казалось бы, не имеют отношения к нашей теме и далеко уведут нас от искусства вещи. Однако дело здесь не в толкованиях и не в императивном желании каких-либо теоретиков расширить понимание дизайна и перенести его принципы на другие сферы деятельности. Расширение дизайна закономерно и происходит по нескольким причинам. Прежде всего из-за самой сути этого явления, из-за того, что в основе дизайна лежит метод компоновки, результатом же этой компоновки является улучшение функциональных качеств, повышение эффективности действия вещи. А компоновка и перекомпоновка вещи с целью повышения ее удобства всегда связана с тем, что или данная вещь как-то «подгоняется» к другим уже существующим вещам, или же эти другие предметы тоже изменяются в зависимости от изменения первой вещи.

Научно-техническая революция привела к усиленному развитию всех процессов, к гораздо более тесной взаимозависимости и связи вещей между собой и с процессами, к созданию целого ряда новых систем и вообще приучает нас к системному мышлению. Естественно, что дизайн, по природе своей связанный с улучшением вещей методом их перекомпоновки, не остается в стороне от этого всеобщего направления развития. От изделий он перешел к работе с комплектами вещей, с системами, с процессами, в которых участвуют вещи и не вещи. Расширилось и понятие красоты в дизайне — не только эстетически выразительная вещь, но и красивая, эстетически воздействующая среда, красиво и остроумно построенная экспозиция выставки,

целесообразно и эффективно решенный технологический процесс, который мы тоже можем назвать красивым и не только по его материальным субстратам — станкам, машинам, сооружениям, но и красивым по мысли, по изяществу и экономичности замысла.

И здесь мы снова вернемся к предметному миру, потому что как бы ни расширилось понятие эстетического и как бы ни расширился сам дизайн, тема наша — искусство предметного мира, и именно отношением к категории красоты более всего различаются между собой дизайн, прикладное и декоративное искусство.

Какова функция красоты в холодильниках, автомашинах, электробритвах, промышленной графике, упаковке и т. д.? Основная глобальная цель социалистического дизайна, как это было определено еще в 1920-х годах, — «не предмет, а человек». В предметном мире это достигается путем создания полезного, всеобщего удобного. Поэтому красота в промышленном дизайне выступает не как самоцель, а как некое «удобство для глаза», как одно из конкретных воплощений принципа всеобщности удобства.

Эта особая роль красоты как одного из элементов удобства существенным образом определяет характер категории прекрасного в дизайне. Поскольку достижение красоты здесь не основная, а побочная, сопутствующая цель, то она приобретает особое свойство, которое можно определить, как фоновость. Эта служебная, фоновая красота, обеспечивающая удобство и комфорт, помогающая ориентироваться, прельщающая утомлению, помогающая сосредоточить внимание на главном,

подчеркивающая назначение предмета и способ обращения с ним. Она — фон для основной функции предмета, и вместе с тем — фон для человека, общающегося с этим предметом.

Для дизайна, как нам кажется, принципиально важна эта вторичность красоты, ведущая к ее фоновости. Произведения дизайна не должны «вылезать» вперед, не должны слишком много «брать на себя» в среде. Они — тот фон, на котором раскрываются богатство и индивидуальность человека. В этой фоновости, по-видимому, состоит одно из коренных отличий социалистического дизайна от капиталистического, в котором вещь нередко оформляется так, чтобы обратить на себя внимание, ибо она выпускается не только для удобства, но и с рекламными целями, с тем, чтобы удовлетворить престижные потребности и в конечном счете — с целью извлечения максимальной прибыли.

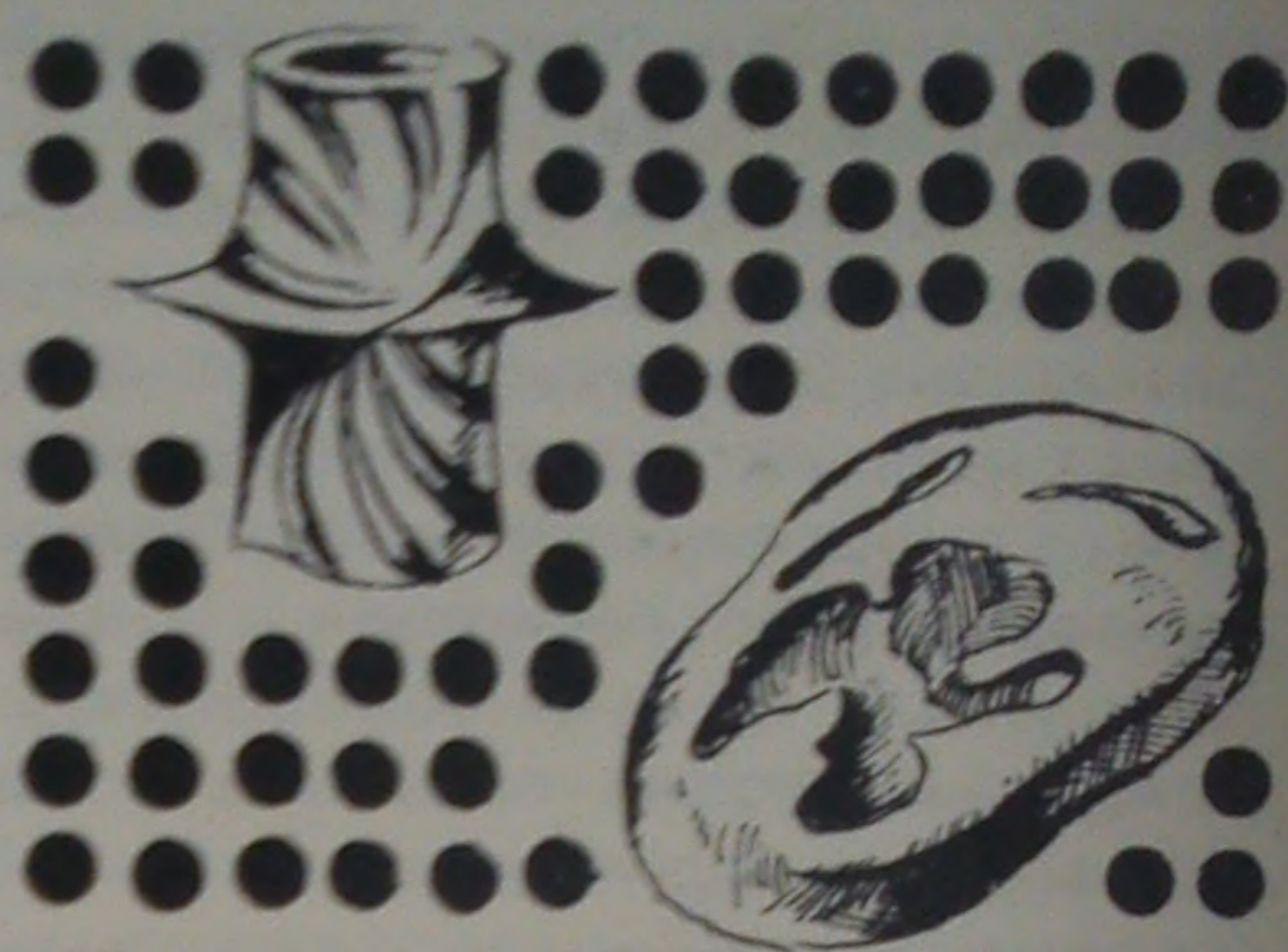
Служебность, неброскость, фоновость красоты в дизайне связаны еще с тем, что эта красота призвана удовлетворять эстетические вкусы максимально широких слоев населения. Ведь большинство предметов индустрии, прошедших дизайнерскую проработку, — это предметы массового выпуска. А предмет массового выпуска должен удовлетворять вкусам юноши и старика, мужчины и женщины, рабочего и врача и т. д. И здесь появляется некоторая опасность эстетического «усреднения» предметов. На дизайнера поэтому ложится огромная социальная ответственность — формировать массовый эстетический вкус.

Еще на одну особенность красоты в дизайне мы уже обращали

внимание: она не является продуктом свободного полета фантазии художника. Требования физиологии, психологии, а также необходимость придать информативные свойства предметам заставляют выбирать для машин и приборов определенные формы, пропорции, цвет. Дизайнер, например, должен обязательно выделить цветом щиток управления. Вместе с тем он стремится подчеркнуть основное назначение предмета: он не украшает троллейбус орнаментом, а наносит на его борта горизонтальные или диагональные линии, выявляя движение как функцию. Таким образом, красота в дизайне всегда обоснована, причем не только логикой искусства, но и главным образом логикой науки.

В итоге можно сказать, что дизайн, бывший когда-то древнейшей областью искусства предметного мира, в процессе своего исторического развития вышел как за границы предметного мира, так и за границы искусства. На сегодня он является сравнительно новой и специфической областью человеческой деятельности, находящейся на стыке искусства и не-искусства.

Вместе с тем эстетическое освоение предметного мира до сих пор остается главным и наиболее существенным объектом приложения дизайна. Свою основную цель — помощь в формировании и воспитании человеческой личности — он решает путем проектирования эстетически совершенных образцов предметов и построения оптимально функционирующих связей как между ними, так и в первую очередь между предметами и людьми.



В области прикладного искусства встречаются предметы, в которых их эстетические качества как бы уравновешены с качествами утилитарными. Мы имеем в виду те образцы посуды, тканей, мебели и тому подобных изделий, которые несут ощутимый признак художественной культуры. Эта связь принципиально важна, поскольку, по нашему убеждению, большая часть посуды, одежды, мебели и т. д., создаваемая для повседневного употребления и для типизированных общественных интерьеров (столовые, учреждения, магазины, транспортные средства и т. д.), должна проектироваться дизайнерами и производиться как дизайнерская продукция, ибо эти изделия тоже являются предметным фоном, на котором протекает наша жизнь и который должен быть именно фоном, а не первым планом.

Предметы же прикладного искусства предназначаются не только для утилитарных целей, но и для украшения стола и квартиры, для украшения человека. Это уже не только выпитый чай или кофе утром перед работой, когда нам некогда любоваться алмазным гранением стекла или полупроз-

рачностью фарфоровой чашки, а вечерний ужин, когда собирается вся семья, когда уже не надо торопиться и люди отдыхают в общении друг с другом. Это — костюм для вечерней прогулки, для гостей, для театра, ресторана и т. д. Это — настольная лампа, пепельница, подсвечник, ваза для цветов, обеденный сервиз, мебельный гарнитур для спальни, для гостиной-столовой и т. д. И вот здесь принцип красоты и принцип удобства должны сосуществовать равноправно. Красота здесь не только «удобство для глаза», но самостоятельное, равнозначное и важное качество. Она должна быть достаточно содержательна, нести элементы сегодняшней культуры, выражать ее стилистические принципы. В предметах прикладного искусства эта красота в каких-то разумных пределах также подвластна традициям и моде.

Но вместе с тем произведения прикладного искусства — это все же предметы промышленного производства, и они поэтому неизбежно стандартизированы, что и обеспечивает им достаточно широкое распространение. Чтобы сохранить при этом качества эстетической оригинальности, их деко-

ративные, а может быть, и конструктивные детали должны быть вариабельными, о чем мы подробнее скажем ниже.

Эстетическо - воспитательные функции подобных предметов достаточно обширны — они приучают уже не только к формальным категориям красоты (ритм, пропорции, гармония цвета и т. д.), но и к содержательным, в частности, знакомят с национальным орнаментом и его современными интерпретациями, с излюбленными народом цветосочетаниями, с веками опробованными или же, наоборот, модными сегодня формами изделий, особенностями кроя одежды. Но как и в дизайне, красота этих вещей должна отвечать вкусам достаточно широких масс. Изделия определенных форм и расцветок обслуживают или большие географические районы, или же крупные слои населения. Пример этому дают хотя бы наши фарфоровые производства.

Рижский фарфоровый завод выпускает в основном столовую посуду и кофейные сервизы. Их формы достаточно остры и современны. Орнамент большей частью мелкий, четкий, несколько суховатый и элегантный. Цвета — излюбленные в Прибалтике и корреспондирующие с местным стеклом и тканями — коричневатый, зеленоватый-серый, дымчатый, черный. Обычно цвета плотные и разбеленные. Эта посуда в основном распространяется в Прибалтийских республиках.

Расположенный недалеко от Москвы Дулевский фарфоровый завод, кроме столовой посуды, вырабатывает главным образом чайные сервизы и наборы, весьма популярные в средней полосе Рос-

сии. Здесь, а также и на Конаковском фаянсовом заводе, формы посуды более широкие, открытые, округлые, сохраняющие характер русской народной керамической посуды. Излюбленная декорировка — цветочный орнамент, обычно крупный и яркий. Сочные цвета положены легко и свободно. Цвет, как правило, чистый, не разбеленный, а нередко прозрачный — розовый, зеленый, голубой, изредка желтый.

Ташкентский, Кировабадский и другие заводы, находящиеся в Средней Азии, изготавливают в основном посуду так называемого «восточного ассортимента». Это большие чайники и пиалы к ним, блюда для плова, пиалы большого размера — «кисэ». Обычно эти предметы целиком покрывает сравнительно крупный орнамент, имеющий своим истоком орнаменты мусульманской архитектурной керамики. Иногда в него вплетается цветок хлопка. Орнамент всегда плоскостный, силуэтный. Излюбленные цвета — густой темно-синий кобальт, яркий красный и золото. Количество тонов, как правило, ограничено — или синий с белым, или красный с белым. Золотые «разделки» возможны и в том, и в другом случае, но соседство на одном предмете красного и синего обычно не допускается. Чаще подчеркивается золотом кобальтовый орнамент.

Керамическая посуда для вина (доки, чинчилы и т. д.) более распространена на Кавказе и частично в Средней Азии, стеклянная (бутыли, графины) — в средней и северной полосе России.

Достаточно четкую национальную дифференциацию наблюдаем и в орнаментике тканей, осо-

бенно декоративных и для женских платьев.

Количество подобных примеров можно увеличить, но следует иметь в виду, что при современных средствах связи, при национальной ассимиляции и стирании различий между видами труда и быта, то есть при общем росте культуры, эти различия часто становятся зыбкими, границы распространения стираются, и непереходимых граней, отличавших раньше быт, например, сибиряков от тамбовцев или рязанцев, а последних от казанских татар или жителей северных губерний, уже не существует. И художник прикладного искусства выступает как представитель все более крупных людских масс.

Но это — сегодня. А прикладное искусство также имеет многовековую историю. И именно на прикладном искусстве особенно наглядно отразились все исторические перипетии искусства полезной вещи. Вспомним: сначала утилитарно приспособлялся какой-нибудь «дар природы» — камень, скорлупа ореха, сук дерева. Затем изобреталась вещь. Потом она компоновочно улучшалась. Наконец, на ней стали появляться узоры и орнаменты. Родилось прикладное искусство. Это было искусство предметов, сделанных человеком для себя. Потом — для своего племени, рода, семьи. Затем — при рабовладении — для хозяина. Позже, при ремесленных мастерских средневековья, — для заказчика. И наконец, при распаде цехового строя и утверждении мануфактур — на продажу, на рынок, то есть практически для любого человека.

Это был один из важнейших поворотных пунктов в истории

прикладного искусства. Хотя зачатки его в виде, например, изготовления оружия для таких армий, как войско Александра Македонского или римские легионы, существовали еще в рабовладельческую эпоху, массовой работа на рынок, то есть, по сути дела, на абстрактного пользователя, стала лишь на первой, мануфактурной стадии капитализма.

Из изделия совершенно конкретного по своему адресу, то есть изготовленного с учетом вкусов, физических данных, представлений об удобном и прекрасном определенного лица, вещь превратилась в инперсональный объект, по сути дела, равнодушный к пользователю. Мастер перестал знать заказчика — в большинстве случаев они теперь никогда в жизни не сталкивались. Место реального лица заняло некое аморфное многоликое существо, с какими-то привычками, вкусами, потребностями, о которых мастер мог судить весьма приблизительно и опираясь в основном на собственный опыт и собственное понимание красоты и удобства, а также на традиции отцов и дедов. Такое положение, с одной стороны, дало толчок к появлению коммивояжеров, специалистов по конъюнктуре рынка, чья обязанность была выявлять утилитарные и эстетические требования людей и информировать о них производителей предметов. С другой стороны, работа на рынок дала производителю некоторую власть над потребителем, возможность навязывать ему определенные эстетические взгляды, возможность манипулирования вкусами и пристрастиями. Такое сложное явление, как мода, механизм которого еще далеко не выяснен,

начала усиленно развиваться именно с того момента, когда вещи стали производиться не для непосредственного пользователя, а для продажи.

Раньше те или иные эстетические особенности имели в основном локальный характер и очень небольшой ареал распространения. Так, например, вологодское кружево отличалось от елецкого. В пределах даже небольших и этнически однородных территорий наблюдались существенные отличия в деталях костюма, характере узоров, цвете и т. д. Например, одна из существенных деталей женского чувашского костюма — сурбан — имела совершенно различный внешний вид, цвет и способ орнаментации у так называемых верховых и низовых чувашей, хотя вся протяженность территории этой автономии с севера на юг составляет всего около 200 километров. мода властно снивелировала подобные различия. Если даже в XVII—XVIII веках она охватывала целые страны или во всяком случае их большие области, то в XIX веке уже ясно проступают ее всемирные притязания, победоносно утвердившиеся в XX веке.

Однако, заговорив о моде, мы слишком далеко ушли от первого важнейшего переворота в прикладном искусстве. Что он принес с собой еще? Он увеличил разнообразие вещей, но и ввел его в определенные рамки, положив начало стандартизации. Действительно, если обувь на заказ делалась по индивидуальной мерке, то и мануфактурист тоже должен был учитывать, что некий абстрактный покупатель сапог имеет тем не менее ноги вполне конкретного размера. И нужны ему не са-

поги вообще, а совершенно определенного, 40-го или 46-го размера.

Но если в отношении навязывания эстетических вкусов диктат производителей был все же до XX века не столь уж явен, а иногда и просто эфемерен, то в отношении размеров, емкостей, принципов комплектации и т. д. этот диктат был куда жестче и неукоснительней. И диктат этот все более ужесточался, пока не стал ко второй половине XX века уже настолько невыносимым, что пришлось его существенно ослабить. В одежде появились не только размеры, но и роста, в обуви не только размеры, но и полнота, а в недалеком будущем предполагается еще учитывать и разную величину подъема стопы.

Начинает колебаться железная стойкость чайно-обеденных сервизов и мебельных гарнитуров, которые почему-то изготавливались всегда с числом предметов, кратным шести, как будто наши семьи состоят обычно из 6 человек, а на праздничный обед или ужин приходит обязательно еще шесть. Сейчас, наконец, ставится вопрос, что нужны сервизы и наборы не только на 6 и 12 «персон», но и на 3, 4, 5 человек, а в некоторых странах сервизная посуда вообще продается раскомплектованной: нужно вам три чашки и чайник — покупайте, нужно десять, чайник, сахарницу и вазочку — будьте любезны!

Таким образом, диктат стандартизации, порожденный отделением производителя от потребителя и переходом к работе на рынок, постепенно преодолевается.

Думается, что необходимо преодолеть жесткий диктат и в

размерной части предметного мира. Ведь изделия прикладного искусства — это объекты, обращенные непосредственно к человеку. Это вещи, которые всегда должны быть скоординированы с нашими человеческими размерами и со всеми прочими нашими характеристиками в смысле веса, объема и т. д. Между тем, рациональные французы в годы своих социальных потрясений решили революционизировать и существовавшие тогда человеческие меры. Они с большим трудом, настойчивостью и остроумием измерили парижский меридиан, разделили полученную величину на 40 миллионов и получили отрезок, который назвали «метром». Приняв десятичную систему счисления, выразили по отношению к метру все остальные размеры от миллиметра до километра. В полный куб с ребром в дециметр налили воды и приняли это за единицу объема — литр, и тысячу единиц веса — килограмм. И снова по той же системе — декалитры, гектолитры, а также центнеры, тонны, миллиграммы и т. д.

Все прежние размеры — пуды, фунты, вершки, сажени, версты и т. д. были так или иначе связаны с человеческим телом. Расстояние между вытянутыми пальцами, величина локтя, размах рук, расстояние между большим пальцем ноги и средним пальцем поднятой вверх руки, примерно пятая часть веса взрослого мужчины — вот основа вершков, аршин, сажений, пудов и т. д. То же самое и у других народов. В основе миль, лье, дюймов, футов, кварт, пинт, ярдов лежали физические характеристики человека. Метр же, литр и тонна — единицы, сконструированные чисто умозритель-

но. И все наши фасованные товары пищевой промышленности, а с ними вместе и все емкости предметов прикладного искусства — чашек, бокалов, фужеров, стаканов, глубоких тарелок и т. д. — все они абстрактны по отношению к человеку.

Все время приходится искать какого-то компромисса между потребностями человека в еде и питье и метрическими размерностями. Поэтому, например, порция расфасованного мяса весит не 100 и не 200 граммов, а 125, порция масла, выдаваемого к завтраку в санаториях и домах отдыха, — 15 или 20 граммов и т. д. Но в большинстве случаев привычка к стереотипу побуждает специалистов общественного питания заставлять нас питаться «круглым» количеством граммов — например, выпивать 200 граммов молока, компота или кофе, съесть 500 граммов супа, 200 или 300 граммов хлеба и т. д., хотя с позиций диететики — науки о питании — эти нормы совершенно необоснованны. Пожалуй, это единственный пример во взаимоотношениях науки и практики, когда наука подстраивается к требованиям привычного удобства, а не практика переорганизуется в соответствии с требованиями теории.

Естественно, что все это имеет отношение не только к прикладному искусству, но и к дизайну, особенно в тех случаях, когда дизайнерскую проработку проходит посуда для общественного питания. Однако по традиции пока что дизайнерские предметы более отчуждены или, вернее, находятся не в таком близком общении с человеком, как изделия прикладного искусства. Магнитофон, приемник, электроутюг и т. д. —

предметы, которыми человек пользуется не так часто, как ложкой или стаканом, и они не столь тесно связаны с необходимыми функциями организма.

Примерно с середины XIX века начался второй крупнейший переворот в производстве изделий прикладного искусства. Если первый был связан с переходом от работы на индивидуальный заказ к работе на рынок, то второй выразился в разделении труда мастера, дифференциации его на труд художника-проектанта, с одной стороны, и труд рабочего-исполнителя, с другой. К середине XX века этот процесс уже полностью завершился в фарфоровой, стекольной, текстильной, швейной, обувной, игрушечной, металлога lanтерейной, трикотажной и многих других видах промышленности. Путь от замысла вещи до ее потребления еще более удлинился. Это принесло свои плюсы и минусы. Художник-специалист, получивший профессиональную подготовку, человек высокой квалификации, опирающийся не только на собственные вкусовые представления, но и на достаточно широкую информацию о господствующих вкусах и стилистических направлениях, течениях моды и т. д., конечно, может создать вещи эстетически более полноценные, несущие больше тепла и человечности, которые мы хотели бы получить от изделий прикладного искусства. И это, казалось бы, должно обеспечить большую выразительность и эстетическую ценность вещей.

Но, с другой стороны, выполнение проектов художника теперь производится не мастером, обладающим определенным традиционным навыком и вкусом, а ра-

бочим-операционником, к тому же в ряде случаев уже замененному машиной или автоматом. При существующей организации промышленности и господстве сдельно-премиальной системы оплаты труда, реализаторы замысла художника заинтересованы главным образом лишь в повышении количественных показателей выработки. В задачу рабочего-операционника, приклеивающего шликером ручку к фарфоровой чашке, или тем более в задачу пресс-автомата, штампующего граненые стаканы, отнюдь не входит и не может входить задача придания этой чашке или стакану качеств человечности, одухотворенности, выражения душевной теплоты. Стандартизация, обеспечивающая массовость производства изделий прикладного искусства, вместе с тем все время вступает в противоречие с самой сутью этой области предметного мира, к которой мы относимся как к искусству. Отделение художника от непосредственного производителя еще более усиливает это противоречие.

Как же преодолеваются некоторые из этих противоречий? Основной принципиальный путь преодоления влияния стандарта — это создание вариантов или переменных частей изделий. Особенно широко этот принцип используется в орнаментации тканей. Здесь наряду с художниками, создающими проект рисунка, работают еще особые специалисты, дессинаторы и колористы, в задачу которых как раз и входит разработка его цветовых, а иногда и графических вариантов. Изменение цветовой гаммы, насыщенности и яркости отдельных цветовых пятен рисун-

ка иногда создает впечатление, что перед нами совсем иное изображение. Тот же принцип используется в фарфоре и фаянсе, хотя в последних материалах еще далеко не достаточно.

Казалось бы, не представляет особого труда выпустить, например, чашку, блюдце, сахарницу и чайник для заварки чая с простейшими рисунками, допустим, «горохом», хотя бы в трех расцветках — красном, синем и желтом, а продавать эти предметы в розницу. Тогда я бы, например, купил себе несколько синих чашек с синими же блюдцами, желтый чайник и красную сахарницу, а кто-либо из моих читателей, может быть, приобрел бы красные чашки, желтые блюдца, желтый чайник и синюю сахарницу. Наш сосед, возможно, взял бы две красные, две синие и две желтые чашки и мог бы еще подавать их на разного цвета блюдцах. В целом же, при использовании на шести чашках, шести блюдцах, сахарнице и чайнике всего трех цветов мы получаем 364 вариантных цветовых комбинаций.

Конечно, среди этих комбинаций есть такие, которые наверняка никогда не будут использоваться. Вряд ли, например, кто-либо купит все предметы синего цвета и только одну чашку — желтую. Такая комбинация явно создаст впечатление, что один предмет случайно разбился и его заменили подобным же, но не смогли подобрать подходящего цвета. Но пусть общее число вариантов сократится, хотя бы до 200 — все равно, это обеспечит достаточное разнообразие. А представим теперь еще, что чайники и чашки будут разных форм, что при использовании тех же трех цветов будет

варьироваться рисунок — число возможных комбинаций тогда вырастет гигантски.

Однако несмотря на такое количество вариантов, все они все же носят некоторую печать единообразия, некоторой механистичности. Поэтому в фарфоре, фаянсе, стекле используется еще ряд технических и технологических приемов, обеспечивающих практически своего рода индивидуальность каждому образцу. К подобным приемам относится, например, так называемый «качающийся штамп». Рисунок по борту тарелки — какой-нибудь цветок или завиток орнамента — ставится с помощью штампа. Но этот штамп закреплен в головке не жестко и при движении станка получает некоторое колебание. Поэтому один край рисунка оттискивается на изделии резче, ярче, а другой — слабее. Или же бывает небольшой сдвиг в цвете, размытость какой-либо линии. Короче говоря, создается впечатление, что рисунок нанесен рукой, в нем нет бездушной машинности. Кажется, будто трепетность человеческой руки, водившей кисточкой, передалась линии изображения.

Особенно богаты по возможностям получения бесчисленных вариантов такие технологические приемы в керамике и стекле, как например, использование потечных и кристаллических глазурей, кракле, «мороза» и т. д. Кракле (цек) — это мелкие трещинки на глазури, получающиеся при остывании изделия в том случае, если черепок и глазурь имеют разные коэффициенты теплового расширения. Изделие затем погружают в краску — черную, синюю, красную, она проникает в мелкие тре-

щины, и их прихотливый рисунок становится хорошо читаемым. Подбирая соответствующим образом составы глазури и коэффициенты теплового расширения, можно получать на изделии крупные или мелкие, удлинённые или близкие к квадрату рисунки трещин, причем вариантов получающейся сетки цека настолько много, что практически невозможно получить два изделия с совершенно одинаковыми расположениями линий кракле.

Точно так же Его Величество Случай создает при обжиге тот или иной рисунок кристаллических глазурей, напоминающий морозный узор на окнах, или же бесчисленные градации цвета на рельефных изделиях, покрытых потечными или тeneвыми глазурями — в выемках рельефа глазури натекает больше, и она приобретает густой, интенсивный цвет, а с выпуклых частей рельефа она стекает во время обжига, и они получают нежную, слабую окраску. Во всех этих случаях человек задает лишь общее направление, общий тон художественного эффекта, а конечный результат всегда единствен и неповторим. Понятно, что при использовании, допустим, потечных глазурей разных цветов происходит еще их смешение, взаимопроникновение, создающее иногда совершенно необычные красочные эффекты.

Недавно художницей Ленинградского фарфорового завода имени Ломоносова Н. Славиной были разработаны новые интересные рисунки для нанесения на изделия способом подглазурной печати кобальтом. Кобальт — одна из немногих красок, сохраняющих свой цвет при высокой темпера-

туре обжига фарфора. Вообще второй, или так называемый «глазурный», или «политой», обжиг фарфора происходит при более низкой температуре, а третий «красочный» — при еще более низкой, иногда порядка всего 100—200 градусов. Поэтому некоторые рисунки фарфора и фаянса не очень стойки — надглазурные краски стираются от постоянного мытья и вытирания фарфоровой посуды, некоторые из них разъедаются уксусом, лимонным соком и т. д.

Подглазурные краски значительно более стойки, так как они защищены слоем стекловидной глазури, выдержавшей нагрев до нескольких сотен градусов и поэтому совершенно нечувствительной даже к крутому кипятку, не говоря уже о простом горячем чае с лимоном. Поэтому рисунок подглазурными красками всегда хорошо сохраняется на изделиях. Но поскольку глазурь ложится поверх краски, она слегка расплавляет ее, впитывает в себя, и линии изображения получаются несколько размытыми, мягкими, словно чуть растворившимися в слое глазури. Степень этой размытости тоже невозможно определить заранее, и подглазурные рисунки также обладают качеством неповторимости, инвариантности при сохранении, конечно, общей, композиционной схемы. Это качество приобретает и напечатанный машинным способом рисунок. Его линии также получаются размытыми, напоминая технику акварели. Этим и воспользовалась художница Славина, создав ориентальные рисунки для печати подглазурным кобальтом.

Но к чему столько усилий, для чего все эти ухищрения в борьбе

со стандартизацией, без которой массовое производство все равно невозможно? Основная причина здесь лежит в области социальной психологии. Чем на более высокой ступени социального развития находится человек, тем более он стремится к выявлению и развитию своей личности, своей индивидуальности. Одна из задач нашего воспитания — выявить и развить способности каждого. В великой формуле социализма «от каждого — по способностям, каждому — по труду» мы обращали преимущественное внимание на вторую ее часть. Сейчас все большее значение приобретает первая: «от каждого по способностям». Только при развитии способностей каждого и создания условий для их наиболее полной реализации может быть построено более высокое по социальной организации общество. Тенденция к развитию личности, к развитию индивидуальных способностей — ведущая и прогрессивная тенденция современности. Однако наряду с этим промышленные процессы, а также развитие науки и техники все время ведут к массовости, коллективности. Современное механизированное, а тем более автоматизированное производство невозможно без стандартизации и выпуска однотипных изделий массовыми тиражами.

Задача создания благоприятных жизненных условий и уровня обеспеченности для огромных масс народа также необходимо ведет к определенным жизненным стандартам, проявляющимся в нормах обеспеченности жилплощадью, рационах питания, уровне комфорта в жилище, уровне общественного обслуживания и т. д. Большинство из нас живет

в стандартных домах, одевается и обувается в фабричного изготовления одежду и обувь, имеет телевизор и холодильник, пользуется даже в сельской местности таким городским видом транспорта, как автобус и автомобиль. Все мы получаем одинаковое школьное образование, занимаемся по одним и тем же учебникам. У нас выработалась, по крайней мере у мужчин, достаточно стойкая униформа: рубашка с галстуком и костюм. Варьируется цвет, материал, длина и второстепенные детали, но эта пиджачная пара и сорочка с галстуком остаются незыблемыми уже более полувека...

Человек как будто бы находится все время на еще недостаточно хорошо регулируемом перекрестке этих двух тенденций — к развитию индивидуальности и к утверждению стандартизированной массовости, причем он вполне отдает себе отчет в том, что только благодаря тем благам, которые дает массовое производство и обслуживание, стандартизация быта, он может иметь возможности, средства и свободное время для развития собственной личности.

Ко всем этим процессам искусство предметного мира имеет самое прямое отношение. С продуктами дизайна в наш быт входит тенденция массовости, стандартизованности. С предметами декоративного искусства — яркая индивидуальность, а с изделиями прикладного искусства — как бы и то, и другое вместе. Но все же с социально-психологической точки зрения именно образцы прикладного искусства играют наиболее сложную и ответственную роль. Они являются показателями вкуса хозяев, их привычек и при-

страстий. Действительно, наиболее распространенные объекты дизайна — холодильники, телевизоры, стиральные машины, автомобили и т. д. — говорят нам лишь о достатке хозяев. Эти предметы как бы нивелируют быт, реально способствуют преодолению существенных различий между городским и сельским бытом, между жизненным уровнем представителей различных классов, социальных групп, профессий. Ничего более подробного о своих владельцах предметы дизайна не сообщают.

А в отношении предметов прикладного искусства дело обстоит гораздо сложнее. Номенклатурно они выполняют примерно ту же роль, что и дизайнерские объекты, даже, пожалуй, имеют еще больший налет престижности. Можно, например, не иметь телевизора, некоторые не любят этот вид домашнего развлечения, и никто их за это не осуждает. Некоторые хозяйки по каким-то своим, покоящимся на традициях и воспитании соображениям, не приобретают стиральных машин, считая, что крупное белье все равно стирается в прачечной, а мелкие вещи при современных моющих средствах легче, быстрее и чище стирать руками. Опять же это дело каждого. Но вот дом без сервиза или без белых скатертей и салфеток, без серебряных, хотя бы чайных, ложек — это уже вроде бы и не дом. Сложилась какое-то понятие, может быть, излишне традиционные, устарелые, но по этим понятиям в квартире, в семье должен быть какой-то набор обязательных предметов прикладного искусства.

Это вопрос самоутверждения и общественного престижа. Какие-

нибудь хрустальные бокалы могут выниматься из серванта всего раз в год на большой праздник или в связи с приходом гостей, но они должны быть в доме. Все это сблизжает подобные предметы с объектами дизайна. Но уже в своей конкретности такие вещи играют не только престижную роль, а раскрывают индивидуальные особенности своих владельцев. С каким декором они выбрали сервиз, какими обоями оклеили комнату, что у них за хрусталь, насколько тон ковра соответствует цвету мебели, каков рисунок штор или занавесок, серебряные ложки — старые дедушкины или новомодных форм, причем дедовские могут быть не обязательно от собственного дедушки, и из ближайшего антикварного магазина.

Во всем этом проявляются и сталкиваются две тенденции — с одной стороны, чтобы у меня все было, как у Марьи Ивановны, как в «хороших домах», как у представителей той группы, мнением которых я дорожу и с ним считаюсь. А с другой — я не хочу полностью копировать Марью Ивановну, это унижительно, это говорит о моей несамостоятельности. Поэтому я стараюсь выбрать для себя другой ковер, другой сервант, иного рисунка сервиз и т. д. И тут, как бы я ни тянулся за лучшими образцами или советами популярных журналов, мой личный вкус, мое собственное понятие о красоте и гармонии всегда обязательно проявятся.

Поскольку прикладное искусство играет такую двойную роль в нашей жизни, поскольку оно призвано выражать наши вкусы и пристрастия, образцы его и должны быть вариантными, максимально разнообразными. И здесь мы,

конечно, можем предъявить большой счет организаторам и руководителям нашей легкой промышленности, до сих пор не понимающими природы того искусства, с которым они имеют дело и наводняющими рынок как раз не вариантными, а одинаковыми стандартизированными изделиями, да еще, к сожалению, не всегда в достаточном количестве. Но все это уже другие проблемы, лишь косвенно относящиеся к той области теоретических знаний, которой мы сейчас занимаемся.

В заключение вернемся к тем многочисленным противоречиям, которые имеются в прикладном искусстве. Они объясняются двойственной природой этого искусства и его как бы срединным положением между дизайном и декоративным искусством. Поэтому оно получается вроде бы неустойчивым, границы его все время размываются. С одной стороны, целый ряд традиционных для прикладного искусства предметов начинают проектировать дизайнеры — мебель и посуду для общественных интерьеров, производственную и форменную одежду, механические игрушки и т. д. С другой — ряд предметов становится чисто декоративными и теряют свое утилитарное назначение, например, дымковские куклы, которыми раньше играли дети, теперь стали чисто декоративным украшением интерьера. Наконец, в связи с некоторой модернизацией быта какие-то предметы вообще исчезают из употребления. Изменилась технология отопления и ушли из быта каминные экраны и щипцы, литые печные дверцы с рельефными картинками и т. д. Та же судьба постигла черниль-

ные приборы, пресс-папье, лорнеты и пенсне. Почти исчезли из употребления туалетные приборы, от которых сохранились лишь пудреницы и лоточки для бижутерии.

Это «размывание» прикладного искусства идет довольно интенсивно и различными путями. Например, по сложившейся традиции в бытовых предметах украшалась главным образом поверхность, и соответственно эти предметы рисовались, а не проектировались. Теперь дизайнерские методы научно обоснованного проектирования все настойчивее проникают в традиционные области прикладного искусства, в ту же, например, мебель, причем не только общественного, но и индивидуального назначения. Однако по традиции эта мебель и посуда еще считаются изделиями прикладного искусства, нередко соответствуют принципам этого искусства, то есть имеют различные внешние украшения, проектируются вариантными. Наряду с этим посуда даже индивидуального назначения нередко теперь имеет «дизайнерский» вид, то есть оперирует гладкими чистыми поверхностями с минимальным декором, создается из более прочных материалов и бывает толстостенной, короче говоря, несет на себе признаки той самой «фоновой» красоты, о которой говорилось выше.

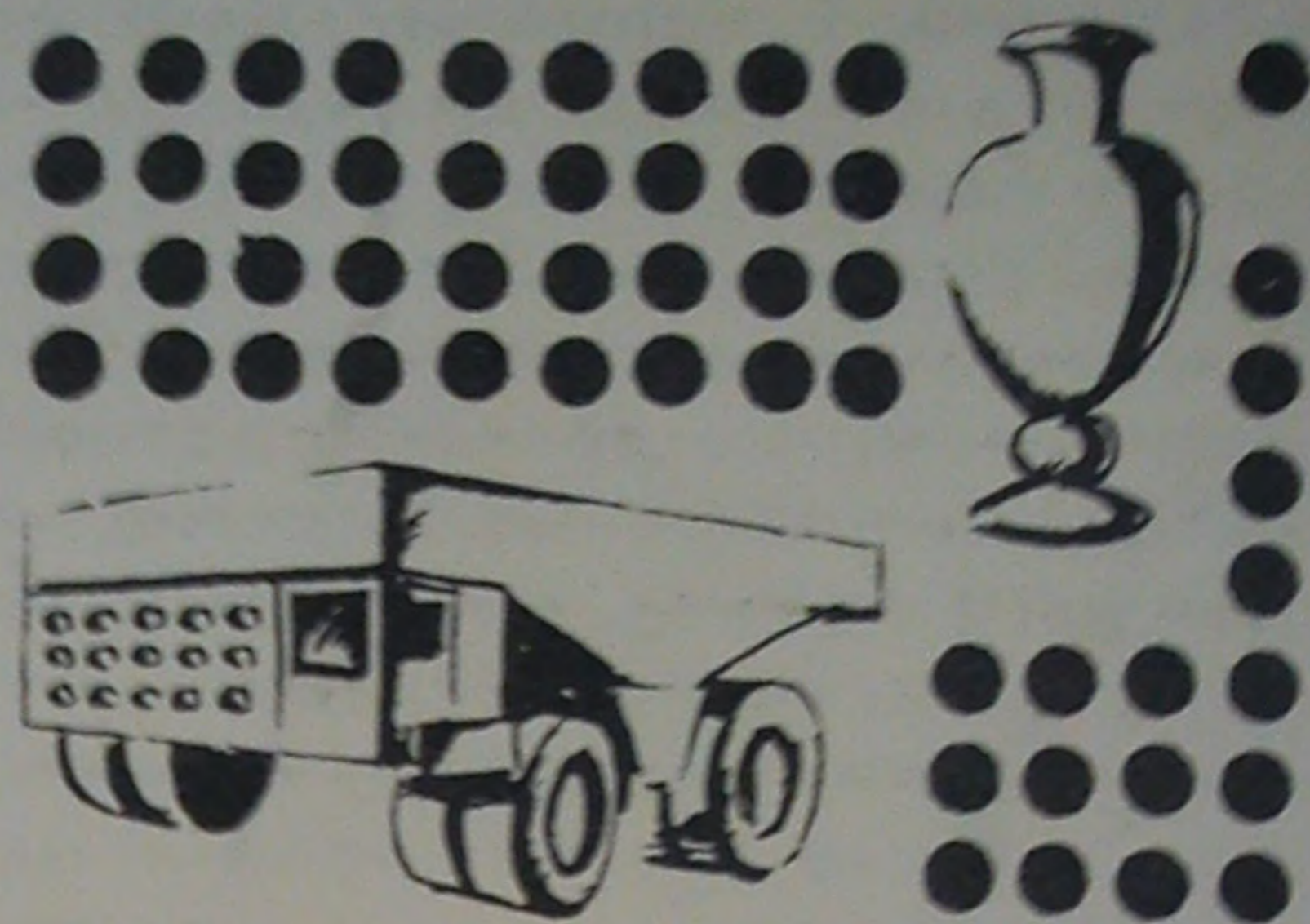
Таким образом, прикладное искусство как бы подтачивается со всех сторон — и уходом из него больших конгломератов предметов, и все большим изменением самой практики создания предметов, проникновением сюда дизайнерских методов, и, наконец, некоторым заимствованием у

дизайна чисто внешних стилистических приемов, модных линий и форм, то есть проникновением в прикладное искусство «дизайн-стиля».

Несмотря на внутреннюю противоречивость прикладного искусства и его двойственную природу, это искусство является сегодня и остается в обозримом будущем одним из самых массовых и распространенных. Образцы его

окружают нас повсюду — дома, в гостинице, в кафе, в театре, в доме отдыха, в клубе... Везде есть пепельницы, вазочки для цветов, посуда, мебель, люстры, занавески и т. д. Это искусство играет огромную воспитательную роль. Через уважение к красивой, мастерски сработанной вещи оно учит нас уважению к труду, к тем, кто эти вещи создал, воплотил в них красоту и гармонию.

Декоративное искусство



Мы уже говорили частично о процессе выделения и обособления декоративного искусства. А сейчас вспомним самое недавнее прошлое. В конце 1960-х — начале 1970-х годов по всей стране прошли республиканские и зональные выставки, на которых достаточно весомо было представлено искусство предметного мира. И обращало на себя внимание присутствие на этих выставках некоторых вещей, явно не могущих быть примененными в быту, — огромные фаянсовые блюда, кружки, квасники, обилие деревянных, берестяных и чеканных сосудов, ни по размерам, ни по функциям, ни по материалу не приспособленных для сегодняшнего бытового применения.

Почти программно антиутилитарным был декоративный раздел выставки московских художников в 1970 году, где демонстрировались затейливые чайники, стеклянная посуда с такими ручками и ажурными краями, что ею нельзя было пользоваться. На проходившей тогда же выставке в Ленинграде экспонировались кофейники тоже с ажурными, но уже не краями, а ножками и доньшками. Мы упоминаем именно об этих выстав-

ках потому, что указанная тенденция проявилась на них впервые столь ярко и ощутимо. Но процесс на этом, конечно, не закончился, и на выставках начала и середины 1970-х годов так же были показаны произведения совершенно не имевшие целесообразной основы и являвшиеся просто художественными комбинациями цветных материальных объемов и плоскостей, причем эти «антивещи» были очень красивыми. Уход от целесообразной основы отнюдь не превращал эти вещи в уродов, наоборот, их эстетические качества стояли весьма высоко.

Особенно сильно эти явления сказались в керамике, в частности в работах таких художников, как Т. Ган, З. Дурова, Л. Сошинская, В. Орехова, Л. Савельева и другие. Очень весомо рассматриваемая тенденция проявилась во время международных симпозиумов керамистов в Вильнюсе (1971 и 1976 гг.). Многие керамические произведения здесь откровенно решали задачи станкового изобразительного искусства. Другие же, не выходя из рамок декоративности, являлись лишь цветопластическими украшениями интерьера.

Несомненно, что это явление иногда приводило зрителей к недоумению и протесту. Действительно, в магазинах в конце 1960-х годов бывало трудно купить хороший сервиз или простую скромную вазочку, а художники забавлялись тем, что делали огромные кубки, колоссальные, неизвестно для чего нужные стеклянные яблоки, чуть не полуведерные бутылки с какими-то налечами, наконец, просто некие непонятные полускульптуры, полупредметы.

Но отвлечемся от негативных эмоций и попытаемся понять, что произошло в нашем искусстве предметного мира на грани 1960—1970-х годов. Процесс развития искусственной среды, «второй природы» в наш электронно-атомный век приобрел необычайную интенсивность. Пылесосы, миксеры, стиральные машины, кофейные мельницы, электробритвы и еще уйма всяких аппаратов не только отделили человека от естественной среды, но в какой-то степени и от его собственной физической природы. Там, где раньше нужно было проявлять ловкость, силу, сноровку, умение, теперь достаточно нажать кнопку, и из калорифера заструится тепло, кофе будет смолото и сварено, белье постирано и выжато, пол подметен и т. д. Конечно, мы должны быть благодарны технике за все это — ведь теперь у нас остается больше свободного времени.

Мы уже говорили о том, что вся эта искусственная среда создается промышленным способом и, стало быть, люди не просто окружены вещами — они окружены стандартными вещами, одинаковыми почти у всех, хотя мы и рассмотрели выше способы про-

тиводействия этой стандартности. Но пока она все-таки есть. И это приводит к тому, что стандартные вещи перестают нас радовать в эстетическом смысле, они перестают нами осознаваться как эстетическая ценность. В этой массовости происходит некое «самоуничтожение» искусства.

Но искусство, феномен весьма чуткий, как бы почувствовало идейно-эмоциональную ограниченность и узость этого утилитарно-красивого мира и начало противопоставлять ему другую красоту — не выверенную специалистами по инженерной психологии и не отштампованную в миллионных тиражах, а резко индивидуальную, необычную, повышенно выразительную, далеко не всегда связанную с утилитарными функциями и, наконец, рукотворную.

Есть и еще одна особенность у этих произведений. Почти всегда они создаются из материалов, уже веками и тысячелетиями освоенными человеком, — из керамики, стекла, металла, дерева, камня, кожи, шерсти, то есть или из естественных, или из таких, которые уже давно человек воспринимает как естественные и древние, в противоположность новым искусственным пластмассам и полимерам. И в этом тоже проявляется некоторый протест против окружающих нас эрзацев, против растущей искусственности предметного мира.

Функция этих новых работ иная — нести людям напоминание о духовной, эмоциональной красоте, о ремесле, о естественном человеческом творчестве, о материалах, сопутствовавших его многовековой истории. Часть этих предметов может сохранять какие-то бытовые качества, но смысл

их не в этом. Главная их функция — декоративная, они служат для красоты, для создания некоего художественно-человеческого акцента в интерьере, сработанном машиной.

Можно, по-видимому, указать и еще на одну причину, способствовавшую появлению подобных декоративных предметов. Она видится в том существенном изменении, которое претерпело за последние десятилетия станковое искусство. Несмотря на возникновение в России с XVIII века частных собраний и музеев, а с XIX века — и периодических выставок, станковое искусство довольно прочно удерживалось в жилых интерьерах. Для горожанина-интеллигента второй половины XIX — начала XX века иметь у себя в столовой, гостиной, кабинете картину было даже не признаком хорошего тона, а просто повседневностью, столь же привычной, как скатерть на столе или экран у камина.

Но начиная примерно с 1920-х годов станковые произведения уходят из жилых квартир. Им не было места ни в коммунальных жилищах 1930—1940-х годов, ни в современном массовом малогабаритном городском интерьере. Отсутствует спрос, отсутствует и предложение. Изобразительное искусство сегодня ориентировано только на выставочные залы и в немногих случаях — на общественные интерьеры. Это повлекло за собой изменение сюжетной направленности, соотношения жанров в изобразительном искусстве и т. д. В каких-то случаях развитие шло противоположным путем — изменение жанровой направленности предшествовало уходу живописи и

скульптуры из жилого интерьера. Менялась социальная направленность станкового искусства, менялся и социальный характер его потребителей. Но все это уже другие и достаточно сложные вопросы.

Сейчас важно отметить, что изобразительное искусство ушло из жилых интерьеров. Его пробы вали заменить эстампом, репродукцией, фотографией, иногда даже плакатом. И все это играло и играет в интерьере часто только декоративную роль. Вполне естественно, что наилучшим заповедником образовавшегося эстетического вакуума служит именно декоративное искусство, то есть неутилитарные предметы, созданные со специальной целью украшения интерьера. И именно этим, по-видимому, объясняется весьма заметная «станковость» многих декоративных произведений. Таково еще одно обстоятельство, способствовавшее появлению и распространению цветопластических неутилитарных предметов.

Конечно, следует подчеркнуть, что мы говорим о выявляющихся тенденциях. На практике между декоративным и прикладным искусством не существует непреходимых границ. Просто у каких-то вещей лучше выявлены их утилитарные функции, у других — чисто декоративные. Но важно заметить эти тенденции, усилившиеся в последнее время, и не пытаться бороться против «чайников с западными носиками», потому что они представляют собой не сосуды для жидкости, а некий «образ» рукотворного чайника каких-то старых полужабытых времен. Этот образ эмоционален, он пробуждает эстетические чувства,

он дуловен и человечен. В интерьере такой чайник выполняет не утилитарные задачи, а служит чем-то вроде скульптуры, является украшением помещения.

Декоративное искусство имеет глубокие корни в предметном мире. Не говоря уже о ювелирных изделиях, вспомним большие напольные вазы, призванные только украшать комнаты, настенные тарелки, ковры и гобелены, различные настольные украшения, «сортю-де-табль», входившие раньше в состав торжественных сервизов. Как мы знаем, человек уже очень давно начал создавать вещи просто для красоты. Но сейчас, в силу тех причин, о которых сказано выше, а также, наверное, и других, которые еще надлежит выяснить социологам и социальными психологам, этот процесс убыстрился и обострился. Декоративное искусство стало как бы пропраным искусством, и иногда оно выступает на выставках как бы с некоторым вызовом. Все же сам факт, что в этой сфере идут основные творческие поиски и эксперименты художников, представляется положительным, ибо находки и достижения, полученные здесь, позже обогащают и нашу рядовую «прикладную» продукцию. Декоративное искусство стало в предметном мире сейчас своего рода стилиобразующим искусством. Оно задает тон всему искусству предметного мира. Интерпретацию его влияния мы ощущаем не только в прикладном искусстве, но даже в дизайне, в оформлении интерьеров, в полиграфии, в рекламе и упаковке и т. д.

В чем же особенности категории красоты в декоративном искусстве? Это искусство предназна-

чено для придания неповторимых художественных черт специализированным общественным интерьерам — фирменным кафе и ресторанам, магазинам, клубам, дворцам культуры национальных районов, а также и для сугубо индивидуального потребления. Здесь принцип удобства уже как бы сопутствует красоте, он является своего рода «прикладным» по отношению к художественному началу. А какая-то часть предметов может и вовсе не использоваться утилитарно — они служат только для красоты. Здесь ценятся индивидуальность, рукотворность, неповторимость или малосерийность. Эстетические качества, идейно-художественное содержание занимают здесь главенствующие позиции. Роли меняются — здесь уже утилитарные качества служат своего рода нейтральным фоном для творческих исканий, для выражения эстетических вкусов и идеалов художника-творца.

Повторяемость, массовость здесь губительны.

Чтобы яснее почувствовать тенденции сегодняшнего развития декоративного искусства, вспомним еще несколько вещей, имеющих, как нам кажется, принципиальное значение.

Как явный симптом роста значения декоративного искусства можно отметить неожиданный и поразительный внезапный расцвет гобелена. Никогда раньше он не занимал такого внушительного места на выставках и не применялся столь широко в общественных интерьерах Москвы, Ленинграда, Тбилиси и других городов. Причем, оставаясь декоративным, он начал решать все более сложные идейно-образные задачи. Вспом-

ним, например, «Город революции» Н. Моисеевой.

Скульптурный и декоративный подход постепенно изменил привычный образ вещи. Вначале, как будто бы продолжая стародавние традиции Гжели, скульптура начала совмещаться с бытовым керамическим предметом в вещах, например, Л. Азаровой. Однако ее произведения вскоре стали приобретать совсем новое звучание. Раньше фигурки, расположенные где-то на плечиках фаянсового куманца, совершенно недвусмысленно говорили о своей подсобной роли украшения бытового предмета. Теперь объемное изображение легендарного корабля или какой-либо другой скульптурный объем словно обрамляются туловом куманца, то есть заключаются в рамку вещи, настойчиво говоря о том, что именно они — главное, значимое. А собственно бытовая вещь с ее утилитарными функциями равнозначна багету.

Такая тенденция начала развиваться как будто бы в благополучном русле традиции. Взять хотя бы нежные, тончайшего исполнения блюда и тарелочки с женскими портретами и клоунами Д. Мухиной. Казалось, возрождается на новом витке исторической спирали виртуозная роспись мастеров Деруты или Кастель Дуранте. Но вот одиночками стали появляться стеклянные вещи Ю. Бякова — «Прощанье», «Варшавянка», «Яблочко», «Тройка». Полая труба с нарезанным на боку изображением — «Тройка» — была тем самым «стаканом без дна», который породил столько дискуссий в журнале «Декоративное искусство СССР».

В вазу «Прощанье» нельзя

поставить не только цветы, но даже сухие ветки — пространственно-оптическая иллюзия уничтожается при использовании вещи по ее прямому назначению. И стало очевидным, что изменились не вещи, а сами принципы. Раньше бывали особые предметы — чайники, кружки, которые при наполнении теплой водой меняли цвет или выявляли просвечиваемость, или начинали петь тонкими голосами... Были шутейные сосуды «напейся — не облейся», «пей до дна» и т. д. Вообще были вещи, которые в процессе бытового использования открывали особые свойства, особую красоту, шутили, радовали, забавляли... Теперь стало все наоборот: если вещь применять по ее прямому назначению — для цветов, для чая, то пропадает ее красота, уничтожаются, разрушаются ее эстетические свойства. Использовать такие предметы — все равно, что оклеивать комнату графическими листами или шить непромокаемые мешки из живописных полотен. В этих новых чисто декоративных предметах все, кажется, кричит зрителю: «Мы — не вещи! Мы — произведения!»

Когда утилитарные задачи были демонстративно отринуты, к чему стало сохранять былую целесообразность формы? Зачем для росписи делать круглую тарелку? А если это и делалось, то по другим причинам: глиняный круг, да тем более с бортом или углублением, служившим своего рода ребром жесткости, легче противостоит внутренним напряжениям материала, возникающим во время сушки и обжига. Он целесообразен технологически с точки зрения поведения материала, а не для наливания супа. И поэтому

на круге появляются рельефные, скульптурные украшения. Это, кстати, сообщает предмету еще большую уникальность, еще большую неповторимость, подчеркивая его неутилитарность, невещность, а именно художественность, декоративность, рукотворность.

Встает вопрос — почему рукотворными, декоративными не могут быть и вещи, предназначенные для утилитарного пользования? Почему декоративными должны быть непременно «стаканы без дна» или «чайники с запаянными носиками»?

Здесь нужно сразу же отметить, что создание всех этих, условно говоря, «антивещей» было явлением сугубо временным. Это была демонстрация, своего рода сознательный эпатаж, принятый для того, чтобы сильнее подчеркнуть, выявить не утилитарное назначение, а чисто декоративную функцию новых предметов. Кроме того, ряд художников, уже ясно чувствовавших новые веяния, не имели, однако, еще опыта в создании чисто декоративных произведений, вроде появившихся позже таких цвето-пластических, скульптурно-изобразительных композиций, как «Сокольники» Л. Савельевой, «Песочные часы» З. Дуровой, «Песня» Ю. Мунтяна, «Никто не забыт» Ю. Жульева, «Застывшие звуки» Б. Бычкова и многие другие произведения. Все это появилось уже в 1974—1976 годах. Первоначально же шли искания в привычном направлении проектирования предметов по принципам утилитарности, а затем нарочитого деформирования этих предметов или добавления к ним таких деталей, скульптурных или неизобразительных элементов,

которые делали бы невозможным их бытовое использование, указывая тем самым на украшающую роль подобных изделий.

Так и следовало относиться к этим первым опытам — именно как к первым, и как к опытам, то есть к поискам нового отношения, отливавшегося еще в привычные формы. В последующих образцах это наивное желание эпатировать зрителя было уже преодолено, и начались гораздо более углубленные поиски серьезного, эмоционально воздействующего содержания и соответствующих ему цвето-пластических форм. Но основное — декоративная функция и несколько иное отношение к категории красоты в новых произведениях — остались.

Выше говорилось о том, что образцы дизайна сообщают нам в основном лишь об уровне материальной обеспеченности их владельца, изделия прикладного искусства — о его вкусах, отношении к моде, принадлежности к той или иной социально-профессиональной группе. Еще более рельефно выражают индивидуальные особенности владельца произведения декоративного искусства. Художники, их создающие, не ограничены обычно какими-либо производственными особенностями, препятствующими применению тех или иных материалов, красителей и т. д.

Декоративные произведения в большинстве своем уникальны или малосерийны. Поэтому в них не столь сильно выявляется влияние моды и общераспространенных вкусов. Эти вещи ближе к станковым произведениям, и функционируют они в помещении тоже по принципам и законам станкового искусства. В этом отношении де-

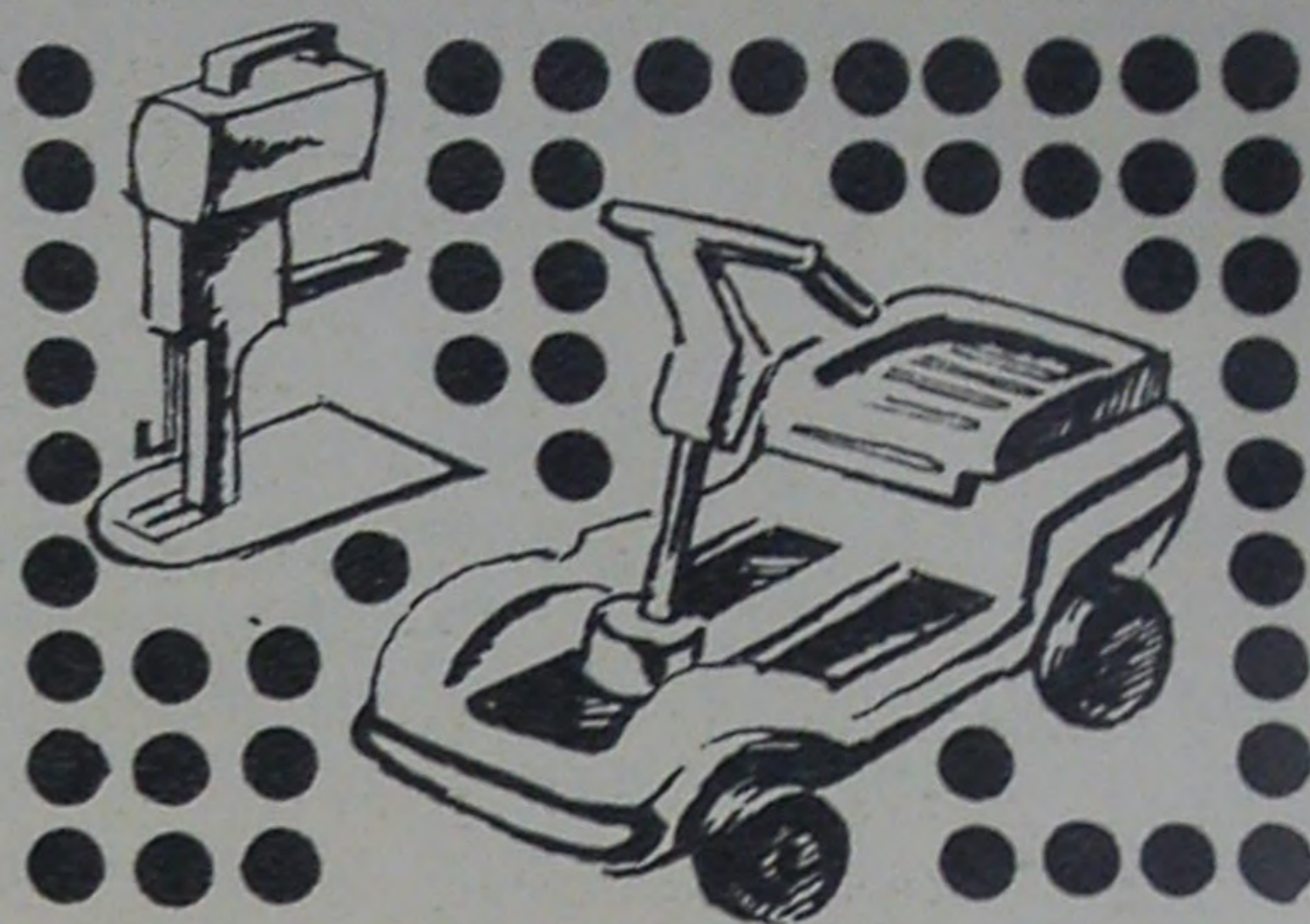
коративное искусство представля-ет собой гораздо более целостное явление, чем искусство прикладное. Предметы изготавливаются не на заводах, а в небольших мастерских художественного фонда, причем очень часто автор лично участвует в их создании. Производитель здесь не отделен от проектанта. Поэтому и сами произведения получают более органичными, несущими яркий отпечаток индивидуальности своего создателя.

В приобретении подобных изделий для собственного интерьера потребитель также гораздо менее связан общепринятыми воззрениями и мнениями. Он ориентируется в основном на свой вкус и собственное понятие о прекрасном. Кто-то приобретет фарфоровую статуэтку, кто-то — металлический кованный подсвечник или настенное украшение, кто-то — керамическую вазу или какое-либо стеклян-

ное цвето-пластическое бессюжетное произведение. Наконец, для кого-то собирание декоративных предметов может стать своего рода хобби, страстью коллекционера.

Несомненно, что с ростом достатка, с улучшением обеспеченности жилплощадью, с появлением все большего числа общественных интерьеров количество декоративных предметов будет возрастать, а их роль в общественном и личном интерьере — увеличиваться. В конечном счете столь необходимую каждому интерьеру индивидуальность и человечность, красоту и неповторимость будут приносить в него произведения декоративного искусства, а также, наверное, и станкового искусства, ибо станковые вещи вновь, вероятно, займут свое достойное место в общественных и личных интерьерах.

Народное искусство



Все те сферы творческой деятельности, с которыми мы уже познакомились, составляют один большой раздел искусства предметного мира, а именно — профессиональное искусство. Другим большим разделом этого искусства в данной классификации будет народное и самодеятельное искусство. Без ознакомления с его спецификой и его проблемами мы не сможем получить полного представления об искусстве предметного мира. Это особенно ясно сегодня, потому что по мере роста значения в нашей жизни произведений декоративного искусства все большую роль начинают играть и образцы народного творчества.

Несмотря на то, что ему посвящена львиная доля всех практических и теоретических исследований в области искусства предметного мира, оно до сих пор остается наиболее сложным видом творчества, и единый взгляд на его особенности еще далеко не выработан. То, что будет сказано о народном искусстве ниже, это тоже скорее личный взгляд автора, чем изложение уже устоявшихся воззрений.

Две мощные струи составили в конце концов то, что позже полу-

чило название народного искусства. Это, с одной стороны, крестьянское искусство, а с другой — искусство посадских ремесленников. Последнее было более тесно связано с запросами верхних слоев городского общества и в какой-то мере зависело от их вкусов. Крестьянское же искусство обслуживало в основном лишь собственный крестьянский быт, отражая господствующие в сельском обществе вкусы и эстетические воззрения. Оно питалось традиционными образами народного фольклора — конями, петухами, жар-птицами, берегинями и т. д. Но наряду с этим оно служило и своеобразным транслятором городской культуры, содействовало постепенному распространению в крестьянской среде образов и типажей городского искусства. Если изображение девы-птицы, сирены в XI—XII веках, мы находим на золотых украшениях, так называемых «колтах», явно принадлежавших женщинам из княжеских родов, то в XVII веке «птица-сирин» встречается на образцах достаточно массовой продукции городских ремесленников — росписи по дереву, печных изразцах, а в XVIII—XIX веках она уже изображается

на крестьянских прялках, доменной резьбе и т. д., соседствуя часто с девами-рыбами, так называемыми «фараонками». В XVIII—XIX веках этот процесс значительно ускорился — на пряничных досках, на прялках, в дымковских игрушках появились изображения явно городских кавалеров в цилиндрах и дам в кринолинах, барышень с муфтами или зонтиками, кормилиц с детьми, дам с собачками и т. д. Таким образом, уже в это время какая-то часть крестьянского искусства, так же как и произведения городских ремесленников — изразцы, гжельский фаянс, ростовская финифть, устюжская чернь по серебру — создавались не только для себя, но и на продажу, для обслуживания горожан: купцов низших гильдий, мещан, разночинцев, приказчиков, лавочников, рабочих людей...

И все же это искусство, особенно крестьянское, было необычайно крепко связано с бытом, и основным приложением сил крестьянского художника были бытовые предметы, мебель, архитектурные украшения избы. И в этом состояла суть крестьянского искусства. Его отличием и уникальной особенностью, не встречающейся, пожалуй, на в одном другом виде и жанре художественного творчества, было то, что оно состояло как бы из двух пластов или слоев.

Первый из них является своего рода матричным, фундаментальным слоем — он проявляется в основном в особенностях орнаментальной структуры и почти не подвержен изменениям. Второй слой, наоборот, изменяем, подвижен, доступен различным рекомбинациям. Он выражается в основном в изобразительных мотивах. Как на свайном основании, являющем-

ся основой фундамента, можно построить различные сооружения и здания, так и на матрично-орнаментальном пласте можно нарисовать (выткать, вырезать, выпилить) различные близкие к реальности изображения.

Этот второй слой воспринимал разнообразные веяния окружающей общественной жизни и в соединении их с древнейшей орнаментальной основой обеспечивал всегдашнюю жизненность и актуальность крестьянского искусства. Оно всегда было современным и откликалось на изменения, происходившие в мире. Поэтому, например, в росписях прялок и изразцов появились вначале галантные кавалеры в камзолах XVIII века, затем гренадеры, щеголи в цилиндрах середины XIX века, охотники, солдаты времен Крымской войны, дамы в каретах. Но все это вплеталось в орнаментальную и композиционную схему, унаследованную от дедов и прадедов и составленную из элементов, в которых специалисты легко увидят остатки тотемических знаков и изображений, свойственных чуть ли не родовому строю или во всяком случае дохристианской, языческой культуре.

Этот слой, несмотря на свою устойчивость, также подвержен изменениям, поскольку сам орнамент родился из более натуральных и точных изображений с ясными символическими значениями.

Но вот в результате развития капиталистических отношений крестьянский мир постепенно разрушался. Преодолевалась его замкнутость. Иначе стало организовываться хозяйство. Усилилась связь с городом.

С самых первых лет Советской

власти ряд выдающихся ученых и знатоков крестьянского искусства — А. Бакушинский, В. Воронов, А. Некрасов и другие, опираясь на партийные и советские органы, предприняли ряд мер для сохранения и развития крестьянского искусства. В основе их деятельности лежало правильное убеждение в том, что крестьянское искусство — это искусство сельского быта и что сохранить его возможно только при сохранении утилитарной основы изделий крестьянского ремесла. Но в сельском быту происходили ощутимые изменения. Фаянсовая тарелка, граненый стакан, алюминиевая ложка, несмотря на свою изрядную эстетическую неказистость, успешно заменили деревянную и глиняную миску, резной ковшик, росписную ложку. Они не были красивее, но в ряде случаев были удобнее, гигиеничнее и почти всегда — дешевле. Крестьянское искусство как искусство быта умирало. Вместо него рождалось нечто совсем другое — то, что мы сейчас именуем «народным» искусством.

Это «народное» искусство — феномен сложный и до конца еще неясный. С одной стороны, теория утверждает, что в развитом индустриальном обществе такие явления в искусстве, как создание саг, былин, героических поэм типа «Илиады» или «Одиссеи», невозможны. Это относится не только к устно-поэтическому, но и к народному предметно-изобразительному творчеству. Но с другой стороны, мы являемся прямыми свидетелями того, как народное искусство ширится, развивается, завоевывает все большую популярность, приносит немалый доход на внешних рынках, окружено постоянной заботой партии и госу-

дарства, примером чего является последнее постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах».

Казалось бы, в сопоставлении этих двух фактов проявляется глубокое противоречие. И оно действительно имелось бы, если бы современное народное искусство было идентично тому, что существовало во времена Гомера или хотя бы в России XVIII—XIX веков. Но на самом деле это совершенно различные художественные явления. И лишь по причине имманентного отставания языка они носят одно и то же название. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить современное народное искусство с крестьянским искусством прошлого века.

В крестьянском искусстве во все время от начала и до конца делал один мастер. Лишь во второй половине XIX века, когда отдельные промыслы приобрели характер мануфактур, в них проявилось еще достаточно грубое разделение труда: ложкари-резники, например, лишь вырезали деревянную посуду, а росписчики ее обрабатывали, наносили узоры, олифили, закаливали в печку. Но ряд других изделий, например, прялки, керамическую посуду, кружева, вышивку, полностью создавал один мастер или мастерица, часто занимаясь одновременно и сельскохозяйственными работами. Почему же мы тогда столь часто слышим о «коллективности» народного искусства и некоторые исследователи считают коллективность его органическим и главнейшим признаком? Дело в том, что это была коллективность не в изготовлении изделий, а, так сказать, «во времени». Крестьянин в соседней

доме, а может, и в соседней деревне вырезал и расписывал прялку вроде бы так же, но в чем-то иначе — у него изделие получалось красивее, пропорциональнее, а заодно и удобнее. Поэтому ему старались подражать. Так постепенно десятилетиями, а иногда и столетиями отбирались и шлифовались наилучшие формы, наилучшие узоры и композиционные схемы. В конечном счете вырабатывался своего рода канон, которому старались следовать, но следовать не в силу закона или стандарта, а в меру собственного таланта и умения. Поэтому вещи получались похожие, близкие, но не идентичные.

Что же мы видим в современном народном искусстве? Оно уже давно отделено от крестьянского хозяйства. Большинство прежних промыслов называется теперь фабриками и подчинено республиканским министерствам местной промышленности наряду с мелкими кирпичными заводами, шорными и обозными мастерскими, банно-прачечными хозяйствами. У этих фабрик существует план, сдельно-премиальная оплата труда, работа по установившейся технологии, регулируемая соответствующими техническими условиями. На большинстве из них преобладает ручной труд, особенно в росписи изделий, и господствует достаточно детальное его разделение.

Например, при производстве матрешек одна работница пишет глазки, другая — носик и губки, третья — платочек и т. д. Таким образом, наличествует коллективность труда, но не «во времени», а «в пространстве». Работа ведется точно по образцам, образцы же создаются или в лабор-

аториях Научно-исследовательского института художественной промышленности в Москве, или же их выполняют наиболее квалифицированные и опытные мастера, владеющие традициями и обычно окончившие специальные художественные училища и даже институты. Утверждаются образцы на художественных советах при ММП республики.

Как видим, по своим организационным основам современное народное искусство кардинально отличается от народного крестьянского творчества. И несомненно, что подобная организация в конечном итоге привела бы к полной ликвидации народного искусства.

Постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» своевременно вскрыло эти недостатки, отметив, что работники промыслов направляют свои основные заботы лишь на количественный рост выпуска изделий и «не всегда добиваются высокого художественного уровня продукции массового спроса... На предприятиях народных промыслов не налажена четкая система организации творческого процесса. Роль художника, народного мастера, как центральной фигуры народных промыслов часто недооценивается», и поэтому необходимо «принять меры по повышению роли художника и народного мастера на предприятии».

Конечно, положение в какой-то мере улучшилось. Но основа существующей практики — «офабричивание» промыслов, пооперационное разделение труда, работа по образцам и т. д. — все это сохранилось, то есть сохранилась современная мануфактурно-промышленная, а не кустарно-

крестьянская организация производства изделий.

Далее, крестьянское искусство всегда было тесно связано с бытом. Красота изделий этого искусства в прошлом была чрезвычайно утилитарна, полезна. У нее всегда была точная и определенная цель. Такой целью могла являться чисто материальная польза, то есть удобство в быту, в работе, в хозяйстве. Такой целью могла быть и, так сказать, духовная, не утилитарная польза — головные и нагрудные украшения из серебряных монет демонстрировали богатство и достаток невесты, ее вышитое платье или панева показывали ее мастерство, ее домовитость, работоспособность, прилежание. Словом, каждая вещь имела четкую цель — утилитарно-материальную или более высокую, духовно-символическую. И каждая вещь сообразовалась с этой целью, то есть была целесообразна, обладала красотой, выверенной поколениями и отвечающей наилучшим образом этой поставленной задаче.

И мы автоматически, почти бессознательно привыкли оценивать произведения народного искусства с этих двух позиций — с позиции их художественных качеств и с позиций вот этой целесообразности, соответствия своему утилитарному или духовному назначению, своей цели. Поэтому до сих пор и в тех народных вещах, которые сегодня служат нам лишь как украшение, как декоративные предметы для нас ценна не только видимая сегодня красота, но и, так сказать, прошлая, историческая целесообразность. И если форма, цвет, орнамент этих вещей говорят нам о художественном вкусе народа, то эта «прошлая»

целесообразность рассказывает об обычаях, о чертах бытового уклада, об обрядах и верованиях народа, то есть раскрывает перед нами его духовную и материальную культуру. Отсюда и двойкий интерес к этим вещам не только как к образчикам народного искусства, но и как к свидетельствам народной культуры.

Когда в первые послереволюционные годы деятели науки и промкооперации пытались восстановить на артельной основе старые и придумать новые промыслы, такие, например, как палехский, родившийся в бывшем иконописном центре, они старались наладить выработку именно полезных, утилитарных изделий. В том же Палехе организовали выделку коробочек, шкатулок, пудрениц, подставок для писем, чернильных приборов, табакерок, то есть ассортимента, уже опробованного и зарекомендовавшего себя, например, в подмосковном лаковом промысле купца Лукутина в селе Федоскино. Утилитарность предмета воспринималась непременно и обязательным условием его существования... Это и понятно — ведь крестьянское искусство родилось из протодизайна, а в XVIII—XIX веках оно находилось на стадии прикладного искусства — целесообразная основа была эстетически освоена с точки зрения культуры формы, пропорций, и к ней было приложено украшение.

Что же происходит теперь?

Большинство вещей народного искусства идет в город. О причинах этого скажем несколько ниже, сейчас же отметим тот всем известный факт, что произведения народного искусства обслуживают в основном горожан и туристов,

причем ни теми, ни другими они обычно не используются по своему прямому утилитарному назначению, а играют почти исключительно декоративную роль. У нас еще немало деревень, где воду носят ведрами из колодцев или водоразборных колонок. Но в домах никто не пользуется деревянным ковшом — везде есть алюминиевые или эмалированные черпаки, кружки. Горожанин же в лучшем случае кладет в этот ковшик какие-нибудь безделушки, шпильки, значки, запонки... Таким образом, даже сохранив свою полезность, вещь не реализует ее в сегодняшнем быту. Большинство же вещей вообще утратило эту полезность и служит лишь для украшения интерьера.

Правда, некоторые промыслы пытаются как-то осовременить свой ассортимент, приспособить его к сегодняшнему быту. Однако вряд ли кто-нибудь действительно употребляет сегодня хохломские миски для рыбацкой ухи, компота или салата. А насколько жесткими и неуклюжими выглядят хохломские кофейные сервизы или футляры для коньячных бутылок! Не требуются в нынешнем быту и лаковые коробки, ларцы и сундучки. Таким образом, современное народное искусство не имеет важнейшего качества старого крестьянского искусства — полезности, целесообразности.

Из двух слоев или пластов декора крестьянского искусства в современном народном искусстве сохраняется только один — орнаментальный. В какой-то мере это понятно. Второй, изобразительный пласт в крестьянском искусстве играл наряду с художественной и важную информационную роль.

По сути дела, лубок да рисунки на донцах прялок, концах вышитых полотенец, пряничных досках, керамических сосудах были единственной изобразительной информацией. Других видов изобразительного искусства в деревне не было (мы не касаемся здесь икон, поскольку их функция была совершенно иная). Лубок и изобразительный пласт народного искусства в опосредованно-декоративной форме интерпретировали текущие явления, придавая крестьянскому искусству жизненность, современность и иногда даже злободневность. Это была одна из ветвей демократической культуры, существовавшей в до-революционном обществе.

С распространением средств массовой информации, с процессом технизации искусства (кино, репродукции, телевидение, иллюстрированные журналы) общественная потребность в такой опосредованно-декоративной интерпретации сегодняшних событий отпала. Попытки возродить ее, предпринятые в 1930—1950-е годы в дымковской игрушке, хохломской росписи, в лаковой миниатюре, как правило, оказывались неудачными. Очевидно, эта сторона категории прекрасного в народном искусстве изжила себя, и в современных художественных промыслах она вряд ли сможет получить какое-либо возрождение.

Современное так называемое «народное» искусство оказалось лишенным двух важнейших специфических признаков — органического выражения целесообразности через эстетические качества вещи и современной интерпретации окружающей действительности, то есть жизненности, совре-

менности. Остается лишь его стародавняя и традиционная орнаментальная основа, которая также значительно изменилась и усложнилась, о чем мы уже сейчас говорить не будем.

Итак, сегодняшнее «народное» искусство — явление весьма противоречивое. Но оно как-то живет, развивается и, утратив многие особенности прежнего крестьянского искусства и городского ремесла, приобрело какие-то новые черты и признаки. До сих пор мы говорили о некоторых отрицательных моментах, о том, что потеряло народное искусство, пройдя «офабричивание» в системе местной промышленности. Но растущая из года в год популярность этого искусства, естественно, не может быть объяснена его недостатками. Что же обеспечивает эту популярность?

Очевидно, современное «народное искусство» — это закономерный этап развития художественного освоения предметного мира, в частности, той его ветви, которая появилась, когда это единое искусство разделилось на ученое «профессиональное» и самодеятельное искусство низших классов общества, обслуживавшее быт в основном крепостного сельского населения. Предметы, организующие этот быт, вначале стояли за гранью искусства, затем они прошли стадии дизайна и прикладного оформления и, наконец, в наше время, потеряв свои бытовые функции или же вытесненные из быта более удобными изделиями промышленного производства, превратились в вещи, только украшающие интерьер, то есть стали предметами декоративными. Однако в отличие от профессионального декоративного искусства,

стремящегося к уникальности, к выражению индивидуальности художника, народное декоративное искусство, наоборот, нивелирует индивидуальность, стремясь сохранить типовые художественные особенности бывшего крестьянского искусства и, в частности, его наиболее стойкий орнаментальный пласт.

Конечно, это лишь в теоретическом идеале. На практике же народное декоративное искусство, испытывающее сильное влияние искусства профессионального и нередко создаваемое также дипломированными профессионалами, тоже постепенно индивидуализируется и позволяет узнавать почерк или руку того или иного мастера-художника. Но и в этом случае автор — создатель произведения отнюдь не столь свободен в выборе технических средств и художественного языка, как художник-профессионал, работающий в области, условно говоря, «чистого» декоративного искусства. Он обязан подчиняться определенному канону, использовать орнаментальные мотивы, цвета, ритмы, материалы, специфичные для того народного промысла, в котором он работает... Несомненно, что сейчас в связи с повышением в промыслах роли художника-мастера эта тяга к декоративной индивидуальности будет возрастать и следование канону будет становиться все более откровенной стилизацией.

Вернемся к вопросу о растущей популярности народного искусства. Она во многом порождена неумолимо развивающимся процессом научно-технической революции. В самом деле, техническая цивилизация порождает определенное единообразие

форм и явлений в окружающем мире. Вспомним, что еще классиками марксизма была подчеркнута на ранних стадиях развития человеческого общества определенная прямая зависимость и синхронность в развитии социума и техники: дротик и томогавк соответствовали первобытнообщинному строю, ручная мельница — феодализму, паровая машина — капитализму. Но чем дальше, тем все более сложным и несовпадающим по фазам становится развитие общества, с одной стороны, и техники — с другой. Уже паровоз и железная дорога — прямое детище капиталистической организации хозяйства — существовал одновременно в «доброй старой Англии», классической стране капитализма, и в крепостнической полуфеодальной России.

Абсолютизируя технику и считая ее одну двигателем социальной истории, американские и западноевропейские философы вообще перечеркнули классовую основу социума и создали теорию о единой «технической цивилизации», «постиндустриальном обществе». Однако реальная история все время доказывает эфемерность этих теорий, демонстрируя классовую основу социальных процессов. Развитие национально-освободительной борьбы в странах Азии, Африки и Латинской Америки, напряженные классовые бои в развитых капиталистических странах, войны, тяжелые экономические потрясения вроде кризиса середины 1970-х годов — все это происходит независимо от развития электроники и атомной техники, космонавтики и кибернетики.

И все же закрывать глаза на всемирно-нигилирующее действие

техники, особенно в эпоху НТР, нельзя. По всему миру, который благодаря современным средствам транспорта и связи стал сравнительно маленьким и доступным, мы видим одинаковые или почти одинаковые автомобили, воздушные лайнеры, катера и электровагоны, телефоны и телевизоры, многоэтажные здания и автотрассы, бензоколонки и кинотеатры, указатели на дорогах и кофеварки «Экспрессо», парней в джинсах и складные зонтики.

Еще 7—8 лет назад, въезжая в новую квартиру, мы без сожаления расставались со старыми комодами и креслами, а ныне, казалось бы, рассудку вопреки, цепляемся в какую-нибудь бабушкину кушетку или никчемную и неудобную бронзовую лампу. В них есть душа, в них есть рукотворность, они не такие, как у всех. Это ставшее теперь почти всеобщим поветрие было еще несколько десятилетий назад тонко подмечено и описано Д. Голсуорси.

Помните, в начале 1920-х годов происходит распродажа имущества последнего из старых Форсайтов — Тимоти, «единственного человека на земле, который не слышал про мировую войну». Присутствующему на аукционе Сомсу «больно было видеть, как стулья, на которых сидели его тетки, рояль, на котором они почти никогда не играли, книги, корешки которых они разглядывали, фарфор, с которого они стирали пыль... — переходили в руки мелких торговцев и хозяев из Фулхема. Однако, что можно было сделать? Скупить самому все вещи и свалить в чулан? Нет, они должны пережить судьбу всякой плоти и всякой мебели — служить, пока не придут в разруше-

ние. Но когда выставили кушетку тети Эни и уже готовились пустить ее с молотка за тридцать шиллингов, Сомс вдруг выкрикнул: «Пять фунтов!». Произошла большая сенсация, и кушетка досталась ему».

Писатель здесь тонко подчеркивает, что даже для Сомса была ясна мнимая одухотворенность большинства этих вещей — на рояле не играли, фарфором не любовались, а лишь стирали с него пыль, книги не читали, а только разглядывали корешки... И все же этим «комплексом Сомса» охвачены теперь почти все. Мода на антиквариат, на декоративное искусство, на произведения народного искусства стала повсеместной. Почему?

Да именно потому, что они как бы противостоят нивелирующим и отрицательным последствиям НТР. В них есть естественность, связь с природой и историей, человечность и душа. И в них — особенно в изделиях народного искусства — есть та романтичность и экзотика, к которой тоже подсознательно все время стремится современный человек, сбегающий привычными условностями быта, службы, отношений со знакомыми. Это какой-то выход из привычной обстановки, отключение от многосерийных телепередач и городского смога.

Мы приезжаем в другую страну и, уважая патриотические чувства жителей, искренно интересуемся новыми заводами, многоквартирными домами и летним отдыхом детей. И все же сердце наше теплеет и глаза выдают подлинное восхищение, когда мы видим неповторимую улочку XVI века, изделие крестьянского

рукоделия, настоящий народный праздник с песнями и плясками, человека в национальном костюме, старую ветряную мельницу... Заводы, комбайны и пионерлагеря есть в конце концов и у нас дома, а вот такую одежду, причудливое здание или священную корову мы больше никогда и нигде не увидим. Это действительно другой мир, другие обычаи, это говорит о разнообразии Земли и различии людей, об их душе и характере. В танцах, обычаях, народном искусстве раскрываются признаки не всеобщей цивилизации, а специфика самобытной культуры.

Если так дорого и значимо для нас народное искусство других наций, то несколько с иных позиций воспринимаем мы образцы творчества собственного народа. С ним в овеществленной форме до нас доходит голос предков. Рассматривая донце прялки или росписной ковшик, мы постигаем истоки нашей национальной культуры, видим вольнолюбивую и широкую душу народа. И с этой точки зрения забота о развитии народного искусства есть способствование процессу национального самосознания людей, историческому самоутверждению, а вместе с тем и дальнейшее развитие современной национальной культуры. Эта мысль подчеркнута и в постановлении ЦК КПСС о художественных промыслах, где сказано, что народное искусство, «являющееся неотъемлемой частью советской социалистической культуры, активно влияет на формирование художественных вкусов, обогащает профессиональное искусство и выразительные средства промышленной эстетики».

И с этой точки зрения не пред-

ставляется столь уж важным то, кто же создает произведения народного искусства — еще сохранившая навыки, приобретенные от своих бабок и прабабок, старушка или же имеющий современную художественную подготовку профессионал, тщательно зафиксировавший приемы той же старушки и других таких же, как она, мастериц, хранящих в своей памяти древние узоры и орнаменты. Знакомый с их творчеством, изучивший образцы крестьянского и посадского искусства, собранные в музеях, этот профессионал, знающий к тому же требования современного быта, сможет, по-видимому, не только автоматически сохранить прежнее, но вдохнуть в него новую жизнь, приспособить народное искусство к условиям функционирования в современном общественном и индивидуальном интерьере.

И, очевидно, современная государственная организация художественного ремесла должна развиваться по двум линиям: с одной стороны — бережного сохранения и документального воспроизведения древних образцов. Эти образцы нужны музеям, они необходимы для союзных и зарубежных выставок, для народных ансамблей, для школ и училищ народного искусства, для уникальных сувениров. А с другой стороны, вероятно, нужна экспериментальная работа художников-профессионалов по обогащению традиций, по приспособлению изделий для нынешнего быта, по созданию сувенирных и подарочных вещей массового спроса на основе традиционных приемов, материалов, орнаментов... Здесь, очевидно, может в какой-то мере применяться наряду с ручным и машинный

труд. Но необходимо помнить, что все это есть, скорее, распространение искусства вширь, его осовременивание, приспособление к нуждам нынешнего дня, и соответственно вести эту работу нужно тактично и опрятно, не стремиться к откровенным подделкам и так называемой «развесистой клюкве».

Важно отметить и еще вот что: в современных народных художественных промыслах сложилась очень перспективная тенденция их развития, когда локальный промысел расширяется и завоевывает все новые и новые области, преобразуется из замкнутого в широкое. Примером этого является хохломская роспись, которая теперь существует не только в Горьковской области, но и в Липецкой, Курской, Тульской областях, на Алтае, в Башкирской АССР. Эта тенденция заслуживает всяческого внимания и поддержки, ибо такое «расширение» искусства специфично именно для социалистического строя, где господствуют дружба и доверие между нациями, равноправие и взаимоуважение между различными народностями, широкий обмен информацией, деловым опытом, художественными идеями.

Так, например, в середине 1950-х годов скульптор Ираклий Очаури, ныне лауреат Государственной премии, восстановил искусство древнегрузинской чеканки. А ныне художественная чеканка, имевшая свои, также изрядно забытые традиции и у других народов нашей страны, успешно развивается в ряде союзных и автономных республик — в Литве и Эстонии, Армении и Молдавии, Чувашии и Татарии.

Эти принципы свойственны не только народному и декоративному искусству. Это симптоматические и глубокие особенности, присущие именно искусству социалистического общества. Подобное повсеместное распространение в монументальном искусстве получили приемы литовского витража из скелетного и литого стекла, первоначально разрабатывавшийся только такими выдающимися мастерами, как К. Моркунас и А. Стэшкус. Такого же рода явления мы наблюдаем в развитии кино, литературы и в других областях социалистической культуры.

Наиболее примечательно здесь то, что этот процесс взаимовлияния и взаимообогащения национальных культур идет, так сказать, «снизу», он совершается по инициативе самих художников и мастеров, которые на свой страх и риск начинают экспериментировать с нетрадиционным для данной местности материалом, видом художественной техники и т. д. Этот процесс распространения и взаимовлияния элементов национальных художественных культур в дальнейшем, по-видимому, будет протекать еще более интенсивно. И это дает основание думать, что мы находимся сейчас где-то в начальной стадии развития совершенно необычного явления — подлинно народного искусства коммунистического общества.

Дело в том, что любой вид искусства, в том числе и крестьянское, зарождался как индивидуальное художественное творчество. Лишь позже оно приобретало коллективный характер, превращалось в промысел, мануфактуру, фабрику, получая иные организа-

ционные формы. Но человек все равно оставался творцом и часто независимо от этих форм в свободное время продолжал создавать какие-то художественные ценности. Иногда это хобби перерастало в специальность, становилось средством заработка, чему способствовали зачастую внешние неблагоприятные обстоятельства: для крестьянина, например, неурожайные годы, падеж скота и т. д. Так образовалась в предреволюционной России группа некооперированных кустарей-одиночек, многие из которых промышляли созданием художественных изделий. Особенностью нашей социально-экономической истории было то, что кустари как некая межклассовая прослойка почти полностью исчезли к началу 1930-х годов.

Но ведь отнюдь не исчезли в народе талантливые люди, занимающиеся изобретательством или самодеятельным искусством. В настоящее время государство в лице своих органов культуры, общественные организации, Союз художников оказывают самодеятельному искусству огромную помощь. Создаются студии и мастерские, проводятся районные и областные смотры и конкурсы, устраиваются всесоюзные выставки.

Самодеятельным художникам нередко посвящает свои страницы журнал «Декоративное искусство СССР». Эта работа будет продолжаться и в дальнейшем. В Программе нашей партии записано: «Для дальнейшего мощного подъема материальной базы культуры будут обеспечены:

...— создание широкой сети общедоступных... художественных мастерских и киностудий для ра-

боты в них всех, имеющих стремление и способности».

По-видимому, из такого самодеятельного искусства, частично вполне самостоятельного, а частично связанного с существующими семейными кустарными ремеслами и традиционными промыслами, вырастет в дальнейшем новое, действительно народное искусство коммунистического общества. Искусство для украшения и радости жизни, а не для продажи. Искусство, которому отдается свободное время и которое обогащает своих создателей не материально, а духовно, развивая их творческие потенции, их чувство красоты и гармонии. Независимое от планов и стандартов, от жестких канонов и привычных технологических схем, это будет новое художественное ремесло, раскрывающее душу народа, воплощающее его художественные вкусы. Это будет не только повторение стародавних традиций, но и обогащение их, приведение их в соответствие с современными эстетическими воззрениями. Это искусство будет смело экспериментировать и объединять в отдельных произведениях влияния, например, украинского, русского, армянского и иных искусств, что пока считается недопустимым в наших нынешних художественных промыслах.

Более того, в этом искусстве, очевидно, все более будут стираться грани между станковым и декоративно-прикладным направлениями, между бытовой вещью, архитектурным украшением и чисто декоративным предметом, зародыши чего видны уже в крестьянском искусстве конца XVIII — начала XIX века. Таким образом, это будет новое ин-

тегральное искусство, действительно творимое народом, понимаемое и любимое им. Его высокие художественные достоинства явятся результатом не только интуитивных умений, но и профессиональных навыков, ибо преподавание эстетических дисциплин несомненно войдет в программы средних и высших учебных заведений, а развитие художественных способностей станет одной из неперемных задач воспитания всех членов общества.

* * *

Сегодня искусство предметного мира находится в довольно бурном и неустойчивом состоянии. На глазах поколения людей, родившихся в революционную эпоху, был осознан, отделился от прикладного творчества и конституциализировался дизайн. Начиная с 1960-х годов осознается и так же достаточно резко отделяется от утилитарно-прикладного творчества декоративное искусство. Народное искусство все более теряет свой бытовой характер и приобретает сувенирную специфику. Прикладное искусство теснится, с одной стороны, дизайном, отвоевывающим у него постепенно привычные сферы проявления — посуду, мебель для общественных интерьеров, производственную одежду и т. д., а с другой — декоративным искусством. Декоративное искусство сближается с самодеятельным и кустарной ветвью народного. По-видимому, это внутреннее динамичное состояние искусства предметного мира сохранится в ближайшем будущем. Но что ждет нас позже? Мы нарисовали выше картину зарож-

дения нового народного искусства. Но ведь это лишь часть искусства предметного мира. Что же будет с его остальными областями?

По-видимому, в предметном мире, так же как и в мире более крупных объектов, в том числе в строительстве, окончательно сотрется грань между искусством и неискусством. Но это не значит, что все материальные объекты второй природы станут произведениями искусства. Скорее, наоборот, — количество предметов-произведений сократится. Что же, воцарится вакханалия случайных форм, несгармонированных цветов, непропорциональных объемов? Наоборот, гармонии в мире будет гораздо больше. Художественное начало пронижет весь предметный мир. Но вправе ли мы будем назвать этот мир искусством?

Не все объекты, воплощающие гармоническое художественное начало и имеющие художественную ценность, суть произведения искусства. Не всякая красота есть искусство. Нам стоит вспомнить природу с ее розами, волшебными закатами, задумчивыми березами и ослепительными красавицами, чтобы поверить в эту истину. Искусство — это не только гармония, пропорции, тектоника, но и то, что привносится только творческой индивидуальностью человека.

Все предметы ограничены какими-то линиями и поверхностями в пространстве. Что представляют собой эти линии и поверхности? Очевидно, геометрические места точек, местоположение которых может быть точно зафиксировано математическими символами в системе линейных или

объемных координат. А следовательно, каждая такая точка, линия или поверхность может быть выражена с помощью уравнений и записана на языке математики. Таким образом, форма любого предмета может быть записана как совокупность некоторого числа уравнений. Далее уже не представляет особого труда разработать программы составления уравнений различных тел с необходимой технологической корректировкой и коэффициентом разнообразия, например программу проектирования чайников: фарфоровых, фаянсовых, алюминиевых, никелированных, эмалированных. И, по-видимому, труд проектирования всех бытовых предметов в конце концов перейдет к машинам.

Таким образом, дизайн и современное прикладное искусство, вероятно, сольются в единое искусство предметной среды, которое, собственно, не будет искусством, творчеством в его теперешнем понимании, но будет проектированием и производством окружающих человека объектов «второй природы» по законам гармонии и красоты, по законам господствующих в обществе художественных вкусов.

Профессионалы-художники будут лишь руководить, дирижировать этим процессом, экспериментировать, производить отбор и оценку вариантов, выработанных машиной, разрабатывать и уточнять программы проектировочных ЭВМ.

Наряду с этим, вероятно, получит еще большее распространение создание бытовых вещей по индивидуальному заказу. Уже сейчас мы наблюдаем любопытную картину — параллельно с

ростом производства одежды, мебели, обуви, посуды на крупных механизированных и автоматизированных фабриках растет и количество сравнительно мелких мастерских, изготавливающих по индивидуальным заказам верхнюю одежду, рубашки, куртки, сапоги, мебель, зеркала, занавеси, шерстяной трикотаж и т. д. По-видимому, с ростом культуры, благосостояния и развитием художественных вкусов будет расти не только потребление стандартных вещей, но и предметов, созданных по индивидуальным проектам, предметов, при производстве которых, наверное, будут использоваться все достижения техники, но которые одновременно будут близки конкретному человеку. Так родится новое прикладное искусство — искусство бытовых вещей, предназначенных для конкретных пользователей и выражающих их вкусы и понятия о красоте.

Очевидно, по-прежнему будет развиваться декоративное искусство как искусство создания украшающих человека и среду предметов и объектов неутилитарного характера. Все это вместе будет составлять область профессионального искусства. Рядом с ним будет развиваться область того трансформированного народного творчества, о котором сказано выше. Таким представляется будущее искусства предметного мира в целом.

Передоверив часть работы по художественному освоению этого мира машине, человек сможет более результативно добиваться гармонизации окружающей среды, всеобъемлющего стилистического единства всей «второй природы». В декоративных вещах, менее связанных с утилитарно-полезными качествами, он откроет ту глубину и содержательность, то эмоциональное богатство, которое сделает это искусство гораздо более высоким, жизненно необходимым творчеством, вносящим в общественные и личные интерьеры человеческое тепло, нетленные традиции, духовность и эмоциональность. Это искусство будет организовывать пространство, придавать ему неповторимость и порождать гамму определенных настроений и переживаний.

Народно-самодеятельное искусство будет вносить в предметный мир желанное разнообразие и нотку наивной рукотворности, обновленные традиции, выдумку и веселость, озорную яркость, свойственную народным праздникам, гуляньям и застольям. Вещи, окружающие человека, перестанут быть мерилем и показателем его достатка и общественного положения, но обретут иную, более высокую и чистую ценность — они будут говорить о культуре, об искусстве, о художественных вкусах общества в целом и каждого его члена в отдельности.

Содержание

- 3 Предметный мир
- 19 Дизайн
- 31 Прикладное искусство
- 43 Декоративное искусство
- 50 Народное искусство

Никита Васильевич ВОРОНОВ

Искусство предметного мира

Зав. редакцией М. Новиков
Редактор Л. Ильина
Мл. редактор Л. Михайлова
Художник В. Кузьмин
Худож. редактор М. Гусева
Техн. редактор Т. Самсонова
Корректор Н. Мелешкина

А04638. Индекс заказа 77108. Сдано в набор 3/V-77 г. Подписано к печати 24/VI-77 г. Формат бумаги 60X84¹/₁₆. Бумага по глуб. печати. Бум. л. 2,0. Печ. л. 4,0. Усл. печ. л. 3,72. Уч.-изд. л. 4,40. Тираж 95 400 экз. Издательство «Знание». 101835, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Заказ 410. Цена 15 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли г. Калинин, пр. Ленина, 5.

388035

TT-4
23876

15 коп.

Винные Тины

