

Предметному миру культуры посвящена вся жизнь автора.

Пройдя ступени дизайнерского проектирования, эстетической экспертизы промышленных изделий, раз-

работки проектных концепций, многолетнего преподавания истории и теории материальной культуры, написания печатных работ («Предметное творчество», «Философия и дизайн», «К теории прикладного искусства» и др.), сегодня доктор философских наук профессор М.А. Коськов продолжает разрабатывать теорию предметной культуры.

В книге широко и последовательно рассматриваются закономерности устройства предметного мира, его функционирования и эволюции как целого, принципы формирования и оценивания его элементов.

**Предметный мир культуры**

**М. Коськов**

# **ПРЕДМЕТНЫЙ МИР КУЛЬТУРЫ**

Санкт-Петербург  
2004

**М. Коськов**

**ПРЕДМЕТНЫЙ  
МИР  
КУЛЬТУРЫ**



**Санкт-Петербург  
2004**

**ББК**  
**УДК**  
**К-**

Печатается по постановлению Ученого совета  
философского факультета СПб ГУ

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор С.Н. Иконникова  
доктор философских наук, профессор Г.Ф. Сунягин

**Коськов М.А.** Предметный мир культуры. СПб.: СПб ГУ, 2004.  
К- — 344 с.  
**ISBN**

Исследование впервые с философских позиций широко и последовательно рассматривает предметный мир, созданный человеком, с целью выявить закономерности его возникновения, устройства, функционирования и развития.

Работа задумана прежде всего как научно-методическое пособие для студентов, изучающих материальную культуру.

© М.А. Коськов, 2004  
Обложка и рисунки автора.  
© Издательство С.-Петербургского  
университета, 2004

## ОГЛАВЛЕНИЕ

	<i>От автора</i> .....	4
<b>ЧАСТЬ I</b>	<b>ОТ МИФА К НАУКЕ</b>	
1.	Философская рефлексия .....	8
2.	В культурологическом поле .....	25
3.	Тайна Гефеста .....	36
4.	В лабиринте .....	50
5.	Тропой Афины (постановка вопроса) .....	65
<b>ЧАСТЬ II</b>	<b>РОДНОЙ КОНТИНЕНТ</b>	
6.	Предыстория .....	84
7.	В океане культуры .....	99
8.	Модель предметной культуры .....	113
9.	Земля дизайна .....	129
10.	Выводы .....	142
<b>ЧАСТЬ III</b>	<b>ОСНОВАНИЯ</b>	
11.	Исследовательский инструмент .....	154
12.	Структурные закономерности .....	161
13.	Функциональные закономерности .....	172
14.	Система понятий .....	193
15.	Грани единства .....	201
<b>ЧАСТЬ IV</b>	<b>В ПОТОКЕ ВРЕМЕНИ</b>	
16.	Как двигаться дальше .....	216
17.	Уроки ручного труда .....	223
18.	Метаморфозы .....	239
19.	Двадцатый век .....	255
20.	Исторические закономерности .....	273
<b>ЧАСТЬ V</b>	<b>НА ЗЕМЛЕ ДИЗАЙНА</b>	
21.	Цели и задачи дизайна .....	294
22.	Проектное движение .....	304
23.	Позиции .....	312
24.	Оценка и оценивание .....	320
25.	Методы проектирования .....	331
	Итоги экспедиции .....	341

Моему Учителю  
Моисею Самойловичу  
КАГАНУ

*ОТ АВТОРА*

Мы обычно не замечаем воздуха, хотя воздушная среда окружает нас постоянно и повсеместно, хотя без нее не прожить и пяти минут. Примерно такое же отношение сложилось у нас к собственной предметной среде. Предметы — морфологически зафиксированная, оформленная материя, подобно воздуху, окружают нас, наполняя и природу, и культуру (понимаемую как совокупный продукт человеческой деятельности). Они постоянно и повсеместно заботливо сопровождают нас от рождения до погребения. Без них мы — жалкие беспомощные существа, обреченные на безотлагательную гибель. Для нас они привычные бессловесные слуги, иногда «друзья», иногда «представители». Мы разбираемся в их потребительских свойствах, в их стоимости, принадлежности, даже в стилистике, частенько гордимся ими... Но что мы знаем об их «жизни», о закономерностях их формирования, развития, существования, организации, оценивания и т.д.? От таких вопросов можно отмахнуться, заявив, что это дело специалистов. Но где они, эти специалисты? А если взглянуть шире, по-философски, то что мы знаем о **мире предметов в целом**, о законах его устройства и «жизни»: возникновения, формирования, функционирования, эволюции? «...Чаще всего бывает, что самым трудным для анализа оказывается окружающее нас, повседневное и повсюдное, и так во всех областях».\*

Видимо, до последнего времени подобная проблематика не представлялась актуальной. Философы обращались к сфере созданных человеком предметов — продуктов ремесла и техники, прикладного искусства и архитектуры, строительства и дизайна — лишь случайно, по ходу рассмотрения своих традиционных сфер: духа, интеллекта, познания, его условий и границ, отношения к познаваемому и т.д. Отсутствует даже сколько-нибудь устоявшееся обозначение подобного обобщенного объекта. Его называют миром вещей, предметным миром, второй природой, предметной средой, материальной культурой, материально-технической культурой, всей совокупностью артефактов и т.п. Причем каждое из приведенных понятий имеет свои нюансы и свои более широкие смыслы. Я предпочитаю обозначать исходный объект данного исследования термином «предметная культура».

Сегодня, в условиях расширения производства элементов предметной среды, ее усложнения и дифференциации, в условиях перехода к информационным технологиям проектирования и производства вещей и

\* Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 309.

сооружений, в условиях все более разгуливающейся стихии рынка и конкурентной борьбы, ведущей к искусственно ускоряемой смене функционально полноценных вещей на более «престижные» и, таким образом, к разбазариванию материальных ресурсов и к захламлению природной среды, в условиях усиливающейся эклектики и хаоса предметных форм все отчетливее актуализируется целый ряд взаимосвязанных задач общества по сдерживанию рыночной стихии, по планированию эволюции предметной среды, по организации и ориентации производства товаров, формирующих эту среду, по контролю и регулированию номенклатуры, ассортимента и качества соответствующей продукции, по надзору за общественными объектами и частным строительством.

Квалифицированное решение названных задач немислимо без ясности исходных позиций, без обоснованных требований, принципов, критериев.

Созидатели предметного мира — инженеры и архитекторы, дизайнеры и художники в своем творчестве неизбежно опираются на некие закономерности, но делают это интуитивно, неосознанно, как тысячи лет назад; их потребность в четком понимании собственной деятельности, кредо профессии (совокупности общих требований), принципов формирования вещей, критериев их оценки и т.д. не только давно осознана, но и неоднократно высказывалась в печати. Однако их саморефлексия никогда не достигала уровня теории в строгом смысле слова и поэтому не обеспечивала объективного основания творчества.

В результате анализа наличного состояния обнажается разрыв между нарастающей общественной потребностью проектной, экспертной, планирующей, контролирующей, исследовательской практики в четком знании общих закономерностей предметного мира и невнятным ответом философской мысли на эту потребность, т.е. проблемная ситуация, разрешить которую должна общая теория предметной культуры.

Цель исследования — снятие указанного разрыва путем построения теории предметной культуры или хотя бы ее основ.

На пути к поставленной цели впервые решались следующие укрупненные задачи: анализ наличной ситуации в мире предметов и состояния вопроса в теории, выявление проблемы и новая постановка вопроса; развернутое представление предметной культуры как объекта исследования, раскрытие ее строения и типологии; разработка методической позиции, отвечающей намеченной цели; выявление факторов и структур формирования практических, художественных и целостных предметов; выведение соответствующих систем закономерностей предметосозидания; применение полученных теоретических положений для анализа предметного мира в исторической плоскости; применение полученных теоретических положений на уровне методики формирования и оценивания предметов.

Эти задачи и определили структуру работы.

Промежуточные и окончательные результаты исследования на протяжении двадцати лет использовались в проектной и экспертной практике Ленфилиала ВНИИ Технической Эстетики (что отражено в главе «Проектные исследования» монографии автора: Предметное творчество. Кн. 3. СПб., 1998). Они легли в основу разработанных и читаемых авторских курсов лекций: «История и теория дизайна»; «История материально-художественной культуры»; «Материальная культура»; «Культурология»; «Общая теория предметосозидания»; «Предметная культура».

Предлагаемая вашему вниманию работа — плод многолетних раздумий. Первый серьезный опыт публикации полученных результатов — учебно-методическое пособие в трех книжках «Предметное творчество» было обращено, главным образом, к проектировщикам. Теперь же я приглашаю предпринять совместную экспедицию в мир предметной культуры прежде всего исследователей... ну и, конечно же, всех любознательных.

Два слова о путях обретения знаний. У Пушкина есть очень точное выражение:

...Уселся он — с похвальной целью  
 Себе **присвоить** ум чужой;  
 Отрядом книг уставил полку,  
 Читал, читал, а все без толку...

Идя по этому потребительскому пути, чтобы узнать, например, площадь круга, берут справочник и выясняют, что она рассчитывается по формуле  $\Pi r^2$ . Такое знание легко добывается и столь же легко забывается. А если на полке нет справочника?

Надежнее иной, исследовательский путь — путь совместного **выведения**. Автор запомнил на всю жизнь, как его школьная учительница вскрыла логику получения приведенной формулы, представив круг в виде множества треугольников, общая длина оснований которых ( $l$ ) составляет окружность, а высотой ( $h$ ) является радиус ( $r$ ). Помня, что по площади треугольник равен половине соответствующего прямоугольника  $lh / 2$ , получаем формулу площади круга  $2\Pi r \cdot r / 2$ , то есть  $\Pi r^2$ . Этим надежным путем мы и двинемся, дорогой читатель.

Таким образом, литературный замысел состоит в том, чтобы не просто изложить собственные построения и выводы, полученные специалистами, а как бы пройти совместно с читателем путь к этим выводам.

Автор благодарит коллег, вольно или невольно способствовавших совершенствованию и появлению на свет книги, которую Вы держите в руках.

# Часть I



## ОТ МИФА К НАУКЕ



Основной объект настоящего исследования — не вся предметная среда, а только сотворенная людьми — **предметная культура**. Она представляет собой фундамент грандиозного здания культуры и, как большинство фундаментов, обычно не воспринимается созерцателем. Тем не менее, данный объект, конечно же, так или иначе, под разными углами зрения, с разной степенью глубины подлежал рассмотрению.

На уровне бытового сознания ясно, что предметная среда состоит из отдельных предметов, что она образует различные пространственные зоны: узкие и широкие, близкие и отдаленные, что она меняется во времени, зависит от назначения, от особенностей живущих и действующих в ней людей и т.д. Рассмотрением всевозможных срезов предметного мира профессионально занимаются соответствующие научные дисциплины. Они освещают его особенности. Этому вопросу посвящена данная часть работы. Поскольку же нас, прежде всего, интересует опыт философской рефлексии, суть которой в познании общих закономерностей явления, с него мы и начнем.

### 1. ФИЛОСОФСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ

Проблематика предметного мира затрагивалась практическим крылом философии, тяготеющим, во-первых, к реальным земным проблемам, во-вторых, к рациональной методологической позиции и, в-третьих, к воздействию на практику, к ее ориентации в русле определенных ценностей<sup>1</sup>. Это крыло со времен Аристотеля простиралось над областями социальной философии и теоретической социологии, этики, политологии и т.п. Однако его прикосновения к миру предметов были весьма мимолетными; они случались, особенно на первых порах, лишь в ходе полета мысли к более возвышенным сферам духа, интеллекта, самого познания, его условий, границ и отношения к познаваемому. Колыбелью европейской философии, как известно, явилась Эллада. Понятие «предмет» или «вещь» мыслители античности употребляли в самом широком, философском смысле как объект познания. Им обозначались, наряду с «телами природы» или оформленной человеком материей, животные, люди, их действия, разум, государство, воздух, а также «бестелесные» объекты: числа, пустота, время, место, короче — все существующее. Архаические

греки, будучи стихийными материалистами, представляли, что в основе всех природных явлений лежит бесконечное единое начало «архэ», вещество, находящееся в движении и дающее различные реальные вещи, что эти вещи преходящи, а материя вечна. Они размышляли о строении вещества, о его природных свойствах, о всеобщих исходных корнях, элементах космоса, стихиях. У Гомера такие стихии — Земля, Вода, Воздух и Огонь.

Представители Милетской школы развили идею перехода материи в различные формы путем уплотнения (охлаждения) и разряжения (разогрева) исходного субстрата, первовещества: у Фалеса это — вода, у Анаксагора — некий «апейрон» (материя как таковая), у Анаксимена — воздух. Гераклит, как известно, таким первоначалом полагал огонь, переходящий из одного состояния в другое, благодаря борьбе образующих его противоположностей.

Движущими силами при этом обычно считали противоположные начала — тепло и холод. Эмпедокл полагал, что исходные четыре стихии соединяются в тела и вещи любовью, а разъединяются враждой, которые также суть материальные, телесные элементы.

Анаксагор, как и его предшественники, фактически (на уровне умозрения) исповедовал закон сохранения вещества, но уже говорил не о нескольких взаимодействующих элементах, а о бесчисленном множестве качественно определенных частиц, которые он называл «семенами» всех вещей. Демокрит развивал, говоря современным языком, «детерминистическую парадигму»: мир возник и существует с естественной необходимостью в силу законов движения, заложенных в самой материи. Мыслитель полагал, что познание этих законов, проникновение вглубь вещей начинается с чувственного восприятия, доставляющего материал для мышления. Он обратился к реальной жизни, считая, что нужда, потребность в полезных вещах научила людей всему.

Внимание к людским нуждам, к практическим аспектам бытия выходит на первый план у софистов. Этот интерес к «сфере человеческих дел», антропоморфизм совмещается с элементами идеализма, впитанными от Пифагора и Парменида, в учении Сократа, который выступил против детерминизма материалистов и наметил основы телеологического миропонимания, считая, что весь мир имеет целью пользу человека. Он видел причину явлений и событий не в столкновении материальных сил, как полагали натурфилософы, а в божественном разуме, определяющем цели. Важно отметить, что Сократ изменил точку зрения на вещи: его интересуют уже не природные отвлеченно-физические свойства предметов, а их конкретные «человеческие» свой-

тва — **функциональная полезность и эстетическое совершенство**. Именно эти свойства мы сегодня, прежде всего, связываем с предметной культурой.

Платон вслед за учителем разделяет чувственные, преходящие, конкретно-материальные вещи и вечные неизменные понятия о них — Идеи (эйдос), бестелесные образы как отдельные самостоятельные духовные сущности. Для нас существенно суждение Платона о невозможности познания материальных вещей, т.е. теории предметного мира. Он считал, что знанием постигаются идеи, духовные сущности, а о чувственных вещах можно иметь лишь мнения, догадки. Если природные вещи — подражания идеям, то произведения ремесел и искусств — подражания природным вещам. Они также **не могут быть объектом теоретического мышления**, знания.

В дальнейшем появляется учение о вечных неизменных сущностях, понятиях, которые Аристотель называет **Формами (морфэ)**. Крайне интересны его рассуждения о форме и материи, о «причинах» явлений, имеющие прямой выход на проблематику материальной культуры. Для Стагирита, как и для многих его предшественников, материя — вечное, движущееся вещество, из которого возникают вещи. В данном случае, идя от общего исходного состояния, он выделяет «первую материю» — субстрат, как еще только возможность действительности, жизни, энергии, целостности. Материя получает действительность по мере оформления, формирования, обретения морфэ. Таким образом, форма определяет пассивную материю, превращая ее в реальную вещь. Она — первая сущность, принцип каждой вещи (а не только внешний вид), она активна и, говоря современным языком, содержательна. Очевидно родство такой «формы» с платоновской «идеей», разумом, вечным видом (показательно, что само слово «эйдос» у древних греков означало «вид»).

**Форма и материя** для Аристотеля — необходимые исходные «причины» любого явления. Далее он раскрывает содержащиеся в форме еще две причины: первая из них — **действие**, источник движения, вторая — **результат** движения, реализованная цель, «энтелехия». Таким образом, Стагирит наделяет форму не только активностью, но и функцией целеполагания, фактически одухотворяет ее, представляет «субъектом деятельности», в которой, кстати, он впервые увидел «назначение человека».<sup>2</sup> При этом, с одной стороны, чисто человеческий принцип целесообразности антропоцентрически переносится на природу, а с другой — отсутствие в природе орудий труда распространяется на человеческую деятельность.<sup>3</sup> На поверку, учение мыслителя о причинах, служившее аксиомой более двух тысячелетий, оставалось

искусственным построением. Тем не менее, Аристотель ощутимо продвинулся в понимании предметного мира. Он все чаще опирается на материальный опыт, говорит о реальных людях, животных, растениях, вещах, сопоставляет их. В работе «Политика» речь идет о новой стороне рассмотрения вещей — об **экономической плоскости**, о стоимостном отношении. Тут в качестве примеров в ход пошли уже такие обыденные объекты как дом, ложе, сандалии и т.п. Однако, говоря о деятельности человека, философ созидание искусственных вещей сводил к подражанию (мимесису), ограничившись рассмотрением искусств. Здесь он затронул еще одну плоскость общественных отношений — **плоскость социализации** граждан, политико-идеологических функций искусства, продуктов художественного творчества (в том числе архитектуры, скульптуры, живописи, имеющих отношение к материальной культуре). Так мыслители Древней Греции закладывают в будущую теорию материальной культуры представления о **причинах** формирования последней, о ее **многогранности**.

Аристотелево понимание деятельности уже на римской почве подхватывает Цицерон, по учению которого отличие человека от животного состоит в **целесообразности** его активности, в наличии у него **разумной** души — интеллекта и воли. О природе разума характерны высказывания Сенеки. Вслед за ранними греческими стоиками он понимает разум как особого рода материю «пневму» (соединение воздуха и огня) — «теплое дыхание», разлитое во всех вещах. «По учению стоиков, в создании вещей участвуют два элемента: материя и причина. Материя инертна... Причина же, или разум, придает материи форму, назначение и производит из нее различные вещи».<sup>4</sup> Итак, разум — некое формирующее, одушевляющее начало, связанное с **назначением** вещи. Мы бы сегодня назвали его функцией или, шире — содержанием. Таким образом, Сенека более внятно, чем его предшественники, говорит о стержневой причине создания полезных предметов, подразумевающей исходные потребности.

Весьма приблизительное представление о сущности материальной культуры, достигнутые философией, когда она была, по выражению Аристотеля, «сама себе госпожой», вовсе ушли из поля ее интересов, когда она оказалась в роли «служанки богословия», когда единственным объектом рассмотрения, в конечном счете, был Бог. Крупнейший философ ранней схоластики — Иоанн Скотт Эриугена, знакомый с учением Платона и Аристотеля, представляет Бога как последовательное нисхождение от наивысшей реальности, единства и общности к небытию, множеству и раздельности материальных тел. Завершителем здания католической теологии и систематизатором схоластики был

Фома Аквинский. Его учение представляет собой грандиозную попытку приспособить Аристотеля к догматике католической церкви. Согласно Стагириту, неопределенной и пассивной материи придает действительное бытие форма. Но на этот раз «чистая форма», «действующая и конечная причина мира» — Бог.

В конце XIII в. под влиянием сдвига в развитии городов и ремесел, торговли и мореходства начинается некоторая систематизация накопленных фактов, движение к опытной науке. Самый значительный из предвестников такого движения, Роджер Бэкон выступил за философию как общую теоретическую науку, которая строится на результатах частных наук, и дает им исходные положения. Он увидел силу в знании, источник знания — в опыте, а ценность науки — в пользе для практической жизни. Он объявил войну невежеству.

В XV и XVI веках философия постепенно отделяется от теологии, выходит из монашеской кельи на белый свет. Научная революция в XVI–XVII вв. изменяет отношение науки, веры и философии. Наука становится исследованием и раскрытием природы на основе чувственного опыта. Она обретает автономию от веры и философских концепций. Из четырех «причин» Аристотеля Фрэнсис Бэкон признал «ценной для действенной науки» лишь формальную причину (идею), под которой он понимал «скрытый процесс» и «скрытый механизм», т.е. природу, структуру, сущность явления, закон протекания процесса, ибо за вскрытием формы следует познание истины и свобода действия.<sup>5</sup>

Одной из черт научной революции было повышенное внимание к ремеслам, к применению изобретений и открытий в развивающейся промышленности. Энтузиаст этого движения Д. Дидро признавался, «что раньше пребывал в неведении относительно большей части предметов, служащих нам в повседневной жизни, а теперь осознал постыдность такого невежества».<sup>6</sup>

Приведенное высказывание отражает отношение общества и философской мысли к предметному миру на протяжении всей доиндустриальной эпохи, когда развитие этого мира шло естественно, когда вторая природа являлась органичным продолжением первой, пока сохранялась целостность предметной среды<sup>7</sup>. В эту эпоху в предметной проблематике мыслителей привлекали эстетические вопросы, главным образом соотношение пользы и красоты.

Красота была объектом рассмотрения для большинства античных философов, начиная с Пифагора, понимавших ее как соответствие тому или иному идеалу. Известны суждения по данному поводу Сократа, который считал пользу основой красоты и одновременно основой ее относительности. Для него характерно понимание пользы примени-

тельно к отдельным вещам и людям, в то время как Платон в объяснении красоты делал акценты на общественной пользе. Эти две философские линии проходят через всю последующую историю. Начиная с эпохи Возрождения и учения Лоренцо Валлы, в основу эстетических теорий (Гоббс, Локк, Спиноза, Гельвеций) кладется принцип личного интереса и собственной пользы. Представители Просвещения переводят вопрос в плоскость общественной пользы, сближая красоту с добром.

Идеи Просвещения были развиты в эстетике русских революционных демократов. «Прекрасное — это все, в чем проявляется наш идеал, цель и предмет наших желаний и нашей любви», — писал Н.Г. Чернышевский.<sup>8</sup> Он показал, что идеал — понятие сословное. «Чернышевский показал, что эстетические понятия людей стоят в тесной причинной связи с их экономическим бытом. Это — открытие, гениальное в полном смысле слова», — отмечал Г.В. Плеханов.<sup>9</sup> Таким образом, Чернышевский раскрыл историческую и национальную относительность прекрасного. В свою очередь, сам Плеханов доказал, что представление о красоте генетически вырастает из полезности предметов, что потребительская ценность предшествует эстетической.

Даже Кант, впервые зафиксировавший наличие в буржуазном обществе антагонизма красоты и пользы и поднявший на щит «незаинтересованность», бескорыстность эстетического, отнюдь не предполагал, что с суждением вкуса нельзя соединить никакого интереса: наряду со «свободной» красотой Кант выделял красоту «привходящую», в основе которой лежит понятие о совершенстве предмета, о том, каким он должен быть. Свободная красота является результатом чистого суждения вкуса при восприятии свободных от практической целесообразности предметов, прежде всего — природных, а также орнамента. Предметы же, назначение которых известно, которые созданы для реализации определенных целей (т.е. почти **все объекты материальной культуры**. — *М.К.*), обладают привходящей красотой. По Канту, «объективная целесообразность бывает или внешней, т.е. **полезностью**, или внутренней, т.е. **совершенством** предметов»<sup>10</sup>. При восприятии вещей, обладающих обусловленной красотой, происходит «складывание» практических и эстетических «норм» (эталонов, идеалов), причем суждение вкуса подчиняется суждению разума, формальный критерий подчиняется содержательному. Главное для полезных искусств он видел в соответствии произведения определенному применению. В опубликованных посмертно материалах есть высказывание Канта непосредственно об архитектуре: «Без идеи не может быть понята архитектура; явление тогда не с чем соотнести...

Способность суждения в соответствии здания с его назначением, в соответствии его украшений с целью, которой они не должны противоречить».<sup>11</sup> Впрочем, непоследовательность Канта позволяла эстетикам использовать в его учении то, что оказывалось им ближе — материалистические или идеалистические моменты в трактовке эстетического. Так кантианцы провозглашают несовместимость красоты с пользой.

В эстетике Гегеля для нас существенны требование «чтобы идея и ее формообразование как конкретная действительность были доведены до полной адекватности друг другу»<sup>12</sup>, а также понимание самой идеи: «назначение искусства состоит в том, чтобы найти художественно адекватное выражение духа народа».<sup>13</sup> Эту идею архитектура выражает в символической форме «в чувственно-природном материале, из которого исходит формообразование и которым оно всецело связано». Гегелю принадлежат также глубокие мысли о познании человеком самого себя в процессе материальной деятельности «посредством изменения внешних предметов, на которые он накладывает печать своей внутренней жизни».

Они позднее были развиты молодым Марксом: «Предмет труда есть... опредмечивание родовой жизни человека: человек удваивает себя уже не только интеллектуально, как это имеет место в сознании, но и реально, деятельно, и созерцает самого себя в созданном им мире».<sup>14</sup> К. Маркс идет дальше, он говорит о формировании, «очеловечении» чувств человека посредством созданной им среды.

С наступлением эры машинного производства и разрушением исходной целостности предметной среды соотношение пользы и красоты превратилось в разрыв сущего с должным, т.е. в проблему, на которую впервые указали И. Кант и Ф. Шиллер и которую по-разному решали, с одной стороны, Д. Раскин и У. Моррис, а с другой — социалисты, начиная с Сен-Симона.

Социальная сущность опредмечивания и распрепредмечивания в середине XX в. исследовалась многими философами (например, Г.С. Батищевым, О.Г. Дробницким). Психологический механизм указанных процессов вскрыт в работах Л.С. Выготского и А.Н. Леонтьева, развивших идею о том, что социальный видовой опыт отделен от организма человека и сосредоточен во «второй природе», которая «является раскрытой книгой опредмеченных сущностных сил человека» (К. Маркс).

В наше время, особенно в связи со становлением дизайна, философы уже специально занимаются некоторыми аспектами предметосозидания. В.И. Тасалов в ряде работ глубоко вскрыл сущность взаи-

модействия искусства и техники в условиях капиталистического общества, невозможность для него подлинно по-человечески подчинить себе творческое богатство современного производства, его новые культурные потенции. Важны суждения Л.Н. Столовича об отношении эстетической и утилитарной ценности в форме предметов. К.М. Кантор исследовал социальные аспекты дизайна, осветил древнюю проблему красоты и пользы. Среди эстетиков, серьезно обращавшихся к проблемам предметного творчества, могут быть названы также Л.Н. Безмоздин, Л.А. Зеленов, М.С. Каган, Л.И. Новикова, Г.Ф. Сунягин.

Однако, переход к машинному производству элементов предметной среды, их тиражированию распространяется за пределы эстетических вопросов; он самым решительным образом сказывается на состоянии того материального слоя, который мы назвали фундаментом всего грандиозного здания культуры. Количественный рост массы этого слоя получает нарастающее ускорение. В нем происходят подвижки и деформации, естественно влияющие на здание, которое «трещит по всем швам». В условиях экстенсификации, усложнения и дифференциации предметного мира, в условиях все более разгуливающейся стихии рынка и конкурентной борьбы, ведущей к искусственно ускоряемой смене функционально полноценных вещей на более «престижные» и таким образом к разбазариванию материальных ресурсов и захламлению природной среды, в условиях усиливающейся эклектики и хаоса<sup>15</sup> предметных форм (и особенно в условиях нынешнего перехода к информационным технологиям проектирования и производства элементов предметной среды) все отчетливее актуализируется целый ряд взаимосвязанных задач общества по сдерживанию рыночной стихии, по планированию эволюции предметной среды, по контролю и регулированию номенклатуры, ассортимента и качества соответствующей продукции, по надзору за общественными объектами и частным строительством.

Квалифицированное решение названных задач немислимо без ясности исходных позиций, без обоснованных требований, принципов, критериев и т.п., что в свою очередь требует философского осмысления. Философская мысль с неизбежностью отражала специфику времени, и не только его внешние приметы, такие как поляризация, расщепление исходной целостности, а потом механическое соединение пользы и красоты, но и глубинные первопричины подобных явлений.

Гегель в «Реальной философии» и «Философии права» связал возникновение машины с разделением труда, дал первый философский анализ орудийного отношения человека к природе. Маркс не только



представляет орудия производства как фактор, определяющий характер социально-экономических формаций и, соответственно, типы культуры, но и с новой силой провозглашает понимание функции философии в том, чтобы переделать мир. У него познание и объяснение действительности выступает как средство решения практических задач по совершенствованию мира, ориентации практических действий, «в гносеологию непосредственно вплетается **«праксиологический»** момент».<sup>16</sup> Праксиология как общая теория всякой эффективной деятельности основана Д. Котарбинским, который сосредоточил внимание на субъективных моментах самого процесса работы. Тем не менее, он выдвигает и характеризует следующие постоянные элементы деятельности: виновник (агент действия), импульс (причина, акт усилия), материал, изделие, орудие, способ действия, цель и продукт труда (под которым понимаются не физические тела, произведения, а конструктивные или деструктивные следствия импульса.<sup>17</sup> «Построение общефилософской праксиологии на категориальном уровне (с учетом всех имеющихся достижений) — дело будущего».<sup>18</sup> А сегодня одной из ветвей практической философии, по идее М.С. Кагана, является философия дизайна, «осмысливающая отношения между культурой и природой», складывающиеся в предметном окружении (см. назв. работу, с. 27). Что же в данном случае обозначается аморфным термином «дизайн»?

На уровне теории (в смысле обобщающих рассуждений) дизайн различными специалистами понимается или как внешний облик — форма вещей, или как вещь целиком, включая ее функции, или как процесс ее мысленного создания — проектирование, или как организационная деятельность, или как профессиональная организация — служба, или как сфера деятельности, включающая теорию, практику, продукты и службу, или как особый компоновочный способ мышления, как мировоззрение, и даже способ жизнедеятельности (Дж. Джонс). Соответственно, сегодня существует множество доморощенных теорий дизайна, каждая из которых видит лишь свой объект и говорит на своем языке.

Разобраться по существу во множестве явлений и деятельностей, объединенных ныне общим названием, бесспорно первоочередная задача теории. Сделать это возможно, лишь поднявшись над эмпирическим хаосом на философский уровень теории культуры, теории деятельности, социальной философии.

Тут имеется определенный опыт. Так, созданный в 1957 г. Международный совет дизайнерских организаций ИКСИД на своем семинаре в Брюгге (1964 г.) обсуждал, а на конгрессе 1969 г. принял следую-

щую дефиницию: «Дизайн является творческой деятельностью, целью которой — определение формальных качеств предметов, производимых промышленностью. Эти качества формы относятся не только к внешнему виду, но главным образом к структурным и функциональным связям, превращающим систему в целостное единство (с точки зрения как изготовителя, так и потребителя). Дизайн стремится охватить все аспекты окружающей человека среды, которая обусловлена промышленным производством».

Руководитель научной деятельности в системе ВНИИТЭ (технической эстетики) Г.Б. Минервин «несколько уточняет» это определение, называя целью дизайна «формирование гармоничной предметной среды, наиболее полно удовлетворяющей материальные и духовные потребности человека»<sup>19</sup>, Л.Н. Безмоздин представил дизайн как «творческую деятельность, направленную на формирование в промышленных изделиях особых свойств, благодаря которым обеспечивается оптимальное соответствие предметно-вещевой среды материальным и духовным потребностям человека»<sup>20</sup>.

Однако уже в 1972 г. один из ведущих идеологов отечественного дизайна той поры Н. Воронов выводит его за пределы предметной среды и даже деятельности, заявив: «Дизайн возможен в любой области. Если говорить о дизайне в целом — это особый метод..., это особая комбинаторная направленность мышления, а не область деятельности...»<sup>21</sup>. Правда, в той же книге сказано: «Дизайн — это деятельность, объектами которой могут быть любые предметы, явления, качества, принципы, профессии и роды деятельности. Цель этого дизайнерства — установление новых связей внутри объекта, вне его... или между объектами. Основной способ работы дизайнера, приводящий к возникновению новых связей, — компоновка и переконпоновка объектов»<sup>22</sup>. История такого дизайна начинается в первобытности, а сфера распространяется почти беспредельно, включая мифотворчество, селекционную деятельность, научную фантастику и т.д. Ленинградский теоретик дизайна Е.Н. Лазарев определил его как «гармоничное структурирование предметного и процессуального аспектов систем «человек — предмет — среда», а также программ организации таких систем»<sup>23</sup>.

Вот позиции московских теоретиков. О.И. Генисаретский понимает дизайн как «проектирование среды обитания, выражающей образ жизни»<sup>24</sup> и как «искусство индустриального общества»<sup>25</sup>. В.Ф. Сидоренко также рассматривает дизайн в двух ипостасях: как проектирование, направленное на преодоление разрыва между Красотой и Пользой<sup>26</sup>, и как «образ проектной культуры», «образ самой проектности»<sup>27</sup>.

В.И. Пузанов утверждает, что «дизайн — проектная идеология, профессиональная разработка идей и концепций»<sup>28</sup>. При этом «...элементы дизайна изначально присутствуют в каждом виде человеческой деятельности»<sup>29</sup>, «в любых целевых, проблемных и тематических полях деятельности»<sup>30</sup>. Речь, видимо, идет о концептуальном срезе любой деятельности.

Вернемся в Питер последних лет. В.Д. Плахов понимает дизайн «как способ человеческого освоения действительности, форму познания и особый род человеческой деятельности»<sup>31</sup>. Подобная деятельность, в силу своей универсальности, не может не восходить к истокам человечества. Поэтому речь заходит об «искусстве дизайна в античном мире»<sup>32</sup>, об «искусных мастерах воинского дизайна» при великом князе Василии III и т.п.

Наконец, Г.Н. Лола понимает дизайн «в самом общем смысле как определенный способ отношений человека и вещи», который «изначально принадлежит человеческому бытию», а его проблемное поле — как «практику вживания человека в сущее», стремление «приблизить чуждый мир, найти опору в уходящей из-под ног земле»<sup>33</sup>. Это стремление реализуется через «акт очерчивания, ограничивая некоторого пространства, который делает возможным явление смысла»<sup>34</sup>. Видимо, речь идет о создании выразительной формы... Однако на поверку оказывается, что весь проделанный в диссертации и обращенный к дизайну анализ «...был только средством решения единственной фундаментальной задачи — выстроить философский дискурс, в котором мысль обращалась бы к самой себе, чтобы выяснить свои возможности и способности к изменению»<sup>35</sup>.

Итак, названные и многие другие философские экскурсы в сферу дизайна (в том числе зарубежные<sup>36</sup>) исходят из представления его как **единого целого**. Они намечают некоторую весьма абстрактную туманность, о которой, тем не менее, можно сказать, что по природе это — форма созидательной активности человека, имеющей свои результаты. Специфика таких продуктов и, соответственно, метода их получения состоит в амбивалентности, двойственности, совмещении неких противоположных начал, называемых авторами по-разному: польза-красота, техника-искусство, материальное-духовное, утилитарное-эстетическое, практическое-художественное, природное-социокультурное, рациональное-интуитивное, функциональное-знаковое, наличное-трансцендентное, профанное-сакральное и т.п. Все приведенные категориальные пары в применении к дизайну выражают двойную направленность его произведений, бифункциональность, предназначенность для воздействия одновременно на объект (материалы, природу, пред-

меты, человеческое тело и т.п.), и на субъекта как личность, как носителя общественных идеалов. Иными словами это означает постоянное и обязательное стремление ко всестороннему совершенству произведения, порождающему ощущение красоты. Но подобное стремление имманентно человеку, оно пронизывает все сферы деятельности. В чем же специфика дизайна?

В исторической плоскости авторы обычно различают два этапа: древний — «первобытный» (Б.С.Э., изд. 3), «неосознанный, ремесленный» (Н. Воронов), доиндустриальный, канонический — основанный на ручном труде, и современный, проектный, индустриальный — ориентированный на машинное производство. Причем большинство авторов склонно называть дизайном в прямом смысле лишь «институционализированную» (Г. Лола), проектную деятельность.

Таково философское представление о сущности дизайна как некоего целого. Эта тощая абстракция ничего не дает практикам, ибо даже не намекает на какие-либо выходы в методiku их деятельности.

Однако имеется иная точка отсчета. Специалисты, идущие от практики, уже давно понимают, что такого целого реально не существует и, соответственно, нет единой теории, что словом «дизайн» называют принципиально разные явления. «Различные философии дизайна являются выражением различного отношения к миру» — писал крупнейший теоретик и практик дизайна Томас Мальдонадо<sup>37</sup>. «Существуют разные виды дизайна. Многообразие этой сферы деятельности обуславливает многообразие методов, проблем и их решений»<sup>38</sup>. «Различные авторские концепции различных «дизайнов», существующих в уровне профессиональной идеологии» уже в 1970 г. представил нашей общественности первый серьезный отечественный исследователь западного дизайна В. Глазычев<sup>39</sup>. Он писал: «Как только мы освободимся от гипнотического убеждения в действительном существовании одного дизайна, мы приобретем возможность рассматривать... действительную природу разных форм дизайнерской деятельности»<sup>40</sup>. Именно по причине множественности проявлений дизайна на очередном конгрессе ИКСИД в 1971 г. было решено отказаться от единого его определения. Широкий обзор «авторских картин» западного дизайна содержался в исследовании Л.Б. Переверзева и Р.О. Антонова<sup>41</sup>. С тех пор их не стало меньше. Аналогичная ситуация имеет место и у нас.

С многоликостью нашего дизайна мы сталкиваемся на каждом шагу. Мыслящие специалисты уже давно и многократно пытались выделить и сопоставить эти лики. Достаточно вспомнить статьи Н. Воронова, Л. Новиковой, Е. Розенблюма, названную книгу В. Глазычева,

неназванные — Л. Безмоздина, М. Кагана, Е. Лазарева и т.д. Теории разных дизайнов представлены в очерке 4.

Итак, надежды на **философию дизайна** как подспорье в пути к познанию законов устройства и «жизни» предметного мира, пока ее объектом является абстрактная туманность, призрачны.

К интересующей нас сфере по своему объекту, казалось бы, не менее близка **философия техники**. И здесь необходимо предварительно уяснить, что обозначается словом «техника», и, следовательно, что является объектом изучения данной дисциплины. Понятие «философия техники» впервые применил Эрнст Капп в книге «Основы философии техники» (1877), где он детально разработал идею Аристотеля о воспроизведении в орудиях органов человека.

В русский лексикон этот термин введен в 90-х годах XIX в. инженером-теоретиком П.К. Энгельмейером, которому принадлежит целый ряд работ по данному вопросу. Одна из последних — «Нужна ли нам философия техники?» (Инженерный труд. 1929. С. 36–40). В свете политических интриг наверху было решено, что не нужна. Тогда в СССР создалось парадоксальное положение: философствующие адепты материалистического понимания истории игнорировали определяющий фактор общественного развития — технику. Не случайно в последнем издании БСЭ, в «Философской энциклопедии», в «Философском энциклопедическом словаре» и «Краткой философской энциклопедии» нет статьи о философии техники.

Лишь недавно создан соответствующий сектор в Институте философии РАН под руководством В.Г. Горохова. Он же редактировал перевод книги Карела Митчема «Что такое философия техники» (М., 1995), содержащей обзор европейских концепций техники и ее места в культуре, начиная с классиков — Фр. Бекона, Ж.Ж. Руссо, К. Маркса и кончая авторами XX века (Жак Лафит, Фридрих Дессауэр, Луис Мэмфорд). Среди профессиональных философов, специально обратившихся к технике, Митчем выделил Хосе Ортегу-и-Гассета («Размышления о технике», 1939) и Мартина Хайдеггера («Вопрос о технике», 1954).

Первый из них рассматривает технику как **вид проектирования** (здесь и далее выделено мной. — М.К.) в самом широком смысле вплоть до самоопределения личности, изобретения собственной жизни. Ортега выделяет периоды эволюции техники по способам «деланья себя», реализации проекта (жизненного образца).

Хайдеггер, в известном смысле, философ сократических традиций: он, скорее, ставит вопросы, чем отвечает на них. «Вопрошание сущности техники или попытка поместить техническую уверенность в

рамки философского вопрошания и является сердцевиной философии техники Хайдеггера».<sup>42</sup>

Жак Эллюль в книге «La Technique» (1954) определяет технику как **«тотальность методов**, имеющую своей целью абсолютную эффективность (в каждый данный период развития) во всех областях человеческой деятельности.<sup>43</sup> Иными словами, он сводит технику к **универсальным операциям**, говоря о «человеческой технологии в сфере образования, труда, рекламы, отдыха, спорта, медицины».

В социологии, вслед за А. Смитом, А. Сен-Симоном и К. Марксом «техника рассматривалась как **знание**, необходимое для позитивного преобразования человечества и природы, для освобождения человека от ограничений, наложенных на его возможности...» (Дж. Вайнштейн).<sup>44</sup> Представитель второго поколения франкфуртской школы Хабермас апеллирует к теории органической проекции А. Галена, доказывающего, что техника есть **внеисторический компонент человеческой природы**. Митчем делает вывод, что «...философия техники в современном ее состоянии не представляет собой четко определенной области анализа. Напротив, ученые, работающие в данной области, часто демонстрируют резко различные цели и методы...»<sup>45</sup>. Общим для них является явное тяготение к этической проблематике.

Дополним обзор Митчема мыслями еще трех крупнейших философов XX века. О. Шпенглер в главе «Машина» своего капитального труда «Закат Европы» (1922) отметил, что техника, понимаемая им как некая **способность**, имеет тот же возраст, что и свободно движущаяся в пространстве жизнь, что животное обладает **техникой движения**. В работе 1931 г. «Человек и техника» последняя трактуется как **«тактика жизни в целом»**, **способ** деятельности, принятие решений, **умение**.

Н.А. Бердяев в статье 1933 г. «Человек и машина» пишет: «Мы говорим не только о промышленной технике, но и о технике мышления, стихосложения... права, даже о технике духовной жизни (йога). Техника повсюду учит достигать наибольшего результата при наименьшей трате сил»<sup>46</sup>.

К. Ясперс в труде 1949 г. вслед за Дессауэром утверждает, что «техника — **совокупность действий** знающего человека, направленных на господство над природой...»<sup>47</sup>, «это **умение, методы... способность** делать и обладать...»<sup>48</sup>, «совокупность открытых человеком **приемов и действий...**»<sup>49</sup> (выделено везде мною. — М.К.). Ясперс наблюдал орудия и машины, понимал их роль в определении характера труда, структуры общества и жизни людей, но

не называл их «техникой», заменяя этим словом привычный термин — «технология».

Итак, интересующее нас, распространенное в быту и в истории техники понимание последней как **совокупности орудий** в философии квалифицируется как «наивно натуралистическое», «приземленное» и высокомерно игнорируется, а сам термин используется в многочисленных иных смыслах.

Аналогичная картина, хотя и с понятным отставанием, сложилась в отечественной философии. Здесь после публикации в «Вопросах философии» № 10 за 1993 г. текстов «основоположников философии техники XX века» с редакционной статьей, как бы спохватившись, дружно выступили авторы в разных точках страны.

И.А. Негодаев в учебном пособии «Философия техники» (Ростов-на-Дону, 1997) рассматривает названный объект в четырех аспектах: как **форму творческой деятельности**, как **средство этой деятельности**, как **материализованное знание** и как **социальный феномен**. Главную задачу философии техники автор увидел в «исследовании взаимосвязи технического и общественного прогресса» (с. 235).

В следующем учебном пособии В.Г. Горохов и В.М. Розин представили весьма развернутый исторический обзор, в результате которого заключили, что «когда-то ясное понимание техники как системы орудий, механизмов, машин и сооружений сегодня все больше воспринимается как натуралистическое, поверхностное представление, которое необходимо преодолеть... Преодолевая этот натурализм и научность, философы техники создали **массу определений техники**, которые не удастся свести в систему, поскольку они **несовместимы**. Кроме того, эти определения мало специфичны (под них подходит не только техника, но и многое другое)»<sup>50</sup>. Их собственная попытка разобраться в исходных понятиях вызывает в памяти следующее суждение А.Г. Войтова: «Философы не должны писать “Теорию техники”... оставаясь философами... подобные исследования чаще всего вырождаются в эклектику и схоластику»<sup>51</sup>.

Сам Войтов склоняется к сложившемуся в XIX в. и принятому в советское время инженерному пониманию техники как совокупности орудий труда. Наиболее тонко его разработал Ю.С. Мелещенко, включив в понятие «техника» понятие «технология» и разделив технику на производственную и непроизводственную.

К этой позиции близок и тверской ученый Н.И. Иванов, утверждающий, что «техника является фундаментальной философской категорией, обозначающей навыки, **умения**, мастерство и искусственно создан-

ные **средства** целесообразной деятельности»<sup>52</sup>. Предмет философии техники он почему-то видит в выявлении и анализе «многоплановых и многогранных связей философии с техникой...»<sup>53</sup>, а не самой техники, хотя ниже отмечается, что «философия техники... исследует **общие законы и закономерности** становления, функционирования и развития техники и инженерно-технической деятельности как целостной системы с целью эффективного управления...»<sup>54</sup>.

Томский ученый Б.И. Курдин предложил новую парадигму философии техники, перенеся в сферу неорганических объектов, артефактов биологическую терминологию (ценоз, организм, особь) и ряд закономерностей, а также методологические принципы синергетики.<sup>55</sup> Эта попытка незамедлительно подверглась жесткой и вполне обоснованной критике со стороны А.Е. Якимова.<sup>56</sup>

Пожалуй, наиболее отчетливо современная позиция отечественной философии техники представлена в курсе лекций Е.А. Шаповалова. Он с полной определенностью заявляет: «Если под техникой понимать орудие, инструмент, вещественные средства деятельности, неорганические по своему субстрату, то ни о какой философии техники не может быть и речи, ведь философия интересуется движением мысли, духа. В самой технике, понимаемой в узком, инструментальном смысле, дух не движется, а пребывает в застывшем овеществленном виде»<sup>57</sup>.

Таким образом, автор с порога исключает из сферы рассмотрения философии техники «вещественные средства деятельности», т.е. по существу всю совокупность полезных предметов, философскую рефлексю о которой мы надеялись получить. В качестве причины подобного философского снобизма указывается на то, что «философия интересуется движением мысли и духа», а в узко понятой технике дух пребывает в застывшем виде. Остается лишь сожалеть, что в данном случае философия техники не желает видеть в материальных предметах мыслительных и духовных процессов их возникновения, формирования, функционирования, эволюции.

Далее Е.А. Шаповалов расширяет сферу техники и переводит ее в процессуальный план: «Если под техникой понимать искусную деятельность в широком смысле, мастерство ума и рук, то она представляет определенный интерес для философии, но не такой значительный, который мог бы составить новое и самостоятельное направление философского знания. Именно так понимали технику философы античного мира Сократ, Платон, Аристотель и римский инженер Витрувий, размышляя о *Techne*...»<sup>58</sup>. На этот раз в технике уже присутствует движение, однако «мастерство ума и рук», видимо, не предполагает



«движения мысли и духа», поэтому интерес для философии «не такой значительный». Хотя краткая формула «мастерство ума и рук» означает, по существу, технологическую грань всей культуры, пронизывающую всю деятельность человека и все ее продукты.

Е.А. Шаповалов продолжает: «В наши дни техникой в широком смысле называют обычно практическое использование результатов современной науки. Это и машины, и научно обоснованные способы изготовления чего-либо... инженерная деятельность... Специфика технических наук, методология и гносеология техники — все это достаточно интересные для философии проблемы. Круг этих вопросов можно обозначить как философские размышления о технической и в особенности инженерной деятельности. Как создается техника? Как человек создает окружающий его технический мир? Перечисленные вопросы — это мысли о мыслях инженера или исследователя техники».<sup>59</sup> А почему не о законах создания и функционирования названного мира? Ведь, казалось бы, предмет философии — общие законы.

Далее раскрывается характерная «самоцельная» позиция философии: «Решая гносеологические и методологические проблемы техники, даже общей теории техники, надстраиваемой над всеми техническими науками, философия всего лишь обслуживает технику. Она как бы находится в гостях или на службе в «Доме техники». Ее роль оказывается служебной, а не самоцельной... выполняя эти функции, она не открывает новые горизонты и новые направления для собственной жизни в «Доме философии», где она сама себе госпожа».<sup>60</sup>

Вот, наконец, понимание техники, «которое с полным основанием можно назвать философским: «Техника — это особый способ взаимодействия человека и природы, общества и природы и даже людей друг с другом».<sup>61</sup> Нет, этого еще не достаточно — «В предельно абстрактном выражении способ, метод, образ жизни и деятельности людей — все это техника. В философии О. Шпенглера техника — это особый способ жизни людей, тактика жизни вообще. В концепции М. Хайдеггера техника — это не столько образ жизни, сколько образ мысли. По Хайдеггеру, техника — это тип мировоззрения, в этом смысле человек — это техника, а техника — это человек. Именно с этого утверждения, названного Э. Каппом антропологическим критерием, началась философия техники».

Таким образом, в философском понимании техники не осталось ничего от ее практического жизненного понимания. Произошло то же, что и с философским пониманием дизайна. Причем они обозначают одно и то же — способ деятельности, образ мысли, образ жизни, тип мировоззрения и т.п. Казалось бы, зачем подменять привычные поня-

тия другими, выхваченными из сфер, где они сложились и добросовестно работали? Может быть, в этом состоит самосовершенствование философии? Впрочем, госпоже виднее, что делать в собственном доме. Следует, однако, отметить, что в своих рассуждениях большинство представителей и философии дизайна, и философии техники частенько соскальзывает с «широкого» понимания на «узкое»<sup>62</sup>, и тогда речь заходит о предметном мире (который, являясь зеркалом сущностных сил человека, конечно же, отражает все упомянутые духовные явления и даже их движение, но не тождествен им). К мыслям названных и не названных специалистов нам еще предстоит обращаться. Однако сразу следует констатировать, что **существо и основные закономерности предметного мира на философском уровне сегодня не раскрыты** с достаточной обстоятельностью, что пока что философы либо мимоходом окидывают взглядом бескрайнее поле предметной культуры, либо прогуливаются по его отдельным участкам.

До последнего времени изучением закономерностей формирования предметов занимались преимущественно практики, которые рассматривали данный объект как бы изнутри своей профессии, не поднимаясь до позиций философии и общей теории. Тем не менее, именно мастера архитектуры и техники, искусства и дизайна, кровно заинтересованные в осмыслении собственной деятельности, обнажают круг актуальных проблем, ищут подходы к их решению. Знакомству с этим опытом посвящены очерки 3 и 4, завершающаяся выводами свидетельствующие о наличии разрывов между все возрастающими запросами практики в уяснении закономерностей создания, строения, функционирования, развития, оценивания и т.д. различных объектов предметного мира, с одной стороны, и реальным состоянием теории, обязанной удовлетворять такие запросы — с другой. Обнаруженные разрывы желаемого с действительным выступают как **поле проблем**.

Если не ликвидация, то хотя бы сокращение подобных разрывов, т.е. **построение основ теории предметной культуры**, и является **целью** настоящей работы.

Сегодня усиливается проблематика прагматического статуса теории (в данном случае — культурно-философской), ее конечной ценности для тех структур жизни, перед которыми все остальное выступает служебным. «И мы вправе видеть эти структуры жизни в социально-культурных процессах, в которых мы значимы как индивиды и личности, сопряженные необходимым образом в общности... Ничто не способно упразднить интуицию всеобщей подчиненности высоких интеллектуальных построений этим первичным, базисным основам жизни».<sup>63</sup> Классичность мысли состоит в ясном понимании этой связи, в

структурной простоте «...поражающей наше воображение способностью охватывать суть проблемы и внешне незатейливо выражать их в конечном наборе понятий ясного конкретного значения»<sup>64</sup>. «Классический период теории — это период понимания вопросов и ответа на них. В этом суть научной и философской этики. Постклассический период — это период утверждения принципа, что ответы невозможны или неважны. Самообеспечение теории в ее автономном состоянии и развитии становится более важным, чем ответственность за смысл своего существования».<sup>65</sup>

Мы намерены двигаться к названной выше цели классическим **путем постановки и решения вопросов**, более того, решения **рационального**, вплоть до обоснования исходных аксиом и построения на их основе моделей действительности.

## 2. В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ ПОЛЕ

Выше установлено, что интересующий нас предметный мир для философии является, мягко говоря, второстепенным объектом. Однако на уровне конкретных наук он зачастую выступает в качестве основного объекта исследования, в частности, в сферах технического, социально-экономического, гуманитарного знания. В названных широких сферах к предметному миру обращаются различные дисциплины, причем каждая из них рассматривает этот общий объект под своим углом зрения, имея свои интересы — свой предмет рассмотрения.

Нас, прежде всего, интересуют исследования созданных человеком вещей, устройств, сооружений, обычно называемых материальной (а точнее — предметной) культурой в культурологическом поле. Что же это за поле?

По убеждению одного из первых отечественных исследователей культуры в советское время Э.В. Соколова, «сегодня мы не имеем еще единой культурологии, а имеем множество культурологических теорий»<sup>66</sup>, «...сегодня систематизация обширного культурологического материала возможна лишь в виде некоторой «мозаики» теорий...»<sup>67</sup>. Тем не менее, большинством специалистов культурология интерпретируется как комплексная дисциплина, даже выходящая за рамки только теории. Л.Н. Коган использует понятие комплекса культурологических наук: культурология «...синтезирует и интегрирует их. И философия, и теория, и история, и социология культуры выступают ее составными частями»<sup>68</sup>. С.Н. Иконникова еще более расширяет это представление. Для нее культурология — дисциплина «...возникшая на «пересечении» или стыке таких наук, как история, этнология, философия, социология, семиотика, искусствознание и других... Она выражает об-

щую тенденцию к интеграции наук о культуре, но имеет **свой предмет** (выделено мной — *М.К.*) исследования»<sup>69</sup>.

Мысли по поводу «составных частей» культурологии, как бы объединяемых ею, представляются лишь мечтаниями. Такие «глыбы», как история мировой культуры, или даже уже — история науки, история религии, история техники, история искусства и т.д., археология, этнография, социология культуры и т.п. являются самостоятельными сложившимися науками, которые по отношению к культурологии выступают не как части или разделы, а как источники, поставляющие материал для осмысления и раскрытия **общих закономерностей** устройства, функционирования и развития культуры в целом или ее фрагментов. В этом, видимо, и состоит «**свой предмет**», свой угол зрения культурологии как философской науки, о котором упомянула С.Н. Иконникова.

Под таким углом зрения мы и обращаемся к наукам, так или иначе изучающим предметную культуру. Здесь существует ряд исследовательских срезов: исторический, социологический, информационный, аксиологический, эстетический и т.п., многие из которых пересекаются, перетекают друг в друга, диффундируют.

К широкому философскому взгляду на созданную человеком предметную среду ближе других **антропология** — сегодня столь же всеобъемлющая и многогранная дисциплина, как и культурология. Последний представитель британской классической — и пионер современной научной антропологии Дж. Фрэзер своей концептуальной интерпретацией широчайшего материала доказал, что первичные потребности человека удовлетворяются посредством изобретений, орудий, оружия и других материальных приспособлений в руках группы сотрудничающих индивидов, которые живут и работают вместе, опираясь на традиции. Приводимые им факты показывают, что в практической жизни, и особенно в продуктивной деятельности, люди всегда опирались на рациональные знания. Даже самые примитивные техники первобытного человека предполагают знание свойств материала, технологии придания ему формы и способов его использования. Эти знания по существу являлись элементами науки, ибо были адекватны природе вещей. Фрэзер развивал эволюционные взгляды на культуру, набиравшие силу со времен Просвещения (Дидро, Гольбах). Ф. Ратцель сделал главным объяснительным принципом диффузию — таким термином начали обозначать передачу культурных признаков от одной общности к другой. Э. Хантингтон вслед за Монтескье разработал экологический подход и неоспоримо доказал, что климат и природные ресурсы окружающей среды налагают глубокий отпечаток на ис-

торию и развитие культуры, существующей в данных природных условиях.

Наконец, Б. Малиновский развивает функциональный взгляд на природу культуры, увидев в ней не просто совокупность составляющих ее элементов, а систему, соответствующую фундаментальным природным потребностям человека. Функционализм Малиновского благодаря четкой и понятной постановке вопроса стал, пожалуй, самым плодотворным направлением в антропологии XX в. Вот основные положения его теории, имеющие прямое отношение к материальной культуре:

1. «...исток культуры может быть определен как слияние в единое целое нескольких линий развития, среди которых: способность распознавать пригодные в качестве орудий предметы, понимание их технической эффективности и их значения, т.е. их места в целенаправленной цепочке действий, формирование социальных связей и появление сферы символического». <sup>70</sup>

2. «Переход от докультурных достижений и способностей животных к стабильной и постоянной организации деятельности, которую мы называем культурой, отмечен разницей между привычкой и обычаем. Здесь же следует зафиксировать различие между импровизированными орудиями и корпусом передаваемых по традиции видов артефактов..., между спорадическим успехом индивида и постоянной организацией группового поведения». <sup>71</sup>

3. «...каждый артефакт является либо инструментом, либо предметом непосредственного использования... В любом случае контекст, в котором предмет встречается, а также его форма, обусловлены его использованием. Функция и форма связаны». <sup>72</sup>

4. Любая вещь «...приходит туда, где она нужна, и изменяет свою форму и функцию в соответствии с новыми потребностями и местными сопутствующими культурными факторами». <sup>73</sup>

5. «...Как только анатомия человека дополнена палкой или камнем, пламенем или покровом для тела, использование таких артефактов, орудий и приспособлений не только удовлетворяет определенную телесную потребность, но и устанавливает производные потребности». <sup>74</sup> Речь идет о культурных потребностях, вырастающих на физиологически обусловленных. «С того момента, как эти приспособления были приняты на вооружение для повышения человеческого потенциала приспособления к среде, они стали столь же необходимыми условиями выживания». <sup>75</sup>

Таким образом, к 40-м годам, когда были написаны цитируемые работы, отчетливо проступают принципы культурного детерминизма,

системного подхода и даже элементы структурализма. Речь заходит о факторах, требованиях, правилах.

Среди дисциплин, изучающих мир вещей (обычно отождествляемый у нас с материальной культурой) в историческом срезе, прежде всего должна быть названа **археология**, обращенная исключительно к предметному миру доисторических периодов. Сложившись как наука в XIX в., она все глубже проникает в толщу времен, проясняя представления об ушедших цивилизациях, «с уважением ощупывая» материальные памятники, воссоздавая, реконструируя фрагменты предметной среды, иногда целые цивилизации.<sup>76</sup> В 1836 г. хранитель национального музея древностей в Копенгагене К.Ю. Томсен впервые обосновал археологическим материалом систему трех веков — каменного, бронзового и железного, а его ученик Й.Я. Ворсо создал метод относительной датировки археологических памятников.

Учеными европейских стран велись раскопки по всему миру. Подобным работам в России мы обязаны экспонатами многочисленных музеев. Раскопками и анализом памятников на территории СССР руководил Институт Материальной Культуры Академии наук, периодически публиковавший сборники с материалами экспедиций, изучавших остатки поселений, захоронений, жилищ, орудий, утвари. Археологи в буквальном смысле слова накопили горы материалов. Добываемые ими фонды удваиваются каждые 10 лет. Сегодня перед учеными все неотступнее встает задача осмысления и систематизации накопленного материала, его научного сопоставления и обобщения, выявления закономерностей предметогенеза как части культурогенеза. Решение подобной задачи требует культурологического подхода.

Одна из редких попыток выявления закономерностей — книга С.А. Семенова «Развитие техники в каменном веке». На этот раз техника понимается в «земном» смысле — как совокупность материальных средств труда, орудий, а также как способы производства. Автор резонно исходил из мысли, что «...раскрытию общих законов технического прогресса в значительной мере способствует изучение техники у самых истоков человеческого труда, где эти законы возникают и наиболее непосредственно отражают жизненные запросы», что «именно здесь, на заре человечества, хранятся концы нитей к запутанным узлам социальных проблем более поздних эпох».<sup>77</sup>

В ходе внимательного рассмотрения и анализа археологических материалов С.А. Семенов выделяет такие общие тенденции в проявлении целесообразности человеческого труда, как стремление к функциональности орудий (их эффективности и удобству) и стремление к экономии затрачиваемых усилий. В заключительной главе «Общие за-

кономерности развития техники» автор, оттолкнувшись от археологического материала, во многом выходит за его пределы и намечает черты, с достаточной определенностью проявившиеся уже в последующее время.

«Рост механической мощности орудий лежит в основе всех направлений развития техники и является источником общего прогресса». <sup>78</sup>

«Форсирование скорости движения — одно из важнейших направлений в развитии техники. Это направление можно определить и как экономию времени, к которой сводится, в конечном счете, вся экономия». <sup>79</sup>

«Прецизионное направление в развитии техники обусловлено требованиями эффективности и экономичности орудий». <sup>80</sup>

Типизация орудий, создание однотипных заготовок — «...все свидетельствует о возникновении некоторых стандартов». <sup>81</sup>

Непрерывность производственного процесса, циклический ритм жизни.

Автоматизация орудий труда. Здесь имеется в виду совершенствование ротационного движения. «Сверло, веретено, гончарный круг, транспортное колесо, ручная мельница, водяное колесо, бесконечный винт и зубчатое колесо — вот тот путь, по которому общество приходит к изобретению часового механизма — наиболее совершенного автомата средних веков». <sup>82</sup>

Дифференциация орудий.

Специализация производств — выделение и обособление технических отраслей (эта черта характерна для эпохи освоения металлов — *М.К.*).

Все более широкое использование физических и химических процессов: воды, огня, средств обработки кожи, удобрения и т.п.

Рекуперация — использование отходов производства: микролитов, разбитой керамики и т.п.

С.А. Семенов отмечает, что «практическая и художественная деятельность, ремесло и искусство... вытекали одно из другого, друг друга дополняли, начиная с эпохи палеолита». <sup>83</sup> Сфера искусства, с одной стороны, незамедлительно брала на вооружение новые вещества, освоенные человеком, а с другой — искала «более изощренные приемы преобразования форм исходного материала и превращения вещества» <sup>84</sup>.

Так выглядят основные черты и пути эволюции техники на ее первых шагах. Эти черты способствуют прояснению общей картины, однако в задачу автора не входило рассмотрение аналогичных вопросов в соседних сферах предметности: жилища и бытовой утвари, дошедших

до нас в меньшей степени, также как и вопросы формирования предметов.

Вторая историческая дисциплина, тесно связанная с археологией, но изучающая материальную культуру народов мира преимущественно путем непосредственного наблюдения, уже в контексте целостного бытования, экономического уклада, живой деятельности, традиций, обычаев, обрядов, верований, менталитета и т.п. — **этнография**. Она зародилась в трудах Геродота и Страбона, Цезаря и Тацита, но как самостоятельная наука сложилась во второй половине XIX века, особенно благодаря создателям эволюционной школы Л.Г. Моргану и Э.Б. Тайлору.

Идеи эволюционизма утверждались в науках о природе со второй половины XVIII в., а с начала XIX в. проникают в науки культурологического плана. Так, уже в 1768 г. шотландский философ Адам Фергюссон разделил историю человечества на эпохи дикости, варварства и цивилизации, различающиеся между собой характером хозяйства и степенью развития отношений собственности. Сильными сторонами эволюционизма были идеи, во-первых, развития, последовательных ступеней; во-вторых, единства человечества; в-третьих, культурно-исторических сравнений, единообразия культур на сходных ступенях развития и в сходных обстоятельствах (позднее этот прием получил название «типологического сравнения»). Принципиально важно, что Тайлор понимал диалектику общего и специфического в таких культурах, их взаимовлияния и возможность деградации (он ввел в науку понятие «пережитки»). Он понимал историю человечества как «часть или даже частичку истории природы», подчиненность культуры законам столь же определенным, как и законы природы.<sup>85</sup> Его последняя книга «Антропология» (1907) сыграла немалую роль в наименовании эволюционной школы этнографии антропологической.

Материальные памятники в этнографии уже не являются единственным объектом изучения. Упомянутый бытовой контекст позволил полнее ощутить их духовное значение, но одновременно отодвинул их, особенно технику, на периферию исследовательских интересов, поставив в центре внимания духовную и художественную культуру, фольклор, нормы поведения, обычаи, обряды, верования и т.д. В музейных экспозициях орудия труда уступают место декоративным предметам. В море этнографической литературы существуют лишь единичные островки, специально посвященные предметности, типа книги Ю. Липса «Происхождение вещей» (1954). В предисловии к русскому изданию редактор названной книги С. Токарев специально подчеркнул, что «...по



истории жилища, одежды, средств передвижения, форм хозяйства и пр. у нас нет ничего сколько-нибудь удовлетворительного». <sup>86</sup>

Ю. Липс настойчиво проводит мысль о фундаментальном значении для дальнейшей цивилизации изобретений первобытной эпохи. Он не ставил перед собой задачи выявлять какие-либо закономерности и даже не употреблял этого слова. Тем не менее, в созданном им широком историческом полотне внимательный, вооруженный представлением о дальнейшем движении событий, нацеленный на закономерности глаз их улавливает. Вот основные из них.

Сходство различных регионов по орудийным способам реализации жизненных функций: добывания пищи, использования огня, освоения водной стихии и т.п.

Повсеместная постепенность переходов к более сложным формам существования с более сложными системами предметного обеспечения жизни. Эти формы существования выстраиваются в характерной последовательности: собирательство — мотыжное земледелие — одомашнивание скота — плужное земледелие — ремесло.

Зарождение элементов последующей эпохи в недрах предыдущей. Особенно ярко эта закономерность прочитывается в фактах применения в глубокой древности форм для изготовления «стандартного» кирпича или штампов для «тиражирования» орнаментальных элементов, или использования физических законов при «конструировании» разнообразных ловушек уже 12 тысяч лет назад.

Взаимовлияние культур, неотвратимое распространение достижений, например, производства шелка, бумаги (а позднее, пороха, листового стекла, книгопечатания и т.п.).

Поливариантность морфологического воплощения объектов единого назначения в зависимости от особенностей природных условий и наличного материала. Эта закономерность особенно четко проступает при обращении к жилищу различных народностей.

Поливариантность способов реализации трудовых процессов: добывания огня, транспортировки грузов, термической обработки продуктов, формирования глиняных сосудов (автор приводит пять параллельных технологий).

Имитация в новых материалах привычных форм. Этот «закон инерции» ярко предстает на примере приспособления китайцами посуды из впервые созданного ими фарфора под более древний нефрит.

Живучесть типового решения отработанных веками предметов: ручных инструментов, мебели, посуды, средств наземного и водного транспорта, элементов одежды и обуви, осветительных приборов и т.д.

Так предстает этнографический материал под культурологическим углом зрения. Сделанные нами обобщения безусловно входят в общую картину эволюции предметного мира.

В обширнейшей сфере исторического рассмотрения предметного мира значительное место занимают дисциплины, изучающие его отдельные мощные пласты: **история техники и ремесел, история строительства и архитектуры, история прикладного искусства.**<sup>87</sup> Как в исследовательской, так и в музейной практике эти мощные пласты предметной культуры в целях изучения дробятся, конкретизируются по различным основаниям. Наиболее распространено, естественно, временное деление на исторические периоды: эпохи, века, годы. Также популярно географическое расчленение по континентам, странам, народам, областям, вплоть до деления ремесла, строительства или прикладного искусства на городское и сельское. В производственной плоскости объекты всех названных пластов обычно делятся по материалам, по технологии, по конструктивным признакам. В плоскости потребления они делятся по назначению (на «жанры»), по социальной адресованности различным сословиям, по возрасту и половой принадлежности потребителя, по сферам потребления: бытовая, производственная, досуговая, культурная, походная, военная и т.п.

Однако в научно-исторической литературе (также как в археологической или этнографической) отсутствует, казалось бы, основная, сущностная плоскость рассмотрения объектов, раскрывающая различные методы формирования вещей и сооружений, методы в философском смысле как совокупности исходных принципов. А ведь эти методы различны, и зависят они, видимо, не от эпохи или региона, не от материала или конструкции и тем более не от пола или возраста потребителя, а от каких-то иных причин. И понимать существо этих методов очень важно, т.к. именно они определяют характер формирования объекта и оптимальную позицию его оценивания.

Данная проблематика косвенно затрагивается в **социологическом** срезе исследований объектов предметной культуры. Здесь в центре внимания оказываются вопросы потребностей общества, социального заказа, целей хозяев производства и, соответственно, принципов формирования продукции. Эта проблематика особенно актуализировалась в связи с развитием дизайна как проектирования продукции для рынка в условиях жесткой конкуренции. Она профессионально рассматривается в работах К.М. Кантора, В.И. Тасалова, В.Л. Глазычева и других отечественных специалистов. С критическими суждениями о так называемом коммерческом дизайне в обществе потребления неоднократно выступали западные авторы, в том числе Т. Мальдонадо, Дж. Нельсон, Ж.

Бодрийяр и многие другие. Однако в задачи названных авторов входило раскрытие социально-экономических пружин рыночного механизма, но не проникновение в существо процессов формирования вещи. Аналогично и социальную психологию интересуют процессы, происходящие уже с готовой вещью, в разных рыночных и потребительских ситуациях, их пересечение с различными группами потребителей, манипулирование потребностями и т.п.

Также в основном на материале дизайна и архитектуры базируются современные исследования предметного мира в **информационном** срезе, хотя присутствие в предметах информационной, или семиотической, или знаковой функции осознанно человечеством очень давно. Уже у Евклида просматриваются истоки семиотического понимания пространственных моделей как условных проекций на реальный мир некоего идеального чертежа, точки и линии которого суть знаки своеобразного геометрического алфавита<sup>88</sup>. Смысл дела внятно наметил Гегель в идеях о наложении человеком на внешние предметы «печати своей внутренней жизни», о символическом языке архитектуры, выражающей дух эпохи. Эти идеи развил Маркс, писавший о языке предметных форм второй природы, о промышленности как «раскрытой книге человеческой психологии», об обратном воздействии предметной среды на формирование человека.

Мыслящим архитекторам информационная сила предметных форм всегда была ясна. В XVI в. великий итальянский архитектор Андреа Палладио призывал использовать все средства архитектурных форм для «выявления идеи», для достижения выразительности.<sup>89</sup> В XVII в. великий французский архитектор Клод-Никола Леду выдвигал требование «говорящих» символических форм. В XIX в. великий венский архитектор Отто Вагнер писал о поэзии архитектурных форм.<sup>90</sup> Наконец, великий архитектор XX в. Вальтер Гропиус поставил проблему обучения языку визуальных форм, грамматике формообразования.<sup>91</sup>

Семиотические исследования в области архитектуры ведутся с конца 50-х годов (Б. Дзеви) в двух общесемиотических направлениях. Одно из них восходит к работам В. Пирса и Ч. Морриса. Это представители Штутгартской школы (М. Бензе, К. Дрейзер, Г. Мазер), а также Ч. Дженкс, Ю. Едике и др. В центре их внимания — архитектурные знаки и языки их описания. Второе восходит к трудам Ф. де Соссюра (Р. Барт, Дж. Бродбент, Ж. Кастекс, Д. Кениг, Р. де Фуско, У. Эко и др.) и акцентирует внимание на изучении системности архитектурного языка.

У нас этому аспекту отдали дань теоретики ВНИИТЭ, Л. Безмоздин, В. Иконников, И. Лежава, В. Маркузон и др. По аналогии с линг-

вистикой, архитектурные элементы сопоставлялись со словами, строились иерархические уровни архитектурного языка.

Однако аналогии языка предметных форм с вербальным языком не идут далее самых общих признаков, ибо визуальный, а тем более неизобразительный архитектурный язык принципиально отличается от вербального. Во-первых, он бесконечно более сложен<sup>92</sup>, поскольку включает ряд слоев: языки пространства и структур, материала, масс и пропорций, языки линий, членений и ритмов, пластики и фактур, цвета, текстур и т.п. Во-вторых, все эти языки оперируют не определенными понятиями, а впечатлениями, ассоциациями; поэтому они подвижны, субъективны. Наконец, они «звучат» не последовательно, как в речи, а одновременно и в самых разных соотношениях, создавая бесчисленные «полифонические» образы.

По существу же в данном аспекте для созидания элементов предметной среды важны принципиальные решения двух вопросов: **что** следует выражать языком форм в каждом конкретном случае<sup>93</sup> и **как** это делать оптимальным образом, какими средствами и приемами? Внятных ответов на эти вопросы теория пока что не дает, и практика решает их интуитивно, как и тысячи лет назад. Кстати, и оценивание выразительности продуктов предметного творчества также остается интуитивным (хотя уже назрело время ввести в этот аморфный процесс рациональный костяк).

Так мы подошли к следующему срезу в исследованиях предметного мира — **аксиологическому**. Памятным шагом на пути утверждения названной плоскости исследований в нашей стране явилась тбилисская дискуссия в октябре 1965 г. по так называемой проблеме ценностей. За ней последовал «аксиологический бум», породивший необозримую литературу. Советская общественность приобщилась к соответствующим идеям во многом благодаря книге О.Г. Дробницкого «Мир оживших предметов» (1967). Ценностное отношение здесь выступает как реализация семантической наполненности вещей. Многообразные смыслы, таящиеся в предметных формах, овеществленные, опредмеченные, объективированные в них, как бы вызываются к жизни в процессе восприятия этих форм и одновременно окрашиваются ценностным отношением, зависящим от воспринимающего субъекта — вещи обретают человеческие значения.

Из всего круга ценностных отношений в мире предметов основными являются утилитарное и эстетическое. Причем последнее оказалось в центре аксиологической рефлексии теоретиков архитектуры и дизайна. Так, проблема эстетической ценности рассматривалась в ра-

ботах М. Бархина, А. Булова, Н. Воронова, А. Гутнова, А. Иконникова, М. Кагана, К. Кантора, М. Федорова, С. Хан-Магомедова и многих других.

Показательно, что ВНИИТЭ только за пятилетие с 1981 по 1985 годы выпустил по крайней мере пять сборников своих трудов, посвященных эстетической оценке и ценности промышленных изделий, все под редакцией А. Иконникова, возглавлявшего в те годы соответствующую методическую службу головного института. Также под его редакцией в 1990 г. вышла солидная монография «Эстетические ценности предметно-пространственной среды». «Общей целью авторского коллектива было построение теории формирования и функционирования эстетической ценности в архитектуре и дизайне».<sup>94</sup>

Оставим без рассмотрения весьма странное представление об эстетической ценности как о чем-то объективно существующем, что можно формировать и что может функционировать. Важнее, что любая теория обретает реальный смысл, лишь давая выходы в сферу практики, способствуя решению существующих там проблем. В данном случае речь должна была идти о практике экспертизы продуктов предметного творчества, их оценивания в процессе исследования, проектирования, изготовления, потребления. Практика предметной деятельности и экспертизы ждет от теории ответа прежде всего на исходный вопрос о надежной основе, стержне оценочной деятельности — о составе и взаимосвязях оцениваемых свойств объекта, т.е. о структуре критериев оценки. В книге же содержится множество всевозможных подходов и заходов, авторы блещут эрудицией, однако ответа на заветный вопрос нет. О нем нет даже упоминания.

В чем же дело? Почему исследования во всех рассмотренных направлениях не дают выходов в практику создания вещей, а также их оценивания, не обнажают требований, принципов, критериев? Дело, видимо, в том, что исследования, как правило, осуществляются специалистами, далекими от непосредственной практики предметосозидания, для которых элементы предметного мира — это **готовые**, уже сформированные объекты изучения. Отсюда отсутствие потребности вскрыть механизм деятельности по созданию вещей, понять процессы и факторы, определяющие их содержание и форму, их дифференциацию и эволюцию. Отсюда акценты на отдельных культурах, памятниках, на их особенностях и дефицит обобщений, закономерностей.

Но существует еще рефлексия практиков — мыслящих инженеров и архитекторов, дизайнеров и художников, которым кровно близки названные вопросы. Они в своем творчестве с неизбежностью опираются на некие объективные закономерности, но, как правило, делают

это интуитивно, неосознанно. И только в редких случаях они поднимаются до осмысления и формулирования определенных правил, суммирования опыта мастеров, предшественников и современников, пропущенного через призму собственной практики. Сначала секреты, рецепты, способы и лишь по мере консолидации абстрактного мышления — все более общие правила, принципы и закономерности. К этому опыту мы и обратимся в последующих очерках первой части.

### 3. ТАЙНА ГЕФЕСТА

Мифологическое сознание племен Древней Греции, этой удивительной колыбели европейской культуры, создало замечательный образ бога огня и связанных с ним ремесел, бога-ремесленника Гефеста, быть может самого живого и человеческого из богов. Как бы опуская его с высот Олимпа к простым смертным, народное воображение рисует Гефеста хромым и некрасивым. Но он могуч и грозен, он добр и ласков, он миролюбив и приветлив, он весел и неунывающий, он хитроумен, изобретателен, находчив. Но самое главное, он — великий умелец и труженик: он создал дивную утварь и мебель, дворцы и оружие, чудесные средства транспорта, машины, автоматы. Гефест обладает великим даром создавать все это **красивым**. Видимо, неспроста он в самых близких отношениях с богиней красоты, избранной им в жены.

Искры из-под молота Гефеста разнеслись по свету. Божественный огонь его горна, похищенный Прометеем и отданный людям, вспыхивает то здесь, то там. Ветры истории временами ярче раздувают этот огонь, и тогда возрастает интерес к тайне мерцающей в мире вещей красоты.

Творчество, направленное на создание нашего предметного окружения, совмещающего пользу и красоту, расцветая и затухая, прошло сквозь всю историю и человечества. Как в древнейшие времена, так и сегодня оно направлено на две основные сферы «второй природы»: на сооружения, образующие пространственную среду человека, и на вещи, наполняющие эту среду.

Наше обращение к саморефлексии практиков предметосозидания начинаем с архитектуры как наиболее представительной и сознательно оторефлектированной сферы.

Объектом рассмотрения будут суждения авторитетных представителей различных эпох, мастеров и специалистов; предметом рассмотрения — прежде всего отношения создаваемых вещей или сооружений с определяющими их объективными условиями. Эти отношения у большинства авторов выступают в форме принципов деятельности. Иногда они фигурируют как кредо профессии — совокупность требований, пре-

допределенных некими условиями или факторами. Обзор сосредоточен главным образом на европейской теории по причине большей доступности соответствующей литературы. Принято во внимание и то обстоятельство, что теория архитектуры XX в. на других континентах развивалась в русле так называемых международных тенденций, определяемых европейской теорией. Изложение строится в исторической последовательности.

Уже архитекторы Эллады, стремясь сообщить современникам и потомкам все, что казалось ценным и важным, составляли описания своих творений и обобщали имеющийся опыт в обширных трактатах.<sup>95</sup> Их мысли, преломленные в римской действительности эпохи Юлия Цезаря — Августа, доносит до нас трактат Витрувия «Десять книг об архитектуре» — отправная точка теории ордерного зодчества. Характерное для античности понимание зодчества нашло выражение в знаменитой триаде — «Все в архитектуре... должно делать, принимая во внимание прочность, пользу и красоту».<sup>96</sup> Что это значит?

Прочность представляет собой условие существования любых предметов, их функционирования. Витрувий понимает прочность как средство реализации практических функций сооружения (защиты от сил природы и враждебных людей) — как функциональность, направленную вовне. Под пользой он понимает функциональность, направленную вовнутрь, на человека. Иными словами, под прочностью и пользой имеется в виду соответствие двум сторонам практического назначения.

Красота же предметов в античном мире предполагала их выразительность.<sup>97</sup> Для античного объективизма единственным идеалом было тело, все сводилось к материальным свойствам вещей. Как показал А.Ф. Лосев, «классическая античная пластика абсолютно отрицает все субъективное, духовное».<sup>98</sup> При таком мировосприятии речь шла не о художественной выразительности, а о пластике, пропорциях, соразмерности, благообразии, красоте форм, хотя эти формы, безусловно, несли художественные сообщения, и ощущение красоты являлось следствием этого.

Итак, триада Витрувия при рассмотрении ее в функциональной плоскости сводится к диаде практического и художественного. Именно такое понимание существа архитектуры выявляется, когда автор трактата переходит к более детальному изложению условий совершенства.<sup>99</sup>

Архитектурная теория распространялась в Европе вместе с конструктивными приемами в период энергичного строительства, которое вели римские императоры в своих провинциях. В средние века

она выступала как часть богословия, затрагивая преимущественно вопросы красоты и пропорциональности, их взаимосвязи. В этом плане изредка встречаются указания на необходимость использовать взгляды Витрувия. Истинный горячий интерес к античной архитектуре характерен для итальянского Возрождения, когда был создан целый ряд трактатов, во многом лишь комментирующих Витрувия. Наиболее «теоретичный» из них — трактат Л.Б. Альберти, опубликованный в 1485 г. в Риме.

Мастер-гуманист высказывает мысль о взаимной обусловленности двух начал архитектуры. «Обеспечить необходимое — просто и не трудно, но где постройка лишена изящества, одни лишь удобства не доставят радости. К тому же то, о чем мы говорим, способствует и удобству и долговечности».<sup>100</sup> В эстетической литературе широко цитируется его определение красоты — «красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, — такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже».<sup>101</sup> К сожалению, гораздо менее известно его суждение об источниках, или условиях, красоты предметов. «То, что нравится в вещах прекрасных и украшенных, проистекает либо от замысла и понятия ума, либо от руки мастера, либо присуще им от природы. Дело ума — выбор, распределение, размещение и тому подобное, что придает сооружению достоинство. Дело рук — складывание, прикладывание, отнятие, отесывание, шлифовка и тому подобное, что сообщает сооружению прелесть».<sup>102</sup> От природы же материалам присущи их физические и декоративные свойства. «Этими тремя источниками изящества следует пользоваться в частях зданий соответственно с целью и назначением каждой».<sup>103</sup> Последняя мысль чрезвычайно существенна. Она позволяет, во-первых, уловить принцип соответствия красивой формы назначению сооружения, ставящей красоту в зависимость не только от формальных моментов, числовых канонов, но и от содержания. И, во-вторых, она позволяет зафиксировать три условия красоты полезных предметов, состоящие в соответствии назначению вещи «размещения» материалов в пространстве (т.е. компоновки), обработки материала («отесывание, шлифовка и тому подобное») и самих материалов, их природных пластических и декоративных свойств.

Другим центром развития архитектурной практики и теории была Венеция. Здесь в 1570 г. увидел свет трактат Андреа Палладио «Четыре книги об архитектуре». Он начинается с традиционного тезиса: «В каждой постройке должны быть соблюдены (по словам Витрувия) три вещи, без которых ни одно здание не может заслужить одобрения: это польза или удобство, долговечность и красота».<sup>104</sup> Суть приведенных



требований чрезвычайно ярко выявляется, когда Палладио пишет о плане храма: круг в высшей степени способен «воплощать единство, бесконечную сущность, однородность и справедливость Бога». Кроме того, круглая фигура наиболее прочная и вместительная.<sup>105</sup> Из данного отрывка совершенно ясно, что от формы здания требуется, с одной стороны, прочность и вместительность, т.е. практичность, а с другой — воплощение художественной идеи, т.е. художественность (называемая красотой). «Все средства, — продолжает автор, форма, цвет, украшения, материал должны быть направлены на выявление идеи». Палладио в своей книге не дает ничего существенно нового по интересующей нас проблеме; однако некоторые соображения, содержащиеся в трактатах его предшественников, он раскрывает более наглядно. К таковым следует отнести прежде всего мысли о том, что форма должна отражать функцию (скаты фронтона говорят о защите от дождя, поэтому прерывать их «противно здравому смыслу и указаниям разума», вид колонны, цельный и прочный, должен отвечать ее назначению — быть надежной и прочной); что форма должна отражать работу конструкции (карниз и фриз изображают стропила и балки, форма базы зрительно передает существующее в ней напряжение и т.д.); что нужно придерживаться указаний природы (сужение колонны кверху) и простоты.<sup>106</sup> Как видим, речь идет о принципе образного отражения в форме объекта его функции и значения для общества и о принципе тектоничности — отражения в форме работы конструкции.

Одновременно с Палладио работал его друг, один из образованнейших людей своего времени, Даниеле Барбаро. Он сформулировал требования к архитектуре, используя в качестве основного критерия оценки категорию целесообразности, стремясь «наподобие медиков» (т.е. подобно Галену и его школе) основываться на анализе назначения отдельных частей. Барбаро в понятии цели видел нить Ариадны, которая позволяла ему находить ответ на вопрос о совершенстве каждого архитектурного элемента, которая заставляла его решительным образом отвергать все неоправданное технической или эстетической целесообразностью. Большой интерес представляет также предпринятая Барбаро первая известная нам попытка систематизации основных принципов архитектуры в соответствии с критериями их необходимости и достаточности. Разумеется, логическое построение Барбаро для современного читателя не представляется убедительным, зато нам очень понятно и близко стремление вывести систему общих принципов, ощущение потребности в подобной системе.

Возрождение было последней эпохой господства единой художественной идеологии и, соответственно, одного стиля. В дальнейшей

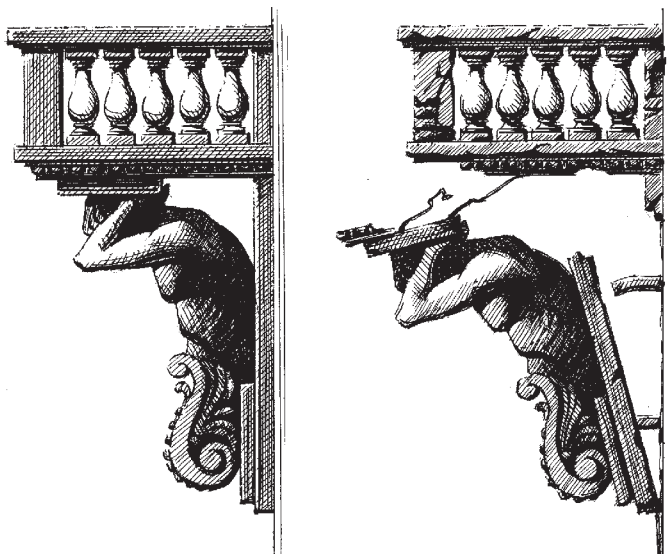
культуре Европы разные стили и направления сосуществуют. Если окинуть единым взглядом всю историю архитектуры как искусства, в интересующей нас плоскости можно проследить постоянную борьбу и взаимопроникновение двух полярных тенденций в понимании пути к достижению художественной выразительности создаваемых соору-

жений. Один путь лежит через разумное постижение закономерностей и рациональное построение на их основе выразительных форм, другой — через сверхразумное, интуитивное, эмоциональное, иррациональное обретение художественного эффекта.

Обратившись к европейскому опыту, мы видим гармоничное слияние этих тенденций в архитектуре античности, господство иррационального начала в готике и черт рассудочности в эпоху Возрождения. Далее в историческом потоке прослеживаются две переплетающиеся цепочки стилей, близких по преобладающей тенденции. Они выглядят примерно так: барокко, романтизм, неоромантизм, — с одной стороны, и классицизм, неоклассицизм, «новая архитектура» — с другой. В зависимости от принятой установки и места в ней той или иной тенденции менялись требования к архитектурным произведениям и принципы их создания. Нас, естественно, привлекает в первую очередь цепочка стилей, представители которых пытались осмыслить собственную практику.

Становлению архитектурной теории классицизма способствовало создание Королевской академии архитектуры в Париже (1671 г.), выход ряда печатных работ Н.-Ф. Blondela и К. Перро, а также борьба возглавляемых ими направлений: академического и более прогрессивного, отражающего идеалы крепнущей буржуазии, идеи Просвещения. В 1733 г. появилось небольшое сочинение аббата Ложье «Опыт архитектуры», смысл которого заключается в утверждении рационалистических начал и красоты, определенной логикой. «Проповедь Ложье предельной простоты архитектуры стала одним из краеугольных камней, на которых возник классицизм второй половины XVIII в., в частности, французский радикальный классицизм предреволюционной

### Разоблачение классицизма



поры»<sup>107</sup>. «Бесспорная заслуга Ложье была в том, что он, вероятно, в результате знакомства с греческой архитектурой, понял и разъяснил конструктивную сущность ордерной системы, о которой забыли архитекторы не только итальянского барокко, но и французского классицизма»<sup>108</sup>.

Еще дальше по пути рационализма идет венецианский профессор богословия Карло Лодоли, первым заговоривший о функции, которую он называет сущностью стиля. По его словам, жизненная функция здания должна выражаться и в его внешнем виде. Если фасад прикрывает внутренние помещения, с ним не связанные, здание антистилистично. Дальнейший вывод из этих положений — полное отрицание архитектурных украшений, которые также антиэстетичны (в то же время Лодоли предостерегает от расточительности в обращении с материалом). Эти мысли автор распространяет и на мебель. В качестве отрицательного примера он приводит карету XVIII в., неудобную, не соответствующую материалу, в качестве положительного — гондолу, где все целесообразно и, следовательно, красиво. Таким образом, венецианский аббат предвосхищает мысли теоретиков архитектуры XIX и XX столетий.

Также близки нашему времени взгляды Клода Никола Леду, самого яркого новатора среди поборников классицизма. Леду-теоретик со всей решительностью выдвигает требование внятного и глубокого воздействия архитектурной формы на чувства и разум. Он наделяет архитектуру высокой воспитательной ролью. Для того чтобы осуществить эту общественно-моральную миссию, архитектура должна быть ярко выразительной, по словам самого Леду — «говорящей». Языком архитектуры призвана служить символическая форма. Максимальную силу выражения Леду стремится найти в простоте, не уставая «воздавать хвалу простейшей форме, чистоте линий, сдержанности в орнаментике,

наконец, экономии, понимаемой им и как веление жизненной необходимости и как художественный закон»<sup>109</sup>.

Буржуазный классицизм придает первенствующее значение этому требованию, в котором сопрягаются чисто практическая сторона архитектуры с кругом эстетических представлений, опирающихся на начала «разумности», «естественности», «простоты». Наиболее яркий выра-

Нужды (потребление)				Средства (производство)		
заданная программа	вкусы потребителя	конструкция	материалы (их свойства)	технология	принципы композиции	экономия

«разумности», «естественности», «простоты». Наиболее яркий выра-

зитель утилитаризма, Дюран прямо объявляет экономию и общественную, и частную основными началами всякой архитектуры.

Аналогичные тенденции имеют место и в России, где также усилились рационалистические умонастроения. «Ныне, когда расчетливость уменьшает массы и пространства до необходимого в здании, все огромное и колоссальное без физической в том надобности будет противоречить духу времени», — отмечал И. Свиязев.<sup>110</sup>

В архитектурной теории классицизма с невиданной ранее отчетливостью обозначаются и акцентируются как основные постулаты требования выразительности, полезности, экономии. Причем последнее требование рассматривается как условие не только практичности сооружения, но и его красоты.

XIX век внес коренные изменения в практику и теорию архитектуры. В 30-х годах Анри Лабруст основывает так называемую «рационалистическую школу», противопоставив свои архитектурные воззрения господствовавшей в Парижской Академии «классической» теории. «В архитектуре форма всегда должна соответствовать функции, для которой она предназначена» — таково было одно из его основных положений. «Прочность необходимо обеспечивать не массивностью конструкций, а рациональностью и логичностью конструктивных элементов», — писал он.

К середине столетия относятся выступления двух наиболее крупных теоретиков архитектуры XIX века — Виолле ле Дюка и Земпера. Оба автора ищут новые пути, соответствующие новому времени, ставят проблему обу-

словленности эволюции архитектуры общим ходом развития материальной культуры, поднимают вопрос о соотношении между прогрессом в технике и методами художественного творчества.

Представитель прогрессивного направления французского романтизма, практик, историк и теоретик архитектуры Эжен Виолле ле Дюк в своем обширном труде «Беседы об архитектуре» уделяет значительное место вопросу об основных принципах архитектуры. «Нужно разъяснить учащимся не столько формы искусства, сколько неизменные его принципы. Дело, прежде всего в том, чтобы объяснить, как рассудок должен управлять архитектурными формами при любой цивилизации».<sup>111</sup> На примере древнегреческого зодчества исследователь

Содержание		Внутренние факторы		Внешние факторы	
утилитарное назначение	художественная идея	материалы (их свойства)	средства обработки	вкусы потребителя	личность художника

выявляет сущность архитектуры как «правдивое приспособление форм к имеющимся средствам и нуждам». Причем нужды он рассматривает как программу и запросы времени. «Рядом с программой, указывающей только на назначение здания, имеется программа, продиктованная нравами и обычаями общества, которое ее выдвигает... Архитектура приобретает выразительность, когда она не только точно воспроизводит программу, но когда она, кроме того, облекает ее в формы, отвечающие обычаям, господствующим в данный момент».<sup>112</sup>

Обязательным условием красоты Виолле ле Дюк называет стиль, или правдивость формы. Сосуд имеет стиль: 1) потому что ясно показывает свое назначение; 2) потому что его изготовление обусловлено применением материала и способом производства, вытекающим из природы этого материала; 3) потому что полученная форма соответствует материалу, из которого сделан предмет.

«Добавим к этим основным законам архитектуры как искусства соображения экономии, более властной ныне, чем прежде, и у нас будет под ногами твердая почва. И вот, я не только не думаю, что соблюдение этих суровых условий препятствует художественному выражению, но убежден, что только они одни могут его создать».<sup>113</sup>

Так Виолле ле Дюк намечает совокупность факторов, определяющих выразительную структуру, пространственную и пластическую трактовку создаваемых объектов зодчества или прикладного искусства, факторов, воздействия которых выступают как законы (см. таблицу).

Вместе с тем, он настойчиво подчеркивает, что эти общие законы, «которые остаются вечно истинными, применимыми и животворящими», функционируют конкретно как «особые законы, устанавливаемые временем, местом, средствами...».<sup>114</sup> Поэтому античные образцы оказываются просто нелепыми в иных условиях.

Те же вопросы ставит крупный ученый, мыслитель и архитектор Готфрид Земпер. Весьма важно высказанное им в книге «Наука, промышленность и искусство» (1851) утверждение о том, что нет принципиальных различий между архитектурой и прикладным искусством, поскольку обе указанные области деятельности имеют в основе единые законы прекрасного, или стиля. В той же книге и позднее Земпер останавливается на этих законах, требующих соответствия формы определенным воздействиям. Исходным фактором, согласно Земперу, служит основная идея, «заложенная в произведении, вытекающая из его применения и назначения». Эта идея и является мотивом художественной вещи.<sup>115</sup>

Таким образом, художественное содержание вытекает из практического содержания, образуя с ним суть произведения, некий главный

«фокус» формообразования. Влияние остальных «воздействий» предопределяет модификации формы. К этим факторам Земпер относит прежде всего материал и средства, привлеченные для обработки материала. Далее он указывает на «характер народного образования, историческое наследие и традиции, роль отдельных лиц или общественных организаций, являющихся заказчиками», «религиозные и политические установления» и, наконец, останавливается на личности художника, его мастерстве, умонастроении, индивидуальных качествах, т.е. на субъективной стороне формообразования (названные факторы сведены в таблицу).

В наследии Земпера для нас ценны попытки доказать, что форма произведения должна быть рассмотрена как результат действия объективных факторов, которые надо исследовать в их взаимосвязи, постановка вопроса о «единстве эстетики и техники», признание им ремесла как художественной деятельности, обращение к теории прикладного искусства. Земпер утверждал, что ремесла были первичны, что именно они заложили исходные формы, от которых «произошло и продолжает создаваться безграничное множество вариаций»<sup>116</sup>, и что «прообразом законов прекрасного и стиля в архитектуре являются соответствующие законы в области художественных ремесел»<sup>117</sup>.

Анализируя состояние современной ему архитектуры и художественной промышленности, Земпер увидел причины упадка в отклонении от этих законов, в разрыве между «высокими» и «практическими» видами искусства, в механическом наложении украшающей орнаментации на конструктивную основу. Его учение послужило платформой нарождающейся теории функционализма, представители которого сводили концепцию Земпера к формуле «Назначение — материал — обработка», игнорируя все прочее и, прежде всего — художественный строй архитектурного произведения.

Упадок ремесла в первой половине XIX в. происходил вследствие перехода его функций к промышленности. Этот интенсивный процесс, связанный с массовым машинным производством дешевых изделий бытового назначения, предельно обострил проблему красоты и пользы. Господствовавшая в это время эстетика утверждала их несовместимость, подкрепляя свои доводы фактами современной действительности уродством несовершенных машин и грубой бездуховностью машинной продукции.

Среди ярых противников машин был и крупнейший теоретик искусства Д. Рёскин, связывавший с ними гибель художеств, крах добра и красоты. Однако в его эстетике, обращенной к ручному труду, про-

звучало неожиданное и смелое для того времени утверждение органической связи красоты с пользой.

Еще резче поставил вопрос его последователь У. Моррис, считавший, что красота, отделенная от пользы, теряет смысл и становится атрибутом роскоши, игрушкой праздных людей. Он вслед за Рёскиным и Ж.Ж. Руссо проповедовал неограниченное проникновение эстетического во все области быта и слияние его с трудом. Условия красоты полезных вещей он видел в соответствии формы сущности и назначению предмета, материалу и характеру окружающей обстановки.

Итак, большинство специалистов видит сущность архитектуры и прикладного искусства в соединении пользы и красоты. Но они по-разному понимают красоту, её природу. Античные архитекторы, Витрувий, да и средневековые авторы источник красоты находят, прежде всего, в соразмерности здания и его элементов. Представители Возрождения и академического классицизма видят его в ордерных формах. Для Барбаро, Ложье, Лодоли, Лабруста красота связана с целесообразностью и практической пользой, для деятелей Просвещения и Рёскина — с нравственным совершенством и общественной пользой, а для представителей эстетизма не связана ни с какой пользой и является следствием формального совершенства. Однако это совершенство тоже понимается по-разному. Например, для классицизма и, особенно, для его революционного направления (Булле, Леду) эстетический идеал в архитектуре связан с геометрической простотой и правильностью, для рационалистов XIX в. «чем более в образовании предмета проявляется геометрической простоты и правильности, тем менее эстетического значения он имеет» (А. Красовский), а родоначальник символизма Эдгар По идет еще дальше, для него атрибутами красоты являются «неправильность» и «странность». Так где же истина? Как мы убедились, теория традиционной архитектуры предлагает различные направления поиска: одни вслед за Пифагором видят в основе красоты, в конечном счете, число, другие вслед за Сократом практическую пользу, благо, третьи вслед за Платоном нравственную «пользу» — добро и т.п. Но каждый раз тайна Гефеста оказывается неуловимой...

Обратимся теперь к современной архитектуре. Основной особенностью начала XX в., определившей специфику архитектурных теорий этого времени, явилось бурное развитие техники, влияние которой сказывалось не только на материалах и процессе строительства, но также на эстетических идеалах общества и принципах архитектурного про-

ектирования. Однако следует отметить, что все попытки осмыслить эти принципы, предпринимавшиеся архитекторами после Виолле ле Дюка и Земпера на протяжении целого столетия, оставаясь на том же методологическом уровне, отличаются меньшей полнотой охвата рассматриваемого предмета.

Наиболее полно проблему основных принципов осветил старейший из великих зодчих XX в. Фрэнк Ллойд Райт, оставивший значительное литературное наследие. Вслед за Виолле ле Дюком он утверждал истину, упорно игнорируемую со времен Возрождения: «Основные принципы в архитектуре неизменны, но проявление этих принципов зависит от условий; не пытайтесь учить формообразованию, учитесь принципам». Как одно из своих основных положений зодчий выдвигал необходимость «естественного роста» архитектурного организма в соответствии с реальными условиями строительства и эксплуатации здания. Под «условиями строительства» Райт понимал объективные факторы, определяющие форму сооружения. Однако он не осуществил специального последовательного раскрытия этих факторов. О них можно судить, например, по статье «Как я работаю», написанной в 1934 г. для журнала «Архитектура СССР», в которой Райт говорит: «План, форма и общий характер проекта предопределяются характером участка, характером применяемых материалов, способами применения их, природными данными и, наконец, назначением данной постройки», или по следующему призыву: «Изучайте машины, которые делают продукт тем, чем он является. Чтобы овладеть материалом, изучайте материалы, из которых делается продукт, изучайте назначение, для которого он производится, изучайте его взаимодействие с человеком».<sup>118</sup> Еще одним «условием строительства», определяющим архитектурное решение у Райта, являются идеалы общества, выражающиеся, в частности, в эстетических взглядах. Райт настойчиво утверждал, что не только красота, но и художественность, образная выразительность — обязательное качество архитектуры. При этом он считал, что архитектура как искусство должна выражать дух времени, народа, общества, должна быть «интерпретацией социальной жизни людей».

Для нас особенно важно, что Райт рассматривал продукты архитектуры и дизайна как элементы, совместно образующие предметную среду. Эстетические проблемы архитектуры и дизайна, по его представлению, едины, и корень этих проблем — во взаимоотношениях практического и художественного. Решение проблемы Райт видел в том, что в качестве первичного выступает утилитарная основа, а художественные моменты, хотя и являются необходимыми, но вырастают на этой осно-



ве. Он убежден, что художественный поиск не должен быть произвольным: «Форма придет в свое время, если сперва будет иметь место разумная, рациональная система конструкций». Так выглядят «условия строительства», или круг факторов, принципы архитектурного проектирования по Райту.

Если Райт воспринимал современную технику лишь как новую форму орудий производства, то европейские представители «нового стиля» и русские конструктивисты связывали с ней эстетические идеалы, понимание красоты, «новый лиризм нашей эпохи». Эту новую, порожденную техникой красоту они видели прежде всего в целесообразности, порядке, геометрической простоте. «Урок, заключенный в машине, состоит в абсолютно ясной логической связи между причиной и следствием, в чистоте, экономии и мудрости», — писал Ле Корбюзье, один из властителей дум архитектурной Европы.

В своих выступлениях и книгах Ле Корбюзье всю жизнь отстаивал идеи новой архитектуры, уделяя особое внимание вопросам градостроительства, соразмерности, приемам «нового стиля», которые фактически являются проявлением универсальных архитектурных принципов в конкретных условиях первой половины XX в. Что касается самих этих принципов, то Ле Корбюзье на них специально не останавливался. Тем не менее, из высказываний великого архитектора можно составить довольно полное представление о его понимании данного вопроса.

«Сейчас нельзя для современной архитектуры провести в жизнь что-либо новое, не руководствуясь при этом социальной программой, служащей в данном случае как бы остовом для всего. Социальная же программа является ни чем иным, как удовлетворением насущных потребностей человека».<sup>119</sup> Соответствие сооружения программе Ле Корбюзье называл эффективностью. «Красота и эффективность — понятия неразрывные», — говорил он.<sup>120</sup> «Закон экономии властно управляет нашими действиями и мыслями».<sup>121</sup> «Железо и цемент за какие-нибудь 50 лет привели нас к достижениям, свидетельствующим об огромной строительной мощи и о полном пересмотре прежнего архитектурного кодекса... Произошла революция».<sup>122</sup> «Необходимо все приводить к человеческому масштабу. Это — единственный принцип, на основе которого мы можем предпринять ревизию, общую переоценку ценностей... Антропоцентризм, т.е. постоянный контакт, постоянная сверка с потребностями человека».<sup>123</sup> «Теперь речь идет о том, чтобы решить проблему единства, являющегося ключом к пропорциональности и гармонии. Дело заключается в том, чтобы из всех частей архитектурного произведения создать единство, возбуждаю-

щее эстетическое волнение, единство форм, которые его составляют, одухотворяют... Здесь собственно и есть сфера архитектурного творчества». <sup>124</sup> «Архитектура — это выражение духа эпохи». <sup>125</sup>

Функционализм как архитектурная теория включал в сферу своего воздействия и Восточную Европу. Однако интерпретация функциональной концепции имела существенные различия на Западе и в Советской России, где с момента установления народной власти разворачивается энергичная работа по созданию нового искусства, по его слиянию с промышленностью и в идеале — со всей жизнью. Если для западных пионеров функционализма источником вдохновения явились, главным образом, повсеместное применение машин, принципы их конструирования и растущая экономическая эффективность, то в России под влиянием могучих общественных преобразований идеи функционализма были значительно переосмыслены в плане нового социального рационализма. В то же время советских конструктивистов отличает принципиальная постановка проблемы функционализма как творческого метода, инициатива ее разработки.

Архитектурную ветвь конструктивизма, его творческое кредо наиболее полно раскрыл М.Я. Гинзбург. В статье «Эстетика современности» он наметил основные теоретические положения молодого конструктивизма: «Мудрая экономия материала и энергии, точность движения ее элементов, единственно возможная в каждом случае связанность их между собой, лаконичный язык оформления этих элементов, неприкрашенность и откровенность композиции с определенно выявленной осью движения — вот эстетика современной машины, в которой, конечно, много организующих начал для деятельности художника». <sup>126</sup> Ему принадлежит основная роль в разработке функционального метода, предполагающего выразительность зданий, на который опирались ведущие мастера, в отличие от их «последователей», подхвативших лишь некоторые внешние черты и создавших унылый стиль.

Общеизвестны гонения на конструктивизм в 30-е годы и практика последующих лет, породившая теорию «архитектуры как искусства» в отличие от «простого строительства» искусствоведа И.Л. Маца, согласно которой в синтезе науки, техники и искусства, характерном для архитектуры, решающим, ведущим является искусство. В это же время сложилась теория «прекрасного архитектурного организма» И.В. Жолтовского, рассматривающая технику лишь как средство достижения художественной выразительности зданий. Что касается проблемы основных принципов, то к ним обращаются лишь эпизодически. Характерно для того времени высказывание историка архитектуры В. Маркузона: «Конкретные исторические условия развития общества,

вызвавшие к жизни то или иное сооружение, не менее конкретные технические возможности для осуществления поставленных перед архитектурой задач, свойства строительных материалов, особенности архитектурного и природного окружения — все это в конечном итоге находит свое вещественное выражение в архитектурном сооружении и обрабатывается в соответствии с характером культуры, идеологией эпохи и индивидуальными особенностями зодчего». <sup>127</sup> Здесь показательно смещение акцентов при изложении принципов архитектуры «в соответствии с идеологией эпохи»: из поля зрения исчезают конструкция и функция, зато выдвигаются исторические условия, характер культуры, индивидуальность зодчего и т.п.

Так называемый «период украшения» завершился Всесоюзным совещанием строителей и архитекторов в 1954 г. Результаты совещания, а также дискуссии 1955 г. о специфике и природе архитектуры нашли отражение в коллективном труде «Основы теории советской архитектуры». В нем осуждается практика прошедшего двадцатилетия, признается отсутствие «подлинно марксистской» теории архитектуры и, прежде всего, солидной философской базы. Представитель института истории и теории архитектуры Г.Б. Минервин видит одну из существенных причин отставания теории в том, «что вся работа сориентирована на выявление специфики советской архитектуры и не уделено необходимого внимания общим законам, лежащим в основе любой архитектуры».

В последующие годы архитектура оказывается в кризисном состоянии. Рушится миф о ключевой роли зодчего в социальном организме, эта роль уже открыто отходит заказчику. Утрачиваются стабильные ценности. Западная архитектурная мысль философского плана увлечена семиотическими построениями, сосредоточена лишь на образно-информационном срезе зодчества, на вопросах его художественного языка.

На практическом уровне, с одной стороны, индустриальная технология превращает градостроительство в тотальный дизайн города, создающий типовые «машины для жилья», монотонные «субурбии» для среднего класса, а с другой — расцветает уникальная архитектура постмодерна в двух основных версиях: в русле эклектических экспериментов, когда зодчий-звезда свободно самовыражается, иронически комбинируя элементы широко известных стилей (характерный прием массовой культуры), или в течении «хай тек», когда он оперирует декоративным и символическим языком подчеркнуто технических форм. В любом случае даже серьезно мыслящие архитекторы безразличны к глубинной сути вещей, к неким общим

вечным законам, о которых некогда думали и писали Виолле ле Дюк, Райт, Гропиус и другие.

И в отечественных публикациях последних лет состояние проблемы основных принципов или факторов архитектурного проектирования остается на прежнем качественном уровне. Приведем суждения авторитетнейших советских специалистов. В теоретическом введении к учебнику для художественных вузов авторы следующим образом излагают суть вопроса. «Архитектура имеет три характерные особенности — функциональную, эстетическую и конструктивную». Функциональная особенность — типы и разновидности зданий. «Художественный облик здания определяют два основных момента: общие — композиционные формы и формы частные, детальные». «Когда архитектор... стремится определить общие очертания, композицию будущего здания, он учитывает все факторы: состав и группировку помещений, особенности рельефа выделенного участка и требования художественно-образного решения. Зодчие всегда стремятся к реализации своих объектов наиболее экономичными средствами... Третья сторона архитектуры, конструкция, — важнейший и органический фактор при определении композиции здания... Характер конструкции во многом определяют технологические особенности строительных материалов». <sup>128</sup> Вот и все.

В том же ключе представляет дело И.Г. Лежава. Он справедливо отмечает, что основная функция, процессуальные установки «дают лишь толчок к созданию архитектурного решения. В дальнейшем включается масса побочных явлений: экономических, технических, культурных и т.д.». <sup>129</sup> Ниже он добавляет конструктивные ограничения, традиции, предпочтения автора. Но далее случайного перечисления неопределенных «побочных явлений» дело не идет.

Одно из последних по времени суждений на интересующую нас тему принадлежит А.В. Иконникову. Он пишет: «Формообразование практически полезных объектов определяется задачей оптимальными средствами удовлетворить общественную потребность во всей ее сложности. При этом необходимо не суммировать полезность, прочность и красоту, а интегрировать многочисленные факторы, влияющие на форму, на основе их эстетического и художественного осмысления. Именно это отличает деятельность архитектора и дизайнера от инженерного конструирования. Форма, обладающая эстетической ценностью и несущая определенные значения, возникает на основе эстетического осмысления места объекта в системах среды и культуры, его собственного назначения, и средств конструктивного воплощения». <sup>130</sup>

Итак, на исходе XX в. теоретическая мысль архитекторов пришла к «оригинальному» заключению, что формообразование — результат интеграции многочисленных факторов. Однако вместо системы таких факторов пока что выдвигаются лишь разнообразные наборы условий, требований и т.п., которые суть результаты не научного выведения, а рефлексии по поводу собственного творчества, опыта предшественников и современников. В подобной ситуации смена акцентов при изменении идеологических установок (когда, например, теоретики классицизма выдвигают на передний план выразительность, теоретики конструктивизма — функциональность и т.д.) зачастую приводит к игнорированию тех или иных факторов и соответствующим перекосам в практике. Например, в одной из последних диссертаций все факторы, определяющие городскую архитектуру, сведены к экологическому и экономическому, причем под вторым имеется в виду не общая тенденция производства, а, прежде всего, цена участка земли.<sup>131</sup>

Что касается прикладного искусства, подавляющее большинство специалистов принципиально объединяет его с архитектурой. Основы соответствующей теории заложил в свое время Г. Земпер. Ее развивали Д. Рёскин, У. Моррис и др., в нашей стране — Б. Арватов, Д. Аркин, позднее, К. Кантор, М. Каган и др. Находится она, естественно, на том же уровне.

Таким образом, широко понятые интересы практики (в данном случае — архитектурной) требуют, наконец, научной, доказательной, последовательно выведенной трактовки неких **постоянных общих требований** к объекту, которые, конечно же, реализуются каждый раз по-своему, индивидуально, в зависимости от конкретных условий.

#### 4. В ЛАБИРИНТЕ СУЖДЕНИЙ

Обратимся теперь к техническому и художественному творчеству. На протяжении всей истории человечества эти две сферы предметосозидания, ориентированные на противоположные социальные функции, постоянно взаимодействуют, то сливаясь вплоть до органического единства, то расходясь вплоть до состояния антагонизма. Их слияние реализуется в формах архитектуры и прикладного искусства. С профессиональным осмыслением данного обстоятельства мы ознакомились в предыдущем очерке. Теперь же, видимо, есть смысл рассмотреть эти сферы в относительно чистом виде, ибо обнаружение системы искомых факторов или принципов в теории хотя бы одной из них безусловно упростило бы нашу задачу теоретического раскрытия всех форм предметного творчества.

В трактате великого архитектора Аполлодора Дамасского, построившего форум Траяна, изложены правила возведения деревянных сооружений военного назначения. Будучи, по-видимому, самым древним дошедшим до нас обобщенным инженерным заданием, эти правила, сформулированные на материале простого, «прозрачного» объекта, являются по существу исчерпывающими. Говоря современным языком, Аполлодор выдвигал требования функциональной эффективности (жесткости и надежности), рациональности материала (местный лес), технологии (выполнимость любыми рабочими) и конструкции (ограниченное сечение и малый вес собираемых элементов), простоты сборки, ремонта и перевозки этих сооружений, их безопасности (сокращение возможности возгорания).<sup>132</sup> Впоследствии суть дела все более заслонялась техническими премудростями и меркантильными соображениями, отодвинувшими в тень все остальные факторы формирования инженерных объектов.

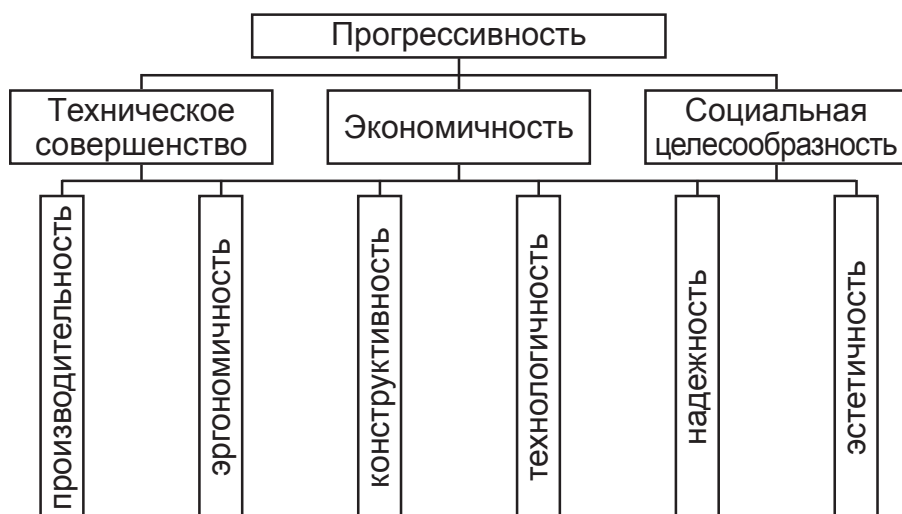
Рассуждения о форме машин, обращение к принципам ее создания появляются в Европе во второй половине XIX в., начиная с Ф. Рело. Он рассматривал зависимость формы от функций, материала и способа его обработки, проблему достижения формальной целостности облика машины с помощью приемов архитектурной композиции: симметрии, пропорционирования, уравновешенности, ритма, масштабности и т.п.<sup>133</sup>

Сходная проблематика привлекала и русских инженеров. В 1906 г. вышла книга П. Страхова «Эстетические задачи техники». Предвосхищая современное понимание вопроса, автор отметил ошибку Рело, состоящую в том, что тот пытался «переносить в область машиностроения архитектурные, то есть по существу статические формы», не соответствующие динамической сущности машины. Поэтому практика пошла «своим самостоятельным путем бессознательной выработки целесообразных, а, следовательно, по самому существу своему красивых форм». Красоту техники Страхов ощущает в ее правдивости, в ее ритмах и динамике. Он высказал мысли о том, что лежащая в основе «безотносительной красоты» целесообразность должна пониматься широко, о влиянии чисто технических свойств материала на размеры и пластику произведений, о влиянии материалов и конструктивных принципов на черты стиля, о необходимости отражать в облике машины характер ее движения, о необходимости согласовывать окраску машин с их назначением и средой.

В 1910 г. профессор Харьковского технологического института Я.В. Столяров выступил с публикацией «Несколько слов о красоте в технике», в которой раскрыл понимание эстетического совершенства

машины как «выраженной целесообразности». Он писал: «И чем лучше организм машины соответствовал ее кинематической функции, чем совершеннее конструктивные формы органов отвечали действующим в машине силам, чем меньшими средствами достигалась заданная техническая цель — словом, чем совершеннее становилась машина, тем более она удовлетворяла эстетическим требованиям инженера... Эстетическое удовлетворение в создании инженера зависит от выраженной целесообразности объекта создания и ею измеряется»... Это, может быть неосознанное, ощущение выразительности технических форм как компонента их красоты имеет принципиальное значение.

Основоположником отечественной теории конструирования считается А.И. Сидоров. Его труд «Основные принципы проектирования и конструирования машин», по словам автора, учитывает достижения передовых европейских теоретиков техники. Вот как представлял автор «важнейшие соображения, которые должен принимать во внимание конструктор при проектировании машин (и всяких иных изделий и сооружений)»: 1. Достаточная прочность и жесткость частей машины. 2. Возможно малый вес. 3. Возможно малое трение. 4. Возможно малое изнашивание всех трущихся частей. 5. Устранение вредных влияний расширения от теплоты. 6. Простота, дешевизна и быстрота изготовления всех частей машины. 7. Возможность и удобство сборки и разборки и доступность всех частей для ухода и ремонта. 8. Возможность и удобство перевозки. 9. Безопасность машины для работающих при ней людей.<sup>134</sup> Интересно, что, кроме продиктованных механической работой машины (3, 4, 5), все требования воспроизводят правила, изложенные Апполодором. Сидоров отвел целую главу доказа-



тельству того, что «речь о красоте машин может идти лишь в тех случаях, где машина назначается для пользования широких кругов публи-

ки (швейные, вязальные, пишущие, сельскохозяйственные и т.д.), или где они доступны глазам публики, как, например, паровозы, автомобили и т.п.». В условиях же производства красота излишня: она может лишь отвлечь от трудового процесса.<sup>135</sup>

В послевоенные годы инженеры все чаще считают красоту важным моментом технического проектирования. Например, В.А. Добровольский и Л.Б. Эрлих, выдвигая основные требования или принципы, которые, по их мнению, «наиболее актуальны для современного машиностроения», среди первых называют красивый внешний вид. Существенно, что под «красотой» в данном случае ни в какой мере не понимается художественное начало. Для авторов «стремление к красивому внешнему виду является стремлением к более рациональной и экономичной конструкции машины».<sup>136</sup> Красота абсолютно закономерно понимается инженерами как следствие практического совершенства.

Анализ инженерных требований к машине показывает, что забота о красоте и удобстве свойственна не только дизайнерам (как это часто утверждалось). Разница заключается в том, что инженер рассматривает человека, главным образом, как объект, принципиально не отличающийся от машины, в системе «человек — машина». Отсюда рациональное, порой даже утилитаристское, понимание не только удобства, но и красоты, которая, по выражению И.И. Капустина, «определяется требованием наиболее экономичных и простых способов изготовления машин, создания наибольших удобств в их обслуживании, вызывающих чувство удовольствия».<sup>137</sup> Книга И.И. Капустина, из которой взято приведенное высказывание, ставящее знак равенства между физическим удовольствием и эстетическим, также посвящена рассмотрению принципов конструирования, «приложимых ко всем случаям проектирования машин». Положительным сдвигом является выделение в ней целесообразности и экономии в качестве определяющих (а не рядоположенных) по отношению к остальным принципам технического формирования предметов.

Среди других отечественных авторов, рассматривавших требования к продуктам инженерного проектирования, можно назвать Р.П. Повилейко, представившего классификацию показателей, «которые учитываются при конструировании любой машины или системы машин»<sup>138</sup>, а также Я.З. Миндина, предпринявшего попытку создать единую методику конструирования. При этом ему с необходимостью пришлось остановиться на вопросах требований к продуктам проектирования и критериев их оценки. В качестве таких требований-критериев автор называет прежде всего минимальный вес и надежность. Далее



он добавляет минимальность габаритов, технологичность, экономичность конструкции и особо отмечает случаи (предметы бытового назначения), когда «конструктор должен уделить достаточно внимания эргономическим требованиям (удобство в эксплуатации, безопасность и т.п.), должен уметь придать готовому изделию форму, отвечающую требованиям эстетики».<sup>139</sup> Тут-то и возникает вопрос, что это за требования?

В сходном состоянии находится проблема общих принципов формообразования и в европейской теории техники. В 60-е годы Ф. Ханзен констатировал, что, несмотря на крайнюю важность четкого представления о тех требованиях, которые должны осуществляться в хорошей конструкции, «мнения по этому вопросу в литературе значительно расходятся. Некоторые исходят из того, что конструкция должна удовлетворять минимальному количеству требований: правильного функционирования, удобства и эстетики. К этому один автор добавляет экономичность, другой — требования к технике безопасности, третий — правильность выбора материала».<sup>140</sup> Так, Х. Вегербауэр выдвигает 18 требований, Р. Матусек — 19, а другие авторы называют еще большие числа. Например, Ф. Кесельринг составил перечень более чем из 800 требований. Со своей стороны, Ф. Ханзен предложил классификацию требований на безусловные, которые должны выполняться всегда, и желательные. «К первой категории, — пишет он, — несомненно относятся требования, которые касаются функционирования и изготовления». Все требования, принадлежащие этим двум сферам, автор делит далее на экономические и «человеческие».

Пожалуй, наиболее глубоко интересующая нас проблема разработана ленинградским профессором Л.К. Грейнером, который полагал, что общие принципы проектирования «вытекают из соответствующих общих требований, предъявляемых к промышленным изделиям». Значительным преимуществом предложенного им набора перед другими является иерархическая структура, отражающая конкретизацию принципов. В качестве самого общего требования Грейнер назвал прогрессивность в смысле «наилучшего удовлетворения потребностей общества в данном виде продукта».<sup>141</sup> Бесспорно оправданным является также выделение экономичности и технического совершенства в качестве более общих требований по отношению к таким, как технологичность, конструктивность, эргономичность и т.д. (см. таблицу).

Несмотря на отмеченные достижения, данный набор находится на том же качественном уровне, что и все другие известные нам. Это уровень интуитивно-эмпирического подхода, обеспечивающий лишь приблизительное отражение объективных закономерностей. Отсутствие чет-

кого и однозначного представления о системе основных принципов в технической литературе — следствие того отмеченного Ю.С. Мелешенко обстоятельства, что «в области технических наук до сих пор не построены в явном виде ни теоретический базис, ни общая картина технических явлений».<sup>142</sup> Иными словами, отсутствует не только общая теория инженерного формирования предметов, но и вообще техники, которую, видимо, должна была бы строить философия техники «в узком смысле».

Аналогичная картина, естественно, наблюдается и в сфере оценивания техники и ее продукции. Экономисты послевоенных лет неоднократно отмечали отсутствие комплексных, обобщающих критериев потребительских свойств изделий, необходимость разработки системы показателей. По этому поводу академик Немчинов еще в 1963 г. писал, что «планомерное развитие общественного производства не может быть обеспечено, если плановые органы не будут располагать научно разработанной системой показателей потребительских свойств товаров».<sup>143</sup> Тем не менее, по сей день в теории техники отсутствует система основных принципов формирования изделий, а «выявление оптимальных структурных и функциональных взаимосвязей проектируемых технических объектов является фундаментальной проблемой современной инженерии»<sup>144</sup>.

Теперь обратимся к художественному творчеству. В общей теории искусства, роль которой выполняет эстетика, проблема основных принципов формирования произведений рассматривается, во-первых, вскользь, а во-вторых, на уровне, не обеспечивающем необходимой конкретности.

Уже основатель нормативной эстетики Аристотель упоминает о правилах или условиях, определяющих силу выразительности

художник  
 средства  
 (орудия и материал)

потребитель } произведение } оценка

художественных произведений. Однако речь идет лишь о выборе и характере воспроизведения объекта, о связи и последовательности его частей. Позднее в большинстве работ, затрагивающих проблему требований к произведениям искусства, условий красоты, основное внимание сосредоточено на готовом произведении. При этом произведение обычно рассматривается не во всей полноте составляющих его элементов, а главным образом с точки зрения художественного содержания и композиции. Отсюда постоянные рассуждения о неких законах композиции, ведущиеся, как правило, на уровне обыденного соз-

нения (см., например: *Кибрик Е.А.* Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // *Вопросы философии.* 1966. № 10) или абстрактно фундаментальных построений (см.: *Ганзен В.А., Кудин П.А., Ломов Б.Ф.* О гармонии в композиции // *Техническая эстетика.* 1969. № 4).

С другой стороны, со времен основоположника эстетической науки как раздела философии А. Баумгартена эстетика стремилась раскрыть общие правила, которым подчиняются все искусства, общие законы художественной «технологии». При этом выделяются три основных компонента: художник, художественное произведение и воспринимающий его человек и, соответственно, два раздела эстетики, посвященные процессу творчества и процессу восприятия. Если в процессе восприятия (потребления) произведений искусства действительно взаимодействуют лишь произведение и воспринимающий его субъект, то в процессе производства наличие лишь творца нельзя признать достаточным для получения результата, ибо художественное творчество не только психологический процесс, но и практическая деятельность, формирующая продукт. Очевидно, что необходимыми в данном случае являются также элементы самого материального производства. Однако исследование указанного факта на уровне общей теории искусства обычно не распространяется далее упоминания средств и материалов, а также необходимости учета закономерностей формообразования.

Так, болгарский исследователь Крүстю Горанов совершенно справедливо утверждал: «Законы внешней формы... находятся в тесной зависимости от уровня и техники материального производства (которые определяют основные черты и художественного «производства»), от общественных отношений, потребностей и вкусов, от традиций, историко-стилевых особенностей искусства данной эпохи и т.д. Следовательно, внешняя форма зависит не только от содержания, но и от ряда других факторов, от совокупной общественной среды».<sup>145</sup> Однако, сосредоточив все внимание на готовом произведении искусства, автор не ставил задачи раскрыть и привести в систему перечисленные факторы его формирования как материального феномена.

В «Лекциях по марксистско-ленинской эстетике» М.С. Каган, рассматривая процесс художественного творчества, также выделяет три аспекта — формирование художественного произведения, само произведение и процесс его восприятия. Остановившись на материальном воплощении замысла, он характеризует цель процесса как создание художественной формы, соответствующей, с одной стороны, художественному содержанию, а с другой — возможностям потребите-

ля. Переходя к закономерностям художественного творчества, он весьма обстоятельно рассматривает «закон соответствия формы материалу». Тем не менее, подобное решение проблемы представляется недостаточным. М.С. Каган не останавливается, например, на таком необходимом факторе любого сознательного формообразования как орудия производства, способ обработки материала, короче, технология. Поэтому в «Лекциях» оказался неосвещенным второй столь же необходимый закон художественного производства — закон соответствия формы способу обработки материала.<sup>146</sup> Безусловно, этот закон не всегда выступает в явном виде: в таких искусствах как литература и театр использование соответствующих орудий производства как бы завуалировано. Тем не менее и здесь в качестве средств наряду с мастерством выступают условия работы. Например, в театре — это зрительный зал, пространство и конструкция сцены, освещение, декорации, реквизит, костюмы, грим, а в наше время средства радиотехники, кино и т.д. Не приходится доказывать, что от наличия и характера перечисленных «орудий производства», от способов их использования зависит создаваемое произведение, в данном случае — спектакль. (Видимо, этот закон сыграл не последнюю роль при формировании знаменитого правила «Трех единств» в драматургии.)

А где гарантия, что не существует и других необходимых законов? Вышеизложенное еще раз убеждает в том, что нельзя быть уверенным в соответствии наших представлений сущности явления до тех пор, пока не познана структура этого явления, в нашем случае — структура процесса формирования предметов.

Один из подходов к решению этой задачи дал Л.А. Зеленов в работе, специально посвященной рассмотрению структуры «эстетической» (читай — художественной. — М.К.) деятельности.<sup>147</sup> В структуру изготовления он включил такие «узлы» как художник, средства, процесс и продукт, в структуру потребления — объект (произведение), субъект (потребитель), процесс и продукт (художественная оценка). Причем под средствами имеются в виду не только орудия, но и материал. Если совместить указанные «подструктуры» и в обоих случаях процесс обозначить стрелками (эти операции не предусмотрены автором), мы получим структуру элементов, взаимодействующих с художественным произведением, по Зеленову:

К сожалению, приходится констатировать, что полученная структура является результатом лишь обобщения опыта и поэтому ее истинность остается сомнительной (не точнее ли говорить, например, не об оценке как продукте потребления, а о преобразенном, духовно обогащенном потребителе?).

Так мы убеждаемся, что общая теория искусства не достигла еще достаточной ясности в вопросе формирования произведений искусства в материале, хотя для практики он является основным и поэтому так или иначе решается самими практиками, но пока что интуитивно, на ощупь.

Показательна в этом отношении известная статья В.В. Маяковского «Как делать стихи». Не претендуя на научное значение изложенного, не давая никаких рецептов, автор делает «попытку раскрытия самого процесса поэтического производства». Он характеризует следующие необходимые условия этого процесса:

«Первое. Наличие задачи в обществе, социальный заказ...

Второе. Точное знание или, вернее, ощущение желания вашего класса (или группы, которую вы представляете) в этом вопросе, т.е. целевая установка.

Третье. Материал. Слова...

Четвертое. Оборудование предприятия и орудия производства. Перо, карандаш, пишущая машинка, телефон... стол, зонтик для писания под дождем, жилплощадь определенного количества шагов, которые нужны для работы... и даже трубка и папиросы.

Пятое. Навыки и приемы обработки слов, бесконечно индивидуальные, приходящие лишь с годами ежедневной работы...»<sup>148</sup>.

Так выглядит суть дела, которая всегда подсознательно ощущается любым профессиональным художником, но очень нечасто формулируется с такой ясностью. Тем не менее, приведенная характеристика необходимых условий художественного творчества остается на уровне здравого смысла и не может расцениваться как научно обоснованная система факторов материализации произведений искусства.

Таким образом, наша «проверка» теоретических представлений о формировании предметов в искусстве и технике свидетельствует, что и здесь (так же, как в теории архитектуры) не существует логически выведенных систем соответствующих факторов, требований или принципов. В то же время она показала, что в теории техники:

— находит отражение все более острая необходимость в четкой системе требований к проектируемым или готовым изделиям;

— наметилась линия на иерархическое построение подобной системы, когда в качестве общих, определяющих более конкретные требования, выделяются целесообразность, экономия и т.п.;

— фиксируется стремление к удобству и красоте создаваемых предметов.

Проверка показала также, что в теории искусства имеют место попытки сознательного применения современных методических

средств для раскрытия структуры формирования художественных произведений.

Теперь нам остается продолжить поиск в самой молодой сфере предметного творчества, стремящейся к самоутверждению и самопознанию, — в сфере дизайна. Становление дизайна как деятельности по проектированию изделий, совмещающих утилитарное и эстетическое начала и рассчитанных на индустриальное производство, совпадает с рождением нашего века.

У колыбели дизайна стояли архитекторы. Наиболее яркой фигурой, воплощающей единство архитектуры и дизайна, безусловно является Вальтер Гропиус. Он считал, что «решение любых формотворческих задач — будь то стул, здание, целый город или план района — должно быть принципиально идентичным...»<sup>149</sup>, ибо всякий искусственно созданный объект должен быть органической частью предметной среды. Гропиус не занимался специально систематизацией закономерностей предметного творчества, тем не менее они нашли отражение в его многочисленных высказываниях. Уже в 1914 г., распространяя принципы архитектуры на всю область искусственно создаваемых предметов, он утверждал, что «кардинальной проблемой является проблема формы», что при этом цель состоит в том, чтобы достичь «полного совпадения технической и художественной форм» и таким образом «выразить практическое назначение» сооружений, их «тему». В 1916 г. он писал о «необходимости насытить формы изделий глубоким чувством»<sup>150</sup>, о том, что «творческая энергия художника... должна стать неотъемлемым элементом всего современного промышленного производства»<sup>151</sup>.

В 1919 г. В. Гропиус основал Государственный Баухауз в Веймаре где параллельно готовили архитекторов и дизайнеров. «Их задачей должно было стать внесение органичного упорядочения и красоты в массовое производство, архитектуру и планирование городов», — писал он впоследствии. — «Мы хотели их познакомить с новыми понятиями ценности, в которых должны были отразиться мысли и чувства нашего времени. Эта цель могла быть достигнута только при условии изучения закономерностей, в основе которых лежат материалы, методы и техника а также психология человека».<sup>152</sup> Кроме понимания отмеченных закономерностей основой мастерства В. Гропиус считал точное знание элементов формы и законов ее построения. Он писал о связи социально осмысленной формы с конструкцией и экономикой как обязательном условии целостности объекта. Но доминирующим, важнейшим факто-

ром формообразования для Гропиуса всегда был человек (хотя и понимался он весьма абстрактно).

То обстоятельство, что дизайн, включивший к середине 50-х годов в свою орбиту все отрасли промышленности, был преимущественно коммерческим, объясняет его безразличие к теории, не дающей прибыли (и к тому же враждебной его стилизаторской направленности). Однако он не представляет собой чего-то единого.

В плане интересующей нас проблемы важно выделение «академического» дизайна, поскольку именно это характерное для учебных заведений направление является поставщиком обобщающих идей. Его представители, продолжая линию Баухауза, совершенно закономерно переносят на дизайн соответствующие принципы современной архитектуры. «Идеальный дизайнер, — заключает В.Л. Глазычев, ссылаясь на мнение абсолютного большинства авторов статей и монографий по западному дизайну, — должен строить решение зрительно воспринимаемой формы изделия в соответствии с его назначением, материалом и конструкцией, отказываясь от накладного декораторства. Он должен стремиться к максимальной экономичности решения, снижению стоимости его производства за счет применения наиболее выгодных в конкретном случае материалов и упрощения технологии».<sup>153</sup>

В сфере стафф-дизайна (проектных служб при фирмах) эти требования более или менее откровенно подчиняются целеполагающему для буржуазного общества условию — прибыльности. Например, в курсе проектирования для института при концерне «Дженерал Моторс» дается перечень принципов, лежащих в основе практики дизайна и «представляющих собой общепринятые истины, которые трудно доказать, но которые основаны на опыте дизайнеров».<sup>154</sup> Если из него выделить принципы, определяющие продукт дизайна, получается следующая картина. Благоприятный экономический потенциал достигается обеспечением большей потребительской ценности по отношению к конкурирующим проектам при той же стоимости. Для этого необходимо, чтобы форма «удовлетворяла человеческие потребности», была конструктивна, технологична, экономична и (основное!) имела «привлекательный внешний вид». В качестве «принципов, помогающих в разработке привлекательных стилей», перечисляются законы и средства композиции.

Среди других направлений западного дизайна, выдвигающих собственные концепции, надо упомянуть инженерный дизайн (Д. Глоаг, М. Фарр, Ф.-Ч. Эшфорд, и многие другие), примыкающий к нему научный дизайн (К. Александер, Б. Арчер, Ги Бонсип, Дж. Дорфлес, Г. Майер, Т. Мальдонадо, Р. Пай и др.), наконец, арт-дизайн (М. Беллини,

Ж. Вьено, К. Магрис, Дж. Понти, Г. Рид, Э.Н. Роджерс и др.). Линия чисто художественных поисков наиболее отчетливо продолжается в итальянском дизайне, распространяясь на всю Европу. В 1983 г. здесь учреждена Академия Домус как центр формирования профессионального сознания нового типа, где разрабатывается ряд авторских концепций и «поэтик» «слабой» проективности, основная генотипическая черта которой неаксиоматичность, вероятностный характер оснований, толерантность, отсутствие определенности метода, позиции, установки. Алогичность, антисистемность — характерные черты идеологии дизайна в эпоху постмодернизма.

Названные направления по-разному относятся к самой идее формулирования единых требований к вещам или единых принципов их создания, но даже научное направление **не располагает обоснованной системой подобных требований**. Таково в самых общих чертах состояние интересующего нас вопроса в теории западного дизайна.

Советский дизайн имел славного предтечу — движение производственников. Все положения их концепции впервые были изложены на страницах созданной по инициативе В. Маяковского еженедельной газеты «Искусство коммуны» (декабрь 1918 — апрель 1919). Далее они развивались в сборнике «Искусство в производстве» (1921), в журнале «Леф» (1923–1924) и во многих последующих публикациях. Главным идеологом «индустриального» искусства в общефилософском плане и одним из основоположников теории дизайна был Борис Арватов. Он видел источник «производственничества» в трех революциях: промышленной, социальной и художественной (в последнем случае имелся в виду отход к беспредметному, абстрактному искусству от его традиционных изобразительных форм).

Обращаясь к истории, он показал, во-первых, как выродилось искусство вещи, направленное на решение идеологических задач, и, во-вторых, что в докапиталистическую эпоху художник был просто ремесленником, но работавшим более совершенно. «Пролетарское искусство, — писал Б. Арватов, — будет исходить не от формы, а от факторов, которые образуют всякую форму. Факторы же эти следующие: 1) материал, 2) процесс производства, 3) организационная задача, 4) условия восприятия».<sup>155</sup>

Он, как и большинство производственников, чувствовал себя представителем будущего, но понимал, что «ближайшее по крайней мере десятилетие промышленность Советской России должна будет удовлетворяться прикладничеством как единственным методом, к которому технически и экономически приспособлены наши заводы в своем большинстве».<sup>156</sup> Исходя из этих обстоятельств, Арватов предложил програм-



му-минимум, заключающуюся в частичном осуществлении задач «производственного искусства» в виде политехнизации художественных училищ и постановки экспериментальной работы на лучших заводах. Полная программа мыслилась им осуществимой лишь в условиях победившего социализма. Она укладывалась в три лозунга: должен быть уничтожен фетишизм

— эстетических приемов, форм и задач (художественное мастерство из привилегии избранных должно превратиться во всеобщее достояние);

— особых эстетических материалов (все материалы могут быть красивы);

— традиционно эстетических орудий («машина, печатный станок... электричество, радио, моторный транспорт, светотехника и т.п. могут стать столь же гибкими, но несравненно более могучими по возможностям орудиями художественного труда»<sup>157</sup>).

Художник-инженер наделяется чрезвычайными полномочиями, он призван формировать общественный быт как непосредственно, так и через вещи, выступать в качестве координатора и режиссера производства и быта. Это материально-художественное творчество, сливающееся с социальным и бытовым строительством, по мысли Арватова, определяется не рынком, не экономикой, не техническими возможно-

I гр.	потребительская эффективность			
	социальная	утилитарная	эргономическая	эстетическая
II гр.	экономическая эффективность			

стями, а интересами самого творчества, интересами тотального и динамичного обновления материальных форм. Идея подобного творчества, стоящего над отраслевыми выгодами и ведомственными барьерами, и в наши дни развивается отдельными теоретиками дизайна. Однако и сегодня эта идея может рассматриваться лишь в качестве отдаленного идеала. Тем не менее, теория производственников, их лабораторные эксперименты, опыт ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа легли в основание современного дизайна (и не только отечественного). Что касается теории дизайна, ориентированной на реальную практику, то она в нашей стране начала формироваться лишь в 60-х годах под названием «техническая эстетика».

Восходящая к Баухаузу и «производственникам» мысль, о необходимости гармонизации предметного мира в 60–70-е годы нашла отражение в постановлениях Совета Министров СССР «О внедрении в промышленность методов художественного конструирования», имев-

ших в основе, конечно же, прежде всего экономические соображения, связанные с фактами затоваривания, с трудностями экспорта продукции. Небывалые по масштабам организационные мероприятия, начальные шаги по активизации художественной деятельности в промышленности, необходимость подготовки соответствующих кадров сразу же поставили вопрос о теоретической базе советского дизайна.

Одной из первых попыток как-то ответить на запросы жизни была серия брошюр, выпущенных в 1964 г. МВХПУ. В эту серию вошла работа Г.В. Крюкова, специально посвященная основным принципам художественного конструирования. Рациональным в ней представляется, прежде всего, то, что речь идет не о таинственных «методах» художественного конструирования, упоминающихся во многих работах и до сих пор не получивших раскрытия, а о методе, основная отличительная особенность которого состоит в решении «помимо вопросов функциональных, конструктивных, технологических, экономических, вопросов художественных, эстетических».<sup>158</sup> Относительно принципов художественного конструирования, автор писал следующее. «На наш взгляд таких принципов три: 1) комплексное, одновременное решение вопросов утилитарно-функциональных, конструктивно-технических, экономических и эстетических; 2) учет окружающей среды и конкретных условий (имеется в виду стилевое единство — *М.К.*); 3) единство формы и содержания (образность)». Далее на основе приведенных принципов автор рекомендует начинать работу с изучения следующих требований, предъявляемых к изделию: функционально-эксплуатационных (удобство), психофизиологических, продиктованных условиями среды, технологических, конструктивных, экономических, художественно-эстетических.

В том же году ЛВХПУ выпускает серию сборников «Эстетика в промышленности», в одном из которых И.А. Вакс дает «перечень качеств», обеспечивающих красоту формы: соразмерность, единство формы и содержания (функции), правильный выбор материала, учет психологии и физиологии человека, совершенство конструкции, экономичность.<sup>159</sup> Здесь обращает на себя внимание трактовка красоты как следствия всестороннего совершенства объекта, а не как рядоположенного свойства, восходящая еще к Альберти.

Разумеется, указанные работы не могли разрешить проблемы. За ними последовала волна публикаций по вопросам технической эстетики, основная масса которых представляет собой не всегда достаточно профессиональный пересказ изданных ранее материалов в форме брошюр, учебных пособий, лекций для технических вузов.

Центром серьезной работы в области теории и методики дизайна явился созданный в 1962 г. институт технической эстетики — ВНИИТЭ. В статье «О технической эстетике» (Вопросы философии. 1965. № 7.) Г.Б. Минервин и М.В. Федоров изложили общую позицию, которая вскоре получила некоторую конкретизацию в статье В. Ляхова. «Художник-конструктор должен заниматься прежде всего созданием и организацией формы предметов», — писал он. «Форма это система материальной организации предметности (объемно-пространственной, фактурно-цветовой, конструктивной и т.п.). Ведь форма аккумулирует в себе качества, связанные с ее возникновением (производственные: конструктивно-материально-технологические) и с ее жизнью и использованием (потребительские: полезность, удобство, красота и т.п.)».<sup>160</sup>

В 1965–68 годах в атмосфере «оттепели» под крышей отдела теории ВНИИТЭ работала лаборатория общетеоретических проблем, руководимая Г.П. Щедровицким. Составлявшая ее небольшая группа вольных интеллектуалов (О.И. Генисаретский, В.Л. Глазычев, В.Я. Дубровский, К.М. Кантор) дерзнула создать концепцию нового дизайна. Результатом «азартной творческой работы» явились тезисы предполагаемого обобщенного труда «Основы теории дизайна». Эта теория «должна была стать фундаментом тотального проектирования, планирования и управления всем социумом, а значит и всей предметной средой»<sup>161</sup>. Авторы видели главную задачу в том, чтобы «не рассчитывая на естественный ход событий», построить, «спроектировать» новую теорию дизайна, сам дизайн в качестве социального института и его методологию.<sup>162</sup> Развивая наивные жизнестроительные мечтания В. Гропиуса и Б. Арватова, они заложили идеи средового, комплексного, программного проектирования 70–80-х годов, которые и сегодня не находят серьезной реализации.

Коснемся лишь одного момента, имеющего прямой выход на тему настоящей работы. В главе «Понятие о деятельности» О.И. Генисаретский представил структуру деятельности как взаимодействие «четырех конструктивных компонентов». Вот они:

1. Задача — модальный компонент деятельности;
2. Материал — исходный объект деятельности и ее продукт;
3. Средства — объекты, участвующие в преобразовании материала;
4. Способ — система операций над материалом.<sup>163</sup>

Вспомним трактовку того же вопроса в праксиологии Т. Котарбинского с его восемью постоянными элементами деятельности. С этим нам еще предстоит серьезно разобраться. А пока вернемся во ВНИИТЭ. Здесь в 60-е годы выдвигалось множество концепций, ни

одна из которых не была достаточно обоснованной. Среди варьируемых по составу требований, принципов, факторов, условий и т.д. наиболее официальными были так называемые требования технической эстетики (см. таблицу).

В 1975 г. после Московского конгресса ИКСИД и сделанного там доклада «Дизайн и политика» в директивном порядке эта работа была прекращена, отдел теории в головном институте ВНИИТЭ был закрыт.

В последующем интерес к рассматриваемой проблематике во ВНИИТЭ основательно остыл. Например, сборник, специально посвященный проблемам формообразования и композиции промышленных изделий (1975 г.), не содержит даже упоминания о принципах. То же повторилось и в «Методике художественного конструирования» 1978 и 1983 годов. Основные усилия в осмыслении дизайна сосредоточились на проблемах оценки его продуктов, на методологии дизайн-программ. А начиная с 1985 г. в связи с новой ориентацией промышленности на скорейшую прибыль или просто выживание интерес к серьезному дизайну резко упал и не востребовавшая теория воспарила в сферах, лишь отдаленно связанных с реальным проектированием: глобального прогнозирования, футуродизайна, абстрактного философствования и т.п.<sup>164</sup>

Таким образом, и в теории дизайна, несмотря на энергичные усилия и привлечение самых современных, модных дисциплин, начиная с семиотики, лингвистики и поэтики и кончая аксиологией, системотехникой, кибернетикой (разбираться в этих опытах в данной работе неуместно) убедительного результата в раскрытии общих принципов соответствующей деятельности не получено.

В настоящее время актуальность проблемы общих требований, принципов, критериев оценки предметов промышленного изготовления в нашем отечестве существенно снизилась, боль временно затихла. Но это не значит, что проблема решена: раньше или позже она напомнит о себе.

## **5. ТРОПОЙ АФИНЫ (ПОСТАНОВКА ВОПРОСА)**

Подводя итог проведенному поиску можно заключить, что человечество стремится к познанию закономерностей предметного мира культуры, что оно ведет поиск в различных пластах, что в терриконах «словесной руды» временами сверкают драгоценные зерна теории, что общей причиной неудовлетворительности множества рассмотренных наборов является то, что они — результаты эмпирического подхода, который не позволяет подняться над конкретной практикой, сдвинуться дальше бесконечного варьирования ряда правдоподобных принципов,

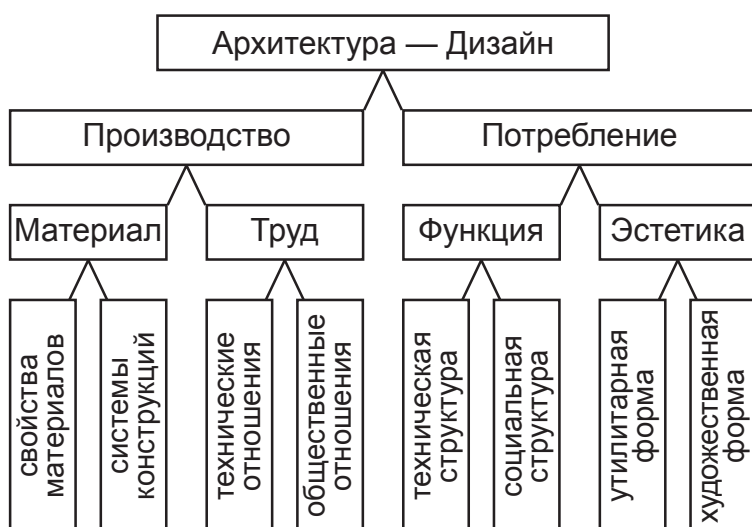
подсказанных опытом. Истина, полученная таким путем, всегда неполна, ибо опыт всегда незакончен.

При традиционном подходе неадекватным исследуемому объекту оказывается не только уровень, но и метод исследования. По-видимому, так называемый «комплексный» анализ, заключающийся в учете простой совокупности явлений и произвольном их сочетании, отражает пройденный этап теории. В XX веке наука оказалась перед фактом бессилия традиционных индуктивных методов при исследовании сложных объектов. В качестве методологических средств служат ныне системные идеи, которые проникают во все сферы науки, в том числе в теорию проектирования, теорию архитектуры и техническую эстетику.

Таким образом, становится ясным, что представлявшийся долгие годы единственно возможным **путь создания общей теории в результате суммирования**, «ассимиляции многих позиций с множественными и убедительными ссылками на практиков и теоретиков»<sup>165</sup>, **непригоден**, что **следует идти** иным путем — **путем строгой науки**, что истина обретается на тропе, которая «совершенно безвестна» (*Парменид. О природе*). В науке, как говорил другой великий мыслитель, нет столбовой дороги и приходится «карабкаться по ее каменистым тропам» (К. Маркс).

Но в науке, как известно, нет столбовых дорог. Здесь вернее говорить о нехоженных тропах, о тропах Афины — богини знания и мудрости, сестры Гефеста не только по отцу-громовержцу, но и по духу: ведь она — покровительница городов и наук, искусств и ремесел. Ее мудрость была изначально обращена к жизненным практическим вопросам.

Но в человеческом сообществе так бывает далеко не всегда: как



мы убедились выше, сегодня существует проблема прагматического статуса теории. Мы намерены двигаться к названной выше цели классическим путем постановки и решения вопросов, опираясь на системную методологию.

Возникает законный вопрос: что значит «системное исследование»?

Сущность системных идей состоит в распространении диалектики на методологию исследования сложных объектов; в понимании такого объекта как целого, характеризующегося многообразием внутренних и внешних связей, несводимостью его к частям; в ориентации на целостность в качестве исходного пункта исследования и в движении от целого к частям, а не наоборот. Системный подход является общенаучным методом, преобразующим отдельные принципы философской методологии в форму, в которой они приобретают эвристическое значение для специального научного знания.

Системные идеи издавна развивались в философии. В 60–70-е годы ушедшего века они пережили как бы второе рождение. Термины «система», «подсистема», «элемент», «структура», «связь» получили широкое распространение в научном и околонучном обиходе, вошли в своеобразную моду. Зачастую они заменяли другие, более традиционные слова, не содержа какой-либо новой специфически системной информации. Это была «детская болезнь». Сегодня мода прошла, но осталось рациональное содержание системных идей (хотя и не существует однозначного теоретического их описания). Неоднократные попытки построить как общенаучные, так и специально-научные концепции внесли свой вклад в формирование системного подхода к изучению сложных объектов.

Необходимость приложения системных идей к исследованию архитектуры и дизайна осознана сравнительно давно. В конце 50-х годов в Англии прошло несколько дискуссий, в результате которых был сделан вывод о том, что дизайн — это системное проектирование. В 1962 г. там же состоялась научная конференция «Системный и интуитивный метод в инженерии, дизайне и архитектуре»,<sup>166</sup> которая представляла собой попытку обобщения имеющихся знаний о проектной деятельности.

В 1964 г. о системном подходе при проектировании и разработке методики дизайна писал Боуен: «В каждом конкретном случае необходимо определить цели системы, сформулировать требования, обеспечивающие их успешное достижение».<sup>167</sup>

В 1967 г. К. Магритц предложил модель, представляющую архитектуру как область влияния трех сфер: производства, искусства и науки, придя к выводу, что в архитектуре нет иного пути исследования, кроме применения системных методов.<sup>168</sup>

В 1969 г. Г.И. Лаврик и Ю.Н. Евреинов пишут: «Ощущается острая необходимость в научных исследованиях, посвященных проблеме объединения разобщенных, составляющих архитектуру элементов. Воз-

никает новое в архитектурной теории направление — построение системы архитектуры, а это, в свою очередь, требует создания новой методологии... Наступает момент, когда дальнейшее развитие архитектурной науки невозможно без разработки общетеоретических исследований системы архитектуры». <sup>169</sup>

В 1970 г. на московском симпозиуме «Научно-технический прогресс и искусство» о необходимости системного подхода говорил уже буквально каждый третий докладчик. Наряду с поверхностной игрой модными системными понятиями в теории архитектуры и дизайна получили место попытки действительно понять явление как систему. Подобные попытки направлены на моделирование этих сфер деятельности в самых различных срезах.

Прежде всего, системные идеи под непосредственным воздействием кибернетики находят применение в технике при проектировании сложных объектов с помощью так называемого системного анализа, направленного на моделирование проектной ситуации и проектируемого объекта как системы. В круг проблем системного анализа включаются также вопросы инженерной психологии и эргономики, исследующих системы «человек — машина».

К системному анализу примыкают различные методики инженерного дизайна, моделирующие сам процесс проектирования (К. Александер, Э. Эмбаш, Б. Арчер). Указанные авторы исходят из положения, что в наше время проектирование включает решение многих взаимосвязанных вопросов, переработку огромной информации. Они опираются на математические дисциплины. В разработанных ими методиках отсутствуют факторы эмоционально-художественного плана, выразительности, стиля и т.п.

Наибольшее распространение получило моделирование самой деятельности. Здесь различаются два среза: так сказать, «организационный», рассматривающий дизайн как службу, и «сущностный», направленный на выявление факторов, определяющих продукты архитектуры и дизайна. Примером первого является попытка М.В. Федорова представить дизайн как единство четырех подсистем (теория, практика, процесс и продукт), каждая из которых делится на четыре составляющих по тому же принципу. <sup>170</sup>

Иначе трактует систему дизайна Л.И. Новикова, выстроившая в цепочку несколько сфер деятельности, имеющих отношение к дизайну, которые она назвала подсистемами. <sup>171</sup> Л.Н. Безмоздин представил ту же систему в пространстве культуры, выделив ряд уровней дизайна по различным признакам. <sup>172</sup>

Сущностный подход к моделированию архитектурного творчества имеет место в ряде опытов, впервые обобщенных в обзоре: *Демин Н.М., Евреинов Ю.Н., Лаврик Г.И.* Системные методы исследования в архитектуре и градостроительстве. М., 1970.

Наибольшую известность получила система К.А. Иванова<sup>173</sup>, исходящего из признания принципиального единства дизайна и архитектуры. Он пишет: «Понять архитектуру как целое, как систему можно только путем ее логического расчленения методом диалектического раздвоения единого. Такими подсистемами для архитектуры и дизайна являются производство и потребление». Последнее соображение К.А. Иванова, по-видимому, является справедливым для всех сфер созидательной деятельности. Однако при дальнейшем членении указанных подсистем автор не соблюдает единства уровней и единства плоскости рассмотрения объекта. Так, потребление он делит на «функциональное» и «эстетическое», т.е. оставаясь на том же уровне подсистем, выявляет два направления. В то же время производство он не делит на «функциональное» и «эстетическое», а переходит на другой уровень — уровень элементов. При этом установка автора на обязательное раздвоение заставляет его выделить в качестве элементов производства лишь материал и труд, что приводит к выпадению столь же необходимого элемента — орудий производства.<sup>174</sup> Дальнейшее введение в одном ряду со свойствами материалов и конструкциями общественных отношений, т.е. переход в иную плоскость, окончательно запутывает вопрос. В результате в полученной модели техническая структура и форма (как утилитарная, так и художественная) оказываются оторванными от производства, исчезает упоминавшееся ранее «духовно-идеологическое значение» совершенно отсутствуют орудия производства и т.д. (см. таблицу).

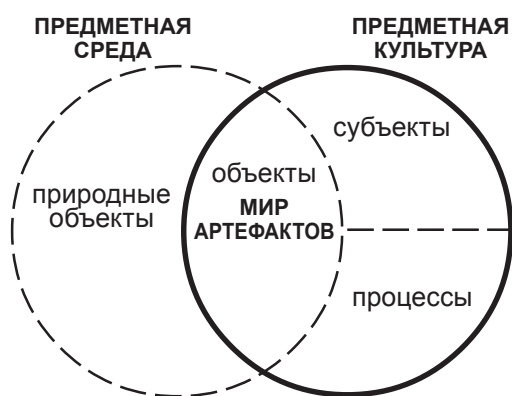
С целью выявить формирующие факторы и принципы их учета делались первые опыты автора данной работы совместно с М.С. Каганом,<sup>175</sup> слабой стороной которых была прежде всего недостаточная обоснованность исходных структур формообразования как объективного процесса. В этом же направлении прилагали усилия сотрудники ВНИИТЭ М.В. Федоров, А.Г. Устинов, Г.Б. Минервин, В.Н. Плышевский и др. Л.А. Зеленов и О.П. Фролов, энтузиасты дизайна из Горького, в 70-е годы разработали весьма стройную систему, в основу которой положены принципы, неоднократно постулировавшиеся начиная с В. Гропиуса. Это социологический принцип утилитарной полезности, инженерный принцип функционального совершенства, эргономический принцип удобства, экономический принцип учета затрат на всех стадиях существования предмета и эстети-



ческий принцип красоты. Существенным достоинством их системы является последовательное проведение названных пяти принципов «во всех аспектах дизайна». Среди таких аспектов выделяются: формирование требований, оценивание, проектирование, научное осмысление, обучение и социальное значение. Состав исходных требований и сфер их преломления авторы преимущественно «обосновывают в результате анализа практики».<sup>176</sup> Поэтому результат весьма уязвим для критики. Например, среди принципов дизайна начисто отсутствуют моменты художественного освоения промышленной продукции: образность, выразительность, стилевая связь со средой и т.п., а среди сфер (стадий, аспектов) почему-то нет производства и потребления.

Наиболее многогранную модель дизайна как системы выдвинул Е.Н. Лазарев. Эта модель фрагментарно отражена в ряде его публикаций 70-х годов и наиболее полно представлена в докторской диссертации. Лазарев рассматривает такие элементы системы дизайна как субъект, объект, среда и отношения (внутренние и внешние), дает типологию дизайна в различных плоскостях, выделяет творческие направления в дизайне, методические принципы и общие закономерности формирования объекта, типы проектных задач и т.д.<sup>177</sup> Однако с методологической точки зрения полученная система складывалась не в результате последовательного развития некоторых исходных положений (как, например, у Л.А. Зеленова), а по мере появления идей, теоретически организующих наличный опыт. Отсюда — недостаточные определенность системы, полнота и ясность в трактовке основных вопросов.

В заключение несколько слов о так называемой проблеме системного подхода в гуманитарных науках. Сегодня понятие



«проблема» в научном обиходе употребляется двояко: во-первых, как нейтральный, лишенный какой-либо эмоциональности синоним слов «вопрос», «тема» и, во-вторых, как драматически заряженный вопрос, настоятельно требующий ответа, насущная задача, разрыв между сущим и должным.

В первом случае системность в гуманитарных науках выступает как тема рассуждений, и проблема состоит в неясности отношения ученых к системным идеям. Значительная часть гуманитариев, особенно после

бума 70-х годов, посматривает на эти идеи скептически, со стороны, опасаясь их «рассудочного позитивизма»; большинство делает в их сторону почтительный реверанс, но не использует открыто и серьезно; наконец, некоторые усиленно пропагандируют эти идеи, рекомендуют другим пользоваться ими. В любом приведенном случае речь, как правило, идет о чем-то тривиальном и расплывчатом. Да, надо двигаться от целого, которое состоит из определяющих его элементов; да, надо учитывать некие внешние и некие внутренние силы; да, важно и полезно было бы выяснить, что это за элементы и силы, как они взаимодействуют и т.д. Но как это сделать?

Вот тут и выступает проблема продуктивности системного подхода во втором ее смысле: как условие решения, а не просто тема для рассуждений. На поверку оказывается, что без системного подхода никакой гуманитарной науки, в строгом смысле, просто нет, а существует гуманитарное знание, полученное другими методами. Это, с одной стороны, более или менее добросовестное накапливание фактов, их рассмотрение, описание, классификация, оперирование ими, а с другой — уже менее добросовестная беллетристическая и даже художественно-образная рефлексия над теми же фактами, которая, по выражению Э.В. Соколова, «способна слышать голоса культур, различать их цвета и чувствовать их пафос и музыку»<sup>178</sup>. Но ведь «чувствовать пафос и музыку» — функция искусства, а не науки. Наука, особенно теоретическая, нацелена на раскрытие сущности и объективных закономерностей изучаемого явления. То же относится и к гуманитарным дисциплинам (в том числе — к культурологии), если они стремятся к статусу науки. Итак, **проблема** здесь не в решении вопроса продуктивно или непродуктивно опираться на системный подход (иного пути для серьезной, обоснованной науки, научной теории нет), а в **достижении продуктивности исследования**.

О необходимости специальной системной методологии изучения сложнейших социальных и гуманитарных объектов в соответствующей литературе говорится с начала семидесятых годов. Так, авторы некогда популярной книги отмечали необходимость разработки **специализированных методов**, без которых построение системных социальных теорий «не идет дальше эмпирических описаний»<sup>179</sup>.

В 80-е годы волна системных исследований схлынула. Они в какой-то степени были даже скомпрометированы малой обоснованностью, сомнительностью большинства построений, но, тем не менее, дали определенный позитивный толчок.

Из сказанного можно заключить, что попытки применения системных идей, несмотря на плодотворность самой постановки вопроса

и отдельные достижения, в 70-е годы не привели к выявлению системы закономерностей формирования предметов, и что главной причиной неудовлетворительности рассмотренных попыток было **несовершенство применяемой методологии исследований** предметного мира.

Однако работа продолжалась. Во-первых, в ряде публикаций М.С. Кагана все более обосновываются исходные принципы и плоскости исследования сложных социокультурных систем.<sup>180</sup> Во-вторых, движимый все возрастающими требованиями проектной и экспертной практики автор настоящих строк применяет, приспособливает новую методологию для анализа процессов формирования предметов.<sup>181</sup> И в последующие годы М.С. Каган продолжает творчески осмысливать системную методологию<sup>182</sup>, а его ученик и последователь — осмысливать закономерности предметосозидания, структурные, функциональные, исторические, системные методы, каждый раз приспособливая их для решения конкретных задач.<sup>183</sup>

Подведем итог. При обращении к состоянию вопроса установлено:

Обидный пробел в философском знании относительно столь значительного объекта как предметный мир культуры; отсутствие достаточно четких представлений о нем как о целом, о **закономерностях его устройства, формирования, функционирования, эволюции.**

Отсутствие практической ориентации, интереса к **механизмам со-здания и оценивания** элементов предметной среды в науках культурологического поля, изучающих предметный мир в различных плоскостях — исторической (здесь намечены существенные фрагменты эволюционной картины), социологической, информационной, эстетической и т.п.

Нацеленность на указанные вопросы практиков предметной деятельности; усиление актуальности этих вопросов; многообразие их трактовок, порожденных опытом, и естественный вывод о **необходимости** замены традиционного интуитивно-комплексного подхода новым — **научным, доказательным, системным.**

Неудовлетворительность большинства попыток системного подхода в теории архитектуры и дизайна по причине недостаточной разработанности методологии, адекватной задачам, стоящим в этих сферах исследования.

Таким образом, с полной отчетливостью выявляется проблемность ситуации — **разрыв** между насущной потребностью общества в максимально конструктивном представлении о названных законо-

мерностях, с одной стороны, и наличным состоянием наших знаний о них — с другой, необходимость настойчивого развития тех положительных результатов, которых удалось достичь.

Восполнить существующие пробелы, снять проблему может лишь полноценная **теория предметной культуры**, которую для этого следует построить. Такая теория (или хотя бы ощутимые шаги к ней) и является обобщенной целью исследования. Однако непривычный термин «теория предметной культуры» мгновенно порождает рой вопросов. Что понимается под теорией? Что такое предметная культура? Какие аспекты в ней охватываются теорией? Как мыслится рассмотрение избранных аспектов? и т.д. Определиться в этом роде значит осуществить **постановку вопроса**, наметить направление к цели.

Теория на философском гносеологическом уровне — совокупность знаний о сущности и основных закономерностях рассматриваемого явления. Задача философской теории, по мысли С.С. Гусева, «превращать смутные идеи в нечто непосредственно данное, что можно подвергнуть анализу, совершенствовать, использовать явным образом»<sup>184</sup>. Полноценная теория включает шесть необходимых компонентов: объект и предмет исследования, метод исследования и соответствующую систему понятий, результаты и выходы в практику. Без любого из них теория утрачивает смысл для общества. Понимание первых трех компонентов, т.е. объекта, предмета и метода исследования, по существу и представляет собой постановку вопроса.

**Объект исследования** — явление, подлежащее рассмотрению, изучению, анализу. В нашем случае — это предметная культура. Однако она, как и культура в целом, многогранна. Нас интересует в первую очередь ее продуктивная грань — мир артефактов, неотрывный от других граней: во-первых, от субъектов культуры — ее создателей и потребителей, и, во-вторых, от соответствующих процессов, застывших в каждом предмете. Здесь представляется уместным графически отразить соотношение трех глобальных понятий: **предметная среда** или **предметный мир** в широком смысле, **предметная культура** и **мир артефактов** — их общая часть, окультуренная предметная среда.<sup>185</sup>

Мы начнем с рассмотрения результирующей грани, т.к. она задает круг всех последующих рассуждений о предметной культуре. Эта грань — предметный мир в узком смысле, совокупный продукт осмысленного целесообразного формирования природного материала, множество всех созданных человеком вещей, сооружений, устройств и т.п., всех материальных феноменов, артефактов, которые мы договорились называть предметами.

Этот мир состоит из «молекул» — отдельных предметов, выступающих, во-первых, в различных ипостасях и, во-вторых, в различных сочетаниях, образуя бесчисленные и разнообразные фрагменты предметной среды. Таким образом, данный объект исследования выступает на разных уровнях, в разных «весовых категориях»: предметный мир культуры в целом — мегаобъект, единичная вещь — миниобъект и спектр переходных форм, различные по масштабу фрагменты предметной среды — медиобъекты. Исходные элементы образуют целостности все более высоких уровней спектра. Иными словами, предметная грань, «модальность» (М. Каган) культуры иерархична, она, как и вся культура, существует в формах единичного, особенного и общего. В реальной жизни человек имеет дело со всевозможными медиобъектами, существует *in medias res* (в самой сути дела), но теоретическое рассмотрение целесообразно начинать с полярных состояний, взятых в «аналитически чистом виде». Так что в дальнейшем речь будет идти в основном об этих полярных абстракциях: о предметном мире культуры в целом (части 2 и 4) и о его молекуле — обобщенном образе миниобъекта, единичной вещи (части 3 и 5).

Любой объект может рассматриваться с разных сторон, под различными углами зрения. В частности, как уже отмечалось, наш объект изучается множеством наук, у каждой из которых свой «взгляд на вещи», свой интерес, т.е. свой **предмет исследования**. К приведенным выше многочисленным срезам мира вещей в культурологическом поле можно добавить различные взгляды на него в архитектурной науке, где объекты рассматривались как «язык патернов» (К. Александер), «образы пространства» (В. Глазычев), единицы восприятия среды «артефакты» (Г. Хансен), «геометрические и типологические фиксации пространства» (группа 107), пространственные модули сред (группа «Синтаксис»), «образы города» (К. Линч), «азбука пространства» (М. Ленгард), единицы информации (А. Моль) и т.д. Поскольку мы собрались строить философскую теорию, предметом исследования с необходимостью оказываются **сущность** и **основные закономерности** нашего объекта.

**Методом**, адекватным поставленной цели, как мы убедились, является системный подход. Его основные принципы нам уже известны (см. очерк 5). Один из них предписывает учет всех главных плоскостей системного рассмотрения и последовательное соблюдение избранной плоскости.

В статье «О системном подходе к системному подходу» М.С. Каган строит логическую модель структуры системного исследования. При этом он ориентируется на самые сложные типы систем — биоло-

гический и социальный. Подобные системы допускают и требуют двойного их рассмотрения: во-первых — в предметном бытии, в статике, ибо только при этом познание способно смоделировать состав и строение данной системы; во-вторых — в динамике ее действительного существования. Однако динамика проявляется в форме функционирования и развития. Следовательно, адекватное представление о сложно-динамической системе требует сопряжения трех плоскостей ее исследования — предметной, функциональной и исторической, поскольку они оказываются необходимыми и достаточными для системного подхода.

Предметный аспект (структурный анализ объекта в статике) предполагает решение двух взаимосвязанных задач: выявление элементов и выявление связей, позволяющее обнаружить структуру системы. Анализ функционирования также ведется в двух направлениях: раскрытие внутреннего взаимодействия элементов и взаимодействия объекта со средой. Исторический же аспект исследования предполагает генетический и прогностический векторы. Убедительная логика вычленения трех направлений системного исследования и двухплановости анализа в каждом из них позволяет преодолеть произвольность в выборе аспектов системного подхода.

Исследование по описанной структуре является программой максимум. В каждом конкретном случае исследователю надлежит решить, в каком объеме эта программа может быть им реализована. Даже при анализе лишь одного аспекта исследование остается системным, если автор сам расценивает его как частичное, имея в виду другие направления, уровни и плоскости рассмотрения, диалектическое единство системы. Нам предстоит провести исследование по полной программе, чему посвящены части 3 и 4. Во второй части на передний план выходят принципы движения от целого к элементам и рассмотрения объекта, т.е. предметной культуры, в более широких системах как их компонента (т.е. устанавливаются координаты объекта, выявляется его природа). Эти системы — Бытие, Культура и Деятельность. Так выстраивается **философия предметной культуры**.

Наконец, несколько слов о системе понятий, или языке теории. Она, с одной стороны, является инструментом исследования, описания объекта и построения теории. Чем более отточен такой инструмент, тем продуктивней исследование, тем совершенней теория. А с другой стороны, подобная система рождается и оттачивается в процессе построения теории, является его результатом. Она предопределена избранным методом исследования и поэтому может тяготеть либо к математической доказательности, точности и объективности, ли-

бо к поэтической интуитивности, многозначности и субъективности. Для изучения культуры характерен широкий веер методов. Например, Э.В. Соколов полагает, что культурологический язык «не может обойтись без метафор, символов, аналогий и поэтому должен приближаться к художественному языку»<sup>186</sup>.

Поскольку в данном случае целью является не воспроизведение живого образа некой неповторимо конкретной культуры (которое мы видим, например, в очерках В. Белова «Лад»), а построение теории, вскрытие общих закономерностей, и метод, и язык должны быть прежде всего рациональны, логичны, конструктивны. Подобная постановка вопроса требует опоры на твердое основание данных науки, последовательного движения от истоков, от самых общих начал.

<sup>1</sup> *Каган М.С.* О месте практической философии в системе философского знания / Перспективы практической философии на рубеже тысячелетий. СПб., 1999.

<sup>2</sup> *Аристотель.* Этика. 1, § 6.

<sup>3</sup> Аристотель имел в виду духовную деятельность. Орудия как необходимую причину впервые отмечает Гален во II веке. В XVIII в. Б. Франклин определил человека как животное, делающее орудия.

<sup>4</sup> *Сенека.* Письма к Луцилию. 65.2.

<sup>5</sup> *Реале Д. и Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Новое время. СПб., 1996. С. 177.

<sup>6</sup> Там же. С. 480

<sup>7</sup> Подобное отношение чудесно сохранилось и в наши дни. Даже при максимально широком понимании культуры «как формы бытия человека» среди основных сторон этой деятельности, таких как духовная, сексуальная, языковая, нравственная, религиозная, художественная, научная и т.п., отсутствует материально-созидательная (см.: *Поздняков Э.А.* Философия культуры. М., 1999).

<sup>8</sup> *Чернышевский Н.Г.* Критический взгляд на современные эстетические понятия. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 146.

<sup>9</sup> *Плеханов Г.В.* Литературные взгляды Н.Г. Чернышевского — Литература и эстетика. Т. 1. М., 1958. С. 434.

<sup>10</sup> *Кант И.* Собр. соч. в шести томах. Т. 5. М., 1966. С. 230.

<sup>11</sup> *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике. Соч. Т. 12. С. 77.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> *Гегель Г.В.Ф.* Назв. соч. Т. 13. С. 163.

<sup>14</sup> *Маркс К. и Энгельс Ф.* Из ранних произведений. М., 1956. С. 566.

<sup>15</sup> Под эклектикой в данном случае понимается смешение художественных стилей; хаос форм — понятие, выходящее за пределы эстетических критериев, отражающее также совмещение объектов разного типа (см. очерк 8) разных пропорциональных систем, пластических принципов, цветовых аккордов, принципов кодирования, взаимодействия с человеком и т.д.

<sup>16</sup> *Бухарин Н.И.* Избранные труды. Л., 1988. С. 139.

- <sup>17</sup> *Котарбинский Т.* Трактат о хорошей работе. М., 1975.
- <sup>18</sup> *Сагатовский В.И.* Философия развивающейся гармонии. Ч. 1. СПб., 1997. С. 192.
- <sup>19</sup> *Минервин Г.Б.* Архитектоника промышленных форм. Автореф. докт. дисс. М., 1975. С. 6.
- <sup>20</sup> *Безмоздин Л.Н.* Художественное конструирование в системе человеческой деятельности. Автореф. докт. дисс. Тбилиси, 1977. С. 3.
- <sup>21</sup> *Воронов Н., Шестопал Я.* Эстетика техники (очерки истории и теории). М., 1972. С. 133.
- <sup>22</sup> Там же. С. 90.
- <sup>23</sup> *Лазарев Е.Н.* Дизайн как технико-эстетическая система. Автореф. докт. дисс. М., 1984. С. 6.
- <sup>24</sup> *Генисаретский О.И.* Методологические и гуманитарно-художественные проблемы дизайна. Автореф. докт. дисс. М., 1990. С. 2.
- <sup>25</sup> Там же. С. 4.
- <sup>26</sup> *Сидоренко В.Ф.* Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества. Автореф. докт. дисс. М., 1990. С. 1.
- <sup>27</sup> Там же. С. 29.
- <sup>28</sup> *Пузанов В.И.* Кто мы, коллеги дизайнеры? // Техническая эстетика. 1991. № 4.
- <sup>29</sup> *Пузанов В.И.* Взаимодействие интеллекта и мастерства как проблема культурных формаций дизайна. Автореф. докт. дисс. М., 1992. С. 5.
- <sup>30</sup> Там же. С. 29.
- <sup>31</sup> *Плахов В.Д., Плахова А.В.* Философия дизайна. СПб., 1995. С. 4.
- <sup>32</sup> Там же. С. 5.
- <sup>33</sup> *Лола Г.Н.* Дизайн как социо-культурный феномен (философский анализ). Автореф. докт. дисс. СПб., 1999. С. 3.
- <sup>34</sup> Там же. С. 12.
- <sup>35</sup> Там же. С. 43.
- <sup>36</sup> См.: М. Бензе, Б. Бенсо, Ж. Бодрийяр, А. Бранзи, Ж. Вудман, А. Джексон, В. Марголин, У. Папанек, А. Пулос, М. Хайдеггер.
- <sup>37</sup> *Ulm.* 1962. № 6.
- <sup>38</sup> *Мальдонадо Т.* Актуальные проблемы дизайна // Декоративное искусство СССР. 1967. № 7.
- <sup>39</sup> *Глазычев В.* О дизайне. М., 1970. С. 57.
- <sup>40</sup> Там же. С. 59.
- <sup>41</sup> Анализ опыта зарубежного дизайна // Труды ВНИИТЭ. № 7. М., 1974.
- <sup>42</sup> *Митчем К.* Что такое философия техники? М., 1995. С. 46.
- <sup>43</sup> Там же. С. 49.
- <sup>44</sup> Там же. С. 59.
- <sup>45</sup> Там же. С. 67.
- <sup>46</sup> Цит. по: Вопросы философии. 1989. № 2. С. 148. В последней фразе речь фактически идет о рациональности.
- <sup>47</sup> *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М., 1994. С. 115.



- <sup>48</sup> Там же. С. 117.
- <sup>49</sup> Там же. С. 118.
- <sup>50</sup> *Горохов В.Г., Розин В.М.* Введение в философию техники. М., 1998. С. 60.
- <sup>51</sup> *Войтов А.Г.* Общая теория («философия») техники. М., 1999. С. 22–23.
- <sup>52</sup> *Иванов Н.И.* Философские вопросы техники и технического знания. Тверь. 1999. С. 7.
- <sup>53</sup> Там же.
- <sup>54</sup> Там же. С. 10.
- <sup>55</sup> *Кудрин Б.И.* Технетика: новая парадигма философии техники. Томск. 1998; и ряд других работ.
- <sup>56</sup> *Якимов А.Е.* Техноценозы-невидимки в свете синергетики. М., 2000.
- <sup>57</sup> *Шаповалов Е.А.* Курс лекций по философии техники. СПбГУ. 1998. С. 4.
- <sup>58</sup> Там же.
- <sup>59</sup> Там же.
- <sup>60</sup> Там же. С. 5.
- <sup>61</sup> Там же.
- <sup>62</sup> «Несмотря на то, что исследования, ведущиеся в рамках философии техники, заставляют ее понимать несубстанционально, т.е. не просто как орудия, машины, механизмы, сооружения, тем не менее, преодолеть подобное традиционное понимание техники пока не удастся» (*Розин В.М.* Философия техники и культуры — исторически реконструкции развития техники // Вопросы философии. 1996. № 3. С. 20).
- <sup>63</sup> *Солонин Ю.Н.* Социально-исторический процесс: проблема смысла и направления // Перспективы практической философии на рубеже тысячелетий. СПб., 1999. С. 31.
- <sup>64</sup> Там же.
- <sup>65</sup> Там же.
- <sup>66</sup> *Соколов Э.В.* Культурология. М., 1994. С. 8.
- <sup>67</sup> Там же. С. 268.
- <sup>68</sup> *Коган Л.Н.* Теория культуры. Екатеринбург, 1993. С. 22.
- <sup>69</sup> *Иконникова С.Н.* Культурология в системе гуманитарных наук: междисциплинарные взаимосвязи // Гуманитарий. Ежегодник, № 1, СПб., 1995. С. 74.
- <sup>70</sup> *Малиновский Б.* Научная теория культуры. М., 1999. С. 129.
- <sup>71</sup> Там же. С. 128.
- <sup>72</sup> Там же. С. 142–143.
- <sup>73</sup> Там же. С. 114.
- <sup>74</sup> Там же. С. 158.
- <sup>75</sup> Там же. С. 116–117.
- <sup>76</sup> Характерный пример — книга Самюэля Н. Крамера «История начинается в Шумере» (М., 1965), дающая многогранное представление о культуре этого древнейшего государства главным образом на основе анализа текстов, запечатленных на тысячах глиняных табличек.
- <sup>77</sup> *Семенов С.А.* Развитие техники в каменном веке. Л., 1968. С. 3.
- <sup>78</sup> Там же. С. 348.

<sup>79</sup> Там же. С. 349. Последняя мысль восходит к К. Марксу.

<sup>80</sup> Там же. С. 351.

<sup>81</sup> Там же.

<sup>82</sup> Там же.

<sup>83</sup> Там же. С. 359.

<sup>84</sup> Там же.

<sup>85</sup> *Тэйлор Э.Б.* Первобытная культура. М., 1989.

<sup>86</sup> *Липс Ю.* Происхождение вещей. М., 1954. Следует отметить, что в последующие годы появились работы по истории мебели, костюма, отдельных предметов, но с акцентами на стилевой тематике.

<sup>87</sup> Что касается истории изобразительных искусств (скульптуры, живописи, графики), то она, концентрируя основное внимание на социально-духовной проблематике, как правило, лишь случайно затрагивает профессиональные вопросы формирования произведений как материальных феноменов.

<sup>88</sup> *Чертов Л.Ф.* Особенности пространственного семиозиса // Метафизические исследования. Вып. 11. СПб., 2000. С. 151.

<sup>89</sup> *Палладио А.* Четыре книги об архитектуре. М., 1938.

<sup>90</sup> *Wagner O.* Moderne Architectur. Wien. 1895.

<sup>91</sup> *Гропиус В.* Границы архитектуры. М., 1971. С. 86.

<sup>92</sup> Это обстоятельство отметил А.Н. Некрасов еще в 40-х годах (Теория архитектуры. М., 1994. С. 413), а также другие специалисты, например М. Крампен. Семиотический бум в архитектурной теории и критике относится к 1960–1975 годам. Но и в 80–90-е годы основные направления исследований сохраняются.

<sup>93</sup> Попыткой создания конструктивной основы моста между теоретическими исследованиями языка и реальной практикой применения выразительных средств во всех видах пространственных искусств явилась «структура основных кодов», выявленная Л.Ф. Чертовым в диссертации «Язык предметных форм и пространственных отношений» (СПб., 1996).

<sup>94</sup> Эстетические ценности предметно-пространственной среды. М., 1990. С. 28.

<sup>95</sup> Об этом периоде см.: *Глазычев В.Л.* Эволюция творчества в архитектуре. М., 1986; очерк «Архитектура как знание».

<sup>96</sup> *Витрувий.* Десять книг об архитектуре. М., 1936. С. 28.

<sup>97</sup> Подобное отождествление художественной выразительности с красотой сохраняется и в быту, и в эстетике до настоящего времени. Само понятие художественного образа появилось лишь в середине XIX в.

<sup>98</sup> *Лосев А.Ф.* История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963. С. 62.

<sup>99</sup> Напомним, что под архитектурой Витрувий понимал не только зодчество, но также сооружение укреплений, машин, часов и т.п. Внимательный анализ трактата содержится в монографии Б.П. Михайлова «Витрувий и Эллада» (М., 1967).

<sup>100</sup> *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве. М., 1935. С. 177.

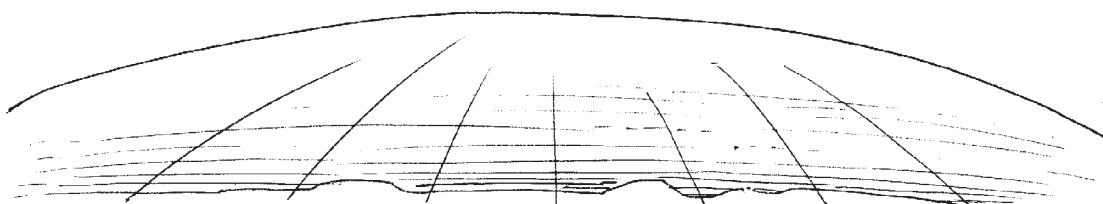
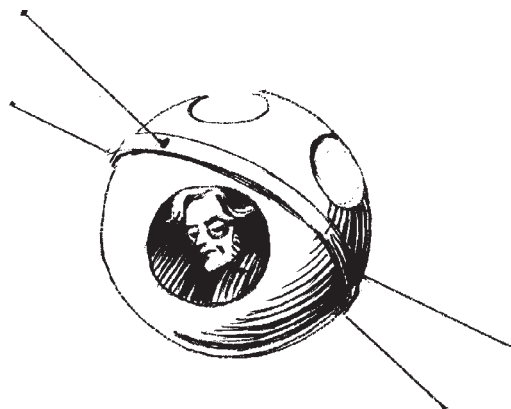
<sup>101</sup> Там же. С. 178.

<sup>102</sup> Там же. С. 181.

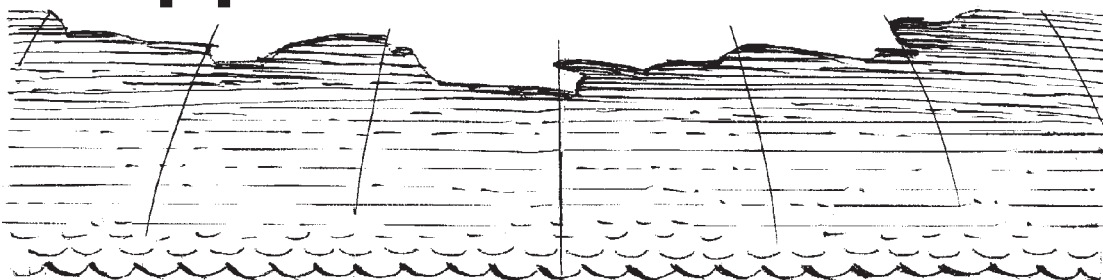
<sup>103</sup> Там же. С. 182.

- <sup>104</sup> *Палладио А.* Четыре книги об архитектуре. М., 1938. С. 14.
- <sup>105</sup> Там же. IV, 2.
- <sup>106</sup> Там же. II, глава о нарушении правил.
- <sup>107</sup> *Бартенев И.А.* Форма и конструкция в архитектуре. Л., 1968. С. 101.
- <sup>108</sup> История европейского искусствоведения от античности до конца XVIII века. М., 1963. С. 307.
- <sup>109</sup> *Аркин Д.Е.* Образы архитектуры. М., 1941. С. 110.
- <sup>110</sup> *Свиязев И.И.* Учебное руководство к архитектуре. СПб., 1839. С. 139.
- <sup>111</sup> *Виолле ле Дюк.* Беседы об архитектуре. М., 1937. Т. 1. С. 317.
- <sup>112</sup> Там же. С. 318–319.
- <sup>113</sup> Там же. Т. 2. С. 21.
- <sup>114</sup> Там же. Т. 1. С. 416.
- <sup>115</sup> *Земпер Г.* Практическая эстетика. М., 1970. С. 99.
- <sup>116</sup> Там же. С. 94.
- <sup>117</sup> Там же. С. 95.
- <sup>118</sup> *Wright F.L.* The future of architecture Horizon Press. N.Y., 1953. P. 206.
- <sup>119</sup> *Ле Корбюзье.* Планировка города. М., 1933. С. 207.
- <sup>120</sup> *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века. М., 1970. С. 133.
- <sup>121</sup> Там же. С. 12.
- <sup>122</sup> Там же. С. 13.
- <sup>123</sup> *Аркин Д.Е.* Архитектура современного запада. М., 1932.
- <sup>124</sup> Там же. С. 61.
- <sup>125</sup> *Ле Корбюзье.* Творческий путь. М., 1970. С. 159.
- <sup>126</sup> *Гинзбург М.Я.* Эстетика современности // Архитектура. 1923. № 1–2. С. 5.
- <sup>127</sup> *Маркузон В.* Архитектурный стиль и законы тектоники // Архитектура СССР. 1941. № 2.
- <sup>128</sup> *Бартенев И.А., Баташкова В.Н.* Очерки истории архитектурных стилей. М., 1983. С. 5–7.
- <sup>129</sup> *Лежава И.Г.* Функции и структура формы в архитектуре. Автореф. докт. дисс. М., 1987. С. 14.
- <sup>130</sup> Эстетические ценности предметно-пространственной среды / Ред. А.В. Иконников. М., 1990. С. 86.
- <sup>131</sup> *Пак В.А.* Экоморфная архитектура в культуре современного города. Автореф. докт. дисс. СПб., 1999. С. 17.
- <sup>132</sup> *Шуази О.* Строительное искусство древних римлян. М., 1938. С. 121. Примером подобного сооружения служит мост через Дунай, запечатленный на рельефе Трояновой колонны.
- <sup>133</sup> См.: *Цыганкова Э.Г.* У истоков дизайна. М., 1977.
- <sup>134</sup> *Сидоров А.И.* Основные принципы проектирования и конструирования машин. М., 1929. С. 142–143.
- <sup>135</sup> Там же. С. 399.
- <sup>136</sup> *Добровольский В.А., Эрлих Л.Б.* Основные принципы конструирования современных машин. Киев — М., 1956. С. 34.
- <sup>137</sup> *Капустин И.И.* Как создают машины. М., 1960. С. 250.
- <sup>138</sup> *Повилейко Р.П.* Архитектура машин. Новосибирск, 1974. С. 98.
- <sup>139</sup> *Миндин Я.З.* Логика конструирования. М., 1969. С. 11.
- <sup>140</sup> *Ханзен Ф.* Основы общей методики конструирования. М., 1969. С. 32.

# Часть II



# РОДНОЙ КОНТИНЕНТ



## 6. ПРЕДЫСТОРИЯ

В истории планеты Земля имели место два исключительных по своему значению и своим последствиям качественных сдвига: возникновение жизни и возникновение разума. Они же являются величайшими вопросами, стоящими перед человечеством и до сих пор не получившими однозначного ответа.

К тайне жизни человек пытался приблизиться разными путями. На древнейших из них — путях религиозной интуиции и художественного творчества — созданы многообразные картины сверхъестественного творения, исключительного совпадения причин или чудесного случая. Путь философского осмысления также дает множество порою непримиримых друг с другом трактовок этого глобального события. Наконец, наука пока еще стоит на распутье. Она объясняет возникновение жизни, например, как результат особых космогонических условий, сложившихся на Земле, при которых органическая, живая материя появилась из неживой, косной материи (абиогенез). Столь же правомерны гипотезы извечности жизни на Земле (по крайней мере, в пределах, доступных современной геологии — около 4 млрд лет) или извечности ее во Вселенной (принцип Гюйгенса) и занесения на Землю из космоса при благоприятных обстоятельствах (принцип Аррениуса), что допускает возможность ее аналогичного развития и в других точках универсума.

Проблеме происхождения жизни посвящена огромная литература. Ученые второй половины XX в. А.И. Опарин, Дж. Бернал, М. Руттен, Дж. Холдейн, Р.С. Юнг и др. признавали абиогенез на самой Земле. Сейчас искусственно получены из простых неорганических веществ почти все органические соединения, включая самые сложные по своему строению. В справочниках и учебниках по химии закрепился термин «абиогенные органические соединения». Таковы основные подходы к проблеме.

В любом случае наука понимает субстанцию жизни — живое вещество (это понятие ввел в научный обиход В.И. Вернадский, освободив его от ассоциаций понятия «жизнь» в фольклоре, религии, художественном творчестве, философии) — как особое сложноорганизованное взаимо-

действие тех же исходных элементов, которые представлены в косной материи. Таким образом, появление жизни на Земле наука связывает с особой организацией материи (понимаемой в узком физическом смысле как вещество).

Аналогичная ситуация с вопросом о возникновении Разума, имеющим уже прямой выход на тему настоящего очерка. Здесь также сосуществуют несовместимые гипотезы.

На уровне народной фантазии человечество с древнейших времен объясняло свое собственное происхождение как носителя разума самыми причудливыми мифологическими построениями. Поле фантазии безгранично, т.к. свободно от требований доказательности. В наши дни в связи с наблюдением НЛО эти построения развиваются в плоскости прихода на Землю инопланетных цивилизаций (в различных вариантах). Таким образом, акт возникновения Разума переносится в иные миры, но не объясняется в принципе.

На философском уровне издавна развиваются противостоящие трактовки вопроса. С одной стороны — вечности Разума и, следовательно, первичности духа, идей по отношению к материи (и в том числе к человеку); а с другой — Разума как свойства материи, причем только живой и только особым образом высоко организованной, как продукта эволюции материи, природы, жизни, представленного в Человеке.

О непрерывном движении первовещества (огня) писал уже Гераклит. Ф. Бэкон считал движение первым и самым важным из прирожденных свойств материи, связывая род движения с качеством материи. Джон Толад в «Письмах к Серене» (1704) впервые доказал, что движение является атрибутом материи, а Гольбах и Гельвеций уже определяют его как способ существования материи. Параллельно развиваются представления о чувствительности материи и становлении разума. Бэкон заявил, что ощущение существует всюду, во всех предметах, чувствование — только у организмов, а разум только у человека. Дидро, следом за Спинозой, говорил о всеобщей чувствительности материи, разделяя ее на «инертную», или потенциальную, чувствительность неорганических тел и «активную» — одушевленной природы. Он считал, что «от молекулы до человека тянется цепь существ, переходящих от состояния живого оцепенения до состояния максимального расцвета разума».

Нами принимается материалистическая точка зрения как единственно научная, т.е. допускающая эмпирическую проверку и рациональную логику. Мы намерены сделать шаг от самого общего представления о возникновении Разума к **основным закономерностям** кристал-

лизации осмысленных действий, сознательного творчества и его объективации в культуре (выражение Н.А. Бердяева).

Для культурологических рассуждений в европейской традиции характерны антропоцентризм, противопоставление Культуры Nature, подчеркивание их принципиальных различий. «Неразрывная и кровная связь всего человечества с остальным живым миром забывается, и человек пытается рассматривать отдельно от живого мира бытие цивилизованного человечества. Но эти попытки искусственны...» — отметил в свое время В.И. Вернадский.<sup>1</sup> Для советской традиции характерен социоцентризм, когда культура рассматривается как следствие взаимодействия множества индивидов, как одна из сторон жизни общества.

Намеченная выше цель и материалистическая позиция предопределяют понимание культуры как развития живой природы, как ее детища, а закономерностей культуры — как продолжения и усложнения природных закономерностей. Такой подход означает отказ от мистических интуиций или спекулятивных умозаключений, опору на данные положительных наук, изучающих законы природы как «точно установленные эмпирические обобщения» (Вернадский), и на логическую реконструкцию процесса возникновения Культуры. Исходным является также убедительно и настойчиво проводимое М.С. Каганом положение о параллельном, взаимоподдерживающем зарождении и развитии Человека, Общества и Культуры, об их совместном выходе из Природы и взаимопроникновении.<sup>2</sup> В данном контексте Человек и Культура — тождественные объекты рассмотрения, ибо Культура понимается как продукт деятельности Человека, его отражение, оттиск (так же, как человек — отражение культуры).

Начнем с самых общих положений современной науки. «Космогоническую гипотезу о начальном взрыве мы имеем право считать эмпирическим обобщением».<sup>3</sup> Если даже брать за основу иные научные гипотезы возникновения Вселенной, перед нами неоспоримый факт ее существования как материальной системы, подчиняющейся открытому два с половиной столетия назад «всеобщему естественному закону» **сохранения материи**. Такова первичная онтологическая потребность. «Быть, сохранить себя во времени и пространстве — вот действительная, исходная, фундаментальная, определяющая цель любой выделившейся из хаоса системы, особенно органической, живой».<sup>4</sup> Но поскольку способ существования материи — движение, она, так или иначе, подлежит изменениям, которые, видимо, являются условием сохранения.

Таким образом, равновесие системы обеспечивается диалектическим взаимодействием устойчивости и изменчивости, статики и динамики, консервации и обновления, **стабильности и подвижности**. Подвижность системы приводит к ее усложнению, развитию, которое достигается путем дифференциации, интеграции, комбинирования исходного субстрата.<sup>5</sup> По логике глобального эволюционизма Вселенная «эволюционирует как единое целое, причем непрерывно происходит **усложнение** (выделено мною. — М.К.) ее организационных структур. И на определенном этапе этого мирового эволюционного процесса... возникает живое вещество. И эта логика тоже следствие целого ряда эмпирических обобщений».<sup>6</sup> В рамках рационалистической парадигмы понимание движения и развития логически приводит к признанию самодвижения и саморазвития как необходимых атрибутов материи, а картину развивающегося мира можно схематически представить как эволюцию единой системы от начального взрыва до появления живого вещества и Разума. «Все развитие этой системы происходит за счет внутренних взаимодействий, за счет внутренних факторов, присущих этой системе. Иными словами, имеет место некий грандиозный процесс самоорганизации...»<sup>7</sup>, включающий необходимые этапы.

На первом этапе развития материи (при максимальном уровне обобщения) интеграция и дифференциация ее неорганических форм выразилась в появлении новой более сложной формы материи — жизни. Далее по мере саморазвития системы исходный универсальный закон сохранения и его две необходимые составляющие — стабильность и подвижность — разворачиваются, конкретизируются применительно к последующим этапам эволюции.

В принятой логике этап, счастливыми свидетелями, участниками и жертвами коего мы являемся, может быть назван культурным. Здесь универсум создает мыслящую материю, инструмент самопознания, имя которому — Человек. В намеченном космическом процессе нас в данном случае интересует отрезок возникновения «человеческой культуры», ее выход из животного мира «как естественно-историческое проявление жизни на нашей планете».<sup>8</sup> Понять этот процесс, уловить действующие в нем закономерности возможно лишь рассматривая его, во-первых, в онтологической плоскости, как развитие объективно существующей естественной системы, во-вторых, статистически, т.е. принимая за объект изучения общность, а не единицы, и, в-третьих, логическим методом, поднимаясь над безбрежным морем конкретных фактов.

На этапе формирования Жизни универсальный закон сохранения выступает в форме **выживания**, а универсальные тенденции стабиль-



ности и подвижности предстают как **наследственность** и **изменчивость**. Материя продолжает продвигаться путем усложнения собственной организации. Таков парадокс диалектики: чтобы сохраняться, нужно изменяться. «Как всякая возрастающая в мире величина, жизнь должна была, чтобы остаться самой собой, стать иной».<sup>9</sup>

Наука свидетельствует, что «в ходе геологического времени живое вещество изменяется морфологически согласно законам природы. История живого вещества... выражается в медленном изменении форм жизни, форм живых организмов, генетически между собой непрерывно связанных».<sup>10</sup> Эта мысль веками поднималась учеными. Наконец, 140 лет назад она получила прочное обоснование в учении Ч. Дарвина об эволюции видов растений и животных, в том числе и человека.

Эволюция шла в определенном направлении. Младший современник Дарвина Дж.Д. Дана указал, что в ходе геологического времени наблюдается скачкообразное<sup>11</sup> усовершенствование — рост центральной нервной системы, начиная от ракообразных и моллюсков и кончая человеком. Это явление было названо им «энцефалозом», в двадцатые годы ушедшего века П. Тейяр де Шарден назвал его цефализацией.<sup>12</sup> Способность мыслить возникает так же, как другие функции организма, необходимые для выживания, как все пять чувств, начиная с ощущения; но именно она преобразует задатки, существующие у животных.

Тейяр, как в свое время и Спиноза (Этика, II, 14), ставит психическое развитие в зависимость от телесной сложности. В ряде формулировок он прямо подчеркивает примат «внешнего»: так в связи с вопросом о геометрической прогрессии, в которой растет усложнение от одноклеточных к многоклеточным, он делает вывод о том, что сознание тем более развито, чем сложнее лежащая в его основе материальная структура.<sup>13</sup> «История жизни есть, по существу, развитие сознания; всякая форма инстинкта по-своему стремится стать «разумом», но только на человеческой линии операция удалась до конца»<sup>14</sup> и сознание «обрело способность замечать самоё себя».<sup>15</sup>

Ч. Дарвин пошел продуктивным путем экстраполяции выводов, полученных в результате анализа более сложной системы, на систему менее развитую и поэтому менее «прозрачную». Для него ключом к пониманию живой природы явилась соответствующая деятельность человека и ее материальные результаты — так сказать, «органическая» культура. Дарвин начал с анализа одомашнения, отбора и выведения новых видов животных и растений. Здесь механизм эволюции более доступен для изучения, ибо, во-первых, она протекает как бы в лабо-

раторных условиях, и, во-вторых, целенаправленно, а поэтому несравненно быстрее, чем в дикой природе. Подобный заход помог Дарвину выявить основные **законы эволюции в природе**, хотя они, разумеется, сложились и действовали там задолго до появления Человека. Более того, сам Человек и неотрывная от него Культура возникли в соответствии с этими законами. Каковы же они?

Ч. Дарвин на протяжении всего труда<sup>16</sup> неоднократно и подробно раскрывает их, а в заключении, как бы подводя итоги, специально останавливается на данном вопросе (хотя и весьма кратко). Постараемся изложить суть дела по возможности последовательно, разворачивая исходный универсальный закон и диалектическую пару его тенденций, охарактеризованных выше.

«Все живое стремится выжить» — так звучит всеобщий естественный закон сохранения материи на уровне живых систем. Причем, речь здесь идет, прежде всего, о выживании общности: вида, минимум — популяции<sup>17</sup>, а не отдельных ее представителей. Особенность этого нового проявления универсального закона — в активности материи, в постоянном приложении усилий к выживанию. По Дарвину, такие усилия подчиняются законам воспроизведения и наследственности (т.е. тенденции устойчивости, стабильности).

Однако это — лишь основа. Успех дела зависит еще от соответствия данного вида подвижным объективным условиям среды. Тут проявляется тенденция изменчивости. Соответствие меняющимся условиям требует приспособления, гибкости, способности совершенствоваться, развиваться. Механизм подобного совершенствования состоит в накоплении и закреплении малых полезных для дела сдвигов<sup>18</sup>.

Кроме субъективного фактора — подвижности, гибкости, неиссякаемой импровизации, «творческого потенциала» данного вида, Дарвин отметил объективные факторы, определяющие шансы появления благоприятных сдвигов. Первейший из них, конечно же, время, которое в природе представляется нам близким к вечности (отсюда — совершенство ее творений). Второй фактор — численность популяции: с ростом количества особей увеличиваются «масса» столкновений со средой и шансы полезных изменений. Третий фактор — обширность ареала, где происходит борьба видов: чем шире поле действия, тем сложнее и разнообразнее условия существования, тем больше критических ситуаций, требующих приспособления к среде. В изолированных от мира пространствах — на островах и в озерах, господствует застой биогеоценоза. Здесь сохраняются «ископаемые» формы. Наконец, количество сосуществующих взаимозависимых видов также оп-

ределяет насыщенность столкновений, скрещиваний, интенсивность и остроту борьбы. (Как все это напоминает людей!)

Так обнажается механизм развития живой материи, ее совершенствования путем усложнения, интеграции, комбинирования — **дифференциации**, суть которой в обособлении, усилении отдельных функций и соответствующих им органов системы.<sup>19</sup> В общем виде эволюция живого вещества представляет собою **усложнение** функций и форм исходного одноклеточного организма. Здесь следует говорить о взаимосвязанных внутренних и внешних функциях системы (организма — популяции — вида), о совершенствовании соответствующих органов. На уровне популяции речь идет о выделении возрастных групп, обособлении полов, о сезонных или экологических различиях, наконец, о разделении функций в сообществе. (Все это, заметим в скобках, наследуется человеком.)

В любом случае дифференциация вызывается различием условий существования. Дарвин в данном аспекте говорил о принципе дивергенции — роста различий, «вследствие чего породы расходятся в своих признаках как между собой, так и со своим общим предком»<sup>20</sup>, о формировании десятков видов (например, голубей) от общего предка, о специализации как условия выживания.

Итак, живое вещество приносит в мир соответствующий способ существования, активность, борьбу, естественный отбор, что существенно **ускоряет** процесс развития, совершенствования материи, усложнение ее организации, дифференциацию и смену форм.

Дарвин отметил две постоянные существенные черты естественного отбора. Первая из них — **корреляция**, взаимозависимость, взаимоувязанность всех элементов системы, будь то организм, вид или биогеоценоз ареала. Он писал: «вся организация во время роста и развития находится в такой тесной и взаимной связи, что, когда слабые изменения проявляются в какой-нибудь одной части и накапливаются естественным образом, другие части также претерпевают изменения»<sup>21</sup>.

Вторая черта — **жесткость отбора** в процессе совершенствования. Природа не спешит, она ищет «бесконечно разнообразные пути», она отсеивает и отбрасывает все сомнительные новшества, она «расточительна на разнообразие, хотя скупа на нововведение»<sup>22</sup>. (Как это напоминает человеческое общество! Видимо, любая система консервативна, инертна. Она сопротивляется всякой перемене, идет на подвиги лишь в крайнем случае — перед угрозой гибели.)

В наши дни развитие кибернетики, теории информации, системных идей, синергетики и т.п. позволило биологам взглянуть на живую систему — популяцию, вид, биогеоценоз — под новым углом зрения

и таким образом, не меняя понимания сути дела, обогатить, детализировать по существу системные мысли Дарвина. Например то, что Дарвин называл корреляцией, сегодня именуется «сетчатым взаимодействием причинно-следственных рядов».<sup>23</sup>

Следует особо остановиться на «методе» природного отбора. Как в большом, так и в малом, природа пробирается **вслепую, на ощупь**, способом бесконечных проб и ошибок. Причем принятие ошибочного направления ведет в тупик (к стабилизации движения по кругу), в конечном счете — к гибели. Науке известны тысячи растительных и животных форм, погибших на пути саморазвития. Сотни их исчезли на наших глазах уже при участии «венца творения», агента самопознания — Человека.

Тем же способом продвигалась Природа и на последнем участке своего восхождения, цефализации — на переходе от животного мира к Человеку-Разуму-Культуре. Родословная человека включает множество ветвей австралопитеков (*afarensis*, *africanus*, *robustus*, *boise*), лишь одна из которых дала начало роду *Homo* (*habilis*, *erectus*, *sapiens*). И только единственная веточка этого рода, наряду с вымершими побегам (например, неандертальцами, может быть «снежным» человеком), привела к современным людям кроманьонского типа. Поэтому, видимо, неточна идея Дж. Гексли и ряда других авторов о существовании в развитии живого единой магистральной линии «неограниченного прогресса». Путь проб и ошибок, которым идет Природа, скорее напоминает веер попыток, большинство из которых тупиковые.

Наконец, в развитии материи прослеживается еще одна закономерность. Это — **ускорение** в смене этапов. Оно и понятно: чем выше организована материя, тем быстрее она развивается. Геология обнажает ступени такого движения в условиях Земли. Здесь время существования продуктов живого вещества исчисляется миллиардами лет (архейская эра), существование животных — сотнями миллионов, наших животных предков (антропоидов) — миллионами лет. Далее это ускорение прослеживается палеонтологией на материале эволюции антропоидов: если австралопитеки жили на Земле 15–20 миллионов лет, эпоха *homo habilis* по последним данным охватывает четыре миллиона, а период *homo erectus* — приблизительно 600 тысяч лет, то период *homo neandertalensis* — уже около 70-и тысяч, а *homo sapiens* — примерно 20 тысяч лет. Ускорение продолжается и в пределах культуры, что отмечает уже история, причем в самых различных аспектах. Оно нарастает и сегодня на наших глазах.

Если с развитием Жизни в ускорение был включен коэффициент активности и борьбы за существование, что резко оживило ранее сти-

хийно протекавший процесс<sup>24</sup>, то на этапе становления Разума постепенно подключается дополнительный коэффициент осмысленности собственных действий. Активность живого вещества обретает **сознательную целесообразность** (в смысле соответствия средств поставленной цели), перерастает в человеческую деятельность, в творчество (создание небывалого), объективирующееся в Культуре. «Вся жизнь, все ее улучшения, вся ее культура делается рефлексом цели, делается только людьми, стремящимися к той или другой поставленной ими себе в жизни цели».<sup>25</sup>

Ускорение, интенсификация захватывает действие всех закономерностей развития природы, которые лежат в основе не только формирования Человека, но и одновременного сотворения Культуры. На первых порах иного не дано. Но далее Культура как более сложная система, нежели живая материя, развивает, обогащает эти исходные стержневые закономерности.<sup>26</sup> Кроме того, на материале Культуры мы обнаруживаем новые закономерности, знание которых позволяет полнее понять активность природы, идущие в ней процессы (как это делал в свое время Ч. Дарвин по отношению к эволюции видов).

Обратимся, наконец, к непосредственному объекту нашего рассмотрения — формированию Человека-Культуры. Мать-природа предоставила своей «надежде на самопознание» все, чем располагала: и скопленную энергию солнца, и готовые плоды для пропитания, и материалы (прежде всего — дерево, глину, кость, камень). Она научила пользоваться этими материалами, создавая укрытия: делать заслоны из ветвей, громоздить камни и стволы, обрабатывать их — расчленивать, расщеплять, долбить и т.д. Конечно же, свои уроки она начинала с простого, наглядного, лежащего на поверхности: сплести шалаш наподобие гнезда, промазывать его глиной, как делают птицы, складывать бревна подобно бобрам, плести сети, как пауки, раскалывать камни, как при камнепаде, полировать их, как морская волна и т.п. Природа учит мудро, без торопливости, на протяжении тысячелетий усложняя уроки по мере созревания дитяти, раскрывая все новые секреты, новые свойства уже известных материалов, новые способы их обработки и комбинирования, новые конструктивные структуры. Она научила будущего человека, наследственного вегетарианца (о чем свидетельствует устройство его жевательного аппарата и пищевода), лишенного мощных клыков и когтей, питаться мясом и пользоваться естественными предметами, продолжающими, усиливающими его естественные органы. Она научила в отдельных случаях даже усовершенствовать, приспособлять эти предметы для определенных действий, как поступает, например, обезьяна с подобранной веткой.

Со своей стороны будущий Человек на первых шагах был робким, послушным и внимательным. Он прилежно учился, впитывал опыт матери-наставницы, во всем подражал ей и продвигался, как она, на ощупь, способом проб и ошибок, осваивая случайные находки, подмеченные в процессе борьбы за выживание рода, популяции. Позднее, в пору дерзкой и самоуверенной юности Человек стал «завоевывать», «бороться» с природой, силой «брать у нее», «преобразовывать» ее, поучать, исправлять... — в конечном счете, разорять и губить свою родительницу. Лишь в XX в. по мере созревания, взросления Человека, его гордо поднятую голову все чаще стали посещать мысли об уважении и бережном отношении к матери-природе.

Онтогенез, как известно, во многих отношениях повторяет филогенез. Так, человеческое дитя из беспомощного, привязанного к матери существа превращается в человечка по мере становления сознания, осмысленных действий. Подобный «скачок» в биографии человечества представлен **осмысленным творчеством** — созданием искусственных, небывалых в природе информационно работающих объектов (вещей) и функциональных процессов.

Таким решающим процессом (по синергетической терминологии — аттрактором) выступила облавная охота на крупных животных как ключевое средство выживания при смене климатических условий, исчезновении лесов. Именно она главным образом превратила стадо приматов в коллектив, объединенный единой целью, согласованно действующий по отработанной программе. Она потребовала разделения функций, согласованности действий, четкой коммуникации и предметного обеспечения — загонов и ловушек, кольев и рогатин, дубин и специально подобранных камней, носилок, волокуш для транспортировки убитого зверя и т.п.

Другим фокусом зарождения культуры, частицей, вокруг которой она кристаллизовалась, было «приручение» огня, породившее целый ряд неизвестных природе функций и соответствующего им предметного обеспечения. Это такие функции как обогрев, термическая обработка пищи, отпугивание зверей, освещение, а позже — обработка древесины, глины, камня. В эпоху ашеля благодаря очагу укрытие превращается в Дом — основу материально-духовной среды. Очаг, дом дают человеку центрированное восприятие пространства — точку отсчета в освоенном ландшафте.

Все новые сверхприродные функции обеспечивались соответствующими предметами. Стержневой явилась орудийная функция, преобразившая животный образ жизни в человеческий. Именно на ней

наглядно, предметно прослеживается переход от Природы к Культуре. Наметим ступени этого восхождения.

На природном уровне обычным и естественным является генетически запрограммированное соиздание животными, птицами, насекомыми объектов потребления: нор, гнезд, ульев, муравейников — ограждающих конструкций. Значительно реже животные используют своеобразные орудия потребления — сучья, камни, щепки, найденные в природе и применяемые для добывания пищи. Многие из нас с удивлением обнаруживали где-нибудь под березой или дубом россыпь вышелушенных еловых шишек. Это — признак мастерской-столовой дятла. Некоторые видели и хозяина за работой, которой предшествует закрепление принесенной шишки в подходящей для этого расщелине ствола. В подобных случаях дерево служит инструментом потребления, своего рода тисками на верстаке. Иногда дятел совершенствует свой инструмент с помощью клюва, делая его более эффективным, функциональным. Аналогично, обезьяна с помощью зубов и когтей приспособливает ветку для доставания плода. Представленные формы предметной активности полностью принадлежат Природе.

Первая ступень восхождения к Культуре — совершенствование природного предмета с помощью уже не естественных органов, а других природных предметов, прежде всего камней. Так предчеловек — австралопитек<sup>27</sup> — подходящим по форме камнем перетирал ствол дерева, срубал с него ветки, сдирал кору, делал в нем углубления или обрабатывал кость, придавая ей более функциональную форму, заострял или расщеплял другой камень. В этих случаях с помощью естественного орудия он создавал элементарное искусственное орудие. «Общепринятой считается точка зрения, согласно которой между орудийной деятельностью австралопитека и трудовой деятельностью формирующихся людей (питекантропа и синантропа) должен существовать технологический рубеж, заключающийся в способности людей... создавать искусственные средства для изготовления орудий».<sup>28</sup> Их действия направлены на потребление уже не прямо, а опосредованно. На пути к пище или удовлетворению других биологических потребностей (укрытия, обороны и т.п.) лежит процесс изготовления орудия, включающий подбор подходящего материала, подбор инструмента для его обработки и преобразование естественного предмета в искусственный — в инструмент потребления или производства.

Подобный продукт деятельности выступает в качестве средства на следующей ступени восхождения, когда обработка естественного предмета производится орудием уже не подобранном в природе, а специально для этого сделанным. Здесь мы имеем право говорить о

деятельности, ибо активность субъекта основывается на целеполагании — осмысленном стремлении к желаемому результату.

Наконец, на очередной ступени развития (выделение которой уже не столь общепринято) исходный элемент предметной деятельности — природный материал — прежде чем пойти в дело, специально подготавливается — расчищается, рыхлится, добывается, доставляется, проходит первичную обработку (вымачивание, пропитывание, высушивание, нагревание, кипячение, обжигание и т.п.), т.е. так же, как и орудия, оказывается продуктом соответствующей деятельности. В итоге весь процесс производства или потребления, все его четыре необходимых и достаточных элемента: Субъект — Орудие — Материал — Продукт<sup>29</sup> из природных превращаются в культурные. Это в первую очередь относится к субъекту деятельности, который теперь, в отличие от животного, руководствуется не прямой потребностью, а отдаленной целью. Если наш животный предок ковырял землю палкой, чтобы добыть и съесть какие-нибудь клубни, то человек ковыряет ее специально сделанным орудием (мотыгой) с целью возделывать поле, посадить вырытые клубни, вырастить из них кусты, снять урожай, распределить и сохранить часть его на посадку. Непосредственное потребление Человек предваряет цепочкой промежуточных, казалось бы «несъедобных» операций, или деятельностей. Такая многоступенчатая **опосредованность** потребления становится возможной лишь при достаточном развитии воображения, логики, абстрактного мышления, одним словом — Разума.

Способность опосредованного мышления позволила Человеку подняться до самоограничения во имя будущего, до запрета на инцест, каннибализм и убийство сородичей, т.е. до элементов нравственной культуры. Способность абстрагировать позволила Человеку познать свое отличие от матери-природы, оставаясь ее сыном, природным существом, выйти за ее пределы.

На самого человека биологические законы эволюции уже не действуют. Он сменил пассивное приспособление к среде на ее активное изменение путем совершенствования мира предметов. Он окультуривает природу, формирует материю, но при этом опирается на закономерности природы и материи.

В ходе развития Культуры крепнут ее собственные внутренние движущие силы — «сложившаяся у человека потребность и способность **самостоятельно, а не по генетическому императиву**, определять цели и выбирать средства своей деятельности»<sup>30</sup>; уникальные механизмы создания, сохранения и передачи информации; абстрактное мышление и речь<sup>31</sup>. Но при зарождении и выходе из Природы Культу-



ра подчинялась природным движущим силам и природным законам.<sup>32</sup> Здесь целесообразность деятельности была необходимым условием выживания. Потенциальная способность наших предков, их центральной нервной системы формировалась и реализовывалась под давлением внешних сил, условий природной среды. Внутренние движущие силы общества, его пружина — стремление улучшить условия собственной жизни, увеличить благосостояние, а с определенного времени — получить доход, по существу — продолжение борьбы за выживание путем совершенствования, но уже на уровне Разума, общественных идеалов и культурных средств.

Тенденции всеобщего природного закона выживания — наследственность и изменчивость — в теле Культуры выступают как **традиции** и **новации**. Они на протяжении тысячелетий организуют практику и уже собственный (а не полученный от природы) опыт человечества, который передается от поколения к поколению прежде всего в их непосредственном живом общении (отсюда — необходимое почтение к предкам). Но параллельно этот опыт фиксировался в образцах, канонах, предназначенных потомкам. Подобные застывшие в материальных объектах образцы, добываемые археологами (наряду с этнографическими материалами) позволяют нам сегодня в определенной степени реконструировать процесс сотворения Культуры.

Развитие орудий наглядно демонстрирует не только приверженность традиции, но и действие в пределах Культуры других природных закономерностей, прежде всего, закономерности постоянного **усложнения**. Оно выражается в переходе от первых атипичных орудий — во многом еще случайного результата примитивных действий австралопитека — к типичным орудиям — продукту руки *homo habilis*, уже овладевшей материалом и технологией его обработки, способной почти буквально воспроизводить отработанную предками форму — образец (здесь можно говорить о возникновении технологической культуры).

Следующий принципиальный шаг по пути усложнения — составные орудия, например, лук, стрелы, мотыга и т.п., уже имеющие, наряду с внешней, внутреннюю функцию — взаимодействие частей, обеспечиваемое соответствующей конструкцией. Здесь зарождается культура конструирования, предполагающая умение сознательно комбинировать, соединять в единый организм различные элементы, часто из разных материалов, в соответствии с избранным принципом действия, канонизированной структурой. Эта деятельность, основанная на познании механических законов природы в их практическом проявлении, особенно широко развернулась в сфере создания самых разнообразных ловушек<sup>33</sup>.

Усложнение функций и органов (орудий), как и в природе, происходит путем **дифференциации**, интеграции и бесконечного комбинирования; при этом, как и там, оно протекает с **ускорением**. Названные взаимодействующие процессы также отчетливо прослеживаются на примере древнейшей каменной продукции.

Согласно археологическим данным, более миллиона лет назад в шельский период основным орудием наших предков было изготовленное из валуна массивное проторубило с острым концом и двумя заостренными ребрами. Это был универсальный полифункциональный инструмент: он служил для охоты и раскапывания корней, для разделки туш и обработки дерева, для прокалывания, сверления острием, дробления, растирания гладкой пяткой, перепиливания, скобления острыми ребрами. В ашельский период (700–120 тысяч лет назад) функции многоцелевого проторубила постепенно обособляются, и возникает несколько специализированных орудий для резания, скобления, рубки и т.д. В мустьерский период (120–30 тысяч лет назад) известен устойчивый набор из двух-трех десятков различных орудий, в том числе и составных. Наконец, в периоды верхнего палеолита Ориньяк и Солютре (30–11 тысяч лет назад) существовало более ста разновидностей орудий. К слову можно отметить, что в эпоху первых цивилизаций, например в Египте, их насчитывалось уже более тысячи.

Приведенные цифры дают наглядную картину сокращения в геометрической прогрессии длительности качественно различных периодов и соответствующего ускорения специализации орудий. Разумеется, ускорение эволюции, дифференциация, специализация охватывают не только орудия, но и предметы быта, и сферы деятельности, и ее продукты, и занятия самого человека, и общественное устройство.

Принятый в данном случае, так сказать, производственно-предметный подход к Культуре большинству специалистов, склонных понимать ее как «царство духа», как совокупность различных форм сознания, возможно, представится сугубо технологическим или узко археологическим. Однако глаз, вооруженный сегодняшним представлением о строении и функциях развитой культуры, отчетливо воспринимает все ее основные черты в контурах целесообразно обтесанного кварцита. Наряду с основной преобразовательной функцией такой предмет, являясь результатом и продуктом познания возможностей данной вещи, материала, способов его использования и обработки, выступает как застывшее **знание**, энциклопедия той поры.

Форма такого предмета была единственным понятным для общества **языком**, фиксирующим и передающим потомкам эту необходимую для выживания информацию.



Преклонение перед «священными» образами, завещанными предками, надделение предметов магическими свойствами, одушевление их — не что иное, как элементы **религиозного сознания**.

Подобная насыщенность содержания и ассоциаций естественно делала форму выразительной, неосознанно **художественной**, а орудие — **символом** превосходства над природным миром, выделенности из него.

Наконец, все приведенные свойства орудия и, прежде всего овладение материалом и технологией его обработки, уже ощутимый уровень умения, а далее — мастерства, явились предпосылкой **эстетического** отношения к продуктам рук человеческих. При этом глубинным критерием совершенства и красоты выступало, прежде всего, соответствие предмета закономерностям природного формообразования — функциональности и экономии, взаимодействие которых мы сегодня называем рациональностью. «Природа всегда действует не спеша и по-своему экономично», — отметил Ш. Монтескье.

Таким образом, грубое, с нашей точки зрения, каменное орудие для его творцов и потребителей являлось сгустком культуры, оно объективно оказалось желудем, давшим могучий дуб цивилизации. Оно сыграло ту же роль синкретического эмбриона для культуры, что и одноклеточный организм для живой природы, что и первичный сгусток сверхплотной материи для Галактики.

Этот желудь попал в благоприятную почву Природы, где на уровне инстинктов уже содержались зародышевые формы исходных видов деятельности и соответствующих функций будущей Культуры: и ценностной ориентации, предопределяющей любой выбор, любой «по поступок» животного, и преобразования окружающей среды (как разрушения, так и созидания), и ее познания в форме накопления опыта каждой особью, и общения в форме непосредственных контактов, передачи сигналов, означения территории. В этой почве содержались зародыши и социальной культуры в форме иерархии, разделения прав и функций в общности, особой роли вожака в стае, «самопожертвования» во имя рода и т.п.

Итак, великолепное древо современной Культуры своими корнями уходит в Природу, породившую орудийно-предметную деятельность, которая окультурила наших животных предков, распрямила их

### Закономерности развития материи

Субстрат	М А Т Е Р И Я		
	косная	живая	мыслящая
Онтологический «смысл»	сохранение	выживание	самопознание
Способ существования	движение	активность	деятельность
Диалектика тенденций	стабильность подвижность	наследственность изменчивость	традиции новации
«Метод» развития	стихийность	нащупывание вслепую	сознательная целесообразность
Механизм протекания	комбинирование — усложнение — ускорение (интеграция — дифференциация)		

спины, усовершенствовала освободившиеся руки, изощрила мозг, превратила примитивное собирательство в земледелие, а дикую охоту — в скотоводство. При этом человечество по методу Природы нащупывало пути первоначально к выживанию, а далее — к познанию материи, природы и самого себя. «Человечество одновременно пошло различными путями...»<sup>34</sup> Оказалось, что действительная заинтересованность в познании присуща не воспроизводящим типам культуры (земледелию и скотоводству), а созидающему (ремеслу), которому необходимо опереться на законы реального бытия. Лишь на этом пути метод нащупывания (особенно обнаженный в алхимии, астрологии и т.п.) вытесняется сознательным научным исследованием, которое сегодня позволяет проследить эволюцию материи в определяющих плоскостях:

- субстрата и онтологического «смысла» материи, ее «цели»<sup>35</sup>,
- способа существования ее усложняющихся форм,
- проявления тенденций ее существования,
- «метода» развития,

а также единый механизм протекания самой эволюции (см. таблицу).

Так из живой природы, как продолжение ее, вышли человек и культура. Далее эта первоначально синкретическая культура проходит эволюцию, в процессе которой продолжают действовать исходные законы развития материи.<sup>36</sup> Развитие означает совершенствование, кристаллизацию более сложных структур, дифференциацию, расслоение, формирование самостоятельных сфер. В данном случае речь идет о сфере предметной культуры, которую мы намерены исследовать.

## 7. В ОКЕАНЕ КУЛЬТУРЫ

Один из принципов системного подхода — ясное понимание и последовательное соблюдение избранного уровня рассмотрения изучаемого объекта. Избранным уровнем определяются привлекаемые научные дисциплины и соответствующие системы понятий. Мы начинаем с самого высокого уровня абстрагирования и, соответственно, опираемся на понятия философии культуры. Образно говоря, к давно знакомому по жизненной практике, лежащему в безбрежном океане культуры материку предметного мира мы обращаемся с тем, чтобы взглянуть на него не изнутри, как в повседневной жизни, когда воспринимаются явления, лежащие рядом и вокруг, и не с помощью описаний, составленных исследователями различных его уголков (что проделано в первой части), а сверху, как бы из космоса, чтобы охватить весь материк единым взглядом, увидеть его общие очертания, понять его «рельеф», различить «климатические зоны».

Прежде всего, нас интересует место предметной культуры в предельно широкой системе — в системе Действительности или Бытия. Ее М.С. Каган некогда представил лаконичной формулой: «Действительность включает в себя, во-первых, **природу**, во-вторых, **общество** как сферу социальных отношений, в-третьих, синтез природной и социальной «субстанций» — **человека** и, в-четвертых, **культуру**, которая является совокупным способом и продуктом деятельности общественного человека...»<sup>37</sup> Позднее эта формула обстоятельно раскрывается им при анализе культуры в системе бытия.<sup>38</sup>

Следующий шаг на пути ориентации в пространстве Бытия — рассмотрение организации самой культуры как целого, ее внутреннего устройства и внешних связей. Здесь оправдано традиционное выделение таких ее «слоев» как культура материальная и духовная при непременном понимании условности подобного деления, взаимопроникновения названных слоев, наиболее ярко проявляющегося в художественной культуре.

Материальную культуру обычно отождествляют с совокупностью артефактов. Однако М.С. Каган уточнил соотношение этих явлений, раскрыв более широкое понимание первой. В зависимости от исходной формы бытия, от субстрата, который формируется человеком, он выделил три сферы:

— окультуренный материал природы — «материально-техническую культуру»<sup>39</sup>;

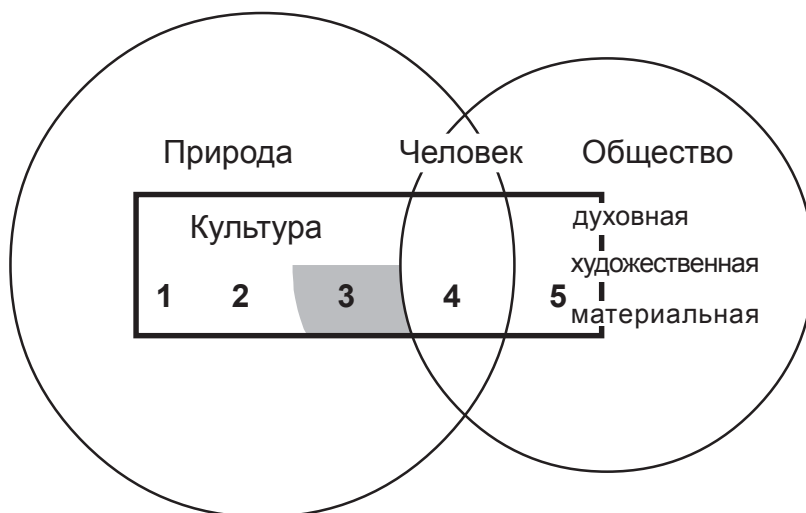
— окультуренную собственную природу человека — «физическую культуру»<sup>40</sup>;

— опредмеченные, оформленные, объективированные общественные отношения людей — «социальную культуру».

Названные сферы материальной культуры, казалось бы, логически predeterminedены тремя исходными формами бытия (природой, человеком и обществом), как бы поставляющими для культуры строительный материал. Однако наш объект рассмотрения — мир искусственно созданных предметов, вещей — при столь широком философском подходе теряется в море окультуренной природы. Чтобы его обнаружить и обозначить его координаты в пространстве бытия, мы вынуждены внести в представленную М.С. Каганом структуру некоторые уточнения.

Дело в том, что материалы природы делятся на два принципиально различных класса — на живые и неживые. В первый класс входят организмы — растения и животные, а во второй — сырье, служащее для создания искусственных объектов. Более того, эти объекты, в свою очередь, делятся на **вещества**, не имеющие заданной функциями пространственно фиксированной формы, и **вещи**, обладающие такой формой, зрительно воспринимаемой и узнаваемой структурой. Соответственно, на материале природы существуют и развиваются, по крайней мере, три сферы материальной культуры. Во-первых, окультуренная живая природа: леса и воды, поля и луга, сады и парки, прирученные и выведенные человеком породы животных, освоенные и усовершенствованные виды растений. Назовем эту сферу «**Органической культурой**»<sup>41</sup>. Во-вторых, вся сфера добывающей, перерабатывающей, пищевой, фармацевтической и т.п. промышленности — окультуренные вещества, не имеющие типовой структуры, продиктованной функцией: жидкости и газы, сыпучие и пластические материалы, служащие человеку как пища, напитки, лекарства, строительные материалы и т.п.

### Предметная культура в системе бытия



Зоны материальной культуры:  
1 - органическая, 2 - сырьевая, 3 - предметная,  
4 - физическая, 5 - социальная

Схема 1

Назовем эту сферу «**Сырьевой культурой**». В-третьих, материально-технический мир, к которому обычно сводилась вся материальная культура и который мы договорились называть «**Предметной культурой**». Ее локализацию в пространстве бытия отражает схема 1.

Правомерность данной схемы поддерживается и тем обстоятельством, что полученным пяти сферам материальной культуры полностью соответствуют основные сферы науки: естественные, экономические, технические, гуманитарные и специальные.

Так мы определили контуры нашего континента. Теперь хотелось бы рассмотреть его детальнее, понять из чего он состоит, как организован.

Как учит Э. Дюркгейм, первый шаг исследователя должен «заключаться в определении тех вещей, которые он будет изучать, с тем, чтобы он сам и другие знали, о чем идет речь. Этим устанавливается объект науки. Чтобы определение было объективным, нужно чтобы... оно характеризовало вещи через составные элементы их природы. В начале это — внешние признаки... они должны иметь решающее значение при группировке фактов»<sup>42</sup>. Присмотревшись, можно установить внешние характеристики объектов, составляющих мир артефактов.

Плоскостной предмет — Объемный предмет — Предметная среда — Определенный процесс

Способ существования материи, как известно, — движение в пространстве и времени. Формы локализации объектов в пространстве начинаются с нулевого движения — с идеальной **точки**. След перемещения точки в двумерном пространстве — **линия**. Локализация точек в двумерном пространстве — **плоскость**. Трехмерное ограниченное пространство представляет собой **объем**. Трехмерное относительно открытое пространство — пространственная **среда**. И, наконец, — **неограниченное пространство**.

В «зонируемом» таким образом пространстве мир предметов с полной очевидностью предстает в различных формах и, соответственно, в различных объектах от плоскости до предметной среды (в узком смысле). Мы видим, что плоскость пронизывает весь спектр объектов предметной культуры: она образует предметы; она формирует пространства (пол, потолок, стены, ширмы, занавески, портьеры, ковры и т.п.); она организует процессы, например, выставочный маршрут (стенды, перегородки, всевозможные панно, рекламная графика, указатели и т.п.), праздничное шествие (фасады домов, ограждения, транспаранты, монументальная графика и т.д.), театральное действие (декорации, кулисы, занавес, рампа и т.д.), а главное — бытовые и трудовые процессы.

Предметный мир существует и во времени. Он пронизан процессами, роль которых возрастает от плоскостных предметов к объемным и от последних к предметной среде. Определенные процессы выходят и в открытое пространство. Таким образом, в структурном срезе на оси «статика — динамика» выстраивается спектр обобщенных объектов предметосозидания:

Этим обобщенным объектам соответствуют **«слои» предметной культуры**. Разумеется, они выделены в значительной мере условно, здесь нет резких разграничений. С одной стороны, все пронизывает процессуальное начало, заложенное в предметах, тем более в среде. Даже плоскостные объекты, например в одежде, предполагают процессы их потребления и в этих процессах — трансформацию в пространстве. С другой стороны, и плоскость проходит сквозь все объекты, ибо любой объемный предмет ограничен плоскостями, а любая среда или любой поведенческий процесс, в конечном счете, реализуются с помощью предметов.

Однако первое определение — полученный спектр обобщенных объектов, как отмечает Дюркгейм, «служит лишь для соприкосновения с вещами. Оно не объясняет эти вещи, оно обеспечивает лишь начальную точку опоры, указывает природу всего ряда явлений данной группы»<sup>43</sup>. Предметная культура — не просто набор разнообразных физических тел. Каждый предмет содержателен, и содержание его многогранно. Стержнем, человеческой сутью его является то, ради чего он создан человеком — его назначение, внешние функции. Поэтому следующим необходимым шагом в нашем постижении «родного материка» должно быть уяснение его места в пространстве функций всей культуры. Так, от объектно-структурного рассмотрения мы переходим к процессам.

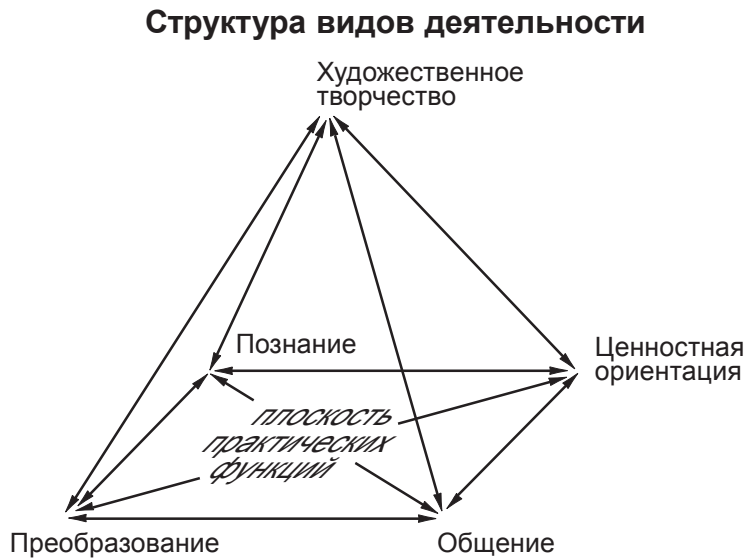
Поскольку культура — порождение деятельности, ее основные функции изоморфны основным видам деятельности. В частности, функции предметной культуры воспроизводят функции предметной деятельности. А чтобы отчетливо установить эти последние, надо представить предметную деятельность в «пространстве» всей деятельности, в структуре ее основных видов. Предварительно, разумеется, необходимо представить такую структуру. Вскрыть ее так или иначе пытались многие ученые. Наиболее доказательно и развернуто сделал это М.С. Каган в книге «Человеческая деятельность». Повторим кратко ход его рассуждений.

В качестве основания, позволяющего вычленить основные виды деятельности, был принят характер отношения человека, группы людей или общества в целом как субъекта деятельности к ее объекту (при-



роде, предметам, людям, событиям). Это отношение при аналитически чистом рассмотрении реализуется только в трех формах.

Первая из них — **преобразование** объекта, которое предполагает воздействие на него со стороны субъекта — Сб → Об. Вторая — **познание**, когда активность субъекта развивается в нем самом на осно-



вании впечатлений, получаемых от объекта, который остается неизменным — Сб ← Об. Третья форма, также идеальное отношение — **ценностная ориентация**, представляющая собой сопоставление объекта с его мысленной мерой, идеалом, содержащимся в сознании субъекта, опреде-

деление значимости объекта для индивида

или общества — Сб ⇌ Об. Иных субъектно-объектных отношений в принципе быть не может. Но существует еще отношение двух субъектов, взаимодействующих как равноправные активные единицы посредством носителей информации — **общение** — Сб ↔ Сб.

Таковы четыре базисных вида человеческой деятельности. Существенно, что все они в зародышевой форме присущи животному миру и естественно развиваются из своих биологических праформ, что давно уже замечено исследователями. «...Исторический процесс превращения биологической активности животных в деятельность общественного человека вел к дифференциации ее основных видов, к нарастанию самостоятельности каждого и возникновению между ними взаимодействия, взаимопомощи и даже слияния в одно новое и качественно своеобразное целое».<sup>44</sup>

Если взаимодействие и взаимопомощь выделенных в аналитически чистом виде форм деятельности в тех или иных пропорциях имеет место всегда, то в такой специфически человеческой форме активности как **художественная деятельность** их органический синтез является сущностной чертой, определяющей эту деятельность. В ее продукте — произведениях искусства — познавательный и оценочный моменты, сливаясь, образуют духовное содержание, а transforma-

тельный и знаковый моменты образуют материальное тело. Принципиальное своеобразие, синтезирующая сущность и фокусирующее положение художественной деятельности заставляют рассматривать ее на ином уровне.

Во внутреннем пространстве полученной структуры (схема 2) располагаются функции культуры, все разновидности человеческой деятельности, которые «выступают в разнообразных формах сцепления, скрещения, взаимодействия ее основных элементарных видов»<sup>45</sup>. Причем конкретные разновидности деятельности приобретают соответствующую функциональную «окраску» в зависимости от того места, которое они занимают по отношению к ее «полюсам»<sup>46</sup>.

Предложенный принцип выделения аналитически чистых видов деятельности является весьма плодотворным, а полученная с помощью такого подхода схема — удобной для аналитических целей. Развивая построение М.С. Кагана, можно характеризовать функциональное пространство деятельности под различными углами зрения. Любой культурный феномен можно рассматривать и строить его модель с различных позиций. Полученная структура четко указывает основные из них: креативную, гносеологическую, аксиологическую, информационную и художественную. Здесь необходимо настоятельно подчеркнуть, что каждый из пяти функциональных полюсов излучает поле, охватывающее весь объем полученной структуры. Разумеется, это поле ослабевает по мере удаления от своего полюса. В аспекте интересующей нас проблематики существенны следующие срезы.

1. Любая разумная деятельность протекает в двух планах: в материальном и, так сказать, идеальном. С одной стороны, люди осуществляют реальные действия, имеющие объективно воспринимаемые результаты, а с другой — создают модели, отражающие, замещающие реальность, имитирующие отдельные ее стороны в мысленной, словесной, звуковой, графической, пространственной, математической и т.д. формах. Оба плана в той или иной степени взаимно проникают друг в друга. В случае материальной деятельности идеальное присутствует в ней в форме заданных предшествующими поколениями образов и собственных представлений, ибо специфической чертой любой разумной активности является предваряющее реальные действия выдвижение готовых или создание новых мысленных моделей, их сопоставление с исходной потребностью и выбор предпочтительных. Эту черту можно назвать **предваряющим моделированием**. А в случае специального построения моделей (экономических, социальных, предметных и т.д.) материальная деятельность выступает при воплощении их в том или ином материале. Когда результат моделирования выходит из чисто мыс-

лительной сферы и фиксируется в объективной форме, перед нами особая деятельность — **проектирование**, продуктом которой является проект создаваемого объекта. Охарактеризованная закономерность слияния идеального и материального созидания особенно наглядно проявляется в предметном творчестве.

2. Любая разумная деятельность имеет две необходимые составляющие: репродуктивную, воспроизводящую, основанную на повторении уже известных образцов, и специфическую для человека, продуктивную, творческую, дающую еще неизвестные, оригинальные решения. Эти составляющие взаимодействуют в разных пропорциях, оптимальность которых зависит от конкретных условий. Существует, образно говоря, спектральный ряд различных форм взаимосвязи традиций и новаций. Причем самые рутинные операции, выполняемые человеком, никогда не повторяются буквально, ибо меняются обстоятельства, также как самые неожиданные решения все-таки базируются на уже известных основаниях. Обращаясь к предметной деятельности, мы предполагаем преобладание в ней творческого, продуктивного начала.

Где же место предметного творчества в представленном функциональном пространстве? Бесспорно, оно «примыкает» к ребру пространственной структуры, соответствующему преобразовательной деятельности. Оно развивается наряду с формами преобразовательной активности в экологической, биологической, социальной, экономической, юридической, нравственной, военной и т.п. сферах. Как и они, предметное творчество с неизбежностью включает в себя моменты других видов деятельности. Так, немислимо созидание, не опирающееся на познание. Так, любая преобразовательная деятельность опосредуется системой ценностных ориентации, представлениями о том, насколько ее различные моменты соответствуют должному, не говоря уже об оценке исходной ситуации, целей и полученных результатов. Наконец, общение участников процесса — также необходимое условие большинства форм преобразовательной деятельности. Такова функциональная структура преобразования и, в частности, формирования практически полезных предметов, создаваемых для воздействия на объект.

Но целью предметной деятельности в человеческом обществе является не только преобразование природы, материалов, нашей искусственной среды или человеческого организма, т.е. объекта. Подобной целью может быть и преобразование человека (группы людей, слоя и т.п.) как личности, как продукта и представителя общества, как носителя определенного духовного мира — как субъекта. Тут уже возника-

ет вопрос о двойной направленности основных функций предметов, о биполярности их назначения.

Сам по себе этот факт давно отмечается специалистами. Также общепризнанно обязательное присутствие во всех предметах, создаваемых человеком (исключая произведения «чистого» искусства), утилитарного, а точнее, практического начала. Гораздо сложнее дело обстоит со вторым началом. На эту роль большинство авторов выдвигает эстетическое. Ему даются и другие определения. Например, В.Г. Афанасьев и А.Д. Урсул называют его социально-коммуникативным,<sup>47</sup> Г.С. Батищев и О.Г. Дробницкий культурно-историческим<sup>48-49</sup>, А. Моль — социокультурным<sup>50</sup>. Ряд авторов, преломляя мысли Л.С. Выготского, говорит о знаковом (семиотическом) начале предметов. В конце минувшего века его называли трансцендентным, сакральным и т.п. Мы же исходим из того, что при рассмотрении вещей в функциональной плоскости парной категорией для «практического» может являться только «художественное» и что все другие определения второго начала менее точны<sup>51</sup>. К подобным выводам приводит рассмотрение предметного творчества в общей структуре видов деятельности.

В самом деле, принятая за основу структура наглядно отражает прямую и непосредственную связь утилитарно-преобразовательной деятельности с художественной, также содержащей момент созидания. При движении по вертикали к полюсу художественного все горизонтальные срезы сохраняют постоянное строение, однако, изменяется функциональная окрашенность неизменных связей. Если основание пространственной структуры совпадает с практическим уровнем, где деятельность направлена на удовлетворение практических (материальных и духовных, личных и общественных, естественных и культурных) потребностей человека, то по мере приближения к верхнему уровню взаимопроникающие функции преобразования, познания, ценностной ориентации и общения, все более синтезируясь, приобретают художественную окрашенность. Именно данная ось «практическое освоение действительности — художественное освоение действительности», как показывает и практика, определяет характер созидательной деятельности; именно здесь принципиально различаются це-



ли и методы разновидностей этого процесса.

Таким образом, зона формирования предметов примыкает к ребру, соединяющему полюса утилитарно-преобразовательной и художественной деятельности. При этом она представляет собой **спектр переходных форм**. Вышеизложенное позволяет заключить, что такие функции как социально-коммуникативная (или знаковая, или семиотическая), культурно-историческая, социокультурная, а также оценочная, познавательная и другие, безусловно имея место в процессе и продуктах предметного творчества, получают различную заряженность в зависимости от их положения по отношению к полюсам практичности и художественности, т.е. не могут выступать в роли начала, противостоящего практической сущности объекта, поскольку потенциально представляют саму эту сущность.

Для уяснения данного принципиального положения обратимся к одной из приведенных функций — информационной, знаковой, или семиотической, которой в литературе уделено большое внимание. И это не случайно. Ведь у предметов наряду с инструментальным назначением существует столь же необходимое информационное назначение — функция передачи сообщений с помощью языка предметных форм. В конечном счете, любая вещь «вещает», более того, в сознании людей она может быть даже вещью, т.е. ведающей, обладающей магической силой; любая форма информирует. Зачастую она специально для этого и создается, и тогда она в определенном смысле формируется информацией. Однако в данном случае речь идет не о функциях вещей, а о их созидании, о двух направленностях этого процесса и, соответственно, об «окрашенности» всех функций вещи. Ее информационная функция может противопоставляться инструментальной функции, но не практической ориентации предметосозидания, ибо сама эта функция (так же как и инструментальная) в ряде случаев является практической.

Так функции практического преобразования и практического общения, взаимодействуя, образуют ребро пространственной структуры видов деятельности, лежащее между соответствующими полюсами (см. схему 2). От этого ребра к полюсу художественности восходит грань, к которой наряду с другими функциями культуры примыкают многочисленные функции предметов, все более сливаясь в художественном единстве. Таким образом, функциональное поле предметов располагается между тремя полюсами (см. схему). Но сущностная типология их создания разворачивается между практическим и художественным началами.

Изложенное невольно подтверждает Л.Н. Безмоздин, наметивший классификацию вещей по их семиотической функции. В первый класс он выделил вещи-знаки, предназначенные только для передачи сообщений (иными словами, выполняющие знаковую функцию в качестве основной практической. — *М.К.*). Ко второму классу он отнес вещи, у которых знаковая функция является не основной, а дополнительной практической функцией, причем — однозначно детерминированной (пример — форменная одежда). В третий класс вошли вещи, форма которых многозначна и допускает в известных пределах свободу интерпретации, вещи-символы общественного статуса, мироощущения, носители норм, стандартов поведения, системы ценностей, престижа той или иной социальной общности. Существенно, что указанные функции сознательно реализуются с помощью особой организации формы вещей, т.е. художественными средствами<sup>52</sup>. Наконец, последний класс Л.Н. Безмоздин выделил по принципу перехода от социально-психологической информации, имеющей место в третьем классе, к идеологической, которая характерна уже для произведения искусства, когда вещь или система вещей выражает «отношение предмета к социальной жизни человека, к миру его идей и идеалов».<sup>53</sup> Представляется, что охарактеризованная классификация вещей по семиотической функции весьма наглядно иллюстрирует наш тезис о практически-художественной «спектральности» функций предмета.

Итак, **все формы предметного творчества в функциональном пространстве располагаются на оси «практическое — художественное»**. Будем на это положение в дальнейшем опираться как на исходную аксиому.

Таким образом, перед нами со всей очевидностью предстает факт взаимодействия предметного мира с миром искусства: с одной стороны, проникновение создаваемых человеком материальных объектов в художественные сферы вплоть до «экваториальных зон», а с другой — дыхание теплых ветров художественности, достигающее полюса практической полезности. При этом речь должна идти не только о продуктах творчества, но шире — о его субъектах и процессах, т.е. о взаимоотношениях предметной и художественной культур. Это особый большой разговор. Здесь же в интересах адекватного восприятия дальнейшего текста сжато изложим существо понятий «мир искусства» и «художественная культура».

Под искусством мы договорились понимать продукты художественного творчества — произведения. **Мир искусства** как целое может быть рассмотрен под различными углами зрения. В ставшей ныне классической работе «Морфология искусства» М.С. Каган

представил его в двух существеннейших срезах: онтологическом и семиотическом.

Рассматривая искусство в первой из выделенных плоскостей, мы обнаруживаем три и только три способа его реального существования:



пространственный, общий для живописи, графики, скульптуры, архитектуры, прикладного искусства; временной, общий для словесного и музыкального творчества; пространственно-временной, общий для актерского искусства и танца. Так выявляются три класса искусств.

Другое принципиальное различие искусств лежит в семиотической плоскости, где все они делятся по способу создания художественного образа и

типу выразительных систем на изобразительные и неизобразительные.

Нагляднее всего это деление в пространственных искусствах. В соответствии с господствующим принципом формообразования здесь традиционно различаются два семейства: «изобразительные» искусства — живопись, скульптура, графика — и «неизобразительные» архитектура, прикладное искусство.

Временные искусства, образная ткань которых определяется движением сменяющих друг друга элементов (словесных и звуковых), кардинально различаются тем, что с помощью одних явления, факты, события описываются, воспроизводятся, изображаются, тогда как вторые не обладают предметно-изобразительной конкретностью. Так выделяются еще два семейства искусств — литература и музыка.

Наконец, в пространственно-временном классе по тому же принципу отличаются актерское искусство, воссоздающее, изображающее действия человека в жизни, и искусство танца, ритмико-пластическая структура которого не приспособлена к воспроизведению жизни в формах обычной жизни.

Обращение к двум принципиально различным знаковым системам продиктовано характером воплощаемого содержания. Так для вы-

ражения мыслей, их движения, для раскрытия индивидуально-неповторимого, конкретного адекватен изобразительный способ создания художественного образа, а для выражения чувств, эмоциональной жизни многих людей, обобщенной поэтической информации — неизобразительный. Особый язык архитектурных искусств, основанный на обобщенных объемно-пространственных, пластических, фактурных, ритмических и цветовых отношениях материального мира, призван воплощать общие для больших человеческих масс идеи, настроения душевные состояния. Архитектурное сооружение — прежде всего «портрет» эпохи, общества, а не той или иной конкретной личности.

В каждом онтологическом классе искусства оба типа семиотических художественных систем могут выступать в единстве и взаимопроникновении, образуя ряды переходных форм, рождая способы формообразования со смешанным, изобразительно-неизобразительным типом художественного языка. Это синтезы словесного и музыкального творчества (песня, романс, речитатив, оратория и т.п.) синтез актерского и хореографического творчества (пантомима), синтез изобразительного и архитектурного творчества, характерный для декоративного искусства.

В результате наложения, пересечения трех онтологических классов и трех типов семиотических систем складывается структура мира искусств, горизонтальный срез его древа, включающий девять семейств и охватывающий все исторически сложившиеся формы художественной деятельности.

Необходимо отметить, что человечество с древнейших времен находило и находит сегодня возможности синтезировать сложные искусства из элементов не только какого-то одного онтологического класса, но и различных классов. Достаточно вспомнить средневековый собор, где архитектура, ее живописное и скульптурное убранство, игра света, одежда священнослужителей, их телодвижения, культовая утварь — все было слито с текстом и музыкой молитвы, с пением хора или звучанием органа. Также и сегодня словесное искусство соединяется с искусством актера на эстраде, танец и актерское искусство сливается с музыкой, живописью и даже литературой в балете; литературное произведение связано в одно эстетически значимое целое с графическими или живописными иллюстрациями и архитектурно-орнаментальным построением обложки, а подчас и каждого листа в искусстве книги и т.п. Еще один тип синтеза находим мы в проведении современных празднеств, шествий, обрядов, крупных выставок, где планировочная, пространственно-пластическая и светоцветовая организация территории, зданий, интерьеров и экспонатов подкрепляется скульптурой, живописью



сью, графикой, монументальной фотографией, кинофильмами, музыкой, литературным сопровождением, а подчас и демонстрацией экспонатов в действии, показом мод и т.д.

Подобные многоэлементные искусства являются синтетическими, поскольку возникают в результате органичного слияния различных по природе художественных компонентов. Именно для этой цели сформировался специфический способ художественно-творческой деятельности — искусство режиссуры.

Так в самых общих чертах выглядит мир искусства, который зачастую отождествляется с художественной культурой. Однако это далеко не одно и то же.

**Произведение искусства (И)** — лишь содержательное ядро художественной культуры. К этому ядру с необходимостью примыкают



Так в самом лаконичном виде выглядит функциональный стержень художественной культуры. Но в реальной жизни она все более определенно включает и другие процессы (с другими субъектами), **обеспечивающие функционирование искусства**, в чем и состоит инвариантная сущность художественной культуры. Ее корни уходят в толщу материальной культуры того или иного общества, а крона купается в пространстве его духовной культуры. В чем же это выражается?

Начнем с материального обеспечения. Тут могут быть выделены, по крайней мере, три слоя художественной культуры. Во-первых, материалы (вещества природы, тело человека, слово, звук), средства их обработки и среда, от кабинета до киностудии, необходимые для создания **И**, — его **производство**. Во-вторых, **воспроизводство** — учреждения, в которых **И** тиражируется, хранится, воспринимается

публикой: библиотеки, музеи, выставочные и концертные залы, театры, цирки и т.п. со своими штатами сотрудников. (К этому блоку художественной культуры в нашей официальной интерпретации сводится вся культура, именно им занимается Министерство культуры.) В-третьих, материально-административная **организация** художественной жизни от творческих групп и объединений до издательств, Союзов и Министерств с их аппаратами.

На духовное «обеспечение» направлены также три слоя художественной культуры. Это, прежде всего, художественная **критика** на различных уровнях, от бытового до профессионального и государственного (редакции, жюри, художественные Советы, комитеты и т.п.) с кадрами экспертов, рецензентов, критиков и главначпусов, предлагающих «...в срочном порядке выпрямить у стульев и диванов ножки, убрать золото, покрасить под мореный дуб и разбросать там и сям советский герб на спинках и прочих выдающихся местах» (*Маяковский В. Баня*).

Далее, это необходимая сфера **обучения** субъектов художественного процесса: и творцов, и адресатов, и посредников из всех уже названных сфер, на всех уровнях; обучение реализуется на протяжении жизни человека как целенаправленно, с участием специалистов, так и самопроизвольно под воздействием социальной среды.

Наконец, это сфера самосознания — **осмысления** всей художественной культуры или ее элементов культурологами, эстетиками, искусствоведами и т.п. (именно этим мы в данный момент и занимаемся с Вами, дорогой читатель).

В намеченный «духовных» слоях художественной культуры перерабатываются идеи, взгляды, идеалы, поставляемые духовной культурой, **формируется художественное сознание**, определяющее стилевые черты искусства каждой человеческой общности различных эпох.

Лишь обретя структуру самосознания (общая эстетика — история и теория искусства — критика), выработав собственные средства идейного и организационного управления, художественная культура конституируется как относительно автономная система. Она многомерна. Мы представили ее строение в функциональной плоскости<sup>54</sup>.

Тут важно отметить, во-первых, что представленная схема отражает современное «устройство» художественной культуры, выросшей, как и вся культура, из первобытной синкретической аморфности и развивавшейся на протяжении истории человечества путем разграничения и самоопределения блоков при сохранении постоянной сущности и смене содержательного наполнения в зависимости от конкретных условий; во-вторых, что выделенные сферы

прямо или опосредованно воздействуют на все компоненты художественной деятельности: и на творца-художника, и на его произведение, и на адресата искусства, и в итоге на художественные процессы, связывающие их. В-третьих, что все они взаимосвязаны как в материальной, так и в духовной культуре, что каждая последующая сфера охватывает и определяет все предыдущие; и, в-четвертых, что все намеченные блоки и связи так или иначе работают на разных уровнях художественной культуры от искусства и общества в целом до отдельных произведений и личностей.

Наконец, в заключение очерка напомним, что предложенное раскрытие художественной культуры понадобилось, поскольку она теснейшим образом взаимодействует с основным объектом настоящего исследования — с предметной культурой.

Таким образом, грань пространственной пирамиды функций ПрОХ представляет предметную и, шире, всю материальную культуру.

Здесь существенно отметить, что противоположная грань ПЦХ представляет функции духовной культуры, а высота пирамиды представляет **функциональный стержень всей культуры**.

## 8. МОДЕЛЬ ПРЕДМЕТНОЙ КУЛЬТУРЫ

Выявив функциональную ось — основной стержень, на котором расположены все мыслимые типы предметной деятельности, мы можем приступить к выявлению этих типов. Однако, чтобы продолжить путь, нужно рассмотреть «оставшийся в тылу» вопрос об эстетическом, которое, как отмечено выше, выдвигается обычно на роль второго начала большинством специалистов, пишущих о прикладном искусстве, архитектуре, дизайне и т.п. С этого мы и начинаем.

Вопрос о так называемой эстетической функции вещей осложняется неоднозначностью понятия «эстетическое», завуалированностью его отличий от понятия «художественное».<sup>55</sup> В быту, да и в науке, эстетическое, как правило, понимается в самом широком смысле и охватывает все аспекты, изучаемые эстетикой: от красоты природных явлений до различных сторон художественной культуры. В эстетической науке наряду с таким широким имеет место и более узкое понимание термина, когда эстетическое не поглощает художественного, а сопоставляется с ним. В подобном случае между ними обычно устанавливается количественное различие: художественное понимается как концентрированная форма эстетического, характерная для искусства. В семидесятые годы рядом эстетиков обосновано качественное, функциональное различие этих явлений, которое особенно наглядно выступает при рассмотрении их в информационной плоскости.

Здесь выясняется, что эстетическое представляет собой замкнутую информационную систему, ценностное отношение субъекта к объекту  $Об \rightleftharpoons Сб$ , а художественное работает как открытая система, несущая через произведение искусства (ПИ) сообщение о каком-либо явлении действительности — объекте, от художника (X) адресату (A)

$$Об \rightleftharpoons X \rightarrow ПИ \rightleftharpoons A.$$

Если «нормальный» человек, воспринимая объект эстетически, ограничивается личным переживанием и последующим обменом впечатлениями со знакомыми, то художнику, особенно профессионалу, этого недостаточно. Воспринимая явления действительности, он не только сам глубоко переживает, но, как правило, стремится излить свои чувства и мысли, передать их людям. Именно для этого, в конечном счете, он от простого созерцания переходит к сложнейшей деятельности, в результате которой создаются произведения искусства, выполняющие кроме эстетической функции и другие. При этом основными обязательными свойствами таких произведений наряду с эстетическим совершенством оказываются образность (т.е. соответствие формы заложенному сообщению) и открытость (т.е. приспособленность для творческого прочтения, для интерпретаций в процессе восприятия, соответствие возможностям адресата, который «соучаствует в выработке информации, становясь своего рода соавтором художника»<sup>56</sup>).

Наиболее плодотворной представляется последняя позиция, согласно которой **эстетическая активность** — это особое ценностное отношение человека к действительности, а **художественная активность** — это сложное взаимодействие по крайней мере двух субъектов (творца и адресата) по поводу двух объектов (действительности и произведения).

Итак, обращаясь к миру созданных человеком предметов, будем исходить из того, что под эстетическим здесь понимается главным образом красота, а под художественностью — способность воплощать и передавать идейно-эмоциональную информацию, специфическую для искусства («художественное», по выражению А.Ф. Лосева, есть прилагательное от существительного «искусство»).

Рассматривая соотношение эстетического и художественного, указывают не только на качественное различие, но и на диалектическую связь этих понятий.

**Соотношение эстетического и художественного**



Например, М.С. Каган иллюстрирует их соотношение схемой в виде двух кругов, площадь пересечения которых обозначает эстетический момент художественного. Диалектику этого соотношения он видит в том, что, с одной стороны, эстетическое является неперенным условием художественного и выступает как его компонент, а с другой стороны, именно этот компонент художественного входит в сферу эстетического.

Так выглядит данное соотношение на самом обобщенном уровне философской эстетики. Однако при рассмотрении его применительно к конкретной сфере — «второй природе» суть диалектической взаимосвязи эстетического и художественного этим не ограничивается, а состоит еще в том, что художественное и проникает в эстетическое своим эстетическим компонентом, и сопутствует ему другими основными компонентами. Иначе говоря, в сфере искусственно созданных предметов не только эстетическое является неперенным условием художественного (в мире искусства), но и художественное оказывается неперенным спутником эстетического, т.е. их проникновение **взаимно**.

Действительно, в природе не осуществляется передача художественных сообщений, поскольку здесь отсутствует передающий их субъект. Явления природы могут быть наделены художественным содержанием лишь в процессе восприятия, если они вызывают у воспринимающего эмоционально окрашенные ассоциации или воспоминания. Другое дело в обществе, где человек, производя вещи, специально или подсознательно стремится сделать их красивыми, т.е. соответствующими определенным общественным идеалам. Идеалы, как известно, содержат представления о хорошей жизни, о совершенстве, т.е. несут идейно-эмоциональное содержание. Следовательно, красивая форма, отражая идеалы, оказывается в какой-то степени образной. С другой стороны, чтобы донести свое понимание красоты, свой идеал с помощью формы до зрителя (или, чтобы самому любоваться этой формой в качестве адресата), субъект, создающий вещи, должен сделать их форму открытой для интерпретаций заложенного сообщения. Поэтому **красота объектов «второй природы»**, особенно создаваемая сознательно, с необходимостью содержит элементы образности и открытости, а, следовательно, **несет в себе момент художественности**. Разумеется, этот момент создается непреднамеренно. Его значение может быть близким к нулю и никак не приниматься во внимание. Однако присутствие такого момента не позволяет нам уловить определенную границу между предметом просто красивым и художественным. Если в общем случае эстетическое отношение определяется ме-

рой объекта (его совершенством) и мерой воспринимающего субъекта (его идеалами), то, когда дело касается искусственно созданных объектов, в игру вступает второй субъект — творец, определяющий саму меру объекта, количественные и качественные параметры его выразительности, т.е. тип предмета; и это должен чувствовать воспринимающий.

Чтобы иллюстрировать вышеизложенное, мы прибегаем к его графическому отображению (см. схему). Оно показывает, что:

— сфера эстетического охватывает явления природы и культуры;<sup>57</sup>

— художественное присуще лишь деятельности общественного человека, сфере культуры;

— художественное, имея в качестве необходимой основы эстетическое, выходит за пределы последнего, поскольку включает в себя также моменты выразительности (они обозначены вертикальными штрихами).

Так как нас интересует соотношение эстетического и художественного применительно к объектам предметного творчества, рассмотрим подробнее часть схемы, которая касается культуры. В ней показано, что:

— все объекты, согласно нашей первой исходной аксиоме, подчинены двум основным функциональным началам (практическому и художественному), каждое из которых по отношению к другому может играть различную роль от безусловного господства до полного подчинения;

— между полярными сферами деятельности, представленными техникой и искусством, не существует определенных четких границ;

— господствующие в искусстве моменты художественности имеют место и в сугубо практической продукции техники, поскольку они сопутствуют красоте последней.

Возвращаясь теперь к вопросу об исходных началах предметного творчества, можно заключить, что выдвигание в качестве второго полярного начала эстетического не выявляет специфики какой-либо сферы деятельности, ибо осознанное или неосознанное стремление к красоте имеет место в большинстве сфер человеческой деятельности. Меняются лишь представления о совершенстве и, следовательно, понимание красоты (к данному вопросу мы специально обратимся несколько позже).

Противопоставление практическому началу эстетического так или иначе исходит из кантовского противопоставления эстетического утилитарному, красоты пользе. Но для Канта эстетическое — это принцип нашей субъективной рефлексии о предметах, характеризующий незаинтересованное (бескорыстное) отношение к ним, чувство

удовольствия от свободного восприятия формы.<sup>58</sup> Кант говорил об отношении к вещам. Мы же рассматриваем сами вещи и противопоставляем два вида их реальной полезности, две направленности заданных обществом функций, т.е. рассматриваем их в плоскости функционирования, а не восприятия (заинтересованного или незаинтересованного). Говорить же о заданных эстетических функциях неправомерно, ибо эстетическое, в отличие от художественного, выступает не как результат особой самостоятельной деятельности, а как «диффузное» отношение, аксиологическое поле, пронизывающее всю структуру деятельности.<sup>59</sup>

Таким образом, говоря об эстетическом, мы вслед за Кантом имеем в виду **ценностное отношение**; и парная категория для него — утилитарное. Важно, что эти отношения являются взаимоисключающими.<sup>60</sup> Говоря же о художественном, мы имеем в виду функциональную направленность, особый духовно-социальный характер полезности; и тут в качестве парной категории выступает практическое. Причем, эти две полезности могут быть взаимодополняющими.

Итак, рассмотрение функционального пространства деятельности приводит к выводу, что **все сферы созидательной активности человека являются в той или иной степени бифункциональными, а соотношение практического и художественного начал может служить сущностным основанием для выделения ее типов**. Нас интересует типология предметного творчества, все формы которого располагаются на оси, соединяющей полюса «практического освоения действительности» и «художественного освоения действительности».

Поскольку деятельность человека выросла из активности животных, исторически первым типом предметного творчества, безусловно, было создание объектов сугубо практического назначения. Со временем у человека появляется способность восхищаться делом рук своих, любоваться формой созданных предметов, находить в них красоту. Чувство красоты — воистину «дитя Свободы».

Во-первых, человек открывает красоту окружающего мира по мере освоения этого мира, по мере раскрытия его закономерностей и освобождения от постоянного страха непонимания<sup>61</sup>, т.е. обретая свободу по отношению к нему.

Во-вторых, человек воспринимает красоту лишь будучи свободным от гнетущей заботы о своем физическом существовании лишь увидев мир бескорыстно, «со стороны».

В-третьих, человек создает объективные предпосылки красоты, лишь свободно владея материалами и орудиями своей деятельности, т.е. умением, а позднее и мастерством.

Естественно, что на протяжении тысячелетий совершенным и, следовательно, красивым представляется рациональный (т.е. приспособленный для выполнения рабочих функций при минимальных затратах) объект, предназначавшийся вовсе не для зрительного восприятия. Красота предметов рождается как следствие их практического совершенства и еще очень далека от обретения самостоятельной ценности.

Ощутив красоту, человек начинает стремиться к созданию красивых предметов. При этом представление о красоте постепенно связывается со все более широким пониманием практического совершенства, предполагающим уже не только эффективность реализации рабочих функций, но и удобство объекта, зрительно читаемые в его форме высокий уровень производства, мастерство исполнения и т.д. Подобные объекты первоначально образовывали всю искусственную среду человека, а позднее стали локализоваться в сфере производства, строительства и т.п., постепенно уступая сферу быта иным предметам.

Шаг к принципиально иному типу формирующего мышления делается, когда всестороннего практического совершенства вещи оказывается уже недостаточно, чтобы считать ее красивой, когда человек, порою даже неосознанно, ставит перед собой задачу создать выразительную вещь, воплотить в ее облике общественное отношение к ней.<sup>62</sup> При такой установке художественное начало органично сливается с практической основой. Поэтому данный тип творческого мышления мы называем целостным. Представляется, что опирающийся на такую установку и на такое мышление тип предметосозидания тоже точнее всего называть целостным или классическим, безотносительно к стилю. Он вырастает из древнего сози-



Схема 3

дательность достигалась за счет организации самой конструкции (материала, его обработки и расположения) без привнесения специальных «художественных» средств. Наиболее соответствующие ему сферы приложения сегодня — прежде всего общественный быт и бытовой труд.

Со временем художественное начало в объектах практического назначения приобретает ведущую роль. При этом выразительная форма предмета зачастую утрачивает связь с его практической основой,



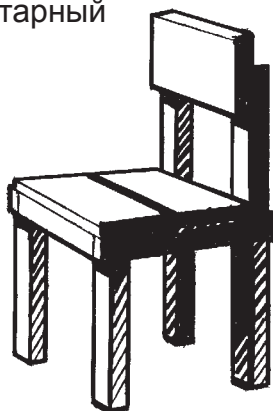
уводя воспринимающих ее в плоскость стилистических ассоциаций. Соответственно строится представление о совершенстве и красоте объекта, будь то бытовая или общественная вещь, здание, сооружение и т.д. Адекватная сфера приложения такого «стилизующего» типа предметного творчества — личный быт, требующий создания образа не столько самих вещей, сколько их владельца частного человека или группы людей. Однако этот тип творчества неоднократно охватывал целые эпохи, когда какой-либо слой общества стремился создать свой образ средствами известных стилей. В этих случаях имеет место не созидание архитектуры, а ее скульптурное изображение, украшение конструктивной основы архитектурой. Впечатляющую галерею зачастую талантливого, высоко профессионального и разнообразного наложения на несущие стены форм старых стилей (главным образом классицизма и барокко), их эклектических комбинаций или почти буквального воспроизведения известных типов здания, от античного портика до флорентийского палаццо, являет собой, например, Невский проспект.

Следующий шаг к полюсу художественной деятельности приводит в сферу декоративного искусства, где создаются объекты «любования», полезные уже не материально, а главным образом духовно.<sup>63</sup> Здесь практическое назначение оказывается лишь поводом для художественных высказываний. Характерными произведениями творчества этого типа являются ажурные или, наоборот, монолитные вазы, в которые нельзя ничего поместить, оружие или посуда, предназначенные украшать стены, ковры подобного же назначения, никогда не закрывающиеся триумфальные ворота и т.п. Установка на декоративность предметной среды, как правило, вызывается стремлением продемонстрировать независимость от прозы жизни, свободу от «презренной пользы». Здесь уже происходит отрыв представлений о красоте вещей от их собственной генетической основы и даже противопоставление последней. Красота в декоративном искусстве, как зачастую и в природе, уже не связана непосредственно с практическим началом самого объекта. Она выступает как самостоятельная ценность и строится на формальной организации объекта, вызывающей положительные ассоциации воспринимающего, предопределенные его опытом, представлениями, предпочтениями.

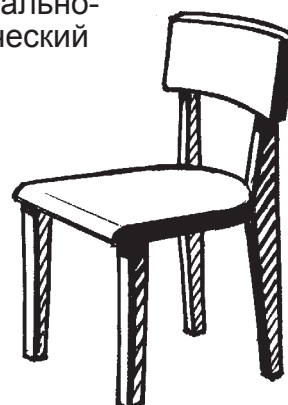
Наконец, последний тип предметного творчества проникает в самую сердцевину того иллюзорного мира образных моделей действительности, где царит художественная установка, а практические моменты — трезвый учет свойств применяемых материалов и орудий — проявляются лишь при изготовлении произведения, поскольку они должны обеспечить его существование (иногда на века). Речь идет о

### Типы предметного творчества

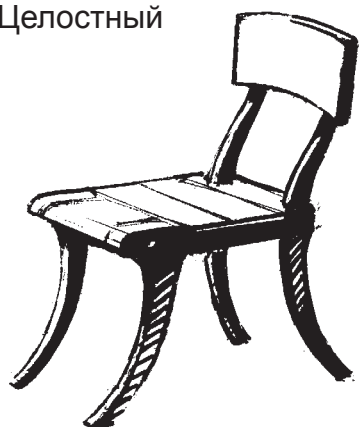
1. Рационально-утилитарный



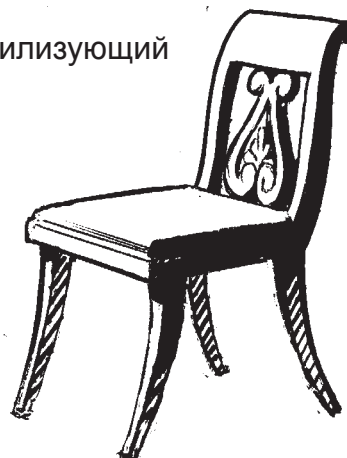
2. Рационально-эстетический



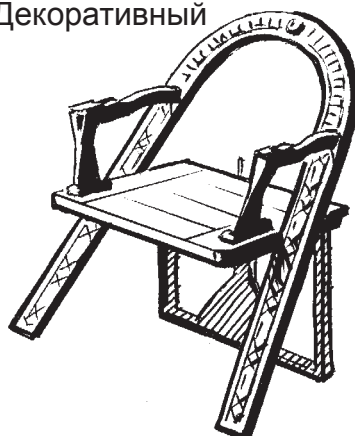
3. Целостный



4. Стилизирующий



5. Декоративный



6. Художественный



Рис. 1

так называемом «высоком» искусстве, где критерием совершенства является, прежде всего, выразительность, а красота может уступать место другим эстетическим отношениям (возвышенному, трагическому, комическому и т.д.) или сочетаться с ними.

Так в процессе развития общества дифференцируется, усложняется эстетическое отношение к предметной среде, само эстетическое чувство.

Представленный **спектр творческих установок** и соответственных **типов формирующего мышления** с известной долей условности можно отобразить цепочкой понятий «рационально-утилитарный — рационально-эстетический — целостный — стилизующий — декоративный — художественный». Этим установкам в функциональном пространстве отвечают **шесть типов предметной культуры** (схема 3).



Схема 4

Каждый тип предметного творчества предполагает свои цели, свое понимание совершенства и красоты вещей, опирается на свою меру и систему принципов. Если на полюсе практической полезности полностью господствуют рациональный расчет и опора на объективные законы природы, то на противоположном, художественном полюсе преобладает иррациональное начало — интуиция, субъективные ассоциации, подсознание, условные представления и т.п. Образуя спектральный ряд между названными полюсами, типы творческого мыш-

ления и соответствующие им формы предметосозидания, естественно, далеко не всегда фигурируют в чистом виде.

Что касается столь популярного в исследованиях предметного мира семиотического среза, то в представленном спектре отчетливо прослеживаются изменения в характере несомой предметами информации и языка форм. Прежде всего, любой предмет естественно, произвольно информирует воспринимающего о собственных физических свойствах — размерах, пространственной структуре, материале, цвете и т.п. В культуре уже на практическом полюсе информация этим не ограничивается, а включает сведения о функциях, технологии изготовления, способе эксплуатации и т.п. Появление эстетической установки при переходе ко второму типу предметов, как мы выяснили, предполагает неосознанное выражение в трактовке форм идеалов, представлений мастера о практическом совершенстве предмета, о его эффективности, удобстве, конструктивности, технологичности и т.п. Далее качественно меняются сами эстетические установки, осознанно выражаемое в образной форме идейно-эмоциональное содержание и, разумеется, средства выражения — язык. Формы и средства выразительности предметов будут специально рассмотрены далее на историческом материале.

Принципиальная важность изложенных положений, желание с максимальной убедительностью раскрыть их побуждает нас прибегнуть к иллюстрациям. Нагляднее всего особенности формообразования при каждом типе творчества проявились бы в случае показа видоизменений одного и того же предмета. Однако каждому типу предметного творчества, как правило, присущ свой характерный круг вещей. Есть, тем не менее, такой предмет, который предоставляет нам подобную возможность. Это — кресло. Воспользуемся им.

На рис. 1 представлены шесть трактовок одного предмета. При рационально-утилитарном подходе (тип 1) преследуется единственная цель — простейшим способом обеспечить надежное и удобное сидение. Далее, наряду с названной целью, появляется установка на красоту вещи (тип 2). В нашем примере вводятся скосы, радиусы, более тщательная обработка поверхности и т.п. При целостном подходе (тип 3) форма кресла (в данном случае древнегреческого клисмаса) обретает выразительность. В ней наглядно прочитывается работа конструкции, поза человека и даже антропоцентрический дух эпохи, ее пластическое мироощущение. Использование тех же форм в другую эпоху, когда изменились условия, — признак стилизующего творчества (тип 4), с помощью которого как бы присваиваются особенности прототипа, ореол связанных с ним ассоциаций. При декоративном творчестве

(тип 5) вещь в значительной степени утрачивает практическое значение, а ее форма подчиняется художественной идее (в данном случае — историзма, народности, национального своеобразия), для воплощения которой привлекаются изобразительные элементы. Наконец, в сфере искусства (тип 6) наш предмет оказывается лишь изображенным, не имеющим собственных жизненных функций.

Итак, мы получили два спектральных ряда, расчленяющих мир артефактов в существеннейших плоскостях — в структурной и функциональной. Пересечение этих спектров дает координатную сетку, которую можно мысленно наложить на контуры нашего «континента» и таким образом с достаточной отчетливостью определить его «географические зоны», качественно различные области, сориентироваться в поле обобщенных предметных объектов (схема 4).

Эта сетка, систематизируя предметную культуру, может служить инструментом при исследовании или оценивании ее фрагментов, при совместной работе проектировщиков, при налаживании контактов и взаимопонимания их между собой и, особенно, с заказчиком.

Во-первых, она обеспечивает принципиальную ясность при выборе объекта разработки: когда проявляется постоянная, часто не осознаваемая, борьба противоположных тенденций. С одной стороны, заказчик, как правило, естественно склонен упрощать проблему, минимизировать задание, обойтись без существенных перемен и ощутимых затрат, например, решить задачу создания «лица фирмы» путем разработки лишь вывески, логотипа, знака, фирменной документации и т.п. плоскостных объектов. С другой стороны, проектировщик (архитектор, дизайнер, художник) столь же естественно, как правило, склонен к максимализации объекта. Указанную задачу он стремится решить, прежде всего, путем структурных изменений продукции, производственной среды и, в конечном счете, стиля жизни данной фирмы.

Во-вторых, «координатная сетка» позволяет четко соотнести метод создания объекта с характером и средой его будущего функционирования. Так, для разработки объектов, не подлежащих визуальному восприятию человеком (деталей, механизмов, скрытых конструкций и т.п.) адекватным является первый тип предметного творчества; для объектов производственной сферы, контактирующих с человеком (инструментов, машин, цеховых помещений, складов, промышленных предприятий и т.п.) предпочтительней второй тип творчества; созданию объектов, адресованных широким слоям населения, наиболее соответствует третий, целостный тип творчества; объектам, формирующим имидж отдельных людей (одежда, интерьер,

автомобиль, коттедж и т.п.) или их общностей адекватен стилизующий тип творчества; объектам, предназначенным вырвать человека из повседневной действительности, противостоять практическим будням — декоративный тип творчества; наконец, объектам, предназначенным исключительно для эмоционально-идеологического общения — художественный.

В полученном поле предметных объектов располагаются все возможные (необходимые и достаточные) типовые, обобщенные формы предметного творчества и его продуктов: от чисто технических плоскостей, вещей, предметных сред и организованных предметами процессов до чисто художественных. Наложение на это поле координатной сетки из 24-х ячеек, подобно системе Менделеева, позволяет прояснить понимание выделенных зон, их соотношение, а в ряде случаев даже обнаружить участки еще недостаточно отрефлексированные теорией, т.е. развить, расширить традиционные представления.

Это, прежде всего, касается таких обобщенных объектов, как созданная человеком предметная среда и организуемые ею процессы. Если в сфере практической организации пространственно-предметной среды с древнейших времен осознанно решались вопросы планировки поселений и городов, военных лагерей и крепостей, гаваней, рынков и т.п., а в сфере архитектуры — вопросы пространственно-пластической композиции ансамблей, площадей, выставок, интерьеров и т.д., то в сфере изобразительных искусств объекты обычно сводятся к плоскостным (жи вопись, графика) и объемным (скульптура). Полученная сетка заставляет обратить внимание на такие объекты как изобразительное решение пространства сцены, музейные панорамы, декоративно-изобразительное оформление города, стадиона и т.п.

Она заставляет присмотреться к организации с помощью предметной среды поведения значительных групп людей, процессов, начиная с технологических и кончая художественными. Например, организация маршрутов движения людей, их настроения и даже мировосприятия у мемориалов, на выставках и ярмарках, на стадионах, в музеях, театрах и т.д. Достаточно вспомнить триумфы римских полководцев, бесчисленные коронации, парады, публичные казни, карнавалы или религиозные обряды различных народов. Ярчайший пример — аттракцион, где имеют место обязательная материализация развлекательных процессов, активное подключение к этим процессам посетителей, эмоциональное воздействие предметной среды (городки аттракционов, чешский луна-парк, диснейленды и т.п.) Более того, предметная среда формирует образ жизни во всей его целостности. Вспомним родительский дом, шко-

лу, казарму, тюрьму, больницу или (повеселее) — санаторий, замок, дворец и т.д.

Формирование предметной среды и протекающих в ней процессов — интегрирующая деятельность социальных организаторов, сценаристов и режиссеров, в каком бы облики они ни выступали: жреца

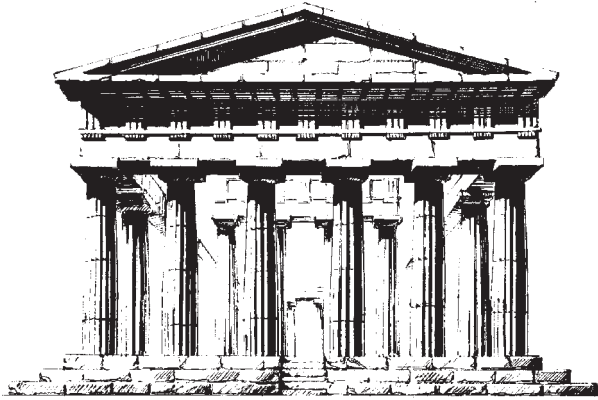


Рис. 2



Рис. 3

или вождя, инженера или администратора, архитектора или художника. В мире искусств эта деятельность реализуется в переходной зоне между пространственными искусствами, где материалом служит природное сырье, и пространственно-временными искусствами, где в качестве материала выступают люди. Здесь не только актеры, но и зрители оказываются непосредственными участниками действия, направляемого предметным сопровождением: организацией пространства, костюмами и т.д.

Устремленность изобразительного искусства к пространственности и динамичности проявляется в стереокино, в экспериментах с

голографией, в опытах компьютерной графики. Кинетическое искусство (начиная с башни Татлина, предполагавшей вращения пространственных конструкций) активно использует эстетические возможности движения частей композиции, реальных конструкций, изображений, оптических эффектов, создаваемых средствами кино, видео, лазером, неонem, электричеством. Сегодняшняя инсталляция (в терминологии 20-х годов «установка»), используя любые материалы, предметы, процессы, включает среду, пространство как необходимое условие своего существования. Наконец, перформанс (театр визуальных искусств) разворачивает действие в музеях, художественных галереях и в других общественно-предметных средах.

Полученная сетка позволяет шире увидеть пространственные не-изобразительные искусства и лучше понять их специфику. Группу

пространственных неизобразительных искусств называют по-разному. В первом веке Витрувий называл ее архитектурой (включающей, кроме строительства, сооружения машин, часов и т.п.). Пятнадцать веков спустя Альберти среди обязанностей архитектора наряду с возведением самых различных построек называл также сооружение повозок, мельниц, водоемов, мостов и т.п. Эта традиция и ныне поддерживается многими архитекторами, которые в понятие архитектуры включают зодчество, градостроительство, разработку интерьеров, дизайн и т.д. В XIX в. Г. Земпер вслед за средневековыми авторами говорит о полезных, практических искусствах, У. Моррис — об архитектурных искусствах. В начале XX в. В. Гропиус все предметное окружение «от стула до города» охватывал понятием «дизайн». Такое применение этого понятия характерно не только для отдельных личностей, например Дж. Нельсона, М. Беллини и др., но и для целых народов. Так, в Японии оно «включает в себя вопросы архитектуры, градостроительства, проектирования интерьера, промышленной графики, ремесленного и промышленного производства, художественных промыслов».<sup>64</sup>

Такое состояние, когда термины, с одной стороны, дублируют друг друга, а с другой — являются многозначными, явно неблагоприятно; оно затрудняет понимание текста. Всегда, особенно в науке, желательно для каждого явления иметь однозначный самостоятельный термин. В данном случае на эту роль более всего подошло бы понятие «тектонические искусства» (от греческого «тектоникос» — созидательный). В свое время Г. Земпер использовал это понятие, но применительно лишь у творчеству в дереве — плотничьему искусству, хотя и считал, что из него выросла архитектура. Тем не менее, творчество в камне он именовал «стереотомическим искусством». А в это время понятие «тектоника» весьма решительно перехватила геология и, как говорится, поезд ушел. А потребность осталась.

М.С. Каган предложил термин «архитектонические искусства» (Морфология искусства. Л., 1973), который при всех достоинствах несколько «тяжеловесен» и с трудом входит в обращение. Поэтому сегодня оптимальным представляется простой и привычный термин «архитектурные искусства».

М.С. Каган относит их к переходной зоне между искусством и неискусством, т.е. к **целостному** типу предметного творчества. Однако координатная сетка показывает, что целостный тип творчества не охватывает всей сферы архитектурных искусств. Рядом с ним (но уже в рамках искусства) и, как правило, более успешно живет и развивает-



ся другой тип формирования предметов, с иной творческой направленностью — **стилизация**.

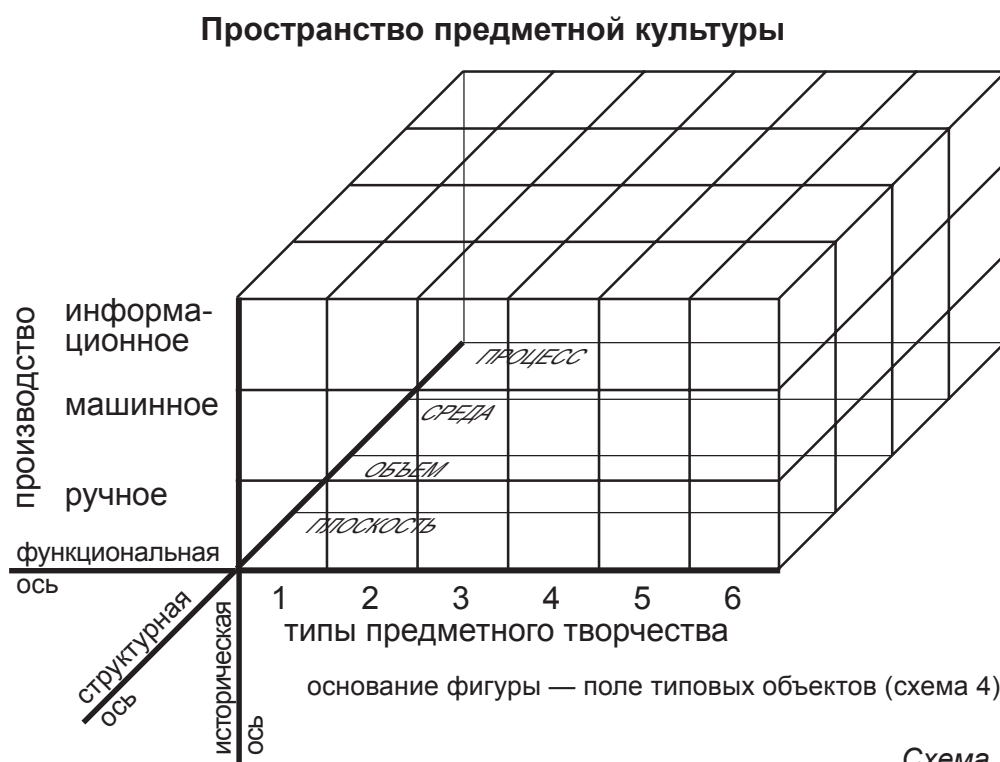
Постоянная борьба названных ориентаций архитектурного искусства, преобладание то конструктивности, то декоративности, их компромиссы испокон веков определяли дух этого искусства, составляли его историю. Первая тенденция — художественного осмысления и отражения в форме практической основы здания, его функции и конструкции — находит классически ясное воплощение в архитектуре Древней Греции, где все зрительно воспринимаемые элементы имеют практическое оправдание (рис. 2). Противоположная тенденция ярко прочитывается, например, в архитектуре Итальянского Возрождения, когда тот же ордер лишается конструктивной функции и выполняет уже исключительно или преимущественно художественную задачу, представляя собой композицию, «прислоненную» к несущей стене или даже «висящую» на ней и как бы изображающую классический прототип (рис. 3). Здесь уместно отметить, что весь классицизм, по существу, — стилизация античной классики, зачастую в значительной степени.

Целостный тип предметного творчества наиболее наглядно воспринимается в храмах Эллады, однако, он не менее последовательно реализован в романской базилике, в готическом соборе, в архитектуре так называемого современного стиля. Гармоничное слияние рациональности и выразительности поражает и в деревянном зодчестве Руси, и в казахской юрте. Это классическое единство присуще предметам быта, начиная с древнейших времен. Оно пронизывает веками отточенную форму орудий труда, музыкальных инструментов и средств транспорта, таких как венецианская гондола, узбекская арба, русские сани или современная яхта. Символом подобной целостности на протяжении всего XX в. являлся венский стул М. Тонета.

С другой стороны, уже для Древнего Рима характерно создание объектов по принципу смены оболочек, облицовок, которые и несли всю визуальную информацию. «Во всех областях художественного конструирования из нескольких типов данного объекта выбирался наиболее рациональный и далее он варьировался за счет накладных элементов»<sup>65</sup>. Как отмечал Шуази: «Декоративное и конструктивное решения в римской архитектуре стали почти независимыми друг от друга; в своем развитии и упадке они подчинялись разным, а подчас противоположным законам»<sup>66</sup>. Подобное стилизующее творчество в дальнейшем нашло широчайшее распространение и теоретическое оправдание в идеологии классицизма и романтизма. В свете сказанного вспоминается наблюдение М.Я. Гинзбурга: «Молодость нового стиля — по-преимуществу конструктивна, зрелая пора — органична и увя-

дание — декоративно»<sup>67</sup>. Происходит смена ведущего типа предметного творчества.

И в наше время соотношение этих двух тенденций — конструктивной и декоративной — определяет характер любого произведения архитектурных искусств, его логики, содержания и формы. Особенно



проявляются их взаимодействие и борьба (вплоть до взаимного отрицания) в дизайне.

Полученная сетка делает очевидным также принципиальное различие между прикладным искусством, входящим в архитектурные, и декоративным искусством, не входящим туда.<sup>68</sup>

Из сказанного ясно, что выделенные сферы предметного мира охватывают все его качественно различные формы, ко многим из которых нам предстоит еще не раз обращаться. Сейчас же представляется уместным отметить лишь одно важнейшее обстоятельство. Оно состоит в том, что предметосозидание, в течение тысячелетий опиравшееся на ремесленный способ производства, с появлением машин как бы **удваивается**.<sup>69</sup>

Это выразилось в появлении новых «дочерних» форм предметного творчества, основанных на промышленном производстве, — форм, которые в качестве продукта имеют уже не реальное изделие, а его **проектную модель**. Они принципиально отличаются от «мате-

ринских» форм, но связаны с ними наследственным пониманием соотнесенности в объекте практического и художественного начал, соответствующим типом творческого мышления и методом как совокупностью общих принципов формирования объекта. Зародившись первоначально в лоне чисто технического творчества, новые проектные формы предметосозидания распространились к полюсу художественной деятельности. Так прикладное искусство «удвоилось» в дизайне, а искусство рукописной книги в разработке макета печатной продукции. Подобное «удвоение» захватило в полной мере и архитектуру, которая благодаря развитию строительной индустрии оказывается родственной дизайну в такой же степени, в какой традиционная архитектура родственна прикладным искусствам.<sup>70</sup> В декоративном творчестве кустарная орнаментация сменилась проектированием орнамента для его машинного исполнения, а ювелирные украшения «удвоились» в форме бижутерии. Переходным звеном здесь явилась так называемая художественная промышленность, для которой характерно тиражирование с помощью технических устройств традиционных кустарных прототипов. И даже в изобразительном искусстве создаются модели-образцы, предназначенные специально для тиражирования промышленным способом, например, поздравительных открыток, почтовых марок, керамических, пластмассовых, металлических статуэток и т.д. Появление проектных форм предметосозидания, предполагающих значительные тиражи продукции, массовое ее потребление, а также усложнение объектов и возрастание их масштаба, неизмеримо увеличивает авторскую ответственность, обостряет интерес к теории предметного творчества, делает все более необходимым обоснование принимаемых решений.

Таким образом, мы взглянули на исходное поле предметных объектов под новым углом зрения — историческим. И это позволило увидеть второй слой предметных систем, полностью воспроизводящий структуру первого. Возникает естественный вопрос о количестве и особенностях подобных слоев, о выделении соответствующих периодов в истории культуры. Подобная постановка вопроса диктует необходимость выделения самых крупных этапов, отличающихся друг от друга в корне, принципиально, оставляя пока вне внимания многообразие более сложных форм.

С высоты сегодняшних научных представлений отчетливо проявляется картина общеисторических периодов развития предметной деятельности, которые соответствуют определенным уровням развития производства. Если оставить в стороне этап зарождения предметной деятельности, когда человек только еще отделился от животного мира

(хотя по своей продолжительности этот период и превосходит все другие вместе взятые), когда в ней господствовало биологически утилитарное начало, по отношению к которому безусловно истинно гениально лаконичное выражение Гегеля: «В своих орудиях человек обладает властью над внешней природой, хотя по своим целям он скорее подчинен ей»<sup>71</sup>, то весьма определенно обрисуются три периода в истории предметного творчества, связанные с тремя общеисторическими этапами развития производства, различающимися по характеру орудий труда. Во-первых, это минувший этап ремесленного производства с ручными средствами труда. Во-вторых, это господствующий сегодня этап промышленного производства<sup>72</sup>, основанного на использовании машин. И, наконец, третий этап, за которым, по всей видимости, будущее, характеризуется автоматизацией производства, информационной природой орудий труда, символом которого является компьютер. Такова схема.<sup>73</sup>

Итак, существует и третий слой объектного поля, который на наших глазах охватывает одну за другой его ячейки. Этот процесс мы рассмотрим в соответствующем пункте исторической главы. А пока необходимо ввести новую столь существенную ось в нашу модель предметной культуры и этим превратить ее из плоской, двумерной в объемную, пространственную (схема 5).

Теперь перед нами в полном объеме все мыслимые сегодня объекты предметного мира, каждый из которых имеет четкую характеристику по трем параметрам: по способу существования в пространстве и времени, по соотношению практического и художественного начал и по способу изготовления. В пространстве построенной модели могут быть выделены объектные сферы всех форм предметосозидания. Рассмотрим внимательнее наиболее актуальную для осмысления в нынешней ситуации область нашего континента — страну дизайна.

### 9. ЗЕМЛЯ ДИЗАЙНА

Сегодня не существует хотя бы самого общего однозначно принимаемого определения дизайна. Английское слово «design» означает

		сферы предметного творчества			
		дизайн	техника	прикладное искусство	декоративное искусство
ОБЪЕКТ	основная функция	практическая			
	способ производства	машинный			
	форма	эстетически совершенная			

рисунок, план, проект, замысел, идею, интригу. Отсюда дизайнер — рисовальщик, планировщик, проектировщик, изобретательный, хитроумный человек и т.п. Поэтому для обозначения проектной деятельности по созданию промышленных изделий используется термин «industrial design».

В русском языке слово «дизайн» без каких-либо уточняющих определений применяется для обозначения весьма широкого круга явлений. Оно обозначает, прежде всего, проектирование вещей и предметных комплексов. При этом имеются в виду весьма различные по функциональной наполненности вещи: от преимущественно практических до преимущественно художественных. Тем же словом называют и проектирование уже не вещей, а группового поведения — организации производства, сбыта, проектирования, обучения, развлечения и т.п. Под дизайном понимают и продукты проектирования (стало уже устойчивым выражение «хороший дизайн»), и службы проектирования, и всю сферу деятельности, включающую, кроме проектирования и службы, теорию, исследования, экспертное оценивание и пр. Очень часто дизайном называют непромышленные и даже непроектные формы предметного творчества. Более того, ряд авторов считает, что дизайн вообще не какая-то определенная область деятельности, а «особая комбинаторная направленность мышления».<sup>74</sup> В русле подобного понимания вполне оправдано причисление к дизайну, например, творчества писателя-фантаста, селекционера или любой другой деятельности, основанной на соединении ранее самостоятельно существовавших явлений. При подобном понимании размываются и временные границы существования дизайна.

Определение изучаемой сферы деятельности — первейшая задача теории, изучающей эту сферу. Иначе остается неясным, о чем, собственно, идет речь. С момента своего возникновения теория дизайна была постоянно единой, кажется, лишь в признании отсутствия единого определения дизайна. Под руководством ИКСИДа она достигла той степени интеллектуального развития, когда уже начинают пускаться на хитрости. Это проявилось в отказе от попыток дать единое определение дизайна при одновременной трактовке его как единой деятельности. Таким образом, теория по существу признала свою несостоятельность, продолжая, тем не менее, говорить фактически о том «не знаю о чем», и полагая, что это «интуитивно ясно». Но каждому ясно свое.

Отсутствие достаточно развитой теории не означает, конечно, что практики не осознают своих действий: каждый из них имеет более или менее оформленное кредо, но эти кредо, как и теории — произвольны.

В такой ситуации оказывается невозможной сколько-нибудь объективная оценка продуктов деятельности, ибо отсутствует определенность требований к этим продуктам. Каждый автор получает возможность объяснить достигнутые результаты собственным пониманием целей проектирования.

Подобное положение могло бы быть отчасти оправдано в сфере «свободных» искусств, т.к. там имеет место свобода выбора потребителем воспринимаемого произведения, но не в сфере, связанной с огромными затратами, с массовым потреблением и промышленным производством, зримо формирующим предметную среду и через нее — человека, хочет он этого или нет. Функциональная реальность объектов дизайна, их постоянное воздействие на широкие массы значительно увеличивает моральную ответственность практиков и особенно теоретиков этой деятельности. Представляется, что последнее обстоятельство гораздо острее осознавалось в пору детской непосредственности дизайна, когда, не прибегая к хитроумным уверткам, все заинтересованные публично занимались осмыслением новой профессии. Тогда-то и было выдвинуто множество дефиниций.

Анализ этого множества, а также практики дизайна, позволяет сделать вывод, что данным термином в подавляющем большинстве случаев обозначается, прежде всего, **проектирование элементов предметной среды**. Однако на создание подобных объектов направлены все виды предметного творчества. Очевидно, в дизайне вещей этот общий объект должен иметь определенную специфику. Попробуем определить ее через такие основные стороны объекта как его ведущая функция, способ изготовления и форма. Будем исходить из того, что **ведущей** в продуктах дизайна всегда является **практическая функция**, что они изготавливаются **промышленным способом** и что **форма** их должна быть **эстетически совершенной**.

Теперь для уяснения специфики дизайна соотнесем его по названным «параметрам» с другими сферами творчества, имеющими тот же обобщенный объект. Одна из таких сфер — инженерное проектирование в технике. Здесь имеют место практическая функция и промышленное производство объекта, но отсутствует обязательность его эстетического совершенства. Другая родственная сфера — традиционная архитектура и прикладное искусство. Ее сближает с дизайном ведущая роль практической функции и необходимость эстетически совершенной формы объекта, однако, отличает от него ориентация не на промышленное, а на ремесленное производство. Наконец, в сфере декоративных искусств необходимо эстетическое совершенство создаваемого объекта, часто имеет место его ориентация на промышлен-

ное тиражирование, но практическая функция не является ни основной, ни обязательной.

Итак, для начала разговора **дизайн** может быть определен как **проектирование эстетически совершенной формы практически полезных объектов промышленного производства.**

Такое обобщенное определение локализует область дизайна в пространстве предметного мира (она находится во втором историческом слое и в средней части функционального спектра), но, будучи малосодержательным, не раскрывает его конкретных проявлений, которые, как мы убедились, весьма многообразны. Отсюда неоднократные попытки разобраться в видах дизайна, подвергнуть его классификации. При этом за основу принимались различные плоскости, которые зачастую смешивались. Так, по назначению объекта проектирования выделяют дизайн одежды, дизайн обуви, интерьера, транспорта, городской среды, машин, приборов и т. п.; по предмету проектирования выделяют виды дизайна, направленные на создание функций вещи, ее образной структуры, ее современной формы и т.д.; по проектному подходу выделяют дизайн единичных предметов и систем, отраслевой дизайн и «тотальный»; по характеру организации службы — независимый и штатный; по целям хозяев производства — коммерческий и гуманитарный; по характеру потребления — массовый и элитарный; по стилевым особенностям функциональный, ретроспективный, авангардный, по странам, периодам и т.д. Сегодня, имея ясное представление о пространстве предметного мира (схема 5), можно смело выделить еще виды дизайна по обобщенному объекту (дизайн плоскости, дизайн трехмерных вещей, дизайн среды и дизайн процессов), а также — по способу проектного производства, условно говоря, промышленный дизайн и компьютерный (информационный).

Сказанное, во-первых, еще раз свидетельствует, что дизайн объединяет принципиально различные виды проектирования, и во-вторых, приводит к выводу о необходимости для осуществления научной классификации этих видов выяснить основную, главную плоскость рассмотрения — признак, определяющий их сущность.

Для этого мы обращаемся к теории деятельности, которая позволяет сделать вывод, что **основным классификационным признаком деятельности** (в нашем случае — проектной) **должен служить ее предмет**, т.е. та сторона объекта, точнее, всех объектов, которая подлежит преобразованию или познанию. С данной позиции мы и рассмотрим различные концепции дизайна и его практику.<sup>75</sup>

Основным обобщенным объектом дизайна являются, как уже установлено, элементы предметной среды, вещи. По-видимому, они все-

гда будут базисным звеном дизайна, поскольку его даже самые глобальные замыслы, в конечном счете, реализуются посредством вещей. Проектирование подобных объектов, как правило, осуществляется коллективом, в который входит и дизайнер. Возникает вопрос, что является основным, непосредственным предметом деятельности дизайнера в коллективной разработке проекта?

По этому поводу существует две исходные точки зрения. Первая состоит в том, что дизайнер должен проектировать прежде всего содержание вещей — **новые функции**. Подобную концепцию в свое время развивали производственники: О. Брик, В. Татлин, А. Родченко и др., а позже в определенном смысле — К. Кантор, когда он писал о «подлинном» дизайнере, который «дает общую идею нового предмета»<sup>76</sup>, Е. Розенблюм и др. Излюбленный пример — проект башни Третьего Интернационала, в котором В. Татлин «выразил в пространственной структуре только нарождающуюся функцию».<sup>77</sup>

Данная точка зрения имеет полярные тенденции — утилитарно-техническую и художественную. В первом случае сущность дизайнерской деятельности приближается к изобретательству и, как правило, сводится к разработке остроумных конструкций и комбинаций старых функций: кресло-кровать, стенка-стеллаж, плавучая дача и т.п. Во втором случае она состоит в открытии новых «культурных смыслов» нового художественного содержания. Примером такой деятельности может служить «обработка» вещей в музейной экспозиции, где «угасает» их практическое значение и поэтому свободно моделируется образно-коммуникативная функция. В целом подобная деятельность по созданию функций имеет весьма скромное практическое распространение.

Другая точка зрения состоит в том, что потребные действия, функции, новые представления о них складываются в обществе, формируются в процессе его развития и выступают в качестве основы технического задания, а предметом дизайнерского проектирования является **форма** вещи, соответствующая уже заданным функциям, которые лишь развиваются, обогащаются в процессе проектирования. К указанной необходимой основе дизайнерской деятельности могут прибавляться, а могут и не прибавляться, иные задачи. К данной позиции тяготеет ненадолго принятое ИКСИДом в 1964 г. определение дизайна, а также десятки других его дефиниций. При этом имеется в виду различная форма. В зависимости от характера исходных функций существует спектр вещей, протянувшийся от полюса материальной полезности — практичности к полюсу общественно-духовной полезности — художественности. В данном спектре дизайну соответствует определенный участок, на



## Виды дизайна вещей

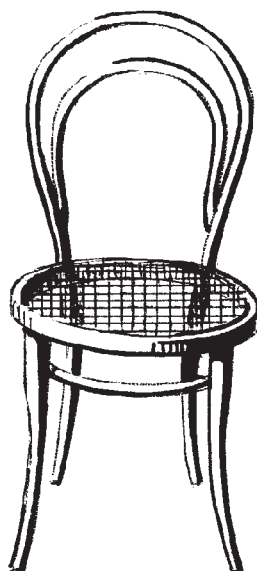
Инженерный



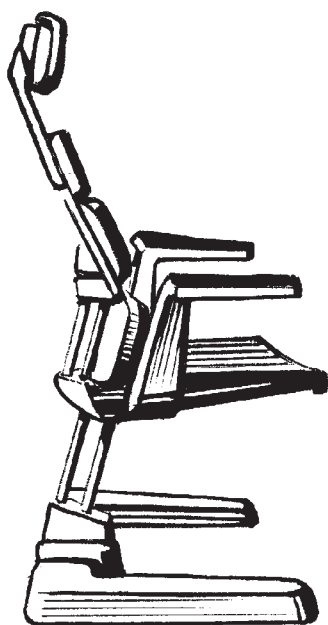
Стайлинг



Классический



Научный



Арт-дизайн



Рис. 4

котором можно выделить, по крайней мере, три типа вещей и, соответственно, три типа формы, три предмета и три метода дизайнерского проектирования.

К полюсу практичности тяготеют вещи, у которых все богатство функций носит в основном утилитарный характер. Здесь предметом деятельности является конструкция или **техническая форма**, а в качестве адекватного метода выступает инженерное проектирование, опирающееся на технические законы и рациональный расчет. К данной позиции тяготеет так называемый **инженерный дизайн**. Она характерна, например, для английских теоретиков 50-х годов М. Фарра, Ф. Эшфорда и др.<sup>78</sup> Сущность дизайнерской деятельности в этом случае приближается к техническому творчеству. Для подобной деятельности характерно отсутствие художественных целей и стремление к красоте вещей как следствию их всестороннего практического совершенства. В ряде случаев таким следствием оказывается своеобразная эстетическая выразительность (изящество, величие и т.п.), достигаемая зачастую произвольно. Вспомним суждение профессора Столярова о выраженной целесообразности инженерных объектов как условия эстетического удовлетворения. Образцами подобного дизайна служат многочисленные мосты, телевизионные башни, ангары, паровозы и тепловозы. Инженерный дизайн широко распространен и в сфере крупносерийного производства, особенно орудий труда: инструментов, станков, приборов. Нам знакомы (главным образом, по международным выставкам) подобные изделия, вызывающие эстетическое удовольствие современностью материалов и технологии, остроумием конструкции, совершенством и точностью обработки поверхностей, наконец, удобством и многофункциональностью. Ярким примером является здесь и военная техника с ее суровой красотой.

К инженерному дизайну по предмету и методу примыкает **научный дизайн**, зародившийся в Баухаузе в краткий период директорства Г. Майера. К нему была близка руководимая Т. Мальдонадо Ульмская школа, которой, по словам Л. Жадовой, присущ «утрированный рационализм, абсолютизация чисто логических, вычислительных методов проектирования, превратившихся в своего рода наукоманию, воздействие на художественное мышление дизайнера в духе чистого аналитизма, вне всякого внимания к интуиции, фантазии...».<sup>79</sup>

К противоположному полюсу на рассматриваемом участке спектрального ряда тяготеют вещи, в которых ведущую роль играет художественно-образная сторона. Основным предметом дизайнерского проектирования здесь является **выразительная форма**, а в качестве адекватного метода выступает стилизующее формообразование, опираю-

щееся на интуицию и чувство композиции. Подобное понимание дизайна характерно для Герберта Рида, Джио Понти, многих деятелей **арт-дизайна** и **коммерческого стайлинга**.<sup>80</sup> «К середине 60-х годов доктрины, утверждающие самоценность чувственно воспринимаемого облика вещей и важность культурной символики их формы, стали выходить на первое место. Движение арт-дизайна, — писали Л.Б. Перверзев и Р.О. Антонов, — привлекло внимание к богатейшему фонду незаслуженно забытых художественных форм, накопленных человечеством».<sup>81</sup> Сущность дизайнерской деятельности в данном случае приближается к декоративному творчеству. Продуктом стилизующего дизайна — стайлинга является основная масса вещей широкого потребления в экономически развитых странах, где он служит основным средством конкурентной борьбы. И у нас имеет место аналогичная деятельность. Достаточно вспомнить изготовление различных корпусов для единого по своей утилитарно-технической сущности телевизора или часового механизма, проектирование одежды, обуви и т.д.

Между охарактеризованными участками спектра находится зона создания вещей, где все богатство функций органично совмещает практическую и эмоционально-идеологическую направленность. Основным предметом проектирования является здесь **целостная форма**, вбирающая в себя свойства технической и художественной форм, а в качестве адекватного метода выступает метод целостного формирования вещей и их систем. В данном случае сущность дизайна состоит в художественном освоении практической основы вещи. Такому предметосозиданию, ориентированному на потребности человека вообще, на обобщенно гуманистические идеалы обучают в государственных школах дизайна во всем мире. Дизайн, опирающийся на этот, пришедший из глубин народного творчества и классической архитектуры метод, называют «академическим». В СССР для его обозначения применялся термин «художественное конструирование». Но поскольку тот же термин употребляется еще и в других значениях, будем называть данный вид дизайна **классическим**.<sup>82</sup>

Итак, перед нами, по крайней мере, пять видов дизайна вещей, для каждого из которых характерен свой метод проектирования и свой тип дизайнера.

Опираясь на рассмотренный материал, уместно вспомнить некогда горячо обсуждавшуюся дилемму: «дизайн — искусство или не искусство?» Теперь очевидно, что подобная постановка вопроса, нашедшая отражение даже в названиях книг («Прометей или Орфей» В.И. Тасалова, «Эстетика и техника: альтернатива или интеграция» Л.И. Новиковой), абстрактна и метафизична, ибо дизайн неоднороден. Инже-

нерные формы дизайна не попадают в сферу искусства, т.к. они не предполагают решения художественных задач. Классические формы дизайна являются переходными, совмещающими в себе черты искусства и неискусства. Наконец, виды дизайна, направленные преимущественно на создание выразительной формы вещей (стайлинг и арт-дизайн), полностью входят в сферу искусства. Для наглядного сопоставления выделенных видов дизайна вновь обратимся к спасительному креслу (рис. 4).

Мы рассмотрели дизайн вещей и предметных комплексов. Однако трехмерные вещи — не единственный обобщенный объект дизайна. Другим его объектом является плоскость, причем различного назначения: ограждающая, информирующая, деко-

рирующая. И здесь предметом деятельности служит форма, соответствующая заданной идее, но на этот раз форма двухмерная — **композиционное решение** плоскости. Здесь также прослеживается спектр переходных форм проектирования от преимущественно практических, опирающихся на эстетические эффекты материалов (текстур, фактур, цвета, рельефа, их сочетаний) и технологий (плетения, прессования, механической обработки, покрытий и т.п.), до преимущественно декоративных. Если конкретными объектами **технологического дизайна** являются различные покрытия и облицовочные материалы (линолеум, пленки, плитки, слоистый пластик, кафель, фактурное стекло и т.п.), то объекты **декорирующего дизайна** — драпировки, тюль, ковры и т.п. Центральную позицию в этом спектре занимает **промышленная графика**, совмещающая практические функции информации и упаковки с эмоционально-идеологическими, художественными функциями.

Широко охватывается дизайном и такой обобщенный объект как предметная среда, начиная от производственных помещений и территорий и кончая художественными интерьерами (при условии опоры на машинное изготовление составляющих его элементов) — рестораны, магазины, квартиры-музеи, концертные залы и т.п. Здесь также

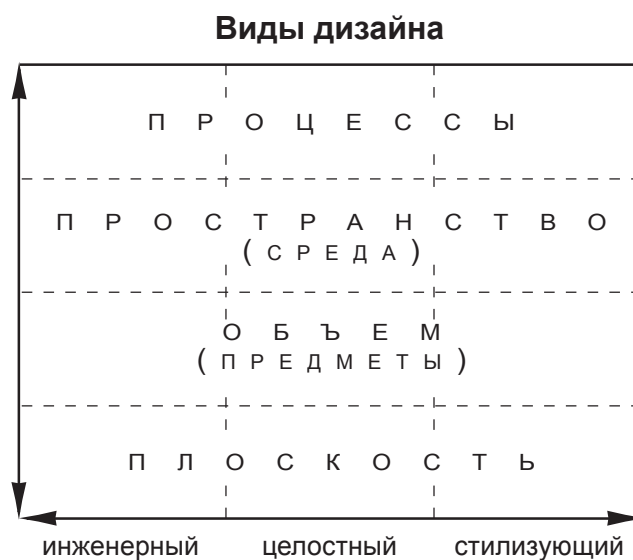


Схема 4а

можно условно выделить три вида дизайна: **проектирование производственной среды, уникальной среды и общественной среды.**

Наконец, существует еще один обобщенный объект дизайна — социальные действия людей. В качестве содержания здесь выступают задаваемые заказчиком социальные отношения, а в качестве формы — групповое **поведение людей**, которое и подлежит проектной организации<sup>83</sup>. Указанное содержание также вписывается в спектральный ряд между отношениями преимущественно практическими и преимущественно художественными, определяя виды организационного дизайна.

«Высшим уровнем современного дизайна, заключили в результате серьезного анализа Л.Б. Переверзев и Р.О. Антонов является экспертно-методическая деятельность по разработке комплексных программ проектирования и еще более общих проектных стратегий в области градостроительства, систем массового обслуживания и среды обитания, взятых в национальном, континентальном и даже глобальном масштабах».<sup>84</sup> Подобная деятельность, так называемый **нон-дизайн**, характерна в первую очередь для лидеров американского дизайна — методистов, организаторов, исследователей, мастеров коммерческой стратегии и тактики. Предметом такого проектирования является **поведение социальных групп**. Примером служит проектирование производственной номенклатуры изделий, организации производства и сбыта, систем обучения, избирательных кампаний, программ развития целого штата, различных служб, решение экологических проблем и т.п. Сущность подобной деятельности — организационно-методическая. В этой сфере главную роль играет дизайнер-социолог и экономист, обладающий техническими знаниями и социальным воображением.

Яркий пример подобной деятельности описал крупный американский дизайнер Джордж Нельсон. Речь идет о разработке новой организации учебного процесса с использованием современных технических средств: фильмов, диапозитивов, звукозаписи, о замене традиционного «кустарного» метода чтения одинаковых курсов многочисленными преподавателями различного уровня на промышленный метод тиражирования курса в самом лучшем исполнении. Умелое использование техники «помогает за несколько минут раскрыть связь там, где лектору для этого понадобились бы часы».<sup>85</sup> В нашей стране охарактеризованная деятельность находит место, прежде всего, при разработках так называемых комплексных программ, нацеленных на организацию проектирования, производства, потребления, сбыта, обслуживания и т.п.

К подобному пониманию предмета своей деятельности в определенном смысле близки представители **художественного проектирования** — «особой ветви дерева дизайна» (В. Глазычев) в Союзе художников. Однако в данном случае речь идет о художественных отношениях, о проектировании ситуаций художественного восприятия, **эмоциональ-**

### Дизайн в пространстве предметного мира

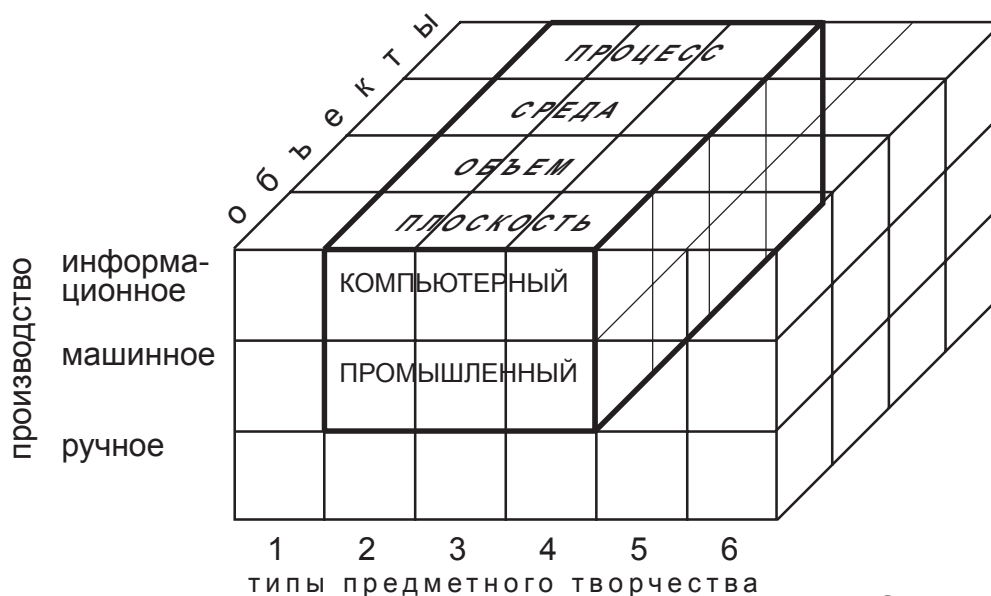


Схема 5а

**ной активности социальных групп.** Примером такой деятельности служит разработка церемоний, обрядов, шествий, выставок, музейных экспозиций, демонстрации мод и т.п. Эта деятельность по своей сути приближается к работе сценариста и режиссера. А. Немлихер так и говорил: «В любой форме нашего искусства мы, художники проектировщики — прежде всего режиссеры... Без режиссуры не может быть организована городская среда, не может быть оформлена ни выставка, ни музей».<sup>86</sup> Ту же мысль развивал И. Шошенский: «Сегодня художник декоративного ансамбля... понимает свою задачу как организацию всей, абсолютно всей среды, в которой находится человек... как целостное решение законченных циклов поведения человека в труде, быту, отдыхе. Поэтому наша профессия сегодня стоит в ряду организаторских профессий: театрального постановщика, кинорежиссера. Только у нас все еще сложнее, поскольку те имеют дело со специально подготовленными исполнителями, а мы — с неподготовленной массой людей, которым мы должны внушить (да так, чтобы они и не заметили) определенный образ мыслей, определенное поведение — подчас целое сюжетное действие».<sup>87</sup>

Между полюсами практически и художественно ориентированных действий существует спектр переходных форм, в котором еще недавно на наших глазах приобретало вес проектирование, более или менее гармонично совмещающее эти полярные начала. Мы имеем в виду так



Схема 6

называемые «дизайн-программы». В ряде случаев подобное проектирование называют системным или **программным дизайном**.<sup>88</sup> Его обобщенным объектом так же являются социальные действия людей, а основным предметом — **эмоционально окрашенное поведение**.

Итак, проделанный беглый обзор различных теоретических позиций и форм практической деятельности в плоскости основного предмета проектирования позволяет наметить схематическую

структуру видов дизайна (схема 4а).

Мы видим, во-первых, что дизайн как проектирование выходит за пределы лишь мира вещей, и, во-вторых, что во всех случаях **основным предметом деятельности является форма**, будь то материальная организация трехмерных вещей, композиция плоскости или пространства, поведение людей, социальных групп.

Однако работе над формой осознанно или подсознательно всегда сопутствует (а чаще предшествует) работа над содержанием, главным образом — его осмысление. Предмет такой концептуальной деятельности **совокупность требований** к будущему объекту, формулирование идей, функций и социальных отношений, подлежащих реализации в форме процессов, предметных пространств и вещей. При разработке сложных систем концептуальное проектирование выделяется в особый этап и проводится соответствующими специалистами, иногда целыми коллективами. Продукты **концептуального дизайна** (установки, концепции, требования, принципы) имеют непосредственный выход лишь в идеальные сферы (проектирование, оценивание) и только через них — в сферы производства и потребления.<sup>89</sup>

Каждый из видов дизайна имеет право на свою собственную теорию (соответствующие взгляды, построения, концепции в более или

менее явной форме развиваются, они частично освещены выше). Причем ни одна из них не в праве претендовать на роль теории всего дизайна. Более того, важным условием развития теории дизайна является максимально строгое разведение понятий о различных его видах, ибо затушевывание различий приводит к неоправданному распространению на всю сферу положений, справедливых лишь для отдельных ее форм и таким образом — к дискредитации этих положений и теории в целом. Подобная практика понимания «своего» дизайна как единственно правильного, а других как отклонения от нормы весьма распространена (и, видимо, естественна для обыденного сознания<sup>90</sup>). Она находит выражение в отрицании «функционализма» с позиций арт-дизайна, в противопоставлении дизайна и стайлинга с позиции функционализма, в обличении дизайна вещей как вещизма с позиций художественного проектирования и т.д. Сегодня всякие **разговоры о дизайне без упоминания предмета деятельности — беспредметны.**

Признание относительной самостоятельности различных видов дизайна позволяет ставить вопрос о специализации деятельности и учебной подготовки дизайнеров (показательно, что в архитектуре уже выделились различные профессии). Подобная специализация не мешает одному дизайнеру, если он способен на это, решать различные по предмету задачи. Однако важно сознавать, что с изменением предмета деятельности меняются требования к продукту и метод его получения.

Отметим также, что выделение предметной плоскости классификации дизайна в качестве основной никак не отрицает правомерности иных плоскостей рассмотрения. Каждая из них свободно «накладывается» на охарактеризованную выше основу, ибо любой из названных видов дизайна может быть коммерческим и гуманитарным, «независимым» и «пленным», может обращаться к разным объектам и слоям населения, стилям и т.д.

Выводы, полученные на материале дизайна, позволяют сделать более широкие обобщения. Весьма существенно, что аналогичная выявленной нами структура видов имеет место и в сфере непромышленного формирования среды, прежде всего в сфере традиционной архитектуры. И здесь предметом деятельности является, материальная организация сооружений — их форма, от утилитарно-технической (область инженерного строительства) до художественной (уникальные сооружения, монументы). Плоскостному дизайну соответствуют древнейшие виды текстильного производства, ткачества, ковроделия, плетения и т.п. Дизайну среды соответствуют ручные формы организации поселений, жилья, храмовых пространств. Наконец, организационно-



му дизайну предшествовала организация поведения значительных групп людей, от штурма крепости до карнавала.<sup>91</sup> Оказывается, что все выделенные и контурно намеченные нами виды дизайнерского проектирования всего лишь дублируют в новых условиях виды ремесленной деятельности. Это, видимо, касается и верхнего, информационного слоя в пространстве предметных объектов, где само проектирование перестает быть ручным и становится компьютерным<sup>92</sup> (схема 5а).

Наконец, в связи с изложенным можно заключить, что такой предмет творческой активности, как функция объекта, также имеет место во всем пространстве предметного мира. Однако деятельность по осмыслению, развитию, обработке функций первоначально осуществлялась анонимно всем обществом на протяжении тысячелетий и веков и лишь с появлением сферы проектирования постепенно становится особой профессией, которой, по всей видимости, предстоит все ускоряющееся развитие. Но это уже тема исторического анализа.

Итак, под дизайном в широком смысле мы понимаем все упомянутые виды проектирования вещей, плоскостей, сред, социальных действий и функций, а в узком смысле — проектирование целостных предметов — классический дизайн. В дальнейшем этот термин будет использоваться преимущественно в узком смысле. Аналогично из всех сфер архитектуры в широком смысле мы выделяем участок проектирования целостных зданий и сооружений и только в этом смысле будем употреблять термин «архитектура».

Понимаемые так дизайн и архитектура, а также прикладное искусство, суть различные сферы деятельности по созданию предметов, органично совмещающих утилитарно-практическое и художественно-образное начала. Эта деятельность и будет центральным объектом дальнейшего рассмотрения. Из вышеизложенного должно быть ясно, что целостное предметосозидание существует не изолированно, что оно постоянно взаимодействует с соседними участками спектра, что само его существование есть борьба характерных для этих участков тенденций и что оно выделяется нами в «чистом виде» лишь в целях анализа.

Расставаясь с дизайном в широком смысле, схематически наметим его соотношение с архитектурными искусствами. Мы видим, что он выходит за пределы этих искусств, включая наряду с целостным и стилизующим типами творчества рационально-эстетический, инженерный тип (2), не входящий в сферу архитектурных искусств (схема 6).

Но, с другой стороны, последние, в отличие от дизайна, кроме промышленных изделий охватывают мощную сферу продуктов традиционного ручного труда на первом этаже пространственной модели предметной культуры (схема 5).

## 10. ВЫВОДЫ

В результате рассмотрения предметной культуры в более широких системах установлены основы ее философии: координаты этого континента в океане всей культуры и ряд ее существенных черт.

В пространственно-временном континууме (структурный срез) она выступает в форме спектра четырех обобщенных объектов: плоскости, объемной вещи, предметной среды и опредмеченных процессов — четырех онтологических пластов.

В функциональном пространстве деятельности предметное творчество располагается между полюсами практически полезного предметосозидания и художественного освоения действительности. Подвижное сочетание этих полярных начал дает целый спектр принципиально различных типов предметной культуры творчества — ее «климатических зон». Все типы предметного творчества направлены, прежде всего, на создание формы предметов, соответствующей исходному содержанию. Но поскольку это содержание различается по соотношению указанных полярных начал, различаются и типы создаваемой формы от чисто технической до чисто художественной. Каждый такой тип предопределяет характер творчества, его цель, понимание совершенства и красоты объектов, метод формообразования.

Пересечение двух названных спектров дает **поле**, охватывающее все мыслимые типовые формы предметных объектов (схема 4). Подключение третьей важнейшей оси, намечающей укрупненные этапы эволюции предметного мира, превращает двумерное поле в «ячеистое» **пространство** объектов (схема 5), каждый из которых характеризуется по трем определяющим существеннейшим параметрам.

В полученной пространственной модели предметной культуры располагаются все виды предметного творчества и его продуктов, в частности, особенно интересующий нас дизайн в его классических индустриальных и уже набирающих силу — информационных формах (схема 5а).

Среди охарактеризованных типов предметного творчества **наибольший теоретический интерес представляет целостный тип**. Тому есть, по крайней мере, две причины.

1. Именно эта форма творчества в основном охватывала предметную среду, обеспечивая ей поражающую нас сегодня художественно-практическую целостность, на протяжении многих веков, предшествующих появлению машинного производства; именно она в наибольшей степени соответствует демократическим принципам реализма вещей, гуманистическому пониманию гармонии второй природы; поэтому, ви-

димо, ей должна принадлежать ведущая роль в предметном творчестве будущего.

2. Целостное предметосозидание в силу своего центрального положения в ряду форм предметного творчества опирается на самый сложный тип мышления и самую сложную систему принципов, гармонично совмещающую крайности; раскрытие этой системы позволило бы понять существо всех остальных типов предметосозидания.

Поэтому мы далее и сосредоточим внимание главным образом на целостном формировании предметов. Для него характерны следующие принципиальные черты:

а) ведущая определяющая роль принадлежит практическому значению предмета;

б) художественная составляющая определяется практической основой и направлена на осмысление в образной форме этой основы, ее понимания обществом;

в) адресованность значительным социальным группам предопределяет обобщенность, устойчивую всеобщность художественного содержания;

г) такое сравнительно отвлеченное «поэтическое» содержание для своего воплощения в форме предметов требует соответствующих неизобразительных, тектонических средств выразительности;

д) особая роль ансамбля, ибо полезные предметы не функционируют по одиночке.

Такова **сущность целостного предметосозидания**, так сказать, **первого порядка**. Однако данное довольно общее представление недостаточно для раскрытия целого ряда жизненно важных вопросов, которые развивающаяся проектная практика предметного творчества ставит перед теорией.

1. Принятое нами понимание специфики целостного предметосозидания предполагает единство в его продуктах практического и художественного начал. Поэтому первые вопросы, которые естественно возникают, связаны с недостаточно отчетливым и развернутым представлением о проявлении и взаимодействии этих начал, прежде всего практического и художественного содержания. Бытует весьма давняя и распространенная традиция сводить практическое содержание продуктов предметного творчества только к их рабочей, инструментальной функции. Подобный подход чреват упрощенчеством и вульгаризацией. Поэтому перед теорией возникает задача установить, **в чем состоит и как проявляется практическое содержание целостных предметов**.

2. Вопрос о художественном содержании целостных предметов является, с одной стороны, стержневым для практиков, а с другой — наиболее туманным, решаемым обычно интуитивно, без членораздельных формулировок. Когда спрашивают архитектора или дизайнера, какую идею он как художник вложил в свое произведение, что он хотел выразить, неизменно ставят автора в затруднительное положение. Между тем, совершенно очевидно, что этот вопрос закономерен и естественен, что профессионально подготовленный специалист должен отдавать отчет себе и другим относительно существа своего замысла. Отсюда вторая задача теории — установить, **откуда берется, из каких компонентов складывается и как проявляется художественное содержание целостных предметов.**

3. Следующий, сложный и существеннейший для всех архитектурных искусств вопрос, на который также должна ответить теория — **как взаимодействуют эти два начала, что означает их единство и чем оно обеспечивается?**

4. Размышления на данную тему приводят к проблеме метода, или основных принципов, целостного и других типов предметного творчества. Существует удобная для пассивных голов точка зрения, состоящая в том, что никаких общих принципов нет, что архитектор и дизайнер руководствуются в своей деятельности каждый раз особой совокупностью принципов, что установление какой-то постоянной системы было бы даже вредно, т.к. ограничивало бы свободу творчества. С подобной позицией связаны столь распространенные в литературе по дизайну упоминания о «методах» художественного конструирования во множественном числе. Здесь следует сразу уточнить, что понимается под принципами. Если речь идет о некоторых индивидуальных приемах, конкретных способах деятельности, о последовательности этапов работы, то сторонники приведенной точки зрения в значительной степени правы. В таком случае действительно универсальные рецепты были бы вредны. Однако поставленный подобным образом вопрос не входит в сферу теории. Иное дело, когда исследуются принципы более высокого уровня, постоянные правила учета определенных условий или факторов, закономерные для всех актов целостного формообразования, стилизации и т.д. **Выявление совокупности таких универсальных принципов** — прямая задача теории.

5. Ключевой для всего цикла предметосозидающей (да и любой другой) деятельности является проблема требований к продуктам этой деятельности, ибо совокупность конкретных требований представляет собой социальный заказ, определяющий свойства будущего объекта и конкретный метод его создания. В свою очередь, конкретные тре-

бования являются производными от общих требований ко всем продуктам данной деятельности, система которых представляет собой кредо профессии. **Обоснование и формулирование общих требований** — обязанность теории соответствующей деятельности.

6. Требования к продуктам деятельности определяют и критерии оценки этих продуктов. Оценка по существу представляет собой результат сопоставления свойств объекта с исходными требованиями к нему. Причем, такое сопоставление возможно только при единстве структур (т.е. состава и взаимосвязей компонентов) сопоставляемых явлений: исходных требований и оцениваемых свойств. Отсюда — теоретическая проблема **критериев оценки и обоснования их структуры**.

7. Наконец, наряду с раскрытием специфики различных видов предметного творчества (о которой шла речь до сих пор) теория должна осветить также проблемы, связанные с проектной природой его современных форм, прежде всего такие, как место и роль проектирования в системе предметной деятельности, его **цели и задачи, развернутая структура проектного движения**, внутренние и внешние **условия его успешности** и т.п. Здесь речь идет уже о выходах теории в методику.

Таково проблемное поле, открывшееся за дебрями многочисленных наукообразных рассуждений, таковы основные общетеоретические вопросы, без убедительного ответа на которые весьма затрудняется нормальное развитие неотвратимо грядущей серьезной практики, например, самоутверждение дизайна как профессии, постановка и решение сложных комплексных задач, взаимопонимание с представителями смежных профессий, с коллегами, «заказчиками» и т.д. Указанная проблематика особенно актуализируется в связи с переходом к рыночной экономике. Ответить на эти вопросы достаточно обоснованно и развернуто означает решить основные проблемы, стоящие сегодня перед теорией предметного творчества — раскрыть, или хотя бы приоткрыть, его **сущность второго порядка**.

Итак, мы представили общую картину, как бы окинув единым взглядом материк предметной культуры, выделив на нем область целостного предметосозидания и уловив ее «общегеографические» контуры. Теперь перед нами обрисовались задачи более глубокого изучения этой области, требующие серьезного обращения уже не к продукту, а к процессу предметной деятельности, к закономерностям, лежащим в его основании.

<sup>1</sup> Вернадский В.И. Живое вещество и биосфера. М., 1994. С. 241.

<sup>2</sup> Каган М.С. Философия культуры. СПб., 1996.

<sup>3</sup> Моисеев Н.Н. В.И. Вернадский и современность // Вернадский В.И. Живое вещество и биосфера. М., 1994. С. 645.

<sup>4</sup> Кутырев В.А. Культура и технология: борьба миров. М., 2001. С. 229–230.

<sup>5</sup> Интересно, что уже в представлениях Гесиода ощущаются эти закономерности развития: хаос разделяется на 4 элемента, комбинации которых рожают всё, «всё существующее есть лишь результат соединения и разъединения», — замечает Анаксагор. А в XIX в. теория равновесия Т. Спенсера объясняла развитие и существование самых различных систем именно интеграцией и дифференциацией.

<sup>6</sup> Моисеев Н.Н. В.И. Вернадский и современность // Вернадский В.И. Живое вещество и биосфера. М., 1994. С. 645.

<sup>7</sup> Там же. С. 647.

<sup>8</sup> Вернадский В.И. Живое вещество // Живое вещество и биосфера. М., 1994. С. 5.

<sup>9</sup> Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 137.

<sup>10</sup> Вернадский В.И. Биосфера и ноосфера // Живое вещество и биосфера. М., 1994. С. 547.

<sup>11</sup> Под «скачками» в данном масштабе имеются в виду изменения, происходившие на протяжении отрезков времени от миллионов лет в начале движения до десятков тысяч в конце.

<sup>12</sup> Последний этап эволюции живого называют по-разному: в психологическом аспекте — психозойской эрой (Ле-Конт), в геологическом аспекте — антропогенной эрой (А.П. Павлов), ноосферой (В.И. Вернадский) и т.п. В контексте наших рассуждений он только что назван культурным.

<sup>13</sup> В.И. Назаров в книге «Финализм в современном эволюционном учении» обосновал вывод о том, что Тейяровский «великий закон усложнения» в существенных чертах «напоминает... закон градации Ламарка» и «автоматического ортогенеза» Берга (М., 1984. С. 207).

<sup>14</sup> Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 138.

<sup>15</sup> Там же. С. 139.

<sup>16</sup> Дарвин Ч. Происхождение видов путем естественного отбора. М., 1986.

<sup>17</sup> Современная биология установила, что именно «популяция является элементарной эволюционной структурой» (Тимофеев-Ресовский Н.В. и др. Краткий очерк теории эволюции. М., 1969. С. 66).

<sup>18</sup> Современная генетика подобные случайные изменения называет мутациями. Часть их вредна для организма, другие нейтральны и лишь весьма незначительный процент способствует его выживанию. Изменчивость вида связана не с прямыми ответами на воздействия среды и не с единичными мутациями, а с саморазвитием популяции в целом как следствием накопления многих мутаций.

<sup>19</sup> Принцип следования формы за содержанием, причем с определенным отставанием, давно установлен в науке. Такое отставание предопределено тенденцией стабильности, законом инерции.

<sup>20</sup> Дарвин Ч. Происхождение видов путем естественного отбора. М., 1986. С. 82.

<sup>21</sup> Там же. С. 102.

<sup>22</sup> Там же. С. 348.

<sup>23</sup> Этому посвящена обширная литература. См., напр.: Шмальгаузен И.И. Кибернетические вопросы биологии. Новосибирск, 1968; Мамзин А.С. Проблемы организации и самоорганизации в естествознании // Тезисы научной конференции Синергетика в философии, науке и технике. СПб., 1999.

<sup>24</sup> Этот процесс Гельвеций представлял как хаотическое движение, создающее множество возможностей сочетания и вариаций формы, которые постоянно нарушаются и видоизменяются (Гельвеций К.А. О человеке. М., 1937).

<sup>25</sup> Павлов И.П. Полн. собр. трудов. М., 1949. Т. 3. С. 19.

<sup>26</sup> Уже в рамках культуры развитие обретает еще один коэффициент ускорения при переходе от традиционного этапа к личностно-креативному, обращенному в будущее, когда резко возрастает мера целесообразной активности человека.

<sup>27</sup> Прямохождение австралопитеков, единственных из всех представителей ископаемых приматов (см.: Якимов В.П. Австралопитековые // Ископаемые гоминиды и происхождение человека. М., 1966. С. 70), внутренне связано с изменением функционирования руки, которая все более использовалась для добывания пищи и обороны с помощью естественных орудий, их ассортимент расширялся, они обновлялись и сохранялись, что позволяет говорить о появлении «предметного или орудийного фонда стада» (Гурьев Д.В. Становление общественного производства. М., 1973. С. 91).

<sup>28</sup> Гурьев Д.В. Назв. соч. С. 102.

<sup>29</sup> Доказательство именно такого строения исходной клеточки деятельности содержится в очерке 11.

<sup>30</sup> Каган М.С. Философия культуры. СПб., 1996. С. 321.

<sup>31</sup> Первейшую роль речи обосновывает Б.Ф. Поршнев в обстоятельной работе «О начале человеческой истории» (М., 1974).

<sup>32</sup> Уже в XV в. Пико де ла Мирандола утверждал, что все совершается согласно природным силам и принципам, и будущее закономерно наступает, вытекая из связи причин и действий. «Человек подчиняется законам природы» — писал Гольбах в основном произведении французского материализма «Система природы» (1770).

<sup>33</sup> Ю. Липс в книге «Происхождение вещей» (М., 1954) рассказывает о сотнях видов ловушек, создававшихся уже 10–12 тысяч лет назад.

<sup>34</sup> Durkheim E. La science sociale et l'action. P., 1970. P. 119.

<sup>35</sup> Здесь вслед за И. Кантом допускается «тонкий антропоморфизм», когда по аналогии с человеком говорится о целесообразности в природе как «эвристическом принципе», как условном способе ее рассмотрения, когда человек, культура выступают «звеном в цепи целей природы», «здесь, на Земле — последней целью творения» (Кант И. Соч в шести томах. Т. 5. М., 1966. С. 459).

<sup>36</sup> Сегодня устремленный в будущее взгляд науки различает формирующийся на базе сложной информационной сети коллективный **планетарный интеллект** человечества с новым коэффициентом ускорения прогресса, предположительно

способный открыть новые перспективы для развития человека, антропогенной цивилизации. Существует также иная концепция — «консервативной революции», утверждающая, что настала пора «обуздать прогресс», постараться вернуться к гармонии с природой (*Кутырев В.А.* Культура и технология: борьба миров. М., 2001).

<sup>37</sup> *Каган М.С.* Социальные функции искусства. Л., 1978. С. 14.

<sup>38</sup> *Каган М.С.* Философия культуры. СПб., 1996. С. 36–47.

<sup>39</sup> В последней книге М.С. Кагана «Введение в историю мировой культуры» (СПб., 2000) она названа «технической» (с. 46). Однако этот термин, как мы убедились, выводит далеко за рамки даже всей материальной культуры, он также отсекает художественные аспекты данной сферы.

<sup>40</sup> Представляется, что в данном случае точнее говорить о культуре человеческого тела.

<sup>41</sup> «Доколумбовой Америке были известны пять или шесть разновидностей картофеля, а научное земледелие вывело из них тысячу», — пишет Ф. Бродель. То же относится к кукурузе, да и к большинству сельскохозяйственных культур (*Бродель Ф.* Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV–XVIII вв. Т. 1. М., 1986. С. 191).

<sup>42</sup> *Дюркгейм Э.* О разделении общественного труда. Метод социологии. М., 1991. С. 438. В данном тексте понятие «вещь» используется в широком философском смысле.

<sup>43</sup> Там же. С. 445.

<sup>44</sup> *Каган М.С.* Человеческая деятельность. М., 1974. С. 97.

<sup>45</sup> Там же. С. 98.

<sup>46</sup> Полнос художественности необязательно располагать выше остальных, важно, что он находится на ином уровне.

<sup>47</sup> *Афанасьев В.Г., Урсул Д.Д.* Социальная информация // Вопросы философии. 1974. № 10.

<sup>48</sup> *Батищев Г.С.* Деятельная структура человека как философский принцип / Проблема человека в современной философии. М., 1969.

<sup>49</sup> *Дробницкий О.Г.* Природа и границы сферы общественного бытия человека // Проблема человека в современной философии. М., 1969.

<sup>50</sup> *Моль А.* Социодинамика культуры. М., 1973.

<sup>51</sup> Понятие «практическое» поворачивается здесь той своей гранью, которая противостоит не теоретическому (что может быть более привычно), а художественному. В этой плоскости сама теория оказывается практической деятельностью, поскольку конечной целью теории является практическая польза.

<sup>52</sup> Здесь и далее речь идет о сознательной, преднамеренной материализации заданного назначения в форме вещи, поскольку «обрастание» вещей многообразными функциями, значениями и смыслами в процессе их «жизни» находится за пределами их создания.

<sup>53</sup> *Безмоздин Л.Н.* Художественное конструирование в системе человеческой деятельности. Автореф. докт. дисс. Тбилиси, 1977. С. 38–42. Те же идеи автор развивал и позже. См.: *Безмоздин Л.Н.* В мире дизайна. Ташкент, 1990.



<sup>54</sup> Разумеется, возможна и плодотворна декомпозиция художественной культуры и в других плоскостях. Их выбор предопределяется поставленной целью. Например, коллективный труд ленинградских авторов «Художественная культура в докапиталистических формациях» (Л., 1984) посвящен рассмотрению эволюции названного объекта в трех измерениях: институциональном (организационно-функциональном), информационном и морфологическом. Причем последние два среза охватывают главным образом само искусство, его духовное содержание, методы и стили, области и виды. Для наших целей достаточно лишь первого из этих измерений.

<sup>55</sup> Это обстоятельство настойчиво отмечается, например, А.Ф. Еремеевым в четвертой части «Лекций по марксистско-ленинской эстетике» (Свердловск, 1975).

<sup>56</sup> *Каган М.С.* Введение в историю мировой культуры. Кн. 1. СПб., 2000. С. 52.

<sup>57</sup> Имеются в виду объективные предпосылки эстетического отношения. Они не только существуют во всей действительности, но многими мыслителями от античных греков до Чернышевского трактуются даже в качестве образца для искусства.

<sup>58</sup> *Кант И.* Критика способности суждения. Соч. Т. 5. М., 1966. С. 245. Г.В. Плеханов, сопоставляя утилитарное с эстетическим, также писал о точке зрения, т.е. о субъективном отношении к значению вещи («Письма без адреса»).

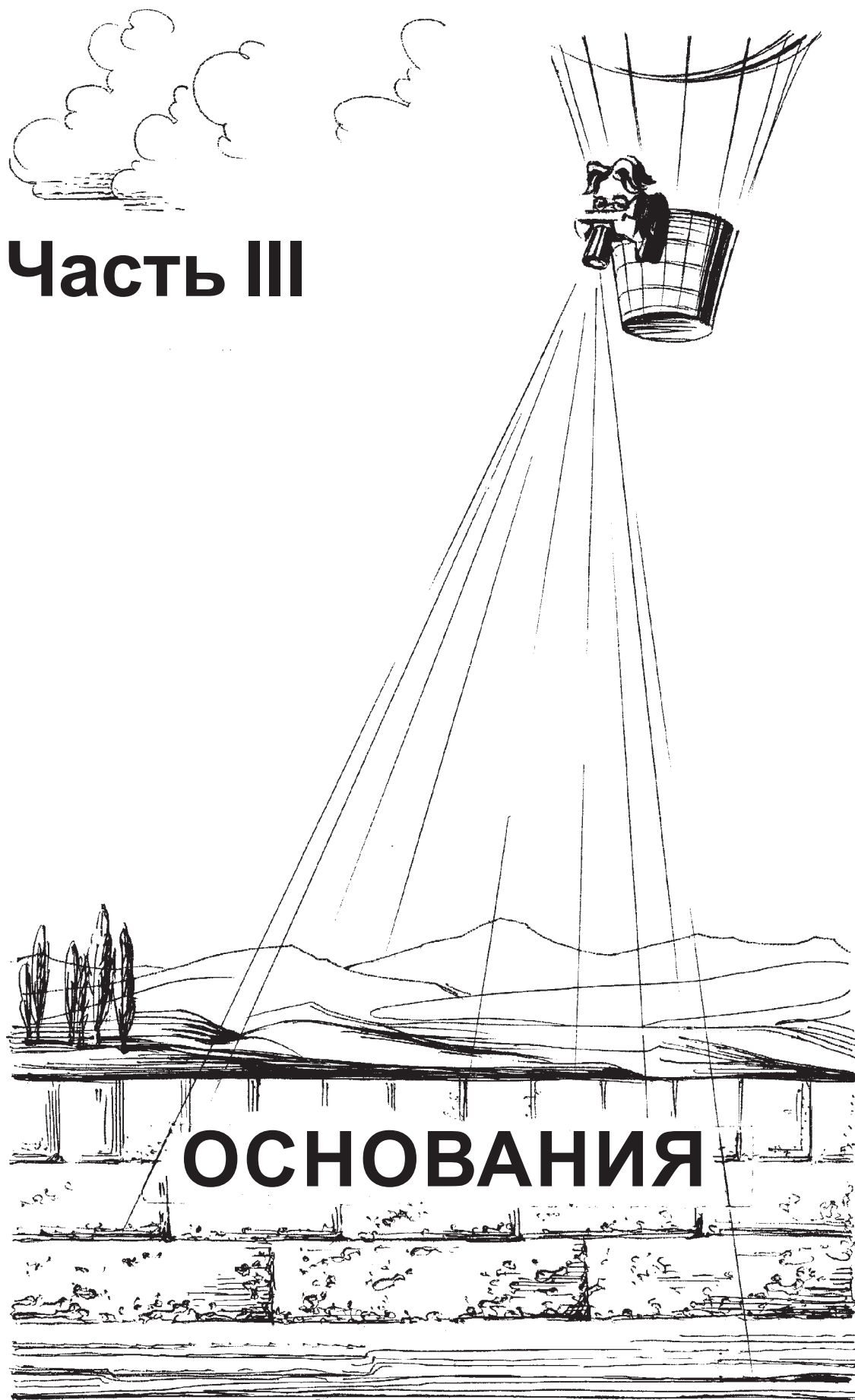
<sup>59</sup> Это положение получило широкое признание. Особенно горячо его отстаивал А.Н. Илиади, утверждавший: «Анализ истории человеческой деятельности со всей определенностью свидетельствует, что ни в условиях родоплеменного общества, ни в последующих формациях вплоть до нашего времени такого специфического, относительно самостоятельного вида деятельности — эстетического — не существовало и не существует...» (Проблемы этики и эстетики. Вып. 3. Л., 1976. С. 63). Случаи, когда что-то делают «для красоты», являются проблесками художественной деятельности.

<sup>60</sup> Данное положение может показаться спорным. Более того, широко бытует противоположное представление. В качестве наиболее яркого примера совмещения утилитарного и эстетического отношений приводят сбор грибов. В целом это выглядит справедливым. Однако, если критически сменить привычный обобщенный взгляд более внимательным, так сказать, исследовательским взглядом, то окажется, что в данном случае, как и во всех прочих, эти отношения лишь сменяют друг друга. Они могут сменяться сколь угодно быстро, но никогда не сливаются. То же происходит и при контакте с произведениями искусства, которые можно воспринимать эстетически, а можно и утилитарно, причем в разных планах: политическом, экономическом, технологическом и т.д.

<sup>61</sup> И. Кант в этом плане заметил: «Кто боится, тот вообще не может судить о возвышенном в природе, как не может судить о прекрасном тот, кто во власти склонности и влечения» (*Кант И.* Соч. в шести томах. Т. 5. М., 1966. С. 269).

<sup>62</sup> По этому поводу Кант полагал, что суждение о красоте полезного предмета соотносится с понятием о его назначении. Восприятие при этом подчиняется правилам «согласования вкуса с разумом, т.е. прекрасного с добрым» — общественно полезным, благим (Назв. соч. С. 234). Предмет в этом случае потому и представляется прекрасным, что совершенен в инструментальном и нравственном планах.

# Часть III



# ОСНОВАНИЯ

## 11. ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТРУМЕНТ

В предыдущей части осуществлена ориентация в пространстве глобальных понятий, установлено место предметной культуры в системах Бытия, Культуры, Деятельности, Искусства, установлены поле объектов этого мира и его пространство, намечен объект дальнейших исследований — процесс формирования предметов и, прежде всего, его центральный тип — целостное предметосозидание с целью выявить соответствующие закономерности. Как мы убедились, тайна не лежит на поверхности. Но чтобы вскрыть тектонические пласты, понять их строение, недостаточно привычных лопат; для этого нужен современный исследовательский инструмент, позволяющий просмотреть эти пласты как бы в рентгеновских лучах и получить «рентгенограммы».

Начнем с уточнения цели исследования и постановки вопроса. Здесь нам должно помочь уяснение **структуры предметной деятельности**, ибо **предметы, в конечном счете, определяются процессами**. Под такой структурой в данном случае понимается «жизненный» цикл предмета: его мысленного сложения, материализации, функционирования и обновления.

Первое предельно обобщенное деление предметной деятельности на производство и потребление дает социальная философия. Более детальному рассмотрению названного цикла уделено значительное внимание теорией дизайна. Так в «Основах технической эстетики» была предложена модель, включающая четыре сферы: проектирование, производство, распределение (торговлю) и потребление.<sup>1</sup> А.С. Козлов выдвинул более развернутую модель связанных друг с другом «вещеобразующих деятельностей», введя еще процесс формулирования заказа.<sup>2</sup> Е.Н. Лазарев исключает сбыт продукта, зато вводит вторую плоскость дизайн-деятельности — контрольно-экспертную, по своей структуре повторяющую основой цикл. В этой плоскости осуществляется контроль и корректировка, производится оценка дизайн-проекта и дизайн-изделия, которая в свою очередь формирует художественные и социальные позиции дизайнеров и потребителей. «Изгнание торговли» из цикла формирования предметов представляется вполне оправданным, прежде всего потому, что предмет даже в условиях то-

варного производства далеко не всегда попадает в сферу торговли: достаточно вспомнить продукты общественного строительства. Таким образом, формирование элементов предметной среды (ЭПС) включает четыре основные сферы: **планирование**, где осознается и формулируется социальный заказ, содержание будущего предмета; **проектирование**, где функции предмета получают реализацию в идеальной форме проекта; **производство**, где предмет материализуется; и **потребление**, где удовлетворяются старые и складываются новые потребности-функции. Заключительный акт — потребление, выступая как конечная цель, в свою очередь вновь дает начало всему процессу. Здесь «сгорает» тело предмета и «разгорается его душа» — потребность-функция.

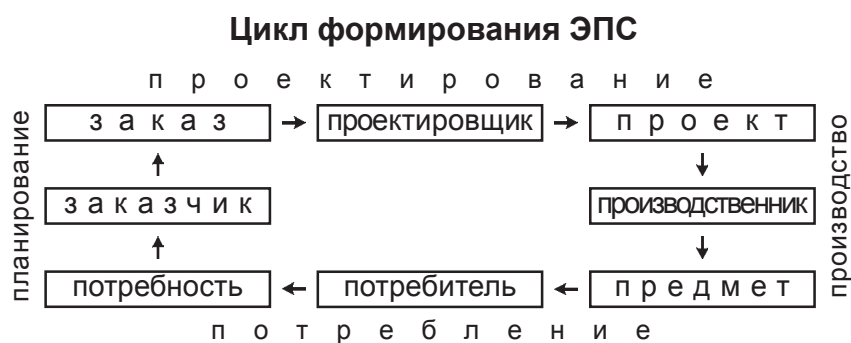
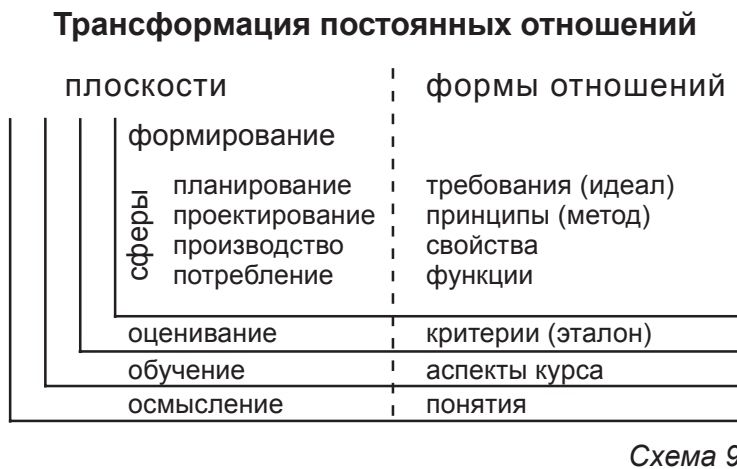
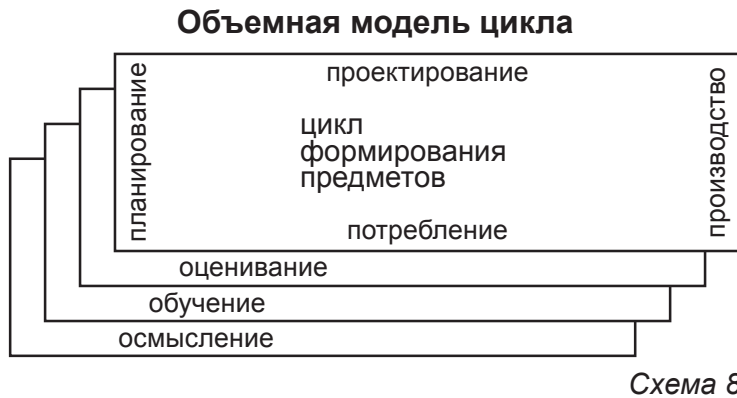


Схема 7

В каждой из намеченных сфер действует соответствующий агент активности (схема 7).

Развивая мысль Е.Н. Лазарева о дополнительной плоскости, можно отметить, что каждая из четырех основных сфер цикла в той или иной степени получает отражение не только в плоскости оценивания (критики), но и в плоскости обучения. Более того, все перечисленные направления предметной деятельности наряду с непосредственной практикой развиваются также на уровне исторического, теоретического и методического осмысления. Таким образом, структура цикла предметной деятельности, ее общественного функционирования, кроме основной плоскости формирования предметов, повторяется еще, по крайней мере, в трех плоскостях: **оценивания, обучения и осмысления**.<sup>3</sup> Так мы получаем «объемную» модель цикла (схема 8).

Теорию формирования предметов интересуют закономерности, лежащие в основе всех намеченных только что сфер. При этом исключительно важным оказывается методологический принцип системного подхода, согласно которому системы, связанные взаимоотражением или взаимопорождением в пределах более общей системы, являют-



формирование предмета с определяющими его факторами в сфере планирования выступают как постоянные общие **требования** к предмету, в сфере проектирования — в основном как постоянные общие **принципы** формирования объекта, в сфере производства как постоянные общие **свойства** предмета (деятельность покоится в продукте в форме свойств), а в сфере потребления — как постоянные общие **функции** предмета, которые снова поступают в сферу планирования в качестве потребностей.

Если продолжить рассмотрение метаморфоз единой системы отношений в дополнительных плоскостях цикла, то можно легко заметить, что в сфере критики они фигурируют как постоянные общие **критерии оценки**, а в сфере обучения — как **аспекты** соответствующего **учебного курса**, например, формирования предметов, их оценки или планирования.<sup>4</sup> Наконец, при теоретико-методическом осмыслении всех приведенных выше форм предметной деятельности система формирующих отношений работает как система основных **понятий** (схема 9).

Таким образом, **формирующие отношения являются общими** не только потому, что они распространяются на все предметы, но и

ся изоморфными, т.е. имеют одну и ту же структуру, так как ансамбль качеств, присущих данному объекту, предопределен ансамблем сил, вызывающих его к жизни. Этот принцип позволяет заключить, что структура основных формирующих отношений сохраняется на всех участках цикла (мигрирует), хотя содержательное наполнение постоянных связей, естественно, изменяется. Так, имманентные объективной реальности постоянные

потому, что они **пронизывают все сферы предметной деятельности.**

Следует отметить своеобразие сферы проектирования, состоящее в том, что здесь как бы проигрывается весь цикл: модель создаваемого предмета мысленно «проводится» сквозь специально для этого моделируемые другие участки цикла (потребление, производство, критика), накладывающие отпечаток, отражающиеся в содержании и форме вещи. Поэтому формирующие отношения выступают здесь в различных своих проявлениях, в сложном их взаимодействии. Так, на этапе разработки техзадания эти отношения выступают прежде всего как требования к будущей вещи, на этапе сбора информации или при анализе проектных предложений они фигурируют как критерии оценки, на этапе синтеза формы — как принципы формообразования и т.д.

Итак, вопрос сводится, прежде всего, к выявлению этой единой структуры, пронизывающей все названные сферы. Но где ее вернее «отследить», на каком участке цикла? Мы отталкиваемся от объективной реальности, от условий формирования вещи, от факторов, предопределяющих ее содержание и форму, и отношений этих факторов с вещью.

Такие факторы, как мы помним, осмысливались пытливыми практиками, начиная с Витрувия, но, к сожалению, достаивались лишь упоминания на философском уровне. Последнее обстоятельство точно обрисовал Х. Ортега-и-Гассет, говоря о предпосылках существования вещей, «о которых чаще всего умалчивают, а ведь они и составляют всю суть. Всякая вещь — это главным образом ряд условий, выполнение которых создает ее возможность. Кант называл их «условиями возможности», а Лейбниц, рассуждая более трезво и здраво, — «ингредиентами», и «требованиями». Любопытно, что подобные ингредиенты, или требования, какой-нибудь вещи чаще всего остаются без всякого внимания. Мы просто проходим мимо них, как если бы они не служили глубинной основой вещности... Но разве не ясно, что, отвечая на вопрос: «Что это такое?» — мы всегда разбираем, разрушаем сам предмет, иначе говоря, совершаем возвратные движения: идем от формы вещи, такой, как она дана и как она воздействует, к ее составным частям, слагаемым, которые мы стремимся определить?»<sup>5</sup>

И далее: «определение какой-либо вещи, полученное в результате перечисления ее слагаемых, предпосылок, того, что она подразумевает, если должна быть, превращается в нечто типа правещи. Эта правещь и есть бытие самой вещи, то, что следует обнаружить, поскольку вещь — налицо и ее как раз искать не надо. Напротив, бытие и определение, т.е. правещь, показывает саму вещь в *statu nascendi*, ибо в пол-

ной мере мы познаем лишь то, что так или иначе возникло у нас на глазах». <sup>6</sup>

Однако установление подобной «правещи», т.е. структуры факторов, — лишь первый необходимый шаг к нашей цели. Каждая новая постановка вопроса заключается в нетрадиционной трактовке или объекта исследования, или предмета (плоскости) исследования, или того и другого; она предполагает нетрадиционный подход к проблеме (метод) и таким образом зачастую приводит к новой формулировке самой цели.

В нашем случае в качестве искомого, т.е. **цели исследования**, выступают не принципы проектирования (о которых идет речь в большинстве источников) и даже не закономерности формообразования (которые также часто упоминаются, хотя гораздо реже раскрываются), а **система основных закономерностей формирования предметов**, которая, по нашему убеждению, определяет системы указанных принципов, а также критериев оценки, требований, свойств и т.д., ибо лежит в основе их. При этом под закономерностями понимаются постоянные, устойчивые отношения предмета с определяющими его объективными факторами.

Прежде чем двинуться к цели, необходимо выбрать и осмыслить путь, т.е. наметить стратегию и тактику движения. Речь идет о методологических средствах исследования, выбор которых предопределяет успех дела, и уже сам по себе представляет научную задачу; как говорил Гегель, «путь к науке сам уже есть наука». (Можно высказаться решительнее: «Выбор пути — высший уровень научного творчества».) При этом под методом имеется в виду не просто провозглашение неких принципов (как зачастую было с системным подходом), а **специально разработанная** путем приложения, приспособления этих принципов к конкретному объекту исследования в соответствии с поставленной целью **методика**.

Сформулированная цель предполагает в качестве **объекта рассмотрения деятельность по формированию предметов**. Объективные закономерности любой деятельности могут быть выявлены лишь при изучении ее как объективного явления. Это означает, что в данном случае формирование вещей следует рассматривать не с точки зрения субъекта деятельности, а извне, в **онтологической плоскости**. При этом нас интересует не протекание деятельности во времени, а состав ее постоянных компонентов, определяющих форму продукта, их отношения с этим продуктом.

Всякое исследование предполагает определенный уровень обобщения рассматриваемого объекта. Деятельность может быть исследо-

вана на различных уровнях абстракции. На каждом из них она изучается соответствующей научной дисциплиной. Социальная философия, познавая законы человеческой деятельности в целом, показывает, что это целое объединяет две взаимопроникающие противоположности: производство и потребление, что внутренней силой развития этого целого является борьба указанных противоположностей. Однако на столь абстрактном уровне не могут быть выявлены интересующие нас закономерности — это может быть сделано лишь на уровне определенных областей деятельности. Отсюда следует, что цели предстоящего исследования соответствует рассмотрение деятельности на **уровне данной области**. Избранный уровень рассмотрения объекта обеспечивает отвлечение от всех частных и случайностей, от реального субстрата моделируемых систем, от всех явлений, скрывающих внутреннюю работу механизма, обеспечивает возможность анализа объекта «в чистом виде». Таким образом, исходным объектом нашего исследования должна быть взятая в целом, в самом общем виде предметосозидательная деятельность как естественная система, а далее — основные формы этой деятельности.

Человеку свойственно теоретически осмысливать свою деятельность или отдельные ее области путем наложения на них закономерностей, обнаруженных в иных сферах. Со времен античности известны уподобления человеческого созидания «творчеству» природы, призывы учиться у природы, следовать ее методу. В эпоху Возрождения Д. Барбаро, как мы помним, заимствовал у медиков критерий целесообразности всех элементов архитектуры, уподобляя их органам живого существа. Эта ориентация продолжалась и в XIX в., когда, например, Луис Салливен применил в архитектуре биологический принцип Ламарка «форма — следствие функции».

И в наше время имеет место стремление интерпретировать архитектуру и дизайн, используя методы и понятийный аппарат современных наук: математики, теории информации и т.п. Особенно широко практиковались опыты раскрытия содержательности форм среды и закономерностей ее организации через аналогии с естественным языком. Хотя подобные построения зачастую приводят к тривиальным выводам, метод аналогий, безусловно, расширяет представления об изучаемом объекте, дает новые плоскости его анализа под углом зрения соответствующих дисциплин. Выбор дисциплины-донора определяется аспектами, интересующими исследователя. Если он обращается к центральной теоретической проблеме — раскрытию существа и основных закономерностей какого-либо явления, то, видимо, должен опереться на данные фило-



софских дисциплин, изучающих сферы более широкие, выводящих закономерности более общие.

Для рассмотрения нашего объекта в качестве **теоретического предмета** должны быть приняты **базисные абстракции философской теории деятельности**, представляющие последнюю как систему, элементами которой являются: **субъекты**, ставящие перед собой осознанные цели; **материалы**, на которые направлена активность субъектов; **продукты**, создаваемые субъектами путем преобразования материалов; и **средства**, с помощью которых материалы превращаются в продукты деятельности. Достоинством этих абстракций, позволяющим подойти к проблеме общих закономерностей, являются их универсальность и отвлеченность от конкретных проявлений.

Определив объект, плоскость и уровень его рассмотрения, а также теоретический предмет исследования, мы наметили стратегию движения к нашей цели. Теперь обратимся к тактике, к составу исследовательских задач и последовательности их решения.

Поскольку, во-первых, интересующее нас в конечном счете целостное формирование предметов представляет собой своеобразный сплав технического и художественного творчества и, во-вторых, неизвестны системы основных закономерностей, «работающих» в этих сферах, необходимо рассмотреть каждый из указанных случаев и выявить, соответственно, **две группы закономерностей**. Только после того, как обе стороны противоречия будут изучены в обособлении одна от другой, только после расчлененного исследования, — как учил Гегель, — возникает возможность соединить их снова, мысленно привести их в связь с целью восстановить исходное единство. Однако наличие двух изолированных систем еще не обеспечивает достижение поставленной цели. Поэтому необходимо также выявить **закономерности их совмещения**, которые превращают указанные составляющие в качественно иное целое. Таковы **основные задачи** аналитической части исследования.

Подчеркнем, что обе исходные системы рассматриваются в идеализированном, «чистом» виде (только так можно их выявить), хотя в реальной жизни имеет место неперемное их взаимопроникновение, ибо «чистых» явлений ни в природе, ни в обществе нет и быть не может. Отсюда — продуктивность использования при изучении деятельности глубоко диалектического по своей сути принципа спектральных рядов, соединяющих противоположные начала.

Приступая к решению названных задач, следует, по-видимому, исходить из того, что комплексная характеристика различных типов организации предполагает установление, с одной стороны, способа взаи-

модействия системы с внешней средой, а с другой стороны — способ, благодаря которому элементы этой системы соединяются между собой, образуя упорядоченное целое. Эти принципы и определяют два основных «маневра» в тактике системного анализа. Первый маневр — рассмотрение внешних отношений предмета в системе его формирования, выявление того, как внутренний алгоритм системы формируется под действием ее внешнего алгоритма и функционирования ее элементов. Второй маневр — рассмотрение отношений внутри самого предмета.

Тактика устанавливает также необходимые **направления исследования**. Характер решаемых в данной части задач предполагает необходимость рассмотрения объекта в двух срезах системного подхода: предметно-структурном и функциональном, которые подобны мертвой и живой воде в русских сказках. Первый позволяет из разрозненных частей составить единое тело, а второй наполняет это тело жизнью — функциональным содержанием. Структурный анализ предметосозидания в статике дает возможность, исходя из цели системы, выявить необходимые и достаточные ее элементы, их связи и построить соответствующие модели. Функциональный анализ позволяет выявить отношения элементов системы с формируемым продуктом, т.е. закономерности формирования предметов. Следует отметить, что функциональный аспект рассмотрения пронизывает остальные аспекты, поскольку любой вид деятельности, в том числе и предметное творчество, определяется функционированием продукта: состав и связи компонентов, происхождение и развитие системы не объясняют ее действия, а сами объясняются из этого действия. С другой стороны, и структурный аспект присутствует как при анализе функционирования, так и в исторической плоскости.

В следующей четвертой части, посвященной рассмотрению предметного творчества с точки зрения его сложения, развития и дальнейших судеб, рассуждения, естественно, будут строиться в исторической плоскости, в ее генетическом и прогностическом планах. Таким образом, исследование обретет должную полноту.

Исходное звено в цепи поставленных задач, как уже отмечалось, — точное вычленение необходимых и достаточных элементов соответствующих систем, элементов, которые объективно выступают в качестве факторов формирования предметов.

## 12. СТРУКТУРНЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ

Задача, которую нам предстоит решить, заключается в установлении, во-первых, элементного состава, факторов, определяющих пред-

мет при его создании, и, во-вторых, связей этих факторов с предметом, т.е. структуры каждого из основных типов деятельности по формированию предметов.

В исходном пункте теоретического движения при исследовании деятельности, согласно принципам социальной философии, должна быть некоторая универсальная клеточка<sup>7</sup>, или, по выражению Г.П. Щедровицкого, «модель производственной единицы социума»<sup>8</sup>. Она должна содержать необходимые и достаточные элементы деятельности (будем говорить о созидательной деятельности) в предельно обобщенном виде.

М. Хайдеггер в докладе 1953 г., касаясь вопроса о каузальности вещей, отметил, что, начиная с Аристотеля, философия исходит из представления о четырех причинах: Материал, вещество (*causa materialis*); Форма, заданный образ, эйдос, который воплощается в материал (*causa formalis*); Цель, назначение вещи (*causa finalis*); Мастер, осуществляющий взаимосвязи названных причин (*causa efficiens*). Хайдеггер восклицает: «...Вот уже несколько веков философы ведут себя так, будто учение о четырех причинах свалилось с неба наподобие самоочевидной истины. Но не пора ли уже спросить: почему существуют только четыре причины?»<sup>9</sup>

Следует уточнить, что их было не всегда четыре. Например, Гегель обходился тремя: «цель — средства — результат», резонно объединяя мастера с целью. Далее, Маркс столь же резонно разделил гегелевские средства на материал и орудия, впервые подчеркнув ключевую роль орудийных средств. «Итак, в процессе труда деятельность человека при помощи средства труда вызывает заранее намеченные изменения предмета труда. Процесс угасает в продукте». «...Процесс труда, как мы изобразили его в простых и абстрактных его моментах, есть вечное естественное условие человеческой жизни, и поэтому он независим от какой бы то ни было формы этой жизни, а, напротив, одинаково общ всем ее общественным формам»<sup>10</sup>. В другом месте К. Маркс указывал, что в процессе труда человек «использует средство труда как проводника своего труда и предмет труда как материю, в которой его труд выражается. Именно благодаря этому он превращает средства производства в соответствующую данной цели форму продукта»<sup>11</sup>. По-видимому, названные четыре элемента действительно необходимы. Но достаточны ли они?

Обратимся к философскому опыту XX в. Б. Малиновский представлял структуру деятельности в виде ряда обязательных компонентов: Charter (цель, система ценностей, ради которых затевается дело), Personnel (субъект активности), правила (нормы, навыки), материальный

аппарат (материальные средства и орудия) процесс (поведение субъекта) и функция (результат, продукт).<sup>12</sup> Т. Котарбинский, как было отмечено выше, выделил сходные элементы деятельности: виновник (агент действия), цель, само действие, способ действия, орудие, материал, производство и продукт труда.<sup>13</sup>

В отечественной философской литературе структуру деятельности одним из первых в конце 60-х годов на волне увлечения деятельностным подходом представил О.И. Генисаретский как взаимодействие «четырех конструктивных компонентов»: задачи, материала (включающего исходный объект деятельности и ее продукт), средств («объектов, участвующих в преобразовании материала») и способа как системы операций над материалом.<sup>14</sup> Позже Э.Г. Юдин высказал мысль, что «всеобщая структура деятельности включает в себя цель, средство, результат и сам процесс деятельности»<sup>15</sup>, развив, таким образом, классическую «трехчленку» Гегеля. Рядом с названными выше четырьмя необходимыми элементами деятельности философы называют и другие. Например, Г.П. Щедровицкий и его последователями разработана модель неделимой единицы, «молекулы» практической деятельности, в которой фигурируют еще цель, знание, интериоризованные средства и способности субъекта, а также действия человека; А.Д. Урсул выделил «как наиболее важные» наряду с названными Марксом элементами производственную среду (или условия) и цель<sup>16</sup>; В.П. Кузьмин включил в ряд «вечных факторов производства» знания, материальные условия и социальные условия<sup>17</sup>. Различные схемы основных элементов человеческой деятельности, построенные в психологической и социологической плоскостях, а также их критику, рассмотрел М.С. Кветной<sup>18</sup>. Сам он выдвинул «систему конституирующих элементов всякой деятельности», которую можно представить в виде схемы: «Потребности — цели — средства — продукты».

Наконец, уже в наши дни В.Н. Сагатовский выделяет «основные компоненты, **средства** философской деятельности». Они «включают в себя **предмет** деятельности (тот материал, работа над которым превращает его в конечный продукт), **орудия**, ...**способ** и **метод** (осознанный способ), т.е. процедуру соединения возможностей субъекта, орудий и предмета деятельности».<sup>19</sup>

Все приведенные моменты, безусловно, связаны с производством, однако, их соотношение с четырьмя необходимыми элементами требует специального рассмотрения. По поводу производственной среды или материальных условий еще К. Маркс показал, что все материальные условия, «необходимые вообще для того, чтобы процесс мог совершаться», относятся к средствам процесса труда, понимаемым в

широком смысле. Сюда же относятся и знания, зафиксированные в знаковой форме. Что касается социальных условий и потребностей, то их точнее рассматривать не как элемент производства, а как внешнюю ситуацию, определяющую особенности функционирования и развития системы, но не меняющую ее постоянной структуры. С другой стороны, действия человека (у некоторых авторов речь идет о процессе, способе деятельности или работе) точнее представлять в избранной нами плоскости рассмотрения не как элемент деятельности, а как конкретную форму ее проявления, взаимодействия элементов. Наконец, такие моменты деятельности как цель, задача, интериоризованные средства (или знания) и способности, являются компонентами субъекта деятельности, феноменами его сознания, без которых он не мыслим и которые не существуют без него и вне его. Следовательно, эти моменты принадлежат к иному, более конкретному, уровню рассмотрения деятельности (что вовсе не умаляет их значения).

Высказывается также суждение о неизбежном взаимодействии деятельностью деятельности со средой и поэтому необходимости включения последней в структуру деятельности. Если посылка этого суждения представляется полностью справедливой, то делаемый вывод требует более внимательного рассмотрения. Прежде всего, среда какого-либо объекта уже по определению является по отношению к нему более широкой системой, а не элементом. Если говорить о деятельности, то она протекает одновременно в разных средах. О производственной среде уже упоминалось. Но существуют еще социально-экономическая, этническая, нравственно-идеологическая, природно-климатическая, стилевая и т.д. среды. Каждая из них так или иначе отражается в выделенных выше четырех необходимых элементах, иногда входит в них, но в целом среды образуют лишь внешние условия деятельности.

Итак, необходимые и достаточные элементы деятельности, взятые на одном уровне обобщения, — субъект, средства, материал и продукт (причем три последних элемента представляют собой по отношению к субъекту различные формы объекта). Если же отразить и логику связи этих элементов, мы получим **модель структурной единицы созидательной деятельности**.<sup>20</sup>

Субъект } Средства } Материал } Продукт

Такова структурная «клеточка», концентрированно отражающая активность субъекта<sup>21</sup> одновременно как потребление средств, преобразование исходного материала и производство продукта. Примем ее в качестве второй исходной аксиомы для дальнейших рассуждений.

Пользуясь этой универсальной базисной моделью, попробуем представить в обобщенном виде основные этапы создания реальных предметов, так сказать, их «онтогенез». Поскольку в различных сферах деятельности постоянные четыре элемента выступают в различной форме, условимся, что во всех рассматриваемых ниже моделях сохраняется постоянная последовательность: первую позицию занимает субъект, вторую — средства, третью — материал и четвертую — продукт. Таким образом, положение компонента в модели говорит о его роли.

Процесс создания предмета начинается с осознания функций-потребностей, которые выступают первопричиной деятельности, и формирования социального заказа как основы содержания будущего предмета (выше мы назвали этот этап планированием):

**Заказчик → Средства планирования<sup>22</sup> → Потребности → Заказ**

Продукт планирования (Заказ) поступает в сферу проектирования, где интериоризуется, усваивается проектировщиком в качестве цели (идеально положенного результата), как правило, развивается, обогащается и реализуется в виде Проекта. Таким образом, проектирование представляет собой идеальное, мысленное, «модельное» преобразование прототипа исходной ситуации<sup>23</sup> в соответствии с Заказом:

**Проектировщик → Средства → Исходная →**  
**Проект**  
**проектирования**      **ситуация**

Проектирование предметов, т.е. их практически-духовное созидание, построение их моделей, и есть та сфера, с позиций которой мы рассматриваем весь цикл, для того, чтобы понять закономерности сложения предметов и таким образом получить возможность учета этих закономерностей в проекте. Поскольку проект передается в сферу производства как зафиксированная в условной форме цель — идеальный предмет, модель, которая должна соответствовать всем возможным «ролям» будущего реального предмета, эти роли мысленно «проигрываются» проектировщиком. Что же это за роли?

Базисная структурная ячейка деятельности показывает, что предмет может фигурировать только как продукт, материал или средство. «Выступает ли известная потребительная стоимость в качестве сырого материала, средства труда или продукта, это всецело зависит от ее определенной функции в процессе труда, от того места, которое она занимает в нем», отмечал К. Маркс.<sup>24</sup>

Предмет выступает в качестве продукта в процессе его материально-практического созидания — изготовления:

### Изготовитель → Орудия → Материал → Предмет

При этом под Орудиями понимаются не только инструменты и машины, но и вспомогательное оборудование, производственные помещения, и т.д., т.е. материальные условия, необходимые для осуществления процесса изготовления, а под Материалом — сырье, комплекующие, вещества, подлежащие переработке.

Примерно так же выглядит и ремонтная деятельность, с той лишь разницей, что место материала занимает ремонтируемый предмет. Здесь мы уже наблюдаем предмет в роли не только продукта, но и материала, подлежащего преобразованию. Аналогичная ситуация имеет место и в ряде процессов, при которых предмет не изменяет своей материально-пространственной организации, например, при складировании, транспортировке, хранении, сборке и т.п.

Назовем все формы деятельности, когда один и тот же предмет выступает одновременно в роли материала и продукта, обслуживанием предмета, а субъекта подобной деятельности — Посредником (имея в виду посредническую роль обслуживания между изготовлением и потреблением):

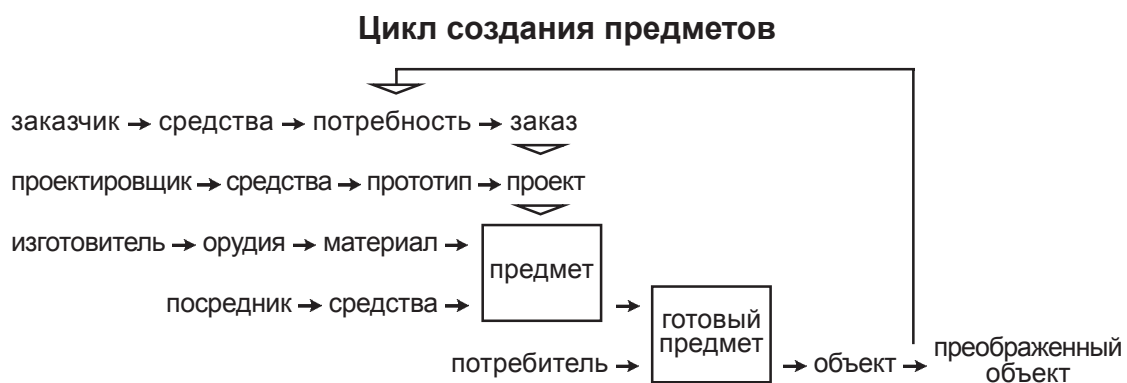


Схема 10

### Посредник → Средства обслуживания → Предмет → Готовый предмет

В качестве средств обслуживания выступают, например, инструменты, транспорт, стеллажи и т.п. Поскольку указанные формы деятельности влияют на функционирование предмета и обуславливают его форму, их необходимо учитывать при проектировании. Иначе обстоит дело

с особыми видами обслуживания — торговлей, приобретением, обменом (которые в литературе по технической эстетике иногда неточно называют распределением<sup>25</sup>). Подобные процессы представляют собой лишь смену владельца и, как правило, не влияют на материальную организацию предметов или характер их функционирования. Поэтому «механика» данных процессов может не учитываться при рассмотрении закономерностей формирования предметов. Последнее утверждение во все не означает отрицания необходимости учитывать проблемы сбыта. Дело в том, что проектировщик вещей решает эти проблемы не средствами торговли, а точным ответом на запросы потребителя. Когда же во главу угла ставится задача сбыта, дизайнер перестает быть «адвокатом потребителей», воспитателем хорошего вкуса, и выступает как квалифицированный пособник хозяев фирмы в корыстном использовании человеческих слабостей.

Так мы подошли к сфере потребления предметов, где они выступают уже в роли средства деятельности:



В соответствии с законом возвышения потребностей, процесс потребления порождает новые функции-потребности, которые поступают в сферу планирования, и цикл повторяется на новом уровне. Совместив графические модели рассмотренных сфер формирования предметов, мы получаем развернутую структуру всего цикла (схема 10).

Так, использование в качестве исследовательского инструмента универсальной структурной ячейки позволило не только обнажить элементный состав уже принятых в теории сфер предметной деятельности, но и выделить в качестве самостоятельной специфической производственной сферы процессы обслуживания предметов, обычно относимые к потреблению. (Отметим в скобках происходящее в ходе исторического развития все более отчетливое выделение самостоятельных производственных сфер как идеального плана — проектирование и планирование, так и материального — изготовление и обслуживание.)

Проделанный анализ позволяет приступить к вычленению объективных факторов, непосредственно определяющих материальное бытие предмета, воздействие которых должен учитывать проектировщик<sup>26</sup>. Из вышеизложенного ясно, во-первых, что предмет как материальный феномен фигурирует лишь в трех сферах цикла: изготовлении, обслуживании и потреблении и, во-вторых, что потребности-функ-



ции формируются в процессе потребления и поэтому именно характер потребления определяет особенности всей системы формирования предметов.

Очевидно, прежде чем начинать работу по вычленению искомым факторов, следует внимательно рассмотреть процесс потребления. Согласно изложенным выше исходным положениям, мы выделяем два полярных вида функций и, соответственно, потребления: практический и художественный, различные сочетания которых образуют множество переходных форм. Рассмотрим эти полярные виды в аналитически чистом состоянии.

Потребление практически полезных предметов.

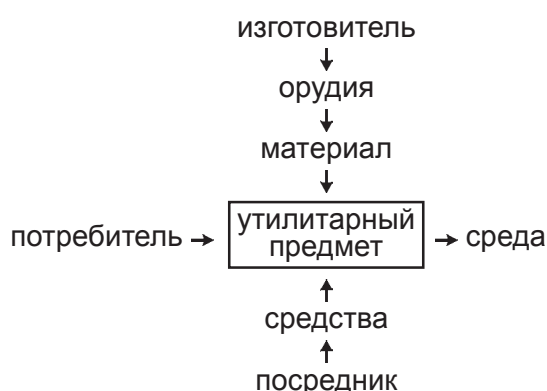
**Потребитель → Предмет → Среда → Преобразованная среда**

«Средой» здесь и далее, не всегда адекватно, нами именуется преобразуемый с помощью Предмета объект: материал или энергия, вещи или предметное окружение, природа или человек (в том числе и субъект потребления, если он воздействует с помощью Предмета на самого себя, к примеру бреется или причесывается). Потребитель в данном случае рассматривается как функционирующий организм, как индивид.

В процессе потребления художественных произведений взаимодействуют лишь Предмет и Потребитель, который выступает в трех ипостасях: как субъект, обращающийся к произведению искусства, как субъект, подвергающийся духовному воздействию этого произведения, и как продукт указанного воздействия:

**Потребитель → Предмет → Потребитель → Преображенный потребитель**

Здесь потребитель рассматривается уже главным образом как личность, т.е. субъект общественной жизни, член определенной социальной общности, усвоивший ее нормы и ценности, способный участвовать в духовном взаимодействии.



Теперь попытаемся установить элементы всех выделенных процессов, выступающие как факторы формирования предметов. Подобным фактором не может быть продукт деятельности, ибо он во всех случаях выступает в сознании субъекта в качестве цели, которая определяет способ и ха-

рактёр действий. Иными словами, продукт является не фактором формирования предмета, а как бы законом, определяющим эти факторы и характер их связей. Таким образом, в сфере изготовления остались три элемента: Изготовитель, Орудия и Материал, выступающие как факторы формирования Предмета:

**Изготовитель → Орудия → Материал → Предмет**

В сфере обслуживания, где Предмет является и продуктом, и материалом деятельности, на него воздействуют лишь два фактора — Посредник и Средства обслуживания:

**Посредник → Средства → Предмет**

В сфере практического потребления, где Предмет выступает в качестве средств деятельности по преобразованию Среды, он взаимодействует с Потребителем и объектом потребления, т.е. Средой, подлежащей заданному преобразованию:

**Потребитель → Практический предмет → Среда**

В сфере художественного потребления, где произведение искусства выступает в качестве средства художественного воздействия на человека, оно взаимодействует только с ним. Таким образом, здесь имеет место один, хотя и предельно сложный, фактор — Потребитель:

**Потребитель → Художественное произведение**

В данном случае можно говорить о своеобразном общении с предметом и его оценивании, а субъекта деятельности правильнее называть **адресатом**.

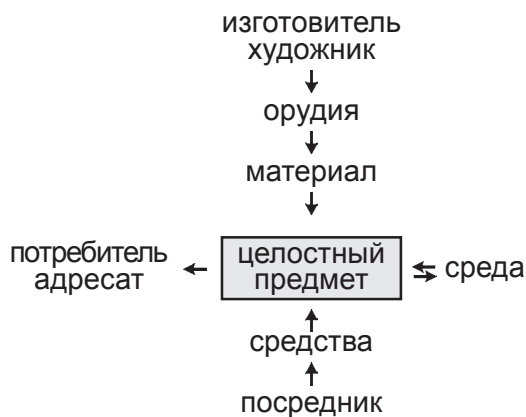
Итак, нами установлены объективные факторы, непременно определяющие предмет. Однако, во-первых, полученные факторы только внешние и, во-вторых, знание этих факторов еще не вскрывает характер воздействия каждого из них на предмет. Единственный путь, позволяющий восполнить отмеченные пробелы — построение структуры исследуемых типов предметосозидания. К этому мы и приступаем.

Совместив интересующие нас участки схем изготовления, обслуживания и потребления практических, или, как чаще говорят, утилитарных, предметов, мы получаем структуру их технического, инженерного формирования.

Она показывает, что утилитарный предмет детерминируется выявленными ранее факторами как прямо, так и опосредованно. Эти взаи-



модействия назовем формирующими моментами.<sup>27</sup> В сфере изготовления подобными моментами являются воздействия на предмет **материала**, орудий через материал — **обработки материала**, изготовителя через орудия и материал — **расположения материала** в пространстве (компоновки). В сфере обслуживания подобными моментами являются воздействия на предмет **средств** обслуживания и посредника через соответствующие средства — **процесса** обслуживания. В сфере потребления в качестве формирующих моментов выступают взаимодействия предмета с **потребителем** и со **средой** (основная функция предмета).

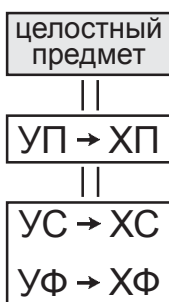


Таковы семь формирующих моментов при создании любого утилитарного предмета.<sup>28</sup>

Обратимся теперь к модели формирования художественных произведений. Из того обстоятельства, что они предназначаются не для воздействия на некую объектную среду, а для воплощения и передачи художественных сообщений, вытекает ряд существенных отличий

структуры их формирования от структуры формирования практических вещей:

1. Художественное произведение, как правило, не рассчитывается на контакты с предметной средой, «безразлично» к ней, может безболезненно менять среду.



2. Оно взаимодействует с человеком не только как с продуктом природы — индивидом, но и, прежде всего, как с продуктом общества — личностью.

3. Характер потребления художественного произведения предопределяет то обстоятельство, что моменты обслуживания, как правило, не учитываются при его создании.<sup>29</sup>

4. Художественное произведение, кроме различных сторон содержания, общих для всех предметов, имеет еще особое идейно-эмоциональное, познавательное-оценочное, художественное содержание<sup>30</sup>, в передаче которого и состоит его основная, «рабочая» функция. Это содержание является не внешним фактором и не целью, а внутренним формирующим началом — стержнем создания художественного произведения. Поэтому в дальнейшем мы будем рассматривать произведение как единство художественного содержания и художественной формы<sup>31</sup> **ХС → ХФ**, а задачи художественной формы ви-

деть в том, чтобы воплотить художественное содержание и передать его тем, к кому искусство обращено.

Итак, структура формирования художественного произведения показывает, что оно, кроме трех постоянных моментов формирования,

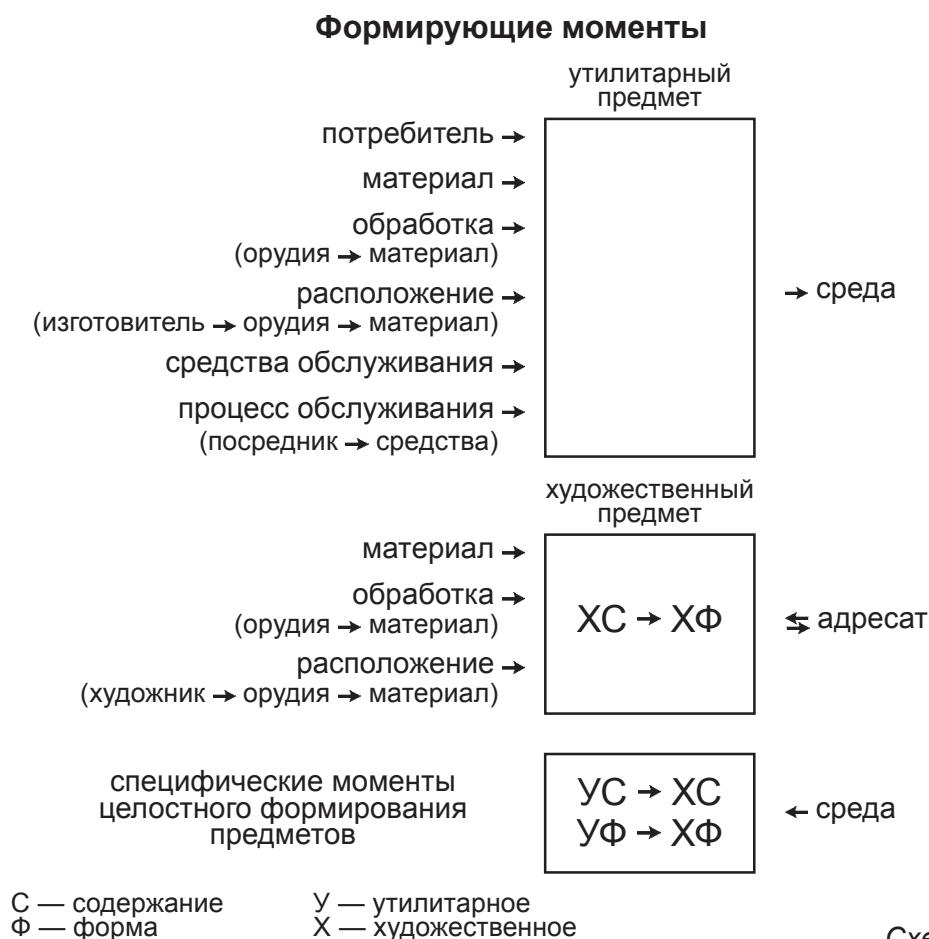


Схема 11

связанных с изготовлением, взаимодействует лишь с адресатом. В то же время художественное произведение как материальная конструкция самым непосредственным образом определяется художественным содержанием.<sup>32</sup> Таким образом, в данном случае имеют место пять формирующих моментов.

Наконец, структура формирования целостных предметов включает моменты изготовления, обслуживания и целостного потребления, которое предполагает не только моменты практического и художественного потребления, но и специфическое взаимодействие целостного предмета с ансамблем вещей, или предметно-художественной средой, детерминирующей его материальную организацию. Среда, как и потребитель, в данном случае понимается шире, чем при техническом формировании предметов. Полученная модель вбирает в

себя структуры утилитарного и художественного формирования вещей, а также специфическую связь целостного предмета со средой.

Однако эта внешняя связь не может обеспечить органичного слияния двух исходных начал. Поскольку целостное формирование представляет собой не механическое прикладывание, не простое суммирование утилитарного и художественного предметов, а их действительное единство, должны существовать особые внутренние связи, обеспечивающие это слияние.

Для выявления таких связей нужно вскрыть структуру самого целостного предмета. С этой целью мы «раскладываем» его на основные составляющие: утилитарный предмет и художественное произведение — ЦП = УП → ХП, и каждый из полученных предметов — на содержание и форму. В результате целостный предмет предстает как единство четырех необходимых элементов, особым образом связанных между собой.

Рассмотрим эти связи. Прежде всего, важно отметить, что каждый из установленных элементов взаимодействует только с двумя соседними и уже через них — с третьим. Связь утилитарного содержания и утилитарной формы (или конструкции) отражает их единство в практической вещи,<sup>33</sup> расчленив которую нам понадобилось для того, чтобы выяснить механизм ее слияния с художественным произведением. Связь художественного содержания и художественной формы рассмотрена выше. Наконец, две оставшиеся связи и являются как раз связями совмещения, специфическими для целостного предмета. Это взаимодействия утилитарного и художественного содержания и утилитарной и художественной форм. Они замыкают систему формирующих моментов при создании целостных предметов (схема 11).

Итак, осуществленный анализ<sup>34</sup> позволил решить следующие задачи:

- определить исходную структурную ячейку созидательной деятельности;
- установить развернутую структуру цикла формирования предметов;
- выявить необходимые и достаточные факторы формирования предметов;
- установить связи предмета с этими факторами, выступающие в качестве внешних формирующих моментов;
- выявить системы формирующих моментов при техническом и художественном творчестве;
- определить внутренние формирующие моменты, взаимодействия различных сторон предмета (атомов в этой молекуле);

— выявить формирующие моменты, специфические для целостного предметосозидания.

В итоге, из абстрактной схемы — «ячейки» созидательной деятельности — **дедуктивно выведена система структурных закономерностей**, определяющих целостный предмет. Дальнейшая конкретизация структуры целостного предмета, его содержания и формы — задача будущих исследований. В этом плане весьма продуктивной представляется намеченная Л.Ф. Чертовым структура пространственных кодов осмысления формы: архитектурного, предметно-функционального и социально-символического (см. его автореферат диссертации «Язык предметных форм и пространственных отношений», СПб., 1996).

Однако полученные формирующие моменты суть лишь застывшие, «немые» связи предмета с определяющими его компонентами. Чтобы понять содержание выявленных связей, чтобы они «ожили и заговорили», чтобы вскрыть стоящие за ними отношения, необходимо обратиться к функциональному анализу.

### 13. ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ

Задача, которую нам предстоит решить, состоит в наполнении выявленных связей функциональным содержанием и в раскрытии, таким образом, стоящих за ними объективных отношений, т.е. искомым закономерностей. Для этого застывшие структуры предметосозидательных процессов мы погружаем в живой поток функционирования.<sup>35</sup> Что же это за поток? Куда он устремлен?

Специфической чертой активности всех самоуправляемых систем, универсальным свойством всего живого является целенаправленность.<sup>36</sup> Однако, в отличие от биологических систем, в человеческом обществе эта целенаправленность осознанная и ориентированная не только на непосредственные физические потребности. Именно **осознанная цель** выступает как внутренний закон действий человека, ибо в обществе все совершается через целеполагающую деятельность, в этом абсолютность цели, внешней или внутренней, для человеческого общества. Как уже отмечалось, И.П. Павлов писал: «Вся жизнь, все ее улучшения, вся ее культура делается рефлексом цели, делается только людьми, стремящимися к той или другой поставленной ими себе в жизни цели».

В «Философской энциклопедии» цель определяется как «идеально, деятельностью мышления положенный результат, ради достижения которого предпринимаются те или иные действия или деятельности, их идеальный внутренне побуждающий мотив».<sup>37</sup> Более кратко

можно сказать, что цель — это мысленный образ желаемого результата деятельности, являющийся необходимым условием последней.

Соответствие средств и действий заранее поставленной цели, т.е. их целесообразность, несомненно, является универсальным законом человеческой деятельности. Этот закон предопределяет зависимость результатов деятельности от правильного отражения свойств предметов, связей и отношений между ними в сознании человека, от соответствия средств поставленной цели. В отличие от органической целесообразности природы<sup>38</sup>, применительно к человеческой деятельности это понятие употребляется в собственном, прямом смысле.

Итак, закон целесообразности выступает как высшая форма детерминизма — социальный детерминизм, определяющий специфику всей человеческой деятельности. Однако, определяя специфику, он не предопределяет ее результатов: закон целесообразности, будучи по своей природе статистическим, функционирует как универсальная тенденция, которая, во-первых, вовсе не означает обязательной реализации в продукте и, во-вторых, в конкретном приложении закономерна лишь для определенной пространственно-временной и ценностной сферы, вне которой последствия деятельности всегда проблематичны. Тем не менее, именно **целесообразность** как наиболее общее, наиболее широкое отношение **может служить основанием для построения системы отношений человеческой деятельности**. Этот тезис примем в качестве исходного.

Социальная философия, берущая деятельность в целом, показывает, что закон целесообразности соответствующим образом преломляется в сферах производства и потребления. Однако на столь абстрактном уровне названные противоположные подсистемы деятельности и объединяющее их противоречие не могут быть подвергнуты анализу в нужном для нас направлении. Это может быть сделано лишь в процессе изучения конкретных областей деятельности, причем, по мере углубления в исследуемый материал мы должны, с одной стороны, раскрывать все новые и новые определения этого противоречия, а с другой стороны, показывать, как в более конкретных формах проявляются его более абстрактные формы.

На уровне отдельных областей человеческой деятельности речь уже идет не о цели вообще, а о специфической цели; соответственно, и универсальный закон целесообразности принимает специфические формы, конкретизируясь в виде целесообразности технической, научной, экономической и т.п.

Рассматривая на данном уровне деятельность по формированию предметов, мы исходим из положения о том, что существуют лишь

три классически чистых типа сознательного предметосозидания: инженерный, художественный и целостный; причем, последний тип является органичным сплавом двух остальных. В этих двух полярных сферах деятельности общий закон целесообразности конкретизируется в виде специфических законов; практической целесообразности, или **утилитарности**, и художественной целесообразности, или **художественности**.

Если приложимость закона целесообразности к сфере техники, как и к любой чисто практической деятельности, не вызывает сомнений, то его справедливость по отношению к художественной деятельности должна быть специально обоснована. Проблема целесообразности в искусстве издавна привлекала внимание философов. Причем, рассматривалась она главным образом в двух параллельных плоскостях: прежде всего (начиная с Сократа) с точки зрения взаимозависимости практической пользы и красоты, а также (начиная с Платона) с позиций общественной пользы. В обоих случаях целесообразность рассматривается с точки зрения блага, приносимого в процессе функционирования предмета, и отождествляется с его полезностью. О ценностной природе прекрасного и общественной полезности искусства писали в свое время многие авторы. Такой же подход характерен и для нашего времени. Именно в этом «аксиологическом» смысле употребляют термин «целесообразность» в обыденной речи.

Представляется, что в данном разрезе вопрос достаточно ясен, и речь тут идет скорее о субъективных целях человека. Нас же проблема целесообразности интересует в ином плане: вопрос ставится не о полезности произведения, а о правильном выборе его компонентов, об их сообразности, соответствии «цели» предмета, его объективному назначению.

Очевидно, что произведение искусства, точно так же как и продукт техники, не может осуществить свои функции (полезны они или нет), если компоненты, формирующие данное произведение, и, в конечном счете, результат взаимодействия этих компонентов — сам предмет как средство реализации функций, не будут соответствовать исходной цели. В данном плане закон художественной целесообразности оказывается столь же реальным, как и закон практической целесообразности.

Теперь обратимся к целостному формированию предметов. Поскольку оно представляет собой не механическую сумму двух слагаемых, а нечто качественно самостоятельное, оно направляется своим специфическим основным законом. В этой роли выступает закон утилитарно-художественной, или художественно-практической **целостности**,



предопределяющей целесообразное совмещение двух исходных начал. Стремление к подобному совмещению, как свидетельствует история, является естественным для человеческого общества. Это движение есть проявление прогресса. Оно развивается во встречных направлениях. Поэтому можно говорить как об экспансии искусства, его стремлении использовать в качестве средств выражения любые технические достижения, так и о разумном стремлении повсеместно использовать средства художественного воздействия, привлечь их в различные сферы практической деятельности и таким образом одухотворить эти сферы деятельности, очеловечить их. Несомненно, что первейшим участком постоянного и активного проникновения искусства в практическую жизнь является сфера создания вещей.

Таковы основные законы формирования предметов. Они характеризуют специфику цели, но являются настолько общими, что не содержат конструктивной информации о механизме соответствующих процессов, ибо всякое общее лишь приблизительно охватывает конкретные процессы.

В 1967 г. А. Павлов высказал мысль о том, что целесообразность предмета не представляет собой нечто нерасчлененное — она распадается на качественно различные виды: функциональную, технологическую, эргономическую, эстетическую целесообразность и т.д.<sup>39</sup> Годом позже в сходном плане выступил Н.В. Воронов: «Деятельность дизайнера направлена на достижение разносторонней комплексной целесообразности предметов, изделий и процессов за счет наиболее полной разработки различных функциональных качеств и особенностей этих предметов и процессов. Для дизайна характерна, так сказать, «многофункциональная целесообразность».<sup>40</sup> Эти мысли, к сожалению, не были развиты названными авторами.

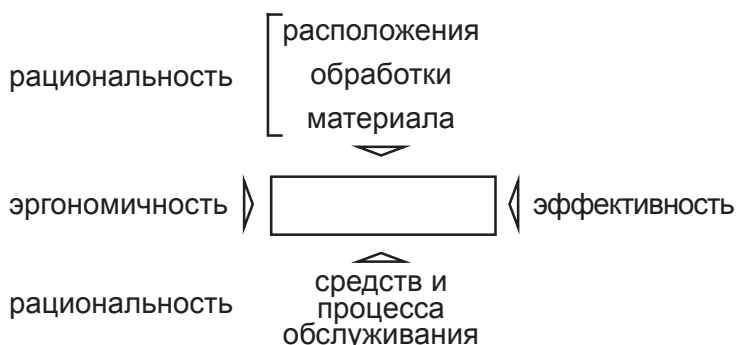
Чтобы получить представление о «работе» специфических законов целесообразности, нужно проследить их проявление на уровне подсистем и элементов данной деятельности, т.е. осуществить восхождение от абстрактного к конкретному. Выделение законов в общем виде и проследивание того, как модифицируется форма их проявления в результате воздействия различных связей целого, и есть основная операция восхождения.

В нашем случае такие связи уже известны, поэтому мы можем приступить к рассмотрению их воздействия. Часть из них имеет место в природе как при формировании живых организмов, так и при создании животными искусственных предметов. Уже Лейбниц отмечал, что все в мире стремится к максимальным результатам при помощи минимума средств. «Природа щедра в своих действиях и бережлива в при-

меняемых ею причинах», — гласит один из принципов его метода.<sup>41</sup> На современном языке это значит, что в основе природного естественного формирования лежат законы функциональности всех элементов и экономии, из которых вытекает «рациональность» и «конструктивность» формируемого объекта. Степень соответствия отмеченным законам определяет приспособленность объекта к среде в условиях естественного отбора.

Эта органическая целесообразность перешла к людям по наследству в качестве законов природы, представляющих основы целесообразной деятельности человека. Но в человеческом коллективе она превращается в социальную, чисто человеческую целесообразность в прямом смысле — в соответствие осознанной цели. Тут уже не природа диктует человеку свои законы, а человеческая цель направляет действие этих законов в нужное ей русло. «Над фундаментом естественной необходимости общество надстраивает мир человеческой целесообразности».<sup>42</sup>

В наиболее простом виде целесообразность выступает при инженерном, чисто практическом формировании предметов с рамками уже поставленной цели, когда отношения определяются специфическим законом утилитарной целесообразности. Структурный анализ такого формирования предметов показал, что оно определяется тремя подсистемами (потребления, изготовления и обслуживания), объединяющими семь формирующих моментов. Помещая выявленную структуру технического формирования в поле действия закона утилитарности, мы убеждаемся в том, что в подсистеме потребления он выступает как тенденция **функциональности**, определяющая отношения между элементами этой подсистемы.



В отношении «утилитарный предмет → среда» указанная тенденция требует соответствия предмета свойствам той системы (среды), с которой он «взаимодействует», т.е. **эффективности** предмета. Данная закономерность остается в силе независимо от того, какое конкретное явление выступает в качестве среды (природа, обрабатываемый материал или человек), какие процессы осуществляются (общественные или личные, производственные или бытовые). В отношении «потребитель → утилитарный предмет» та же тенденция функциональности диктует соот-

ветствие формы предмета психофизиологическим, антропометрическим и другим «утилитарно-функциональным» свойствам человека, т.е. **эргономичности**.

Поскольку, как установлено выше, особенности потребления определяют характер всей системы формирования предметов, основная тенденция потребления распространяется и на другие подсистемы, сливаясь с собственными тенденциями этих подсистем. Так, в подсистеме изготовления закон утилитарной целесообразности выступает как взаимодействие двух тенденций: тенденции функциональности, определяющей направленность производства на создание предмета, наиболее отвечающего заданным функциям, и собственной неотъемлемой тенденции практического производства — **экономии** сил, средств, энергии, материалов, оборудования, в конечном счете — рабочего времени.<sup>43</sup> Указанное взаимодействие противоречивых начал назовем **рациональностью**.<sup>44</sup> Именно оно определяет все отношения в подсистеме утилитарного изготовления. Так, в отношении «материал → утилитарный предмет» это взаимодействие диктует стремление к максимальной функциональности с точки зрения свойств материала при его минимальной стоимости, т.е. **рациональность материала**; в отношении «(орудия → материал) → утилитарный предмет» оно определяет ту же ориентацию в плоскости обработки материала, т.е. **рациональность обработки**, или технологичность; а в отношении «(изготовитель → орудия → материал) → утилитарный предмет» оно предопределяет наиболее рациональное расположение элементов, составляющих предмет, т.е. **рациональность компоновки**, ориентацию на конструктивность предмета.

Наконец, в подсистеме обслуживания действует та же составная тенденция рациональности, ибо по своему существу обслуживание является как бы продолжением изготовления предметов на их пути к потребителю. Поэтому в отношении «средства → утилитарный предмет» имеет место стремление к **рациональности** предмета с точки зрения **средств** его обслуживания, а в отношении «(посредник → средства) → утилитарный предмет» — к его **рациональности** с точки зрения **процесса** обслуживания.

Названные отношения образуют систему закономерностей инженерного формирования предметов. Эта система лежит в основе формирования всех без исключения практически полезных вещей, поэтому очень важно как можно реальнее ощутить каждую закономерность, ее действие. Попытаемся визуально представить такие действия с помощью рисунков. В качестве метода визуализации закономерностей примем выделение и наглядную демонстрацию работы каждой из них по

Отношение «потребитель → предмет»

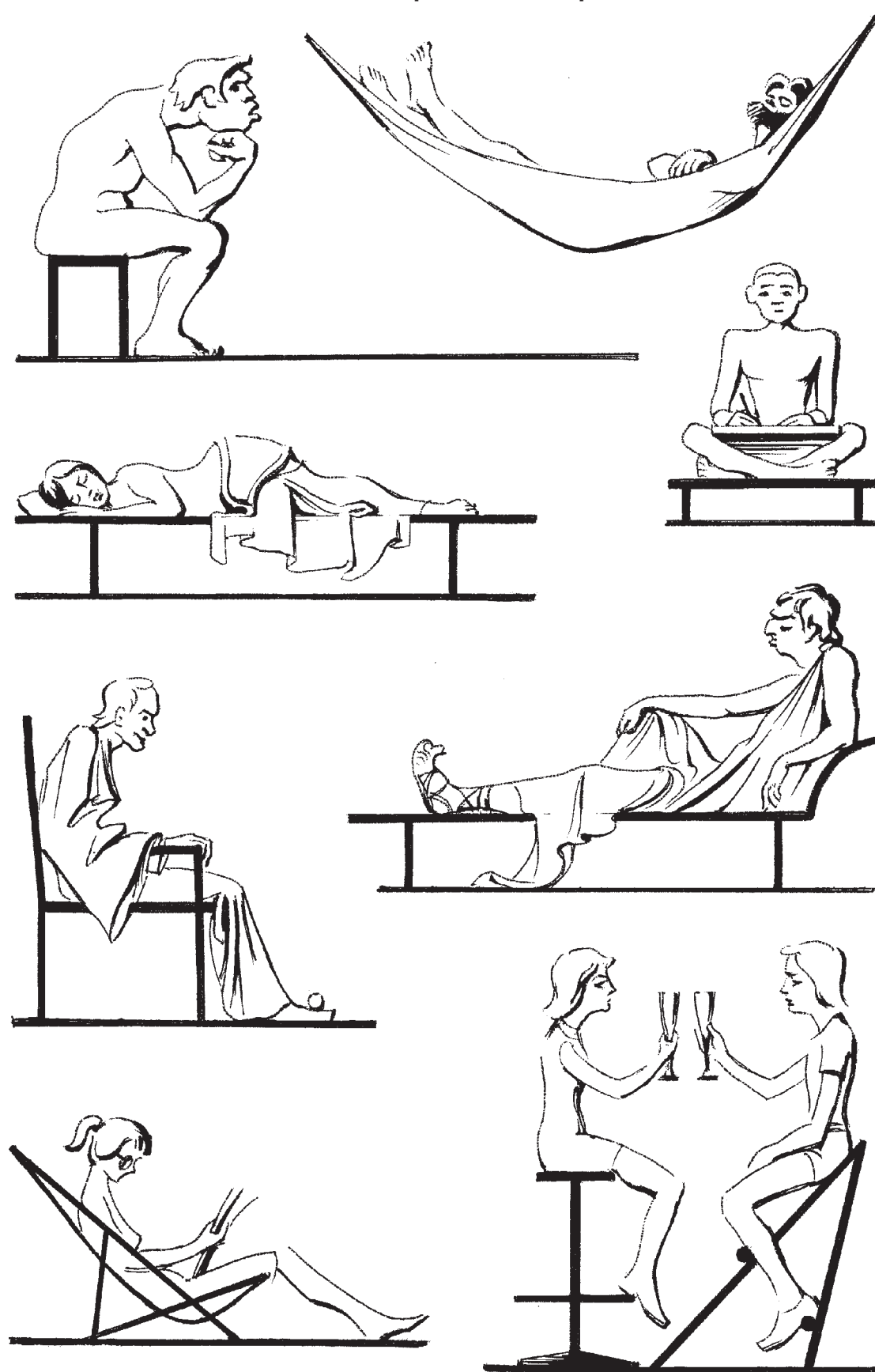
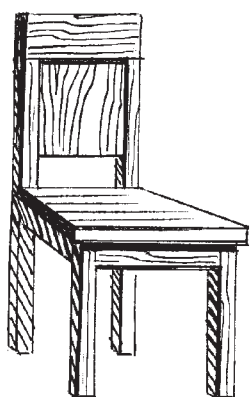
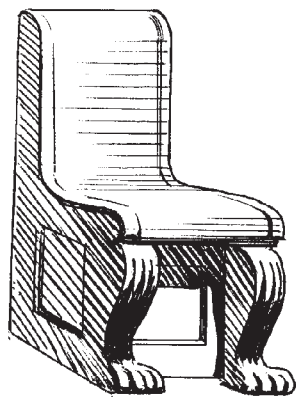


Рис. 5

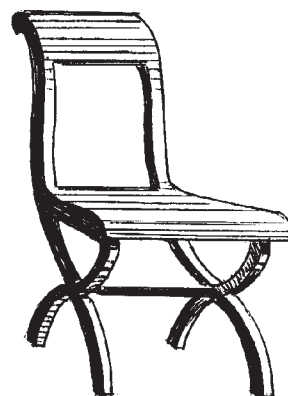
## Отношение «материал → предмет»



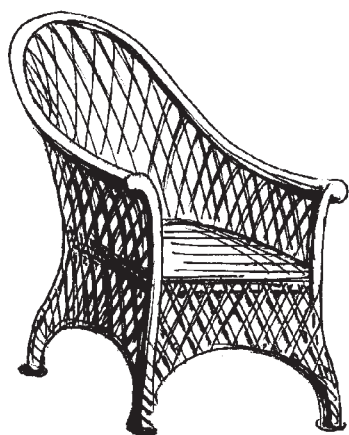
дерево



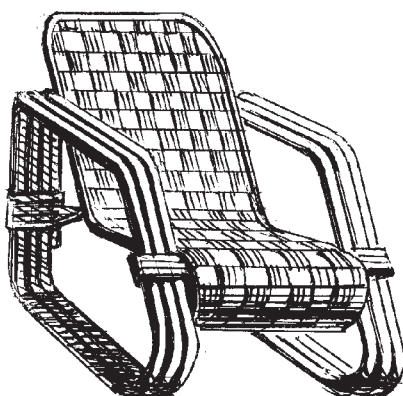
мрамор



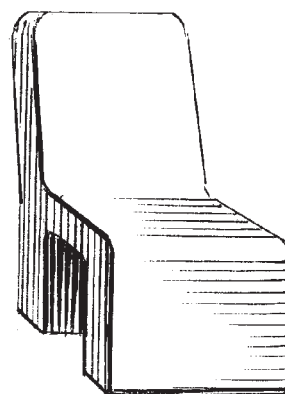
чугун



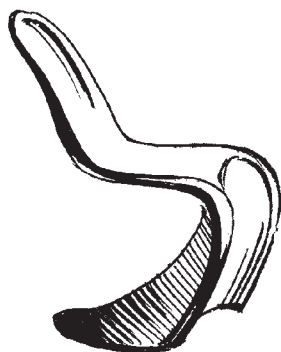
лоза



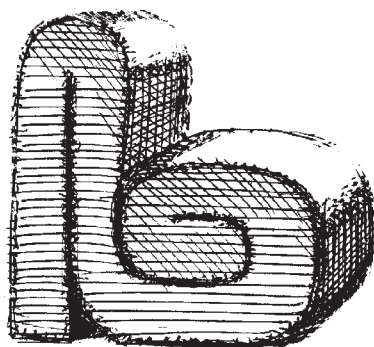
бамбук, лиана



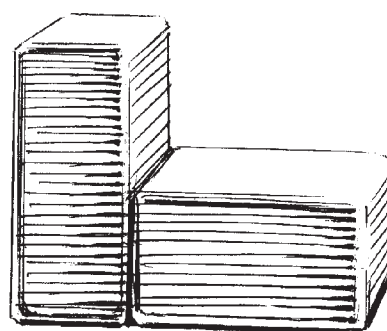
бетон



пластмасса



полиуретан



пневмокамера

Рис. 6

одинокке в условиях изменения лишь одного подчиняющегося данной закономерности формирующего момента при нейтральном постоянстве всех остальных факторов.

Первый заданный исходный момент — отношение «предмет → среда», т.е. прямое назначение объекта, его рабочая функция. Проблема соотношения функции и формы, как можно было убедиться при знакомстве с теорией архитектуры и дизайна, основная для предметного творчества. Различное решение этой проблемы лежит в основе творческих школ и целых направлений, многие из которых придерживаются представления, что функция определяет форму.

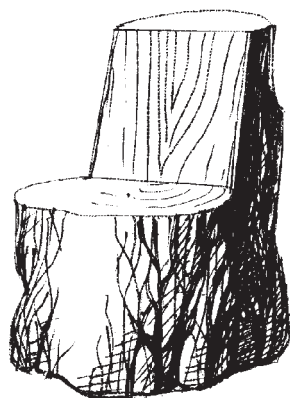
Однако обращение к практике, являющейся, как известно, критерием истины, позволяет утверждать, что функция определяет не столько форму предмета, сколько его практический смысл, принципиальную структуру и, следовательно, лишь направление формирующих усилий. Уже Г. Земпер подметил и на примере старинных сосудов для хранения воды показал, как при постоянной функции меняется их форма в зависимости от условий использования.<sup>45</sup>

Так в архитектуре рабочая функция здания задает лишь нужное пространство, а конкретная форма сооружения определяется применяемым материалом, способом его обработки, конструктивными приемами и т.п. Это ярко просматривается на примере жилища различных народов от китайской фанзы до русской избы, от чума до сакли, выполняющих одну функцию — защиты семейства от воздействия среды, имеющих примерно одинаковый функциональный объем, но совершенно различную форму.

В предметах быта: одежде и обуви, посуде и мебели, осветительных приборах и средствах транспорта функция на протяжении тысячелетий остается неизменной, а формы образуют бескрайнее многообразие. Очевидно, они складываются под воздействием иных факторов. Хотя то, что обувь на протяжении тысячелетий остается обувью, а мебель мебелью, и обеспечивается единством функции. Это обстоятельство отметил В.И. Тасалов, утверждая, что функция и внешняя форма связаны посредством некой глубинной принципиальной структуры: «структура же есть внутренняя форма предмета, вырастающая как непосредственная организация его функции»<sup>46</sup>. Даже в орудиях физического труда функция определяет лишь геометрию рабочих органов, а форма в целом зависит от технического принципа действия, способа использования и особенностей изготовления.

Итак, рабочая функция задает направление формотворчества, а закономерность эффективности требует соответствия результатов такого творчества исходной функции. Возьмем для примера функцию

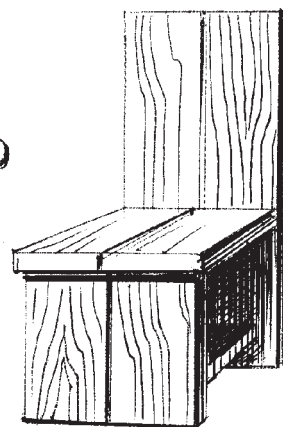
## Отношение «технология → предмет» (дерево)



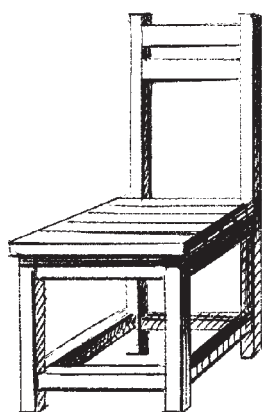
СТВОЛ



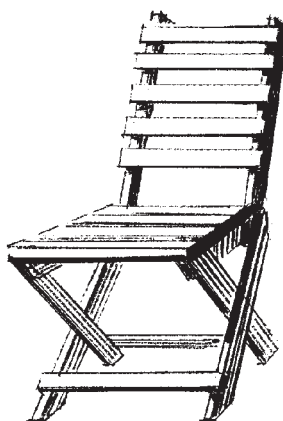
корневище



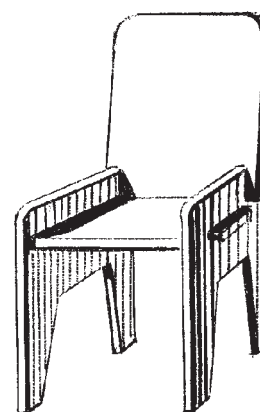
доска



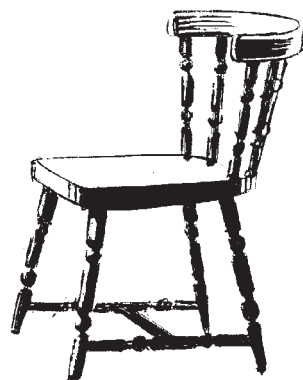
брус



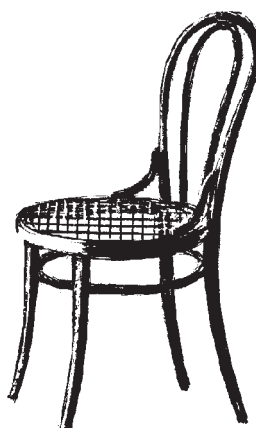
рейка



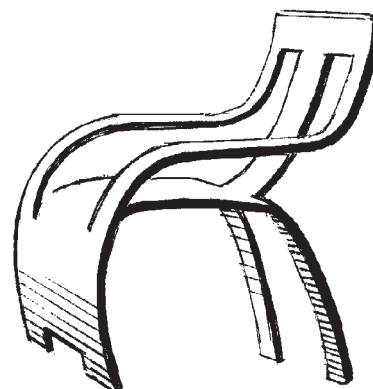
фанера



точение



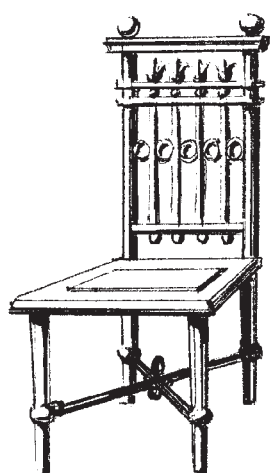
гибка



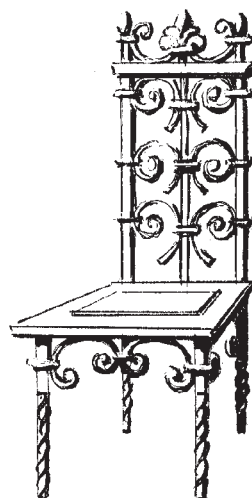
формование

Рис. 7

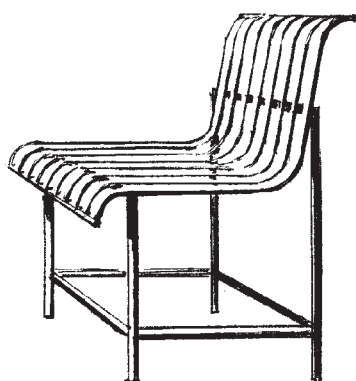
Отношение «технология → предмет» (металл)



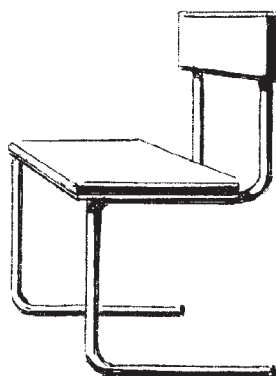
литье



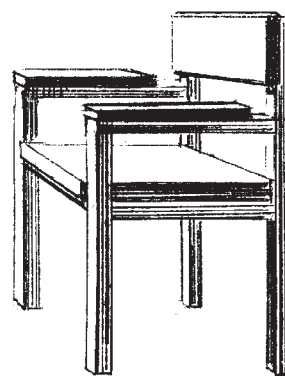
ковка



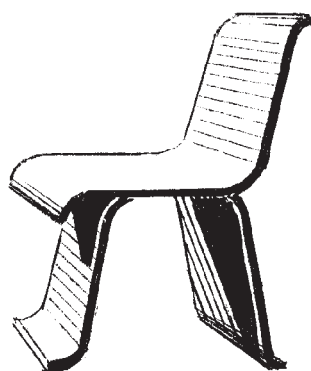
пруток сварной



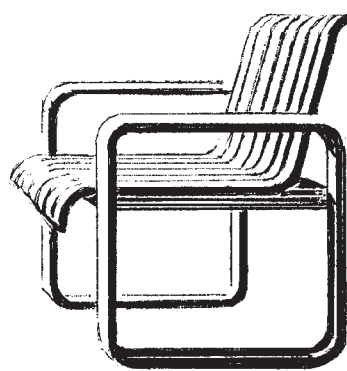
труба круглая



труба квадратная



лист



полоса

Рис. 8



## Отношение «конструкция → предмет» (доска)



Рис. 9

Отношение «конструкция → предмет» (труба)



Рис. 10

## Отношение «обслуживание → предмет»

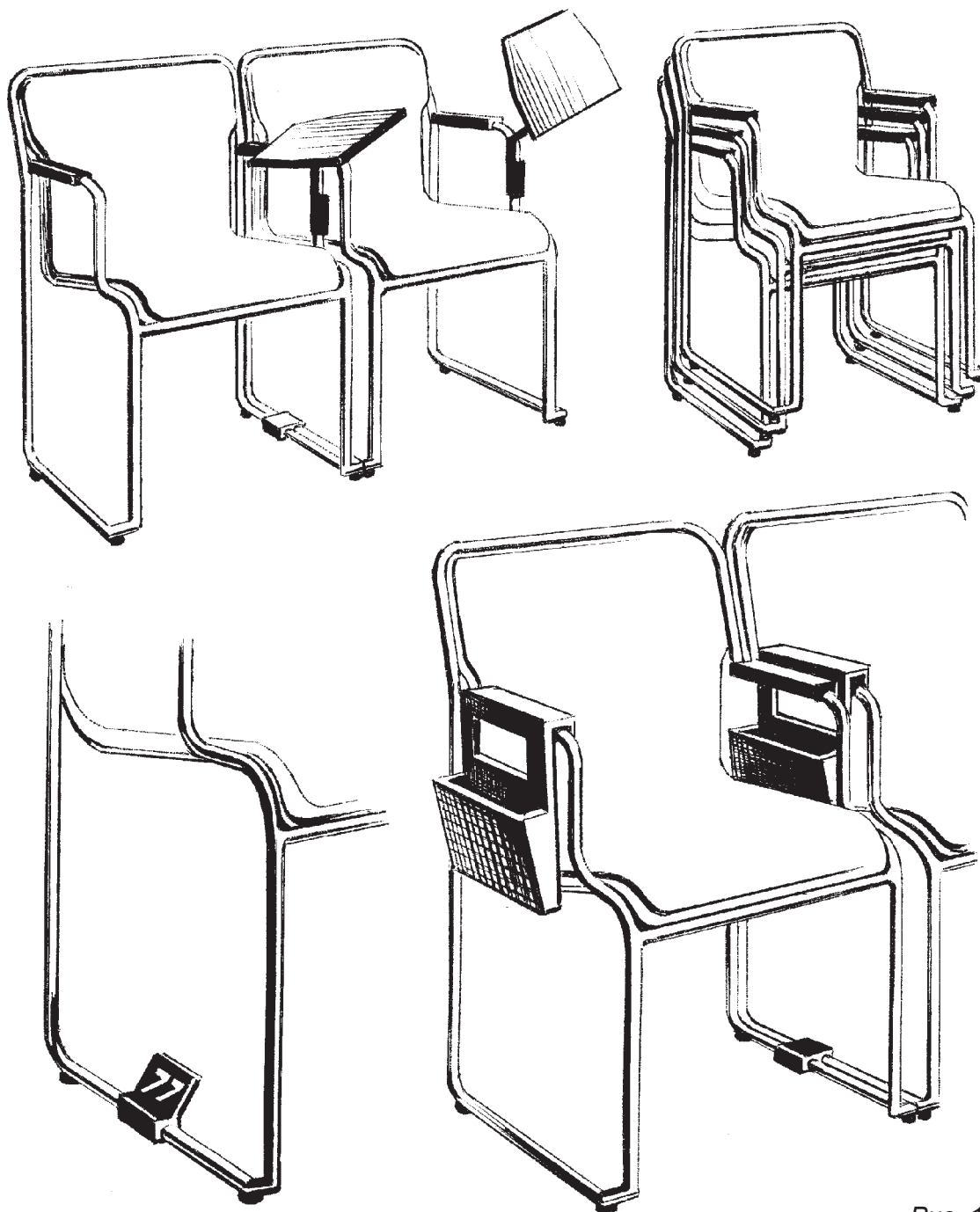


Рис. 11

опоры, обеспечивающей фиксированное положение человека над землей или полом. Сама по себе она еще ничего не говорит о форме соответствующей вещи. И только, когда уяснен характер взаимодействия человеческого тела с опорной поверхностью, поза человека, т.е. отношение «потребитель → предмет», определяется наиболее целесообразно.

ная структурная схема предмета,<sup>47</sup> его «геометрия», скелет его формы (рис. 5).

Среди представленных структур остановимся на кресле и проследим, как меняется его форма при постоянной основе (горизонтальная плоскость для сидения + вертикальная плоскость опоры для спины) в зависимости от производственных факторов.

Первый из таких факторов — материал. Он в большинстве случаев радикально влияет на общую направленность и характер формообразования. В отношении «материал → предмет», как мы установили, работает закономерность рациональности материала, т.е. его функциональности в потреблении и экономичности в изготовлении вещи. Здесь в основе лежат физические свойства материала, предопределяющие самые различные структурно-пространственные и пластические решения вещи (рис. 6).

Естественно, что сходное многообразие форм имеет место и при обращении к структурам, обеспечивающим другие позы человека. Многообразие возрастает в геометрической прогрессии при сочетании различных материалов.

Второй формирующий момент — обработка материалов также дает богатейшую палитру рациональных форм для каждого материала. Эта палитра расширяется по мере освоения новых технологий, позволяющих делать поистине чудеса. В каждом случае закономерность рациональности обработки предопределяет соответствующие формы. Рассмотрим ее действие на примере лишь двух материалов: древесины (рис. 7) и металла (рис. 8). Понятно, что и другие материалы дают аналогичные гаммы возможностей формообразования.<sup>48</sup>

Третий формирующий момент — расположение материала в пространстве, или компоновка. Работающая здесь закономерность конструктивной рациональности предопределяет целый веер целесообразных форм при заданных материалах и технологиях. Мы видим лишь небольшую часть возможных компоновок при столярной обработке доски (рис. 9) и при использовании гнутой металлической трубки (рис. 10). Другие материалы и технологии раскрывают подобные веера.

Наконец, в подсистеме обслуживания рациональность, требующая учета процессов монтажа, складирования, транспортировки, хранения и т.п., также во многих случаях влияет на выбор формы (рис. 11).

Очевидно, отчетливое понимание охарактеризованных закономерностей ни в коей мере не ограничивает полета фантазии, не сковывает творческий поиск, а, напротив, организует его. Одно лишь использование производственных средств в пределах чисто инженерного проектирования допускает бесконечное варьирование целесообразных

форм, разумеется, если конструкция не обусловлена строгими расчетами и допускает «свободный выбор» (Ф. Рело).

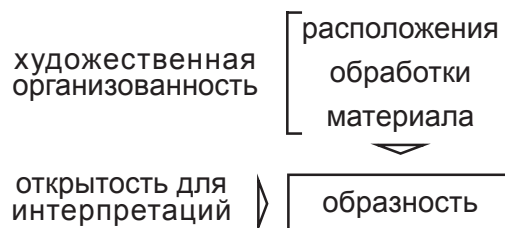
Особенности взаимодействия закономерностей в системе, т.е. ее работы, непостоянны. Они определяются характером исходной функции. Когда в нашем примере такой функцией было обеспечение статичной опоры для тела человека, решающим фактором формообразования явилась его поза. Если же исходная функция предмета более сложна и включает динамику, например, обеспечить поступательное движение той же самой опорной плоскости, работа системы закономерностей, весомость и роли ее составляющих меняются.

Подобная функция предполагает конкретную среду движения (землю, воду, воздух) и соответственно предопределяет способ перемещения: ношение, качение, скольжение, парение, полет и т.п. Это обстоятельство отводит особую роль технической идее, которая не только задает общую схему предмета, соответствующую движению в данной среде, но и тип движущей силы (ею может служить человек, животное, ветер, машина). Взаимодействие двух названных обстоятельств предопределяет конструктивную структуру средства транспорта, в значительной мере определяющую материалы, технологию и даже позу человека (достаточно вспомнить его положение на гоночном велосипеде или в гоночном автомобиле).

Рассмотренные закономерности характеризуют утилитарное формирование вещей, так сказать, в чистом виде. Данная система работает, когда мы отвлекаемся от неизбежных «примесей» художественного начала. Если в подобных случаях деятельность состоит в создании предмета, соответствующего заданной цели (функциональному содержанию), т.е. в целевыполнении, то художественная деятельность обязательно включает и целеполагание, целепродуцирование, состоящее в «улавливании», осознании, формировании художественного содержания будущего произведения. Однако этот существеннейший момент художественного творчества здесь не рассматривается, поскольку мы условились исследовать лишь формирование предметов как материальных феноменов и принимаем их художественное содержание за данность, за исходное.

Структурный анализ художественного формирования предметов показал, что оно определяется двумя подсистемами, объединяющими пять формирующих моментов. Художественное потребление в функциональной плоскости представляет собой процесс получения художественной информации, закодированной в форме предмета. Основным условием осуществления этого процесса является способность предмета передавать указанную информацию, т.е. его информативность. Поскольку в

искусстве передаваемые сообщения (художественное содержание) характеризуются обязательным оценочным отношением, эмоциональной окрашенностью, в данном случае точнее говорить не об информативности, а о художественной выразительности предмета. Таким образом, основной закон художественного творчества, художественная целесообразность в подсистеме потребления выступает в качестве тенденции **выразительности**. Эта тенденция в отношении «художественное содержание → художественная форма» требует соответствия формы содержанию, ее **образности**, а в отношении «художественное произведение → адресат» — соответствия предмета адресату, его психофизиологическим данным, жизненным представлениям, возможностям прочтения, понимания, интерпретации содержательного смысла, «сотворчества» и т.п., другими словами — адресности, доступности, **открытости** формы, эффективности ее восприятия.



Таковы две общие закономерности художественного восприятия. Но поскольку потребление определяет характер творчества, та же тенденция выразительности распространяется и на производство художественных произведений, ориентируя этот процесс. Она определяет выбор наиболее выразительных материалов, способов их обработки и композиционного решения. Однако в подсистеме художественного творчества действует и своя внутренняя тенденция. Здесь общее для всякого производства требование экономии трансформируется (прежде всего, по причине уникальности предмета), поднимается на высший, действительно человеческий уровень, перерастая в требование мастерства, глубокого понимания законов материала, технологии и композиции, которое обеспечивает **красоту** выразительного предмета.<sup>49</sup> Об этих «трех источниках красоты» говорил уже Альберти.

Между красотой и экономией, безусловно, имеет место связь, отмеченная многими авторами. «Экономия — это основное условие красоты, экономия в самом возвышенном смысле», писал, например, Ле Корбюзье.<sup>50</sup> Данный вопрос еще ждет глубокого рассмотрения. Тем не менее, уже теперь можно утверждать, что проявлением указанной связи является разумная простота формы, ее лаконичность. «Существенный характер прекрасного — простота», — отмечал в свое время Н.Г. Чернышевский. «Весь материальный мир, — пишет в наши дни Р. Арнхейм, — следует закону простоты, который означает, что в природе внешний вид предметов является, насколько это позволяют усло-

## Пропорции

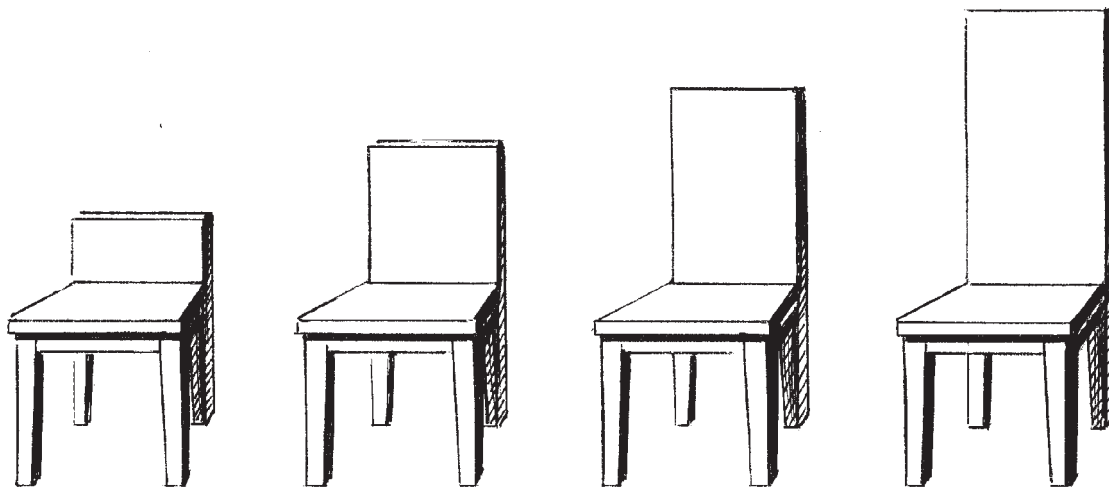


Рис. 12

## Пластика

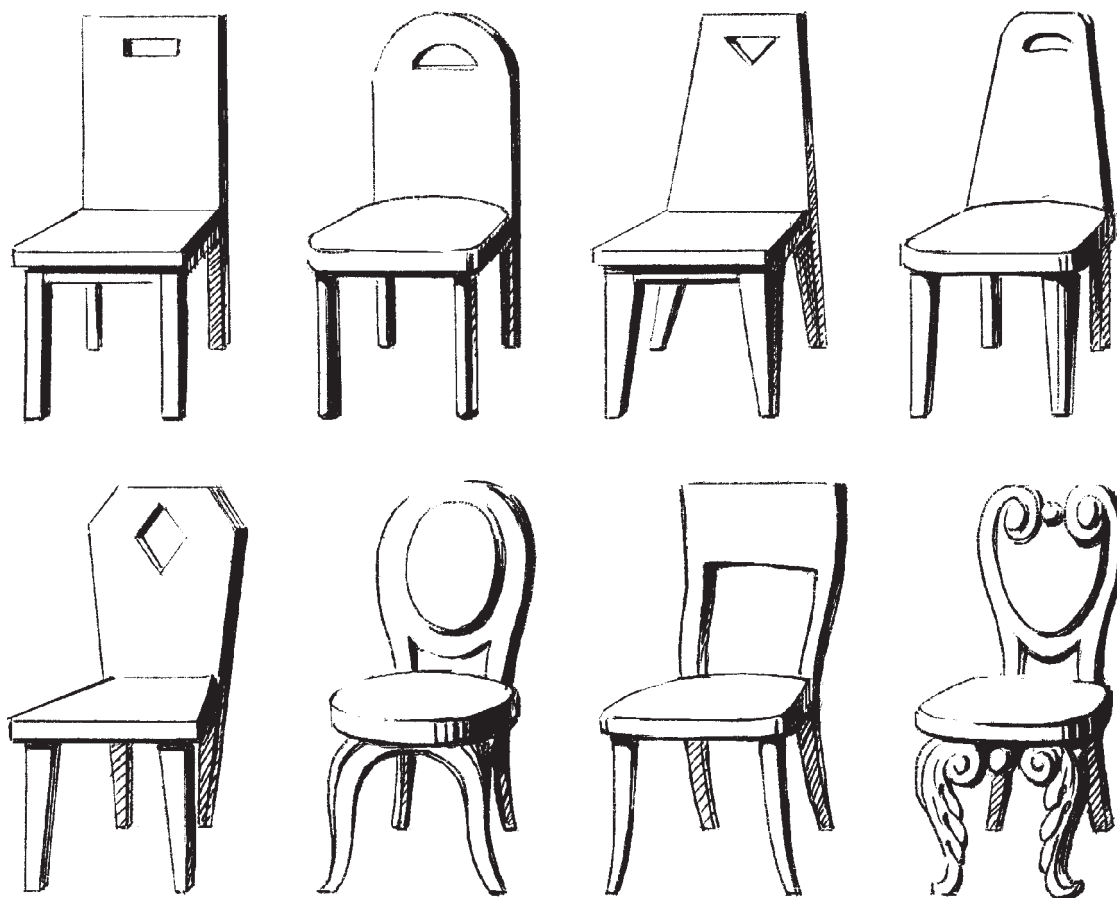
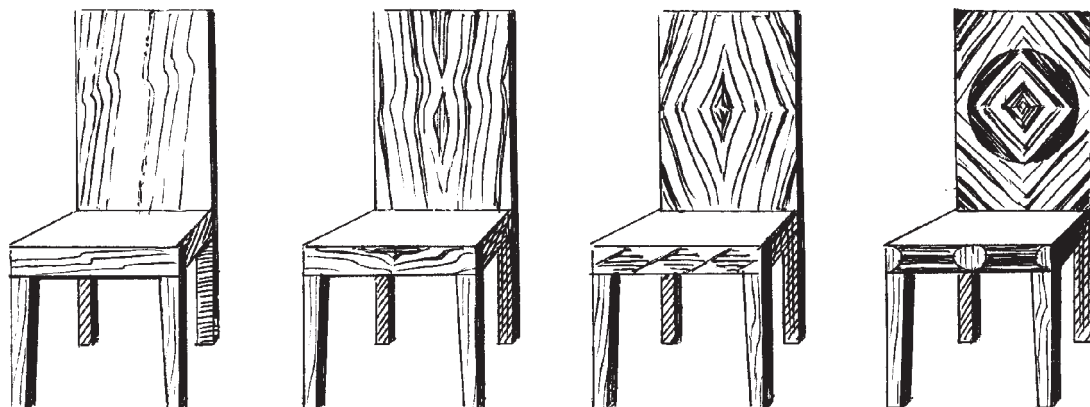


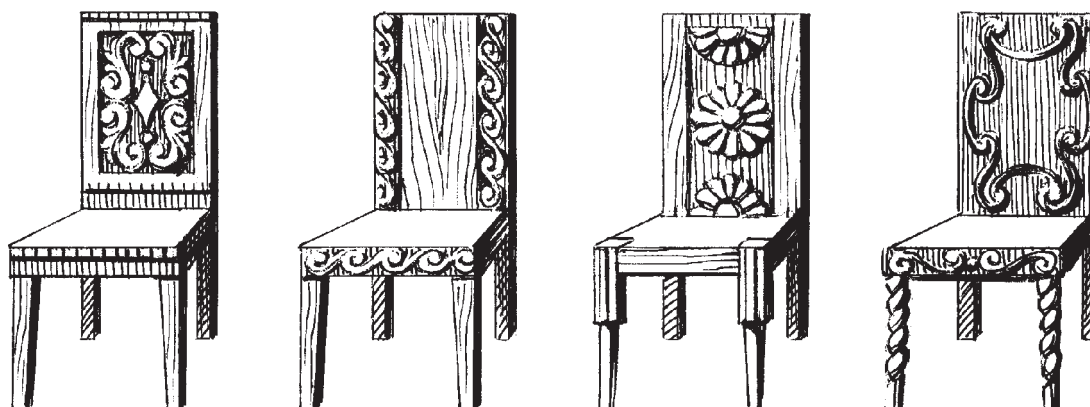
Рис. 13

### Членение

#### Текстурой



#### Фактурой, рельефом



#### Ажуром

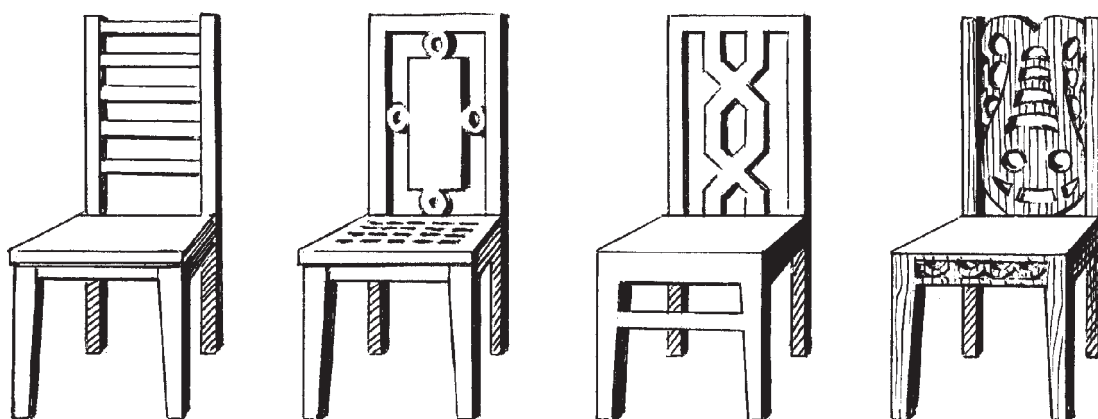


Рис. 14



вия, самым простым».<sup>51</sup> «Видимо, совершенство достигается не тогда, когда нечего больше добавить, а тогда, когда ничего больше нельзя отсечь» (*Сент-Экзюпери А. Земля людей*).

Так как не существует жесткой границы между техническим и художественным изготовлением (меняется лишь сравнительная весомость тех или иных отношений между постоянными элементами производства), нельзя связывать тенденцию красоты только с последним. Более того, стремление к красоте одинаково естественно как для художественного, так и для технического производства. Разница состоит в том, что лишь при художественном творчестве красота оказывается необходимой как средство привлечения человека доставляемым эстетическим наслаждением, ибо именно красота овладевает чувствами, сознанием и волей человека.

Тенденция красоты в процессе изготовления предметов требует максимального использования эстетических возможностей и особенностей материала, мастерства его обработки, совершенства конструкции. В меру своего превосходного, часто виртуозного исполнения предмет уже сам по себе несет положительный эстетический заряд, «действует, — по словам М. Горького, — на чувства и разум как сила, возбуждающая в людях удивление, гордость и радость перед их способностью к творчеству».<sup>52</sup> Следует подчеркнуть, что кроме рациональных основ эстетического наслаждения от восприятия предмета — логичности, точности, гармоничности его форм (преобладающих в практических предметах) для художественных произведений характерны черты оригинальности, неожиданности, являющиеся плодом уже не просто мастерства, как в первом случае, а таланта, проявлением его власти над формой, свободной игры с ней. Эта красота как таковая, оставаясь постоянным необходимым свойством художественного произведения, относительно самостоятельным источником эстетического удовлетворения, в каждом конкретном случае ориентируется соответствующими запросами потребителя и художественным содержанием, пронизывающим выразительную форму.

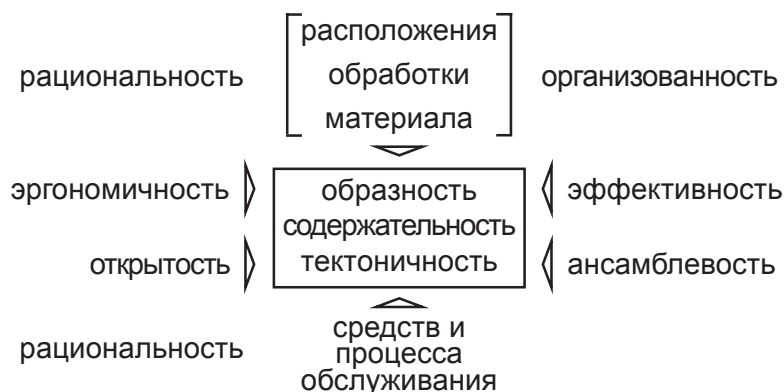
Взаимодействие двух охарактеризованных тенденций — выразительности и красоты — в сфере художественного производства выступает как особая **художественная организованность** всех элементов этого производства. В отношении «материал → художественное произведение» — это **художественная организованность материала**, его выразительная красота; в отношении «(орудия → материал) → художественное произведение» — **художественная организованность обработки** материала и в отношении «(изготовитель → орудие → материал) → художественное произведение» — **художественная организованность расположения** материала,

композиции. Таковы три общие закономерности художественного производства.

Вместе с закономерностями художественного потребления они составляют систему общих закономерностей художественного формирования предметов. Эти закономерности работают в сфере пространственных искусств, в том числе и архитектурных.

Вновь обращаясь к креслу, теперь рассмотрим его с точки зрения художественной образности, выразительности и красоты. О каком образе уместно здесь вести речь? Разумеется, он может воплощать лишь весьма обобщенные идеи. Например, бытовому креслу соответствуют идеи покоя, уюта; служебному — идеи деловитости, комфорта; больничному — идеи чистоты, строгости, удобства; креслу для филармонии — идеи «мелодичности», гармонии; креслу судьи — идеи торжественности, строгости, официальности; трону — идеи власти, силы, богатства и т.д.

Для воплощения задуманного образа в соответствии с выявленными закономерностями подбираются материалы, способы их обработки и расположения, т.е. средства и приемы композиции. Как отме-



чалось выше, в архитектурных искусствах такие средства преимущественно неизобразительные. Это пропорции, пластика, членения, ритм, фактура, цвет и т.п. Они действуют одновременно, поддерживая друг друга. Но мы можем проследить, как, например, одни только пропорции спинки влияют на образ кресла, как по мере ее удлинения нарастает его значительность (рис. 12), как влияет на образ вещи одна только ее пластическая трактовка (рис. 13) или членение (рис. 14).

Именно этими средствами главным образом формировались и формируются бесконечные стилевые интерпретации мебельных форм, дающие благоприятный материал для многочисленных опытов их периодизации и популярного представления (наиболее полный из таких обзоров — книга венгерского автора Д. Кеса «Стили мебели»).

Так обстоит дело на «полюсах» предметного творчества. Но основная масса вещей, составляющая наше окружение, находится между этими полюсами. Обратимся теперь к третьей задаче, намеченной при постановке вопроса (очерк 11).

В 1941 г. В. Маркузон писал: «Касаясь вопроса о специфических особенностях архитектуры, обычно ограничиваются указанием на ее двойственную природу... Неизмеримо труднее выявить закономерности, связывающие между собой эти две стороны архитектуры. До сих пор эстетика не сумела дать нам удовлетворительный ответ на этот вопрос»<sup>53</sup>. За прошедшее с тех пор время проблема совмещения практического и художественного начал так и не получила решения. Теперь, когда установлены две составляющие искомой системы закономерностей целостного формирования предметов, чтобы синтезировать эту систему в целом, необходимо выявить те самые связывающие закономерности, о которых писал Маркузон.

Структурный анализ показал, что в качестве таких закономерностей выступают отношения, характеризующие специфические моменты целостного формирования (см. схему 11). Основной для него закон художественно-практической целостности выступает в виде тенденции **одухотворения**, или художественного освоения практической основы предметов. Эта тенденция выражается в стремлении художественно осмыслить вещь с определенных социальных позиций, воплотить в ее облике общественное отношение к ней и передать это отношение потребителю. Указанная тенденция предопределяет взаимное соответствие элементов, составляющих выделенные специфические моменты целостного формирования предметов. Поэтому помещенная в функциональное поле связь «утилитарное содержание → художественное содержание» выступает как отношение целесообразного соответствия, **единства практического и художественного содержаний**. Причем для архитектурных искусств, в отличие от декоративных, оно предполагает ведущее положение практического содержания. Это означает, что художественное содержание предмета должно быть направлено, прежде всего, на познание и оценку его утилитарного содержания. Оно «питается» последним и одновременно обогащает, раскрывает его.

Однако содержание предмета, выделяемое нами лишь мысленно, реально существует, материализуется в форме. Поэтому аналогичная картина имеет место и в связи «утилитарная форма → художественная форма», которая выступает как отношение целесообразного соответствия, единства конструктивно-практической и художественной форм, издавна известное под именем **тектоничности**. Суть этого отношения состоит в том, что художественная сторона целостной (тектонической)

формы предмета вытекает из ее конструктивной основы, представляя собой образное, пластическое осмысление конструкции. При этом она обогащает, развивает конструктивную основу. Однако не следует упускать из вида, что в таком слиянии с конструкцией состоит лишь необходимая специфика художественной формы целостных предметов, в то время как основное ее предназначение — воплощать художественное содержание. Подчеркнем также, что подобное расчленение формы допустимо и возможно только условно, в процессе анализа. То же относится и к «отрыву» формы от содержания.

Наконец, третья специфическая связь целостного формирования «среда → целостный предмет» отражает отношение **соответствия** предмета **ансамблю** вещей, образующих его формально-художественную среду. Здесь речь идет, прежде всего, о стилевом соответствии, ибо целостный тип творчества пронизывает искусства, в которых закономерности стиля проявляются наиболее отчетливо.

Связав две выявленные ранее системы тремя специфическими отношениями, мы можем представить **систему общих функциональных закономерностей целостного формирования предметов**.

Так в живом потоке целесообразности структурная модель — скелет целостного формирования предметов обрастает теплой плотью деятельностных отношений. Так выявляется искомая система закономерностей,

### Первичные базисные понятия

сферы предмето-созидания	п о н я т и я   т е о р и и   д е я т е л ь н о с т и			
	с у б ь е к т	с р е д с т в а	м а т е р и а л	п р о д у к т
планирование	заказчик	средства планирования	потребности	заказ (функции)
проектирование	проектировщик	средства проектирования		проект
изготовление	изготовитель	орудия	материалы	предмет
обслуживание	посредник	средства обслуживания	предмет	готовый предмет
потребление	потребитель	готовый предмет	объект (среда)	преобразованный объект

знание которой способствует свободе творчества, обеспечивает прочное основание для проектирования, оценивания, исследования элементов предметной среды. Но это — не единственный результат проделанной работы.

## 14. СИСТЕМА ПОНЯТИЙ

Понятия — основной инструмент теоретической работы. Чем организованней и взаимосвязанней понятия каждой данной отрасли знания, тем надежнее ее средства. Наличие системы понятий — признак зрелости теории, ее принципиальное достоинство. Единственным правильным путем получения системы понятий, которые, как известно, суть отражения общего, устойчивого в объективной реальности, является изучение связей и отношений в этой реальности. Система понятий складывается в процессе построения теории как один из ее продуктов.

Поскольку отобранные из обширного лексикона и «обкатанные» в процессе настоящего исследования понятия отражают систему основных компонентов изучаемого явления, они, во-первых, сами являются основными, во-вторых, сами образуют систему и, в-третьих, система этих понятий имеет ту же структуру, что и система, которую они отражают. Таким образом, речь идет о системе основных понятий, или категориях, предметного творчества. Рассмотрим этот важнейший результат работы, повторяя в сжатом виде процесс его получения.

Наши **исходные понятия** складывались, как бы отражая историческое развитие обозначаемых ими явлений. Началось с того, что природа создала человека и предоставила ему природный материал. Так появились субъект и объект предметной деятельности. Между ними возникло взаимодействие. Человек научился понимать и обрабатывать материал, видоизменяя его в соответствии со своими нуждами. В результате организации материала для выполнения заданных функций создаются предметы (вещи и сооружения). Отсюда следует понимание **предмета** как функционально организованного материала, а **функций предмета** как действий, выполняемых им или с его помощью. У каждого предмета может быть множество функций. Основные рабочие функции, или назначение предмета — те действия, для выполнения которых он непосредственно предназначен.

Таким образом, процесс организации материала в соответствии с рабочими функциями предмета — это материализация функций, придание предмету формы или **формирование предмета**, а его **форма** — это результат процесса, воспринимаемая человеком материальная организация предмета. Наконец, сознательное создание нового по форме предмета — **предметное творчество**.

В процессе исследования был намечен спектр типов предметного творчества, в котором мы выделили три характерные точки:

**Утилитарно-техническое**, инженерное или практическое формирование предметов — процесс организации материала для выполнения практически полезных функций;

**Художественное** формирование предметов — процесс организации материала для выполнения художественных функций (воплощения и передачи определенного идейно-эмоционального содержания);

**Целостное** формирование предметов — процесс организации материала для выполнения взаимосвязанных практических и художественных функций.

Далее решались задачи по выявлению системы общих закономерностей формирования предметов, причем **закономерности** определялись как устойчивые отношения предмета с детерминирующими его объективными факторами. В процессе решения указанных задач формирование предметов исследовалось в двух плоскостях — структурной и функциональной. Соответственно наметились два ряда понятий: базисные, обозначающие элементы системы, а также их связи, взаимодействия, и, так сказать, надстроечные, обозначающие отношения между элементами.

Поскольку в качестве научного предмета была принята теория деятельности, вся система **базисных понятий** выводится из основных абстракций этой теории, таких как:

**субъект** — носитель социальной активности;

**материал** — объект, подлежащий формированию;

**средства** — предметы и способы, с помощью которых субъект преобразует материал;

**продукт** — результат преобразования материала субъектом.

Приведенные абстракции обретают определенную конкретность в приложении к участкам цикла формирования предметов (т.е. к различным сферам деятельности, в которых складываются функции и форма предметов) и выступают в виде первичных, элементарных базисных понятий теории предметного творчества (см. таблицу).

Эти понятия обозначают элементы предметной деятельности, часть из которых выступает в роли факторов, формирующих предмет (они в таблице выделены жирным контуром). Структурный анализ позволил проследить взаимодействие выявленных факторов с предметом и таким образом установить формирующие его моменты, которые отражаются вторичными базисными понятиями. Среди них, кроме непосредственных **взаимодействий предмета с материалом, средствами обслуживания, средой и потребителем**, выявились моменты опосредованного взаимодействия:

— **обработка материала** — взаимодействие орудий с предметом через материал;

— **расположение материала** — взаимодействие изготовителя с предметом через орудия и материал;

— **процесс обслуживания** — взаимодействие посредника с предметом через средства обслуживания.

Таковы понятия, характеризующие внешние моменты формирования предметов. Чтобы выявить внутренние формирующие моменты, оказалось необходимым мысленно раззять предмет на его состав-

### Система основных формирующих отношений

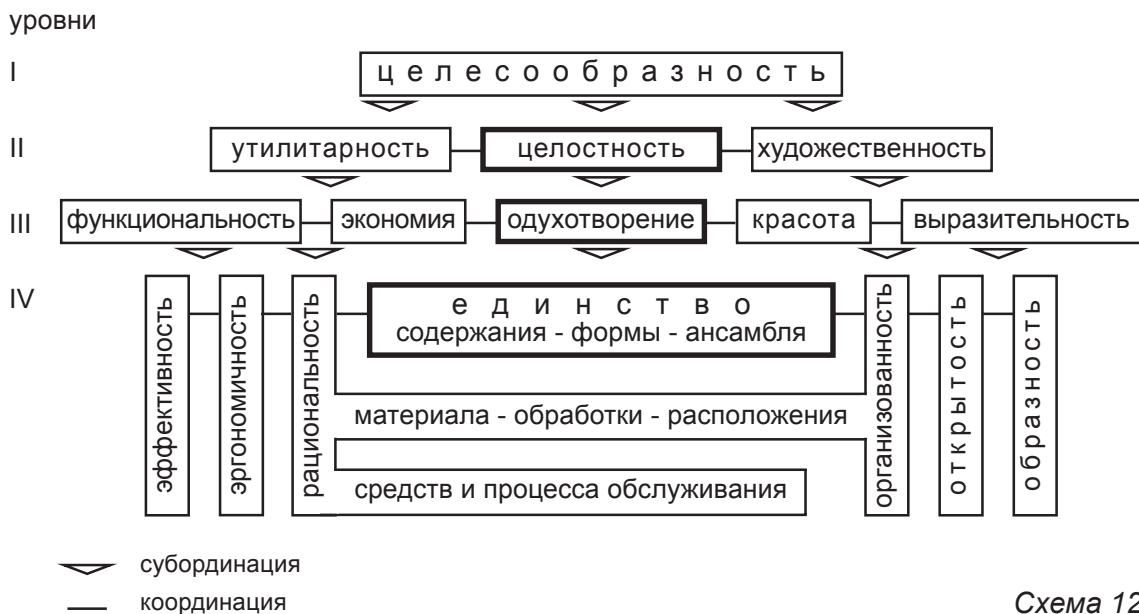


Схема 12

ляющие. При этом выделились понятия о внутренних «факторах», или компонентах, — содержании и форме:

— **практическое, или утилитарное, содержание предмета** — совокупность объективированных в последнем отношении с внешними факторами;

— **художественное содержание предмета** — особая, познаватель-но-оценочная информация, предназначенная для передачи потребителю (адресату);

— **утилитарная форма (конструкция)** — материальная организация, продукт инженерного формирования предметов.

— **художественная форма** — организация материала как продукт художественного формирования предметов.

Параллельно выявились понятия о взаимодействии этих внутренних «факторов»:

— практического и художественного содержания, дающем **целостное содержание**;

— утилитарной и художественной формы, дающем **целостную форму**;

— целостного содержания и целостной формы, дающем **целостный предмет** (см. схему 11).

Так выглядит ряд базисных понятий теории предметосозидания.

Второй, «надстроечный» ряд понятий отражает функциональные отношения, наполняющие структуры формирования предметов. Он вырастает из понятия **цели** как идеально положенного результата деятельности в процессе конкретизации этого понятия на различных уровнях обобщения.

На уровне деятельности вообще мы имеем дело с понятием **целесообразности** как соответствия средств и действий цели.

На уровне интересующих нас отдельных областей деятельности целесообразность выступает как **утилитарность** — соответствие практической цели, **художественность** — соответствие художественной цели, **целостность** — целесообразное совмещение практического и художественного начал.

На уровне подсистем выделенных типов предметного творчества отношение целесообразности выступает в виде постоянных определяющих предмет тенденций, которые характеризуются понятиями:

— **функциональность предмета** — его практическая целесообразность в потреблении;

— **экономия** — сокращение затрат материала, сил и средств (в конечном счете — рабочего времени);

— **рациональность** — практическая целесообразность в производстве, функционально ориентированная экономия;

— **выразительность предмета** — его художественная целесообразность в потреблении, т.е. способность нести и передавать художественную информацию потребителю;

— **красота предмета** — соответствие представлениям о совершенстве его формы (объективная составляющая эстетического отношения);

— **художественная организованность** — целесообразность всех моментов изготовления с точки зрения выразительной красоты предмета;

— **одухотворение предмета** — художественное освоение утилитарного предмета, предполагающее осмысление его функциональной и материальной основы, образное воплощение общественного отношения к нему. Последняя тенденция является специфической для целостного формирования предметов.



Наконец, на уровне элементов, или факторов, целесообразность предметосозидательных отношений выступает в форме закономерностей:

— **эффективность предмета** — его функциональность при взаимодействии с объектом (средой), для преобразования которого он создан;

— **эргономичность предмета** — его функциональность при взаимодействии с человеком как биологическим видом;

— **рациональность материала, его обработки** (технологичность) и **расположения** (конструктивность) — функционально ориентированная экономичность перечисленных формирующих моментов;

— **рациональность процесса и средств обслуживания** — функционально ориентированная экономичность названных формирующих моментов;

— **образность формы** — её соответствие художественному содержанию;

— **открытость формы** — её соответствие возможностям адресата в прочтении и понимании заложенного художественного сообщения, его творческой интерпретации;

— **художественная организованность материала, его обработки и расположения** (композиции) — выразительная красота перечисленных формирующих моментов;

— **содержательность предмета** — единство его практического и художественного содержания, их взаимное соответствие, при определяющей роли первого;

— **тектоничность предмета** — единство его утилитарной и художественной формы, их взаимное соответствие, при определяющей роли первой (т.е. конструктивной основы);

— **ансамблевость предмета** — его стилевое единство с ансамблем, представляющим предметную среду.

Так выглядит общая система формирующих отношений (схема 12).

Исходным «зерном», из которого она вырастает, является универсальный закон целесообразности. На уровне областей формирующей деятельности (уровень II) это всеохватывающее функциональное отношение средств и целей конкретизируется в качестве специфических законов утилитарно-практического, художественного и целостного формирования предметов, которые являются основными законами для соответствующих областей предметного творчества, т.к. отражают сущность данных систем, действуют в течение всего их существования. На уровне подсистем рассматриваемых областей деятельности (уровень III)

закон целесообразности выступает в форме основных тенденций потребления и производства (функциональности, выразительности, экономии, красоты, а также совмещения утилитарности и художественности, или одухотворения предметов). Эти тенденции могут быть названы главными закономерностями, характеризующими существенные стороны системы. Наконец, на уровне элементов, или объективных факторов (уровень IV), универсальный закон реализуется как общие закономерности функционирования системы предметосозидания. Так происходит насыщение этого предельно общего закона реальным жизненным содержанием, восхождение от абстрактного к конкретному (хотя на схеме оно в соответствии с привычной для нас последовательностью прочтения выстроено как «нисхождение»). В данном случае процесс осуществляется как бы тремя шагами, по ступеням. Причем отношения, расположенные на одной ступени, связаны между собой координационно; сами же ступени связаны отношением субординации, при котором категории более высокого уровня вбирают в себя лежащие ниже, а нижние раскрывают, расшифровывают, обогащают содержание вышестоящих. В этой иерархии формирующих отношений имеет место диалектика отдельного и общего.

Основательное рассмотрение отдельных закономерностей, их взаимодействия требует специальных исследований. То же надо сказать и о дальнейшем движении по ступеням конкретизации, ведущем на уровень единичных объектов, в процессе которого каждая из общих закономерностей с неизбежностью должна раскрываться как ансамбль более частных отношений.<sup>54</sup>

Легко заметить, что все компоненты выявленных систем так или иначе освещались в обширной литературе по архитектуре и дизайну, искусству и технике. **Смысл проделанной работы** — в подведении научной основы под интуитивно-эмпирические представления и благодаря этому — в систематизации и уточнении последних, в превращении понятий в категории, в обретении надежного инструмента исследования и осмысления элементов предметной среды, общения исследователей между собой и с публикой.

**Принципиальные отличия полученной системы** основных формирующих отношений, а также входящей в нее системы закономерностей, от всех известных ранее наборов и перечней состоит в следующем.

1. Объективные факторы формирования, их связи и отношения с предметом дедуктивно **выведены** из более общих оснований, а не найдены интуитивно или в результате суммирования авторитетных высказываний. Напомним, что в качестве исходных оснований были приняты три аксиомы: о художественно-практической полярности всех

типов предметного творчества, о структурной ячейке деятельности и об универсальности для человека закона соответствия средств цели.

2. В результате их состав является **необходимым и достаточным**, он не допускает произвольных изменений (изъятий и добавлений), наблюдавшихся при обзоре состояния вопроса.

3. Отношения располагаются на соответствующих строго **соблюдаемых уровнях** абстрагирования, которые (что также весьма существенно) не произвольно назначены, но обусловлены объективно.

(К сожалению, приходится констатировать недостаточную требовательность к себе в этом отношении многих авторов. Так, целый ряд разномасштабных понятий, связанных с практической ориентацией предметов, таких как целесообразность, утилитарность, функциональность, польза, эффективность и рациональность, во всей рассмотренной литературе употребляется, как правило, в качестве синонимов, т.е. на одном уровне. Следует также отметить, что требование или принцип функциональности в большинстве источников не выделяется из ряда других требований или принципов. Соответственно, утилитарная функция, или польза, обычно выступает как равнозначный, рядоположенный по отношению к материалам, конструкции и др. фактор, хотя на самом деле она является не фактором, а общей тенденцией — смыслом, стержнем, на котором строятся конструкция и художественная форма полезных предметов с учетом различных факторов. То же относится и к требованию экономии. Ее роль признается большинством авторов, начиная с Витрувия. Причем роль эта неуклонно возрастает по мере увеличения масштабов производства: многие авторы отмечают «соображения экономии, более властной ныне, чем прежде...»<sup>55</sup> Однако почти все ставят ее в ряд прочих факторов, в то время как она находится на более высоком уровне общности — на уровне тенденций, охватывая все моменты производства, определяя действие производственных факторов. Исключение составляют, пожалуй, лишь теоретики буржуазного классицизма и некоторые архитекторы XIX столетия. Например, Ле Корбюзье считал закон экономии средством, регулирующим все современное производство.

Обратимся к другому «крылу» системы. Художественность произведений архитектурного творчества всеми авторами понимается как свойство осуществлять особую художественно-образную информацию. Эта сущность остается единой несмотря на множество ее определений: красота, благообразие — в античном мире, благолепие — на Руси, выразительность — у Виолле ле Дюка, художественная идея — у Земпера, интерпретация социальной жизни данного времени — у Райта, художественная трактовка конструкции — у Берлаге,

лиризм, чувство эпохи — у Ле Корбюзье, всеобъемлющее выражение своего времени, его существа — у Мис ван дер Роэ, жизнеощущение эпохи — у Ауда, ощущение и выражение окружающего мира — у Гропиуса, аналогия эмоциональной жизни общества — у Блека и т.п. И здесь в подавляющем большинстве работ не делается различий между такими понятиями, как художественность, красота, выразительность и образность. Это обстоятельство можно объяснить взаимосвязанностью и даже взаимопроникновением перечисленных понятий, но в теоретических работах в интересах ясности важно чувствовать их различия...) Однако вернемся к выявленной системе.

4. В ней соблюдено **единство плоскости** анализа и поэтому раскрыта взаимосвязь отношений, состоящая в том, что в каждом из них как бы просвечивает более общее отношение, в конечном счете — закон целесообразности, который и объединяет их, насыщая внутренним смыслом. То обстоятельство, что все отношения общей системы пронизаны единым законом, предопределяет их взаимообусловленность, в основе которой — относительность понятий производства и потребления: ведь производство может быть рассмотрено как потребление орудий, а потребление — как преобразование объекта воздействия, производство новых потребностей, самого человека. Отсюда взаимопроникновение основных тенденций производства и потребления (функциональности и экономии при техническом формировании предметов, выразительности и красоты — при художественном), а, следовательно, и взаимопроникновение закономерностей. В этом плане характерна мысль А.К. Бурова: «Тектоника содержит в себе и экономическую целесообразность»<sup>56</sup>.

Терминологическая форма полученных понятий носит характер предложения и непременно подвергнется «шлифовке» жизнью. Сознательная важность для теории точности в понимании изучаемых явлений и обозначающих эти явления терминов, мы вновь обращаемся к теоретикам архитектуры и дизайна, чтобы посмотреть, как понимаются и обозначаются ими наиболее сложные из охарактеризованных отношений — специфические закономерности целостного формирования предметов, обеспечивающие единство полярных начал.

## 15. ГРАНИ ЕДИНСТВА

Итак, специфика исследуемого «стержневого» типа творчества состоит в художественно-практической целостности самой деятельности и ее продукта — элементов предметной среды.

Понятия «целостность» и «единство» широко употребляются в науке об искусстве почти как синонимы при характеристике взаимо-

отношений содержания и формы, элементов стиля, художественной структуры, идейно-эмоционального содержания, образной системы и т.д. Однако в теории архитектуры и дизайна большинство авторов использует эти термины лишь для характеристики композиционного решения. В качестве исключения можно сослаться на одного из серьезных теоретиков дизайна В. Ляхова, который совершенно справедливо считал основной проблемой художественного конструирования достижение целостности предмета как системы свойств, аккумулярованных в его форме. «Наивно думать, что эта целостность — результат одного лишь целесообразного инженерно-конструкторского решения... Но еще большим заблуждением было бы считать, что органическая целостность формы может быть достигнута в результате применения традиционных законов композиции... Став на такой путь, можно получить лишь мнимую целостность, подделку под нее — стилизацию».<sup>57</sup>

Несмотря на использование иных терминов, почти все авторы видят основной закон целостного формирования предметов в художественном освоении их практической основы. Весьма точно в свое время выразил это видный русский архитектор и педагог А. Красовский: «Направление архитектуры не должно состоять в исключительном стремлении к одному полезному или к одному изящному: основное правило ее есть преобразование одного в другое, т.е. полезного в изящное».<sup>58</sup> Сегодня такое преобразование мы называем одухотворением мира полезных вещей. Тенденция к одухотворению и определяет существо специфических закономерностей целостного предметосозидания. Однако отчетливое понимание общей специфики недостаточно для теоретического осмысления подобного творчества; отсюда многочисленные попытки нащупать более конкретные его черты.

Момент совмещения утилитарно-практического и художественно-образного начал, с одной стороны, является сутью, ядром целостного формирования предметов, а с другой — был всегда и остается сегодня камнем преткновения для теории. Поэтому показ механизма подобного совмещения исключительно важен.

Согласно развиваемой концепции, в основе совмещения двух полярных способов формирования предметов лежат выявленные специфические закономерности. При этом исходной, определяющей является закономерность единства практического и художественного содержания предметов, которую мы назвали содержательностью. Ощущение этой закономерности «просвечивает» уже в трактатах эпохи Возрождения. Тем не менее, она долгое время не была осознана и зафиксирована теорией. Возможно даже, что указанное обстоятельство яви-

лось одной из причин (наряду с безусловно более весомыми) бесчисленных отклонений от данной закономерности, которые вели к утрате целостности, к искусственному прикладыванию или накладыванию художественной идеи на чуждые ей объекты (отсюда возражения против термина «прикладное искусство», как бы узаконивающего подобное положение вещей).

Для понимания существа названной закономерности необходимо рассмотреть компоненты, составляющие единство. Исходным, ведущим при целостном предметосозидании, как установлено, является **практическое содержание**. Оно включает не только основную рабочую функцию объекта, его непосредственное назначение (подобное понимание приводит к вульгаризации вопроса), но все взаимодействия с внешними формирующими факторами. Стержнем, конечно, служит рабочая функция, но ею не исчерпывается даже взаимодействие предмета со средой, предполагающее также место и роль его в функциональной системе, в которую он включается, особенности самой этой системы, ее значение для общества и т.п. Существенными компонентами практического содержания предмета являются его взаимодействия с потребителем и посредником, характер и продолжительность контактов с ними, а также моменты его производственного содержания — материального, технологического, конструктивного и т.п.<sup>59</sup>

Обращаясь к **художественному содержанию** целостных предметов, нужно предварительно остановиться на художественном содержании вообще. Главная ценность искусства состоит не в поверхностном, «зеркальном», а в глубинном, многогранном отражении явлений, позволяющем создать «объемные» образы действительности. При этом художественное содержание произведений искусства оказывается многоплановым. В нем можно выделить такие «слои», как преобладающие идеи эпохи (например, идеи стабильности в Древнем Египте, гармонии в Древней Греции, могущества в Древнем Риме, духовности в Средневековье или научно-технического прогресса в XX в.), господствующие идеи данной социально-экономической общности (например, идеи государственности, избранности, преуспеяния, свободного развития личности и т.п.), руководящие идеи определенных общественных движений или направлений, излюбленные идеи различных школ в искусстве, отдельных мастеров и, наконец, конкретные идеи данных произведений. Намеченные слои содержания образуют своеобразную иерархию, где более частные идеи обязательно развиваются в русле более общих. Весьма существенно, что иерархии художественного содержания соответствует иерархия стиля как закона формы, ибо стиль содержителен.

Возвращаясь к целостным объектам, мы можем также выделить по крайней мере три содержательных плана. Один из них образуется идеями эпохи и данной общественно-экономической и культурной общности. Он определяет отношение к человеку, к бытию, к труду, к природе, к вещам и т.п., соответствующие эмоциональные настроения, весь поток духовной жизни общества, дух и стиль предметного мира и является внешним по отношению к конкретным объектам. Здесь существуют различные уровни, соответствующие масштабу социальных общностей. Другой план художественного содержания вырастает из самого предмета, из его функциональных связей с внешним миром, т.е. из практического содержания. А третий план — отражает идеалы потребителя. Они зачастую и определяют конкретные единичные формы образной реализации общих идей и общего стиля.

В отличие от произведений других искусств, художественное содержание которых направлено на отражение внешних по отношению к ним явлений, здесь оно направлено на познание и социальную оценку практического содержания самих предметов, их функционирования и производства. Эта особенность осознана уже давно. Например, Земпер называл художественное содержание предмета основной идеей, вытекающей из его применения: «Нет сомнения, что главной задачей художника и является выявление этих исходных и первичных основ».<sup>60</sup>

Поскольку практическое содержание целостного предмета состоит в его связях с предметной средой, человеком и производством, художественное содержание, направленное на указанные связи, познает и оценивает «взаимодействие» целостного предмета с функциональной системой, в которую он включается (значение этой системы, рабочую функцию предмета, его место в системе и т.п.), взаимодействия предмета с потребителем (их роль и характер) и, наконец, моменты производства, породившего предмет, смысл материалов, технологии, избранных принципов действия и конструкции (существо этих моментов и отношений к ним может быть совершенно различным).

Познание и оценка указанных компонентов практического содержания, выявление их смысла производится авторами с позиции общих идей, чувств и мыслей, идеалов и потребностей той общественной группы, которой адресован предмет.<sup>61</sup> Так с помощью вещей осуществляется социализация современников и создается «портрет» эпохи для потомков.

Другая особенность художественного содержания произведений архитектурных искусств, как уже отмечалось, состоит в устойчивой всеобщности «широко обобщенной (и, тем самым, сравнительно

отвлеченной) поэтической информации»,<sup>62</sup> в отказе от выявления индивидуальной неповторимости автора, которая уходит все глубже, уступая место общности к другим людям, по мере увеличения тиража и общественных затрат на реализацию проектируемого объекта (при прочих равных условиях). Эта особенность также осознана довольно давно. Например, с точки зрения В. Гропиуса, художественное содержание предметов должно быть «не выражением отдельного Я, а материализацией внутреннего духовного мира, который тождествен в самых различных индивидуальностях».<sup>63</sup> По тому же поводу крупнейший теоретик архитектуры А.Г. Габричевский писал: «В искусствах тектоническое выражаемое содержание носит всегда внеиндивидуальный, типовой или как бы коллективистический характер...»<sup>64</sup> Такая обобщенность, надындивидуальность художественного содержания сближает целостные объекты с народным и даже шире — доиндивидуалистическим искусством.



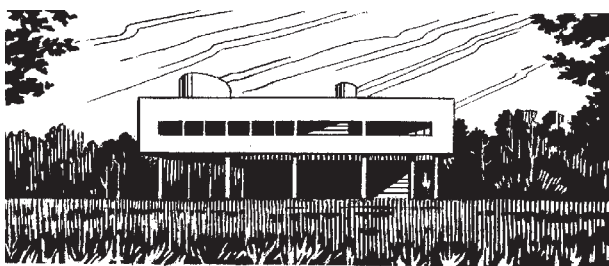
Существование и подчиненность художественного содержания по отношению к практическому предопределяет его меньшее богатство, яркость и силу выражения по сравнению с «чистым» искусством, где художественное начало является единственным. Такая сдержанность выражения оправдана функционально, ибо продукты архитектурных искусств окружают нас повсеместно и воздействуют на нас постоянно. Превышение меры художественной нагрузки, оптимальной для предметной среды, привело бы к инфляции самой художественной образности либо к нервному истощению обитателей подобной среды. Здесь работает своеобразная формула: «Сила воздействия обратно пропорциональна времени восприятия».

Наконец, последнее отличие — исключительно положительная эмоциональная заряженность произведений архитектурных искусств, неприемлемость безобразного, низменного, трагического и, за редким исключением, комического в предметах, образующих реальную (а не иллюзорную, как в «чистых» искусствах) среду человека.

Ключевая роль рассматриваемой исходной закономерности целостного формирования предметов, принципиальное значение ее точного понимания заставляет проиллюстрировать действие этой закономерности на практическом примере, допустим, в условиях развитой демократии. Указанные условия сразу определяют тот духовный климат, ту систему ценностных ориентации, те общие идеи, в русле кото-



рых осмысливается объект проектирования и которые должны найти выражение в форме этого объекта, к примеру, комплекта измерительных инструментов. Его практическое содержание складывается из рабочих функций, взаимодействия с потребителем как индивидом и связей с элементами производства — материалом, технологией, конструкцией. В процессе осмысления указанного содержания рабочие функ-



ции измерительных инструментов порождают идеи точности и надежности, связи элементов набора друг с другом, с объектами, подлежащими измерению, и вообще с производственной средой. Предназначенность изделия для непосредственного контакта с оператором порождает идеи приспособленности к возможностям человеческого организма — удобства и безопасности. Наконец, «генетическая» связь инструментов с производством вы-

двигает идеи гордости делом рук человеческих, совершенством и прогрессивностью этого производства, принадлежности данной фирме, стране и т.п.

Так на основе функционально-производственного содержания и в единстве с ним в свете определенных общественных идеалов рождается художественное содержание предметов — целый веер идей, претендующих на воплощение. Исходная творческая задача автора — определить уместную весомость не только отдельных идей внутри художественного содержания, но и всего художественного содержания по отношению к практическому — меру оптимальной художественной нагрузки данного объекта. Такая мера определяется доступностью объекта для созерцания, его масштабами, значением для общества, ролью в предметной среде, степенью уникальности и т.п.

Все стороны содержания воплощаются, «отпечатываются» в материале, организуя форму предмета. Поэтому мы можем говорить о разных сторонах формы: материальной, технологической, конструктивной, функциональной и т.п. Второй глубинной закономерностью целостного формирования предметов является единство конструктивной и художественной форм, издавна называемое **тектоничностью**. Сделанное вскользь высказывание Палладио о том, что форма должна

отражать работу конструкции, зрительно передавать существующее в ней напряжение, с годами приобрело силу закона. В XIX в. А. Красовский уже во весь голос заявил: «Конструкция определяет наружную форму частей зданий. Соблюдение этого правила придает строению качество, известное под названием архитектурной истины. Она составляет главное и первенствующее условие, которому должны подчиняться все другие правила образования архитектурных форм». <sup>65</sup> Виолле ле Дюк вслед за Ложье «открывает», что «греческие ордера представляют собой ни что иное, как конструкцию, которой придана была наилучшая внешняя форма, отвечающая ее назначению». <sup>66</sup> Он восхищался единством конструкции и архитектурной формы в готических храмах. С максимализмом неопита требовал такого единства инженер О. Шуази. Он писал: «Допускать противоречие между архитектурными формами и основной конструкцией здания, скрывать остов, имеющий существенное значение для устойчивости масс, это значит создать произведение, которое осуждает ум, это значит показать отсутствие вкуса, оскорбляя разум зрелищем явного обмана». <sup>67</sup>

В XX в. Мис Ван дер Роэ последовательно и настойчиво разрабатывал принцип выявления конструкции («структуры») в форме здания. «Смысл его структурной грамматики заключается в восстановлении извечного принципа связи архитектуры с ее конструктивной основой, — пишет Г.К. Мачульский. — Своим отождествлением структуры с грамматикой архитектуры он снова возвращает последней ее извечную сущность переосмысленной, эстетически преобразованной конструкции». <sup>68</sup> Среди советских архитекторов к вопросу тектоники наиболее часто обращался А.И. Буров, понимавший ее как «пластически разработанную, художественно осмысленную конструкцию». <sup>69</sup> Очень внимательно понятие тектоники рассмотрено глубоким знатком истории и практики архитектуры А.И. Некрасовым (будучи репрессирован в 1938 г. и находясь в Воркуте, он написал капитальный труд о художественных средствах архитектуры, до сих пор не имеющий аналога в отечественной науке). Он понимал тектонику, как «образ конструкции, т.е. образ массы, организованной в целях сохранения статики, равновесия и тем самым заключенных в ней сил притяжения, весомости, а равно и сил напряжения». <sup>70</sup> Этот образ может и не соответствовать скрытой конструкции.

Нам остается подчеркнуть, что в тектоническом взаимодействии не только конструкция определяет художественную форму, но и последняя оказывает обратное воздействие, развивая, а зачастую и коренным образом трансформируя традиционные конструкции при создании целостной формы нового предмета или сооружения, ибо в этом процес-

се, как еще в 60-е годы отметил Г.Ф. Сунягин, происходит не только освоение конструкции обществом, но и подчинение ее социальным идеалам.<sup>71</sup> Так, духовные запросы европейского средневековья вызвали к жизни выражающие их «готические» формы, а те уже потребовали соответствующих конструкций; так, новое геометризированное понимание пространства, нашедшее отражение в поисках П. Пикассо, Ж. Брака, П. Мондриана, К. Малевича, повлияло на пластические принципы и формы «бетонной» архитектуры, которые потребовали новых конструктивных решений, хотя до этого в архитектуре модерна с успехом использовались пластические возможности бетона и даже создавались биоморфные элементы; так, успехи авиации и ракетной техники определили ориентацию на обтекаемые формы предметов промышленного изготовления, потребовавшие соответствующего конструктивного обеспечения и т.д. Короче, конструктивные решения зачастую определяются господствующими в обществе стилевыми предпочтениями.

Необходимо оговорить также особенность «работы» рассматриваемой закономерности в сфере дизайна, вызванную различием конструктивных структур технических объектов. В этом плане все предметы могут быть представлены в виде спектра, на одном краю которого находится открытая конструкция, практически совпадающая с видимой формой. Такая конструкция может быть монолитной (топор, весло и т.п.) или пространственной (подъемный кран, велосипед, стул и т.д.). На другом конце спектра — замкнутые объемы со скрытой конструкцией (автомобили, электронные приборы и т.п.). Соответственно месту конструкции в этом спектре меняются возможности и особенности тектонического формообразования.<sup>72</sup>

Наконец, третья специфическая закономерность целостного формирования предметов — **единство ансамбля**. Архитекторами эта закономерность рассматривается в двух аспектах: взаимодействие сооружения с природным ландшафтом и с предметной средой. Гармония здесь может быть контрастной или нюансной. Разумеется, указанные крайности в большинстве случаев не выступают в чистом виде, а взаимодействуют в различных соотношениях, принятых за норму соответствующих эпох. Так, в храмах Египта и Древней Греции, дворцах эпохи классицизма преобладает противопоставление рукотворных форм природной среде, а в городах Средней Азии, Ближнего Востока и средневековой Европы, в деревянном зодчестве Руси — органичное единство с ней. С уходом в прошлое единых больших стилей и принципы связи с ландшафтом перестают быть всеобщими. В XX в. названные пути гармонизации сосуществуют. Так, в 30-е годы почти па-

параллельно были возведены две виллы, исходя из разного понимания гармонии здания с природой: обожествлявший геометрию Ле Корбюзье в вилле «Савой» положил в основу замысла контраст, а пророк «органической архитектуры» Райт, создавая «Дом над водопадом», стремился к максимальному слиянию с ландшафтом.

Гармоничное единство предметной среды приобретает все большую остроту в связи с усилением в предметном мире «хаоса форм», с актуализацией проблемы комплексного проектирования. Указанная проблема включает ряд вопросов, таких как оптимизация ассортимента изделий, координация планирования и проектирования, прогнозирование потребностей и т.д. Однако в плоскости формирования предметов на передний план выходит вопрос о стилевом единстве, т.е. единстве формальных черт, законе форм.

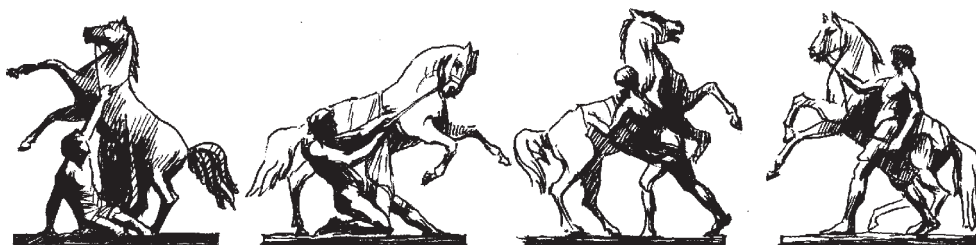
Рассматриваемая закономерность лежит в основе стремления архитекторов и дизайнеров работать не над изолированными предметами, а над ансамблями. Она диктует зависимость степени выразительности отдельного элемента системы от роли, выполняемой им в комплексе элементов, образующих данный ансамбль. При этом понятия «элемент» и «система» относительны: то, что в одном случае является системой, в другом — выступает как элемент более широкой общности. Естественно, чем значительнее система предметов, тем большей художественной выразительностью может и должна она обладать (при прочих равных условиях).

Увеличивая радиус действия рассматриваемого принципа, нетрудно прийти к выводу, что любой предмет является частью единого целого, называемого предметным миром. Создавая элементы этого мира, мы вынуждены считаться с ним: ведь само наше представление о красоте обусловлено характером уже существующих форм, а образное начало основано на ассоциациях с привычными предметами и явлениями. Круг эстетически приемлемых форм растет вместе с развитием техники, созданием новых материалов и систем, с освоением окружающей действительности. Новые, создаваемые нами элементы второй природы должны органично входить в нее как часть в целое.

Охарактеризованное требование стилевой связи с предметной средой — проявление диалектического единства новаторства и традиций, определяющего характер форм, продиктованных, с одной стороны, уровнем развития техники, тенденциями формообразования, представлениями о совершенстве и современности предметов, стремлением к новому, прогрессивному, а с другой стороны — традиционным, привычным пониманием элементов формы. Уловить оптимальную в каждом

конкретном случае меру оригинальности — одна из творческих задач проектировщика.

В отличие от других сфер художественного творчества в архитектурных искусствах стиль имеет исключительное значение, т.к. явля-



ется выразителем и организатором общественной психологии, эмоциональным камертоном общественных групп, социализация которых — основная функция этих искусств. Здесь оказывается неприемлемым тезис о разнообразии стилей, лозунг «Пусть цветут все цветы!», ибо творчество, создающее предметную среду, с необходимостью должно находиться в рамках единого стиля, образно отражающего умонастроение, мироощущение данного общества.<sup>73</sup> Разумеется, внутри общего стиля могут и должны быть его модификации — стили регионов и городов, отраслей производства и фирм, социальных групп и, в конечном счете, отдельных личностей. Любое произведение архитектурных искусств может полностью реализовать свою художественную функцию лишь влившись в общий тон, а не диссонировав с ним. И даже, когда в ансамбль вносится инородный штрих типа старинного подсвечника в современном интерьере, он только подчеркивает единство всего остального. Но если таких штрихов оказывается много, возникает «стилевой сумбур», способный лишь подавляюще воздействовать на психику эстетически культурного человека.

Исключение здесь составляют исторически складывающиеся градостроительные ансамбли, где требование стилевого единства уступает определяющую роль единству основной темы, которая может реализоваться и развиваться в формах сменяющих друг друга и даже контрастных стилей. Блестящие примеры таких разностильных, но единых по художественной идее и масштабности ансамблей — площадь св. Марка в Венеции или Дворцовая площадь в Санкт-Петербурге, где барокко Зимнего дворца подобно изумруду в золотом браслете ампира.

Таковы специфические закономерности целостного предметосозидания, которые, будучи постоянными по существу, каждый раз проявляются по-разному в зависимости от конкретных условий.

<sup>1</sup> Основы технической эстетики. М., 1970. С. 51–52.

<sup>2</sup> Козлов А.С. О постановке задачи исследования в теории проектирования и формообразования / Методические проблемы художественного конструирования // Труды ВНИИТЭ. М., 1971. С. 30. Интересно отметить, что некогда уважаемый теоретик дизайна известен как музыкант, руководитель ансамбля «Арсенал», автор книги «Козел на саксе».

<sup>3</sup> Деятельности, отнесенные нами к дополнительным плоскостям цикла, сегодня, как правило, находятся в состоянии становления, кристаллизации. Каждая из них охватывает все предыдущие.

<sup>4</sup> Построение подобных курсов требует теоретического фундамента, закладке которого и посвящено настоящее исследование.

<sup>5</sup> Ортега-и-Гассет Х. Размышления о технике // Вопросы философии. 1993. № 10. С. 55.

<sup>6</sup> Там же. *In statu nascendi* — в состоянии образования.

<sup>7</sup> Это обстоятельство отмечают Э.С. Маркарян (Очерки теории культуры. Ереван, 1969. С. 40–45), ряд авторов сб. Методологические проблемы исследования деятельности // Труды ВНИИТЭ. М., 1976 (В.Д. Лекторский — с. 61, Л.Н. Новикова — с. 107, А.П. Огурцов — с. 193), авторы книги-диспута Деятельность: теории, методология, проблемы. М. 1990 (Ю.Г. Плетников — с. 275. В.В. Давыдов — с. 286. С. 294) и др.

<sup>8</sup> Щедровицкий Г.П. О методе семиотического исследования знаковых систем // Семиотика и восточные языки. М., 1967.

<sup>9</sup> Хайдеггер М. О технике // Новая технократическая волна на Западе. М., 1986. С. 47.

<sup>10</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 23. С. 191, 195.

<sup>11</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 49. С. 45.

<sup>12</sup> Малиновский Б. Научная теория культуры. М., 1999. С. 57.

<sup>13</sup> Котарбинский Т. Трактат о хорошей работе. М., 1975. С. 43. Он различает произведение (как физический результат) и продукт труда (как конструктивное или деструктивное следствие действия).

<sup>14</sup> Теоретические и методологические исследования в дизайне // Труды ВНИИТЭ. Вып. 61. Ч. I. М., 1990. С. 111. Здесь вызывает недоумение выпадение самого деятеля, подмена многоаспектного носителя активности — субъекта — некой задачей.

<sup>15</sup> Юдин Э.Г. Системный подход и принцип деятельности. М., 1978. С. 268.

<sup>16</sup> Урсул А.Д. Проблема информации в современной науке (философские очерки). М., 1975.

<sup>17</sup> Кузьмин В.П. Принципы системности в теории и методологии К. Маркса. М., 1976.

<sup>18</sup> Кветной М.С. Человеческая деятельность: сущность, структура, типы (социологический аспект). Саратов, 1974. С. 26–33.

<sup>19</sup> Сагатовский В.Н. Философия развивающейся гармонии. СПб., 1997. С. 63.



<sup>20</sup> Здесь, как и ранее, стрелкой обозначается связь, основное направление взаимодействия. Данная модель применима также к разрушительной, познавательной и оценочной деятельности.

<sup>21</sup> В качестве субъекта деятельности может выступать не только отдельный человек, но и группы людей, и человечество в целом.

<sup>22</sup> Средства планирования (или целеполагания) — совокупность приемов, норм, методик и т.п.

<sup>23</sup> Под исходной ситуацией в данном случае понимается информационная модель подлежащего преобразованию объекта, его производства и потребления.

<sup>24</sup> *Маркс К. и Энгельс Ф.* Соч. Т. 23. С. 193–194.

<sup>25</sup> В общественных науках понятие «распределение» отражает отношение различных слоев общества к средствам и продуктам производства как собственности; в быту оно означает дележ.

<sup>26</sup> При этом сам проектировщик так же, как и заказчик, несмотря на их определяющую роль в получении конечного продукта, нами не рассматриваются, т.к. они являются не объективными, а субъективными силами, вносящими творческое подвижное начало в работу устойчивых отношений, которые подлежат исследованию.

<sup>27</sup> Понятие «момент» в данном случае весьма точно и даже образно отражает существо дела: произведение силы (фактора) на плечо (связь или ряд связей).

<sup>28</sup> Исключительно важно подчеркнуть, что в ходе проектирования при работе над формой вещи эти моменты не только учитываются, но и задаются в их конкретном проявлении и что таким образом, отработывая форму, проектировщик отработывает и содержание предмета — процессы его потребления, изготовления и обслуживания. Поэтому речь идет не о формообразовании, а о формировании предмета во всей полноте.

<sup>29</sup> Такие процессы, как приобретение, транспортирование, хранение, реставрация художественных произведений относятся, по выражению Л.А. Зеленова, к «неспецифическим формам жизни».

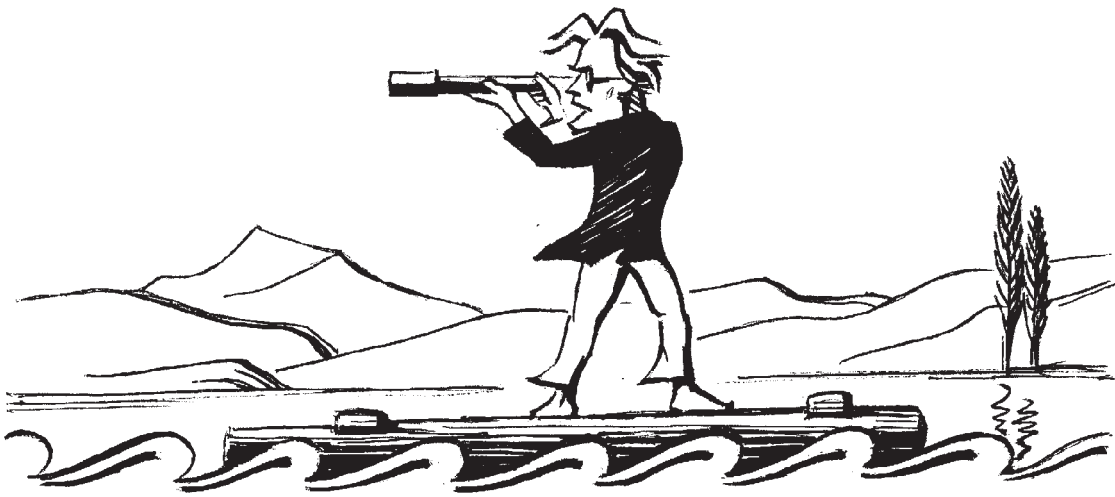
<sup>30</sup> Диалектическая, познавательно-оценочная природа художественного содержания ярко раскрыта, например, М.М. Бахтиным, В.Д. Днепровым, А.Ф. Еремеевым, М.С. Каганом. Художественное произведение по аналогии с утилитарными предметами мы рассматриваем лишь как материальный феномен, с точки зрения его формирования в соответствии с данным содержанием. Поэтому само художественное содержание не подлежит анализу и выступает как нечто нерасчлененное.

<sup>31</sup> Для наших целей достаточна данная максимально обобщенная структура произведения искусства, хотя известны и более детально проработанные модели, например, в книге С.Х. Раппопорта «От художника к зрителю» (М., 1978), в «Курсе лекций по основам эстетики» (Горький, 1974) Л.А. Зеленова, где автор дает структуру содержания и формы произведения, и т.д.

<sup>32</sup> Проиллюстрируем эту зависимость на питерском примере. Она идеально просматривается в скульптурных композициях на Аничковом мосту, различающихся лишь заложенной идеей при общности всех остальных факторов: и материала, и технологии его обработки, и художника, и адресата, и даже темы — «Человек и природа».

История — наука о будущем

# Часть IV



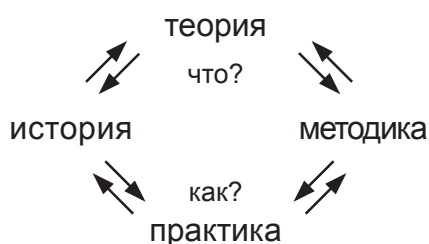
## В ПОТОКЕ ВРЕМЕНИ





## 16. КАК ДВИГАТЬСЯ ДАЛЬШЕ

Полноценная теория, зачастую не осознавая этого, в конечном счете, вызывается к жизни запросами практики, «первичными, базисными основами жизни» (Ю.Н. Солонин). Однако это происходит не прямо. Для практики первый естественный вопрос «Как?». С ним она обращается, с одной стороны, к опыту предшественников — к истории, а с другой — к методике, назначение которой разъяснить, научить. В свою очередь и история, и методика, чтобы разобраться в явлении по существу, понять его, обращаются к теории с вопросом «Что это?». В нормальном случае теория питается материалами практики, сконцентрированными в истории и методике, осмысливает их, вскрывает сущность и общие закономерности явлений. Только так она оказывается в



состоянии ответить на вопросы истории и методики. А те, в свою очередь, могут и должны преломить общие теоретические представления в своеобразии конкретных объектов и наметить для практики определенные механизмы действия. Так выглядят взаимосвязи названных четырех сфер

деятельности.

Таким образом, теория не только питается обобщениями истории и методики, но и дает им понимание сути явления, определяющее его трактовку этими сферами знания.

Приведем актуальный пример. Если под дизайном понимать особый комбинаторный способ мышления, способность соединять ранее не связанные явления<sup>1</sup>, объект истории дизайна охватывает все сферы человеческого творчества, включая литературное (мифы, сказки, научно-фантастический жанр), хирургическое (пересадка органов, пластические операции), биологическое (селекция животных и растений), художественное и т.д., а его возникновение связывается с творчеством первобытного человека, соединившего камень с палкой и получившего таким образом новые предметы: молоток, копье, стрелу и т.п. Если дизайн воспринимать как создание вещей, совмещающих пользу и красоту<sup>2</sup> или как соответствующий внешний вид предметов, его ис-

тория начинается со времени зарождения прикладного искусства. Если дизайн представлять как обособившееся проектирование, его история начинается с появлением машинного производства, породившего такую деятельность. Если же понятие дизайна сузить до проектирования лишь эстетически совершенных практически полезных предметов промышленного изготовления (это самая распространенная в среде профессионалов точка зрения), его возникновение совпадает с рождением ушедшего века. Наконец, если под дизайном иметь в виду признанную обществом профессионально и организационно определенную деятельность, его возникновение датируется тридцатыми годами XX в.

Примерно также обстоит дело с любым объектом исторического рассмотрения: его история как наука определяется его теорией — исходным пониманием сущности. И чем более разработана теория, тем больше возможностей разобраться в истории, превратить ее из хронологического скопления бесконечного множества событий, памятников, имен и дат в нечто упорядоченное, закономерное и поэтому в значительной степени предсказуемое. Далеко не любая, а только теоретически осмысленная история позволяет лучше понять настоящее и заглянуть в будущее, превращается в науку о будущем.

В результате исследования теоретических оснований предметного творчества в предыдущей части установлен ряд весьма существенных исходных положений: «объемная» модель цикла предметной деятельности, исходная ячейка созидания, развернутая структура предметоформирующего цикла, состав и взаимодействие факторов в этом цикле их отношения и т.д. Но основной результат проделанной работы — **система общих функциональных закономерностей формирования предметов**, дающая ключ к раскрытию целой цепочки взаимосвязанных проблем. Таким образом «очищены от шелухи зёрна истины» (В.Г. Белинский), которые теперь готовы к посеву, — обретенная возможность более уверенно двигаться в обширном поле теоретических вопросов, порожденных практикой. Куда же направиться? Где и как применить полученные знания?

Результаты теоретических исследований входят в жизнь по разным каналам — через формирование профессиональных взглядов посредством публикаций, докладов и лекций; через использование промежуточных и окончательных выводов исследований в других теоретических работах; посредством применения новых знаний при разработке методик, программ, рекомендаций и т.п.

Изложенный материал допускает движение в различных направлениях. Последующие части данного исследования посвящены при-

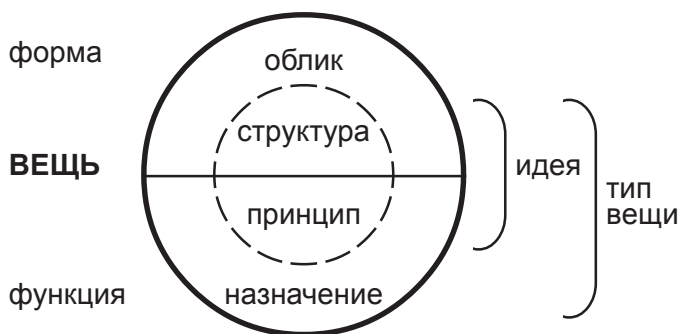
ложению полученных выводов к истории и методике предметного творчества. Причем начать целесообразно с истории, поскольку именно в этой сфере, обобщенно представляющей практику, можно, во-первых, наглядно проверить действительность и надежность полученных теоретических положений и, во-вторых, вскрыть с их помощью новые закономерности, на этот раз — исторические.

При обращении к культурогенезу и к возникновению, а точнее к созданию человеком первоэлементов предметного мира было установлено, что изначально человечество двигалось природными законами. Однако по мере кристаллизации все более сложных структур происходит усложнение этих законов, их дифференциация, трансформация, становление соответствующих закономерностей. В обширной литературе, по-разному затрагивающей «вторую природу», содержатся отдельные глубокие мысли и тонкие наблюдения исторического плана, к которым мы будем обращаться по ходу изложения. Но закономерности эволюции предметного мира культуры как целого не подлежали специальному систематическому рассмотрению.

Задача настоящего очерка состоит в разработке исходной позиции — методического инструмента для последующего анализа, инструмента, который позволил бы подняться от столь распространенного в исторических работах свободного изложения материала и авторских суждений на уровень более четкого, структурированного сопоставления различных периодов предметной культуры.

**Основным объектом** нашего рассмотрения являются обобщенный опыт и особенности создания предметов на каждом историческом этапе.

Созданные людьми предметы — вещи вызываются к жизни необходимостью взаимодействия со средой, выполнения неких внешних функций — **назначения**. Последнее слово очень точно отражает за-



данность этих функций, объективно складывающихся в обществе. В соответствии с ними формируется **идея** вещи, ее сердцевина: принцип действия и структура, которые определяют **тип вещи** и материализуются, предстают перед нами в ее конкрет-

ной форме — **облике**.<sup>3</sup> Таким образом, любая вещь имеет две функции (или группы функций) — внешнюю (назначение) и внутреннюю

(принцип действия)<sup>4</sup> и две формы<sup>5</sup> — внутреннюю (структуру) и внешнюю (облик).

Формирование предметов в онтологической плоскости, действующие при этом факторы и закономерности обстоятельно рассмотрены в предыдущей части. Выделенные там отношения предмета со средой и потребителем отражают внешние функции, а его отношения с элементами производства — внутренние функции. В совокупности они составляют содержание вещи. Здесь же нас интересует тот же процесс в исторической плоскости.

Сознательное предметосозидание в «филогенезе» включает три существенно различные ступени.

1. Открытие, изобретение технического принципа действия, который задает исходную принципиальную структуру вещи: состав и связь ее необходимых и достаточных элементов, способ реализации законов природы в вещи — зарождение ее **идеи**. Здесь формируются и приспособляются друг к другу внутренняя функция и внутренняя форма. Как только предмет из элементарного, монолитного становится составным (лук, топор, копьё и т.п.), он обретает, наряду с внешней функцией (назначением) и внешней формой (обликом), внутреннюю функцию (взаимодействие частей, принцип действия) и внутреннюю форму (структуру, физическую взаимосвязь элементов).

2. Построение и отработка материально-пространственной структуры, выбор материала, технологии его обработки и конструкции (конфигурации, размеров и взаимного расположения элементов) вещи — формирование ее **типа**.

3. Внешняя трактовка формы—пропорций, пластики, фактуры, цвета, декора и т.п. — формирование **облика** конкретной вещи.

Значение каждой из названных ступеней предметного творчества по ходу истории меняется, они могут расходиться во времени или сближаться<sup>6</sup> (это — одна из возможных плоскостей рассмотрения нашего объекта), но в любом случае понимание их существа и различий крайне важно для дальнейшего разговора и для «объемного» представления эволюции вещей. Возьмем в качестве примера развитие осветительного прибора.

В основе его появления лежит специфически человеческая потребность, которая породила внешнюю функцию, назначение. Сама мысль о таком устройстве естественно порождена прирученным огнем. Техническая идея заключалась в том, чтобы использовать часть костра — горящую ветку или щепку, которую можно было перемещать, носить с собою или зафиксировать в нужном месте под любым углом наклона. Так в процессе практической жизни наших предков возникла первая

принципиальная структура источника света — стержень из горящего материала<sup>7</sup>.

По-видимому, изначально было ясно, что для освещения более эффективна смолистая древесина, но идея — заставить светить горящую смолу — появилась, может быть, через тысячелетия. Так возник факел. Освещение стало надежнее, продолжительнее, ярче. Принципиальная структура источника света несколько усложнилась: это уже не просто палка, теперь на ней закрепляется пучок шерсти, пропитанный смолой.

Следующий гениальный шаг заключался в замене пучка шерсти или пакли фитилем, пропитанным горючим веществом. Это сделало освещение еще более продолжительным и равномерным. При сохранении найденного принципа можно выбирать горящее вещество: если оно жидкое, мы имеем лампаду, если плотное — свечу, т.е. различные устройства, структуры.

Очередные шаги связаны с изобретением стекла, а позднее — с выдуванием из него цилиндра. Это — ограждение огня, предохраняющее его и создающее тягу воздуха. Структура источника света еще усложняется. Перед нами уже устройство, допускающее регулировку — керосиновая лампа, фонарь. Использование горючего газа и замена фитиля на горелку вновь изменяет структуру источника света.

Далее происходит рукотворное чудо: человек, овладевший законами природы, через ряд шагов (имена и даты — дело истории техники) совершает скачек от сжигания природных веществ к накаливному вольфрамовому волоску, не имеющему аналогов в природе. Это коренным образом меняет структуру источника света, превращает его в небольшой замкнутый объем — лампочку накаливания. Так в процесс эволюции вещей включается наука.

Наконец, последний шаг, вновь преобразивший структуру источника света — замена раскаленной нити холодным свечением вещества — люминесценцией.

Так выглядит эволюция вещи на первой самой глубинной ступени ее формирования, когда при постоянной внешней функции в результате технических изобретений меняется внутренняя функция, принцип действия и, соответственно, внутренняя форма — структура, устройство.

На второй ступени формирования каждая из принципиальных структур наполняется реальным материалом, превращается в функционирующий предмет. При едином принципе действия материально-пространственная структура видоизменяется в зависимости от условий производства и функционирования. Например, свеча, будучи лишь источни-

ком света, реально, как правило, функционирует в комплекте с подсвечником, который может быть выполнен из различных материалов, с помощью различных технологий, может получить разную конструкцию. В зависимости от локализации в помещении подсвечник принимает форму бра, торшера, люстры. То же происходит и с керосиновой лампой, которая является уже не комплектом, а единым устройством, или с электрической лампой, вновь выступающей в комплекте с арматурой. Здесь складываются типы вещи.

На последней ступени формирования предметов каждый из множества типов осветительного прибора, например тот же подсвечник, даже при едином материале и одной технологии, в зависимости от географических, этнических, социально-исторических условий и личности автора, меняет свой облик, подлежит бесконечному варьированию по размерам, пропорциям, пластике, членениям, фактурам, цвету, декору и т.п.

Приведенное рассуждение, конечно же, распространяется на всю вторую природу, на все предметы и сооружения, создаваемые человеком. Особенно показательны в этом плане очаг и жилище, средства транспорта и связи, костюм, орудия фиксации текстов и т.д.

Анализ исторических явлений в зависимости от поставленной цели можно осуществить разными методами. При рассмотрении творчества определенных мастера или школы, продукции ремесленного цеха, мануфактуры или современной фирмы, уместен **конкретный анализ** типичных вещей или сооружений, концепций, приемов и особенностей. При воссоздании живого образа конкретной эпохи возможен путь авторского **вчувствования** в ее «пафос и музыку» (Э.В. Соколов) и т.д. Но существует еще **логический способ анализа**. Он, по словам Ф. Энгельса, является не чем иным, как тем же историческим методом, только освобожденным от конкретных форм и от мешающих случайностей. «С чего начинается история, с того же должен начинаться и ход мыслей, и его дальнейшее движение будет представлять не что иное, как отражение исторического процесса в абстрактной и теоретически последовательной форме; отражение исправленное, но исправленное соответственно законам, которые дает сам действительный исторический процесс, причем каждый момент может рассматриваться в той точке его развития, где процесс достигает полной зрелости, своей классической формы».<sup>8</sup> Поскольку нас в данном случае интересуют не отдельные объекты и личности, а закономерности, мы выбираем логический метод, позволяющий анализировать тот или иной период в обобщенном виде, в момент его полного развития, когда характерные черты выступают наиболее обнаженно и отчетливо.

Второй методологической проблемой является выделение таких периодов. Самые крупные этапы эволюции предметной культуры выше уже выделены и даже вошли в пространственную модель этого континента (схема 5). Но как их рассматривать? Это — очередная методологическая проблема.

Наглядное и корректное сопоставление любых исторических этапов (да и вообще любых явлений) возможно только при их рассмотрении по единой структуре «параметров», вводящей в лишь хронологически организованную массу фактов некий содержательный каркас. Полученные в предыдущих частях теоретические положения позволяют выделить по крайней мере **три плоскости анализа**, обеспечивающие достаточно разностороннее раскрытие существа каждого периода, его своеобразия.

1. В основе формирования практически полезных вещей лежит взаимодействие неких объективных условий. Структурный анализ предметного творчества (см. очерк 12) показал, что таких необходимых и достаточных факторов 7: субъект производства — изготовитель, орудия труда, исходный материал, субъект обслуживания — посредник, средства обслуживания, субъект потребления — потребитель и объект воздействия, или среда. При формировании художественных и целостных вещей состав подобных факторов, естественно, изменяется. В ходе поступательного движения человечества изменяется и характер этих постоянных элементов предметной деятельности. Отсюда — подвижность содержательного наполнения их взаимосвязей, своеобразия действия функциональных закономерностей (см. очерк 13) в различных исторических обстоятельствах. Поэтому целесообразным является анализ и сопоставление различных периодов предметного творчества с точки зрения своеобразия и взаимодействия названных **исходных элементов**. Именно из этого глубинного основания вырастают различия исторических периодов предметного творчества и в иных срезам.

2. Теоретический взгляд на предметное творчество показал также, что оно не однородно, что в нем имеют место принципиально различные типы, разные системы функциональных отношений и принципов формообразования, в которых варьируется, прежде всего, характер взаимодействия практического и художественного начал. Первый тип предметного творчества — рационально-утилитарный, когда целью является вещь эффективная в утилитарно-практическом плане; второй тип — рационально-эстетический, когда в качестве цели выступает красивая вещь, а красота понимается как следствие всестороннего практического совершенства: третий тип — целостный, когда

создается предмет, гармонично совмещающий практическое совершенство и выразительность; четвертый тип — стилизующий, когда при создании практической вещи основное внимание уделяется ее выразительной форме; пятый тип — декоративный, когда практическое назначение вещи является лишь толчком для художественного творчества; шестой тип — художественный, преследующий исключительно художественные цели (см. очерк 8). В ходе исторического движения выделенные типы предметосозидания по-разному возникают и проявляются. Более того, с освоением машинного производства они «удваиваются», образуя уже 12 форм творчества, а с освоением информационной техники их становится уже 18. Поэтому важно рассмотреть эволюцию предметного творчества и в данном срезе — в плоскости системы **функциональных отношений**.

3. Наконец, установлено, что формирование вещи представляет собой определенный цикл различных процессов, который включает: осмысление потребностей, функций будущей вещи — планирование; мысленное формирование будущей вещи — проектирование; ее материализацию — производство; и функционирование вещи — потребление. Кроме этих процессов, непосредственно формирующих объект, объемное представление цикла предметной деятельности учитывает еще дополнительные срезы — оценивания, обучения и теоретико-методического осмысления (см. очерк 11, схема 8). Будучи постоянным по составу процессов охарактеризованный **цикл** на разных уча-

### Структура исторического рассмотрения

		этапы развития производства		
		ремесленный	промышленный	информационный
плоскости рассмотрения	элементы			
	система отношений			
	цикл			
		прошлое	настоящее	будущее

предметная деятельность

стках истории проявляется и функционирует различно в зависимости от социально-экономического состояния общества. При этом также прослеживаются определенные закономерности. Отсюда — третий существенный срез исторического рассмотрения предметного творчества.

Итак, основные этапы развития предметного мира мы намерены рассматривать и сопоставлять по единой канве, включающей три охарактеризованные плоскости. В первой из них осуществляется эле-



ментный анализ, позволяющий вскрыть объективные основы эволюции предметного мира, ее механизм. Во второй, типологической плоскости просматривается **логика эволюции** — изменение целей и методов формообразования, представлений о красоте предметов. Наконец, в третьей плоскости высвечиваются **связи предметного творчества с обществом**, его место в социально-экономической системе.<sup>9</sup>

Таким образом, вырисовывается структура предстоящего анализа, образно говоря — теоретический холст для исторических этюдов.



### 17. УРОКИ РУЧНОГО ТРУДА

Первый из намеченных нами исторических этапов предметной культуры зарождается с распространением элементарных орудий труда. Его становление связано с первой технической революцией III тысячелетия до н.э., которая дала человеку плуг и умение использовать тягловую силу животных, веретено и ткацкий станок, гончарный круг и обжиг глины, сырцовый кирпич и методы строительства монументальных сооружений. Этот земледельческий технический комплекс — ядро материального базиса допромышленных цивилизаций. Данный этап характеризуется созданием сравнительно простых, механических по своей технической сути вещей и сооружений, использованием естественных материалов, ручных орудий и собственноручной обработки.

Названные объекты выполнялись от начала до конца, как правило, одним мастером или под его руководством. Мастер не только в совершенстве владел всем процессом производства, но и являлся потенциальным потребителем или, по крайней мере, полностью представлял себе запросы и особенности потребителя, выступавшего в качестве ключевой фигуры, цели производства. Мастер, являясь частью социальной общности, разделял ее идеалы и воплощал в форме объекта ее мировосприятие. Отсюда поражающая нас сегодня утилитарно-художественная целостность предметов и предметной среды, единая мера которых — целостный человек.

Названные объекты выполнялись от начала до конца, как правило, одним мастером или под его руководством. Мастер не только в совершенстве владел всем процессом производства, но и являлся потенциальным потребителем или, по крайней мере, полностью представлял себе запросы и особенности потребителя, выступавшего в качестве ключевой фигуры, цели производства. Мастер, являясь частью социальной общности, разделял ее идеалы и воплощал в форме объекта ее мировосприятие. Отсюда поражающая нас сегодня утилитарно-художественная целостность предметов и предметной среды, единая мера которых — целостный человек.

Первичной целостности человека и созданного им предметного мира в эпоху детства человечества соответствует свернутое синкретическое состояние системы формирующих отношений, гармоничное единство в ней практического и художественного начал. Поэтому из всего спектра известных нам типов предметного творчества работала главным образом его средняя часть, совмещающая полярные начала, а наиболее характерным являлся целостный тип, представленный в прикладном искусстве и традиционной архитектуре.

Это не удивительно, поскольку, с одной стороны, слишком незначительным был слой служебных, чисто утилитарных изделий, характерных для ушедшего периода дикости человека, а с другой — еще не возникла потребность в создании чисто художественных объектов, не имеющих практического назначения (которое могло быть не обязательно материального, но и дидактического, магического, информационного, ритуального плана). Поэтому мы сосредоточим основное внимание на прикладном искусстве в точке его зрелости, не опуская из вида и архитектуру, подчиняющуюся тем же принципам и закономерностям.

Для начала отметим, что термин «прикладное искусство» (applied art) возник лишь в первой половине XIX в., когда родилась и стала актуальной проблема совмещения красоты и пользы, до того просто отсутствовавшая, поскольку не было разрыва между ними. Тем не менее, обозначаемое этим термином явление существовало испокон веков. Археологи свидетельствуют, что уже в эпоху палеолита с 14–12 тысячелетия до нашей эры элементы художественности имеют место не только в ранних формах изобразительного творчества (наскальные рисунки, пластика), но и в сугубо утилитарных предметах — орудиях труда, охоты, войны, бытовой утвари. Этнографические исследования диких племен обнаруживают наличие художественного начала и в облике жилища.

Стремление человека наделить свое предметное окружение смыслом, сделать его выразительным вызвано тем, что это был единственный способ зафиксировать и передать соплеменникам и потомкам знания, умения, обычаи, поверья, представления, одним словом — культуру.

Наиболее очевидным в ряду средств выразительности был орнамент. Своим появлением, как это отмечал еще Г. Земпер («Практическая эстетика», М., 1970), он обязан технологии обработки различных природных материалов. Равномерно обрамляющие лезвие каменного ножа сколы, предназначенные увеличить его остроту, плетение прутьев — основы глиняного сосуда, проступающее при высыхании на его

поверхности, швы, соединяющие куски шкуры в одежду, мощение пола пещер плитками известняка, способ плетения в ткачестве — эти и подобные им виды «технологического орнамента» давали импульсы для развития у человека фантазии, чувства ритма, пропорциональности, цельности форм. Ощутив эстетическое воздействие такого произвольного орнамента, наши предки стали создавать его специально, наделяя общественно значимым смыслом, приписывая ему магическую силу. В руках верящего в такую силу человека орудие действительно оказывалось более эффективным: уверовав, он обретал уверенность. Таким образом, даже не вызванный технологической необходимостью, специально наносимый орнамент имел практическое назначение. Это же касается изделий, ставших впоследствии украшениями (кольца, серьги, браслеты, бусы и т.п.): они предназначались для выполнения магических, информационных и т.п. функций, что в свое время, опираясь на богатейшие этнографические материалы, показал Г.В. Плеханов в работе «Письма без адреса».

В условиях крайне низкой производительности труда создание практически бесполезных вещей было исключено. Лишь позднее с появлением свободного от жизненно необходимой деятельности времени становится возможным применение орнамента и предметов исключительно «для красоты». Показательно, что подобный орнамент на Руси назывался «баловством» (как отметил Б.А. Рыбаков).

Утилитарно-идеологическим, информационным, социализирующим и т.п. назначением объясняется изобразительная специфика, символичность орнамента племен с различным хозяйственно-экономическим укладом: охотничьих, скотоводческих, земледельческих. Например, специфические представления славянских племен о мире, о месте человека в природе порождают систему изобразительной символики, в которой круг обозначает солнце, петух утро, вереница уток или гусей — воду, реку, бык или бычьи рога — плодородие, конь — война, победу, ветка, куст — весну, возрождение природы и т.д. Таким образом, орнамент являлся общепонятным для данной народности текстом и лишь с появлением письменности утратил это свое назначение. (Однако и сегодня живы, например, такие символы как крест, якорь, сердце, означающие Веру, Надежду, Любовь).

Отметив исходные черты прикладного искусства — **ручное изготовление объектов и их утилитарно-художественную целостность**, обратимся к остро интересующему нас вопросу о специфике самого процесса предметосозидания. Его особенности вытекают из того обстоятельства, что этот процесс реализуется в лоне так называемой канонической культуры, когда вся жизнь и в том числе производ-

ство строится по заданным канонам — культурным образцам. Детство человечества не знает поступательной истории; связанное с неизменным круговоротом времен года и дней, оно ощущает лишь постоянный круговорот дел, который кажется вечным. Циклизм — природное время аграрного общества. «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем» (Екклесиаст, 1:9). «Старина», «обычаи предков» — вот ключевые понятия, открывающие тайны духовной жизни и поведения крестьянства...», — пишет А.Я. Гуревич и продолжает, — «следование от века данным стереотипам поведения и выполнения традиционных обрядов людьми, поглощенными рутинной сельской хозяйством, затрудняет поиски нового и интерес к нему»<sup>10</sup>.

Предметное творчество при этом оказывается двухслойным, оно протекает на двух верхних ступенях формирования вещей. На поверхности у всех на глазах конкретные мастера варьируют заданную эталонами традиционную форму, шлифуя и доводя до совершенства ее бесконечные модификации. А параллельно, эти, задаваемые верованиями и приписываемые божественному творцу каноны, структурно организуются из поколения в поколение безымянным коллективным конструктором, имя которому народ. Миропонимание этого реального творца застывает в материально-пространственной структуре вещи, в определенном типе предмета.

Из сказанного проявляются следующие закономерности прикладного искусства. Во-первых, оно в принципе **ретроспективно**, ориентировано назад, на образцы, на учителя, на традиции, на «воспроизводство практически без потерь всего канонизированного предметного состава культуры»<sup>11</sup> и формы предметов, обусловленной религиозными или цеховыми канонами. Обращенное назад и настроенное на неподвижность, оно, тем не менее, медленно, зигзагами, продвигается вперед к обновлению форм, влекомое мощным незримым течением бытия данного народа. Иначе бы все застыло.

Во-вторых, прикладное искусство анонимно. Автор как личность проявляется лишь, в нюансах внешней формы изделия. Он полностью принадлежит своей социальной среде и выражает понимание ею данного объекта, ни в коей мере не пытаясь выразить собственную индивидуальность.



дуальность (которую он еще не ощущает). «Он не себя утверждал в мире, а через себя утверждал мир»<sup>12</sup>. Права на историческое авторство, по выражению А.Д. Столяра, имела только долгая цепь поколений. Произведения прикладного искусства и зодчества своей структурной организацией выражают мировосприятие народа-творца. Особенно наглядно это проявляется в стремлении воспроизвести космос, вселенную в планировке поселения или города, в форме храма и т.п. С другой стороны, в данном процессе имеет место антропоморфизм — перенос социальных отношений на внешнюю природу. Так, структура античного космоса мыслилась по аналогии с политической структурой полиса, а структура православного однокупольного храма — по аналогии с фигурой человека: голова, шея, плечи, тело, подошва.

В-третьих, продукты ручного труда, подобно продуктам природы, всегда **уникальны**. Повседневная практика прикладного искусства представляет собой не буквальное повторение традиционных моделей, а приспособление их к подвижным условиям производства и местности, к особенностям потребителя и его жизнедеятельности. Во внешней трактовке изделий выражается духовный мир данного региона, данной социальной общности. Эта черта ярко прочитывается, например, в храмах Древней Греции или в тысячах деревянных часовен Руси, которые имели в основе отработанную структуру, единый тип, но были все разные в зависимости от условий среды, материала и, конечно, от мастера. Поэтому по архитектуре и прикладному искусству мы можем воссоздать не только «стиль» жизни различных стран, эпох и сословий, но и более локальных общностей, вплоть до отдельных районов и поселений. «Так в прикладном искусстве в образе предмета мы всегда находим образ человека, образ его мироощущения и мировоззрения»<sup>13</sup>.

Таковы самые общие черты формирования объектов в прикладном искусстве всех времен и народов. Постараемся углубиться в этот пласт предметного творчества с тем, чтобы нащупать более конкретные закономерности. Путь конкретизации общих представлений — анализ явления, дробление целого, рассмотрение особенного. Прикладное искусство как целое может быть расчленено по самым различным основаниям. Из них наиболее употребительные — национальная или региональная принадлежность. Весьма распространено деление прикладного искусства по назначению вещей (одежда, посуда, мебель и т.п.). Со времен Г. Земпера укоренилось деление по материалам. В научной литературе прикладное искусство делят на сельское и городское, по ремеслам, по видам техники (резьба, вышивка, роспись и т.п.), по стилям. Но поскольку нас в данном случае интересуют не этногра-

фические, стилевые, технологические и т.п. различия, а формирующие отношения, адекватной является **функциональная плоскость**, где просматривается работа и видоизменения системы этих отношений (и, соответственно, принципов формообразования) в зависимости от характера основных функций вещи. В избранной плоскости в интересах анализа мы разбиваем единую цельную жизнь социальной общности на четыре наиболее характерные функциональные среды (в реальности, естественно, не имеющих четких разграничений) на сферы труда, быта, культа и праздника.

**Сфера труда** представлена орудиями производства, предназначенными главным образом для механического воздействия на обрабатываемые материалы. В процессе работы человек вступает с ними в непрерывный, порою многочасовой тактильный контакт, требующий значительных усилий, напряженного внимания. Такие орудия используются, как правило, вне жилища, а в сельском хозяйстве сезонно, применяются поочередно, вне связи с другими вещами, хранятся в нежилом помещении. В архитектуре этой сфере соответствуют производственные строения — колодец, кузница, амбар, рига, хлев, мельница. Промежуточное звено — средства транспортировки грузов: разновидности повозок, саней, лодок.

Такова исходная функциональная ситуация. Она предопределяет выбор надежных, прочных материалов, особенно для рабочей части орудия, создание легкой крепкой конструкции, идеально подогнанной к физическим особенностям будущего потребителя, обеспечивающей возможность простой сборки, наладки, соответствующего решения прочих вопросов практического плана.

Но поскольку речь идет о прикладном искусстве, неизбежно возникают вопросы, связанные с художественной стороной объекта — об идейно-эмоциональном содержании и средствах его выражения. По отношению к орудиям труда эти вопросы наименее разработаны<sup>14</sup> и даже проблематичны. В самом деле, а выражают ли что-нибудь, например, топор или соха, можно ли их отнести к искусству, думал ли мастер о выразительности, стремился ли к ней?

Опираясь на вышеизложенное, можно утверждать, что каждый отдельный мастер, как правило, не думал о выражении какой-либо идеи в форме создаваемого орудия. Он сознательно стремился сделать данное орудие красивым и видел путь к подобной красоте во всестороннем практическом совершенстве предмета: в его эффективности, надежности, долговечности, в удобстве работы, транспортировки, наладки, в остроумии конструкции, мастерстве исполнения и т.п. Таким образом, мастер субъективно руководствовался принципами второго

— рационально-эстетического типа предметного творчества. При этом он имел в виду определенный образец. Но такие образцы вырабатывались веками, и сотни наиболее чутких мастеров, не отдавая себе в этом отчета, стремились выразить в форме орудия свое, т.е. народное, отношение к его сути: назначению, устройству, принципам действия, способу пользования им, к его месту в жизни человека и в природной среде. И действительно, если вникнуть, тот же топор или соха не просто куски твердого материала. Этот материал разумно организован — оформлен. А форма всегда содержательна. Она говорит! И чем больше мы получаем информации о практическом совершенстве предмета, тем красивее он кажется. И чем больше информации не только о самом предмете, но об отношении к нему человека, тем форма художественнее. Это же и есть очеловечивание предмета. Посредством такой вещи мы общаемся с ее творцом, воспринимаем его мир. Поэтому подобные орудия труда мы причисляем к прикладному искусству, к третьему — целостному типу предметного творчества<sup>15</sup>.

Другой существеннейший и актуальнейший сегодня вопрос — как же достигается подобная выразительность? В орудиях труда, по всей видимости, неуместно применение каких-либо специально художественных средств — изобразительных форм, рельефа, орнамента и т.п. Их нет в таких предметах как мотыга и соха, серп и коса, молот и клещи, гончарный, плотницкий, столярный, сапожный инструмент, в таких сооружениях, как амбар, хлев, в таких средствах транспорта, как телега. Косьба, жатва, рубка леса,ковка требовали постоянного внимания, и ослабление его хоть на секунду вело к травме. Любое украшение отвлекало бы от работы. Любой рельеф — это возможность зацепа, скопления грязи, не говоря уже об удорожании. Да и могут ли подобные средства выразить названные только что весьма отвлеченные и обобщенные идеи? Для выражения подобного содержания, как отмечалось ранее, пригодны лишь неизобразительные, архитектурно-художественные средства выразительности: структура самой конструкции, ее пропорции, пластика, ритм, соотношение масс, материалов, фактур и т.п. Основной в этой сфере прикладного искусства богатейший по своим выразительным свойствам материал — древесина часто подсказывал пластическое решение, но эту «подсказку» нужно было почувствовать, освободить от лишнего и подчеркнуть. Те же закономерности работают и в архитектуре производственного назначения: кузница, мельница, рига и т.п.

Вторая выделенная нами область функционирования прикладного искусства — **бытовая среда** гораздо обстоятельнее представлена в музеях, освещена в литературе. Предметы быта первоначально соз-

давались для обеспечения физического существования человека (хранение вещей и продуктов, приготовление пищи, обогрев тела, освещение и т.п.), а позднее также для его духовного воспроизводства (обучение, игра, музицирование, развлечение и т.п.).

Физические контакты человека с предметами в быту, как правило, эпизодичны и не связаны с большими усилиями. Зато визуальные контакты постоянны. Эти предметы изготавливаются из всех доступных материалов, в том числе хрупких и мягких (дерево, ткань, кожа, керамика, лыко, лоза, береста, металлы, позже стекло и т.д.). Они используются главным образом в жилой среде, совместно образуя обстановку — предметный ансамбль, формирующий человека как личность и воздействующий на него на протяжении всей жизни.

В этих обстоятельствах при сохранении принципов практического формирования вещей существенно меняется художественная составляющая. Во-первых, идейно-эмоциональное содержание бытовых вещей преимущественно направлено не на предмет, а вовне. Таким содержанием уже является не столько существо самой вещи, сколько общественная сущность ее владельцев, их статус, идеалы, мировоззрение, притязания и т.д. — «ведь люди всегда стремятся выбирать для себя вещи по своему образу и подобию, чтобы эти вещи им «аккомпанировали» в жизни и в то же время «объясняли», что собой представляет или что хотел бы собой представлять их владелец»<sup>16</sup>. Тут уместно вспомнить чудесный этюд Н. В. Гоголя: «Чичиков еще раз окинул комнату, и всё, что в ней было, — всё было прочно, неуклюже в высочайшей степени и имело какое-то странное сходство с самим хозяином дома; в углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах, совершенный медведь. Стол, кресла, стулья — всё было самого тяжелого и беспокойного свойства, — словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: “И я тоже Собакевич!” или: “И я тоже очень похож на Собакевича!”».

Во-вторых, такое содержание требует более раскованной, чем в случае с орудиями труда, трактовки форм, усложнения структуры, введения неоправданных рабочей функцией декоративных элементов, образительных деталей, более яркого раскрытия национальных и местных черт. И, в-третьих, постоянное совместное функционирование и особенности художественного содержания определяют стилевую увязанность всех элементов бытового ансамбля.

Тем же формирующим закономерностям естественно подчиняются и архитектурные сооружения, образующие бытовую среду — все разновидности жилища, а также виды транспорта со специальными объемами для человека, представляющими собой как бы фрагменты жилого



го помещения. Такие виды транспорта (многообразные экипажи, кареты, дилижансы, парусные суда и т.п.) внешние формы заимствуют у архитектуры, а интерпретацию внутреннего пространства — у бытового интерьера.

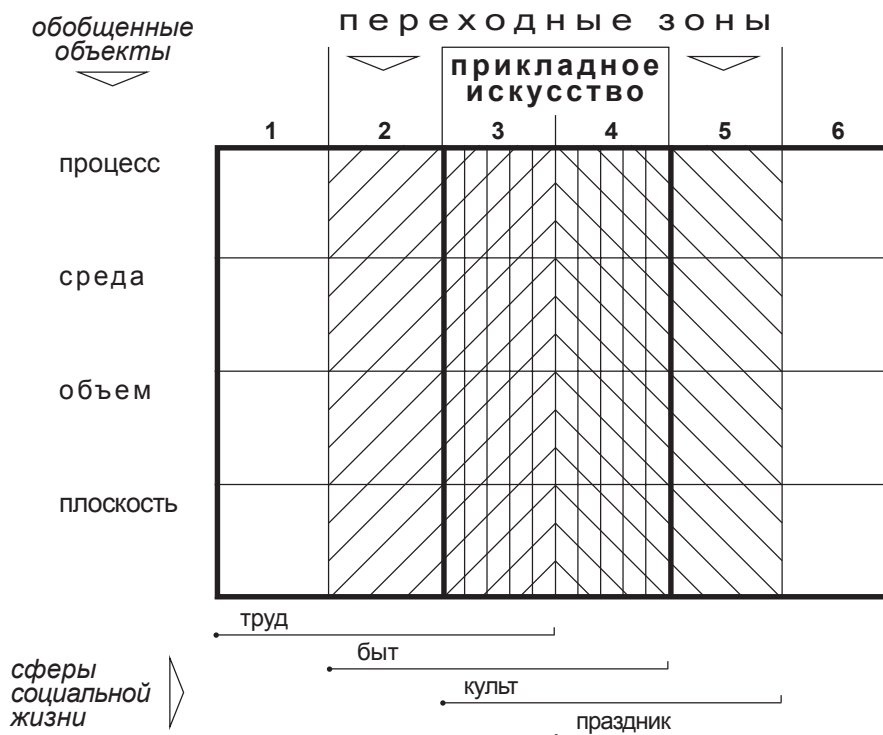
Третья функциональная среда охватывает **сакральные предметы**, утварь, одежду, мебель, осветительную арматуру и сооружения, принадлежащие святилищу или храму. В отличие от уже рассмотренных сред, где вещи наделяются выразительностью неосознанно, здесь это делается сознательно, целенаправленно и часто сама вещь создается ради утверждения идеи, сама практическая функция носит духовный характер. Здесь идейно-эмоциональное содержание направлено уже не на суть вещей и не на суть человека, а на божественную суть. Этой безраздельно господствующей идее подчинены все формы, все художественные средства, каждое из которых наделяется символическим значением<sup>17</sup>. Тут исключен малейший творческий произвол, любой отход от заданного канона, ибо это противно идее. Наряду с постоянным для прикладного искусства эстетическим отношением, отражаемым категорией «красота», здесь отчетливо проступают иные отношения, отражаемые категориями «возвышенное», «величественное», «торжественное», «священное» и т. п.



К данной среде и по идейному пафосу, и по принципам формообразования близка функциональная **сфера власти**, управления с культом властителей разного ранга от племенного вождя до фараона и от императора до городского, с насыщенной символикой предметностью, со специальными вещами-символами: эмблемами, эполетами, орденами, гербами,

вензелями, знаменами, коронами и т.п. В архитектуре сфера власти демонстративно представлена имперскими стилями тоталитарных эпох. Придворный этикет принципиально был подобен зачастую аскетической культовой обрядности или военному ритуалу, но отличался по содержанию и, следовательно, по форме. Декоративность, великолепие, блеск стали определяющими чертами больших и малых дворов древних деспотов и средневековья, от дальневосточного до западноевропейского. Первоначально слитые, эти сферы с течением веков разделяются. Начиная с XII в. рыцарство развивает геральдическую систему. Парадное представительство особенно пышно расцвело в эпоху барокко. С крушением феодализма названные сферы постепенно отходят на задний

план, вытесняемые гражданскими формами управления, весьма сдержанно наследующими символические принципы в организации собственной предметной среды (хотя и здесь известны рецидивы «дикар-



ских» культов отдельных вождей и соответствующего усиления государственной символики).

Наконец, четвертая функциональная среда — **сфера праздника** — противостоит обыденной, рациональной жизни. Здесь все нормы переворачиваются, а функции плоскостных и объемных предметов, среды и многолюдных процессов (например, карнавалов, гуляний, парадов, аттракционов и т. п.) лишены практической полезности, парадоксальны. Здесь объекты краткосрочны, временны, а материалы в большинстве случаев дешевые, непрочные, поддельные, имитирующие. Здесь художественное содержание открытое, демонстративное, эмоционально насыщенное, а художественная форма — зрелищная: броская, яркая, доходчивая, общепонятная. Здесь вся художественная атмосфера обращена к архетипическому, мифологическому сознанию. Здесь реализуются соответствующие игровые модальности эстетического отношения: комическое и квазитрагическое, безобразное и квазиужасное, ироническое и квазиторжественное. Здесь объекты декоративны, а действия театральны, картинны. Это сфера народного искусства.

Намеченные черты охарактеризованных сред своеобразно проявляются в сферах ратного труда и ратного быта, для которых характерна усредненность, унифицированность функциональных процессов и соответствующей предметности. Здесь, в военной сфере зарождается стандартизация материалов, форм, символов.

Проведенный анализ проясняет важнейшую закономерность, состоящую в том, что в разных функциональных средах преобладают разные методы формирования предметов. Если в среде труда имеет место взаимодействие первого, второго и третьего типов предметосозидания, то в среде быта взаимодействуют второй, третий и четвертый типы, в сфере культа и власти — третий, четвертый и пятый, а в сфере праздника — четвертый, пятый и шестой. Так человечество на этапе ручного труда продвигается от чистой утилитарности первого типа творчества к полюсу художественности (см. схему).

Указанный «люфт» типов предметного творчества в пределах каждой среды потребления предопределен главным образом модальностью этих сред, преимущественно индивидуальной или общественной. В общественных средах труда, быта, культа или праздника воплощаемые идеи более универсальные и обобщенные, а в индивидуальных — более интимные и конкретные. Отсюда и смещение выразительных средств к полюсу абстрактной тектоничности или к полюсу конкретной изобразительности.

Охарактеризованные функциональные среды и соответствующие области предметного творчества, как уже отмечалось, не обособлены, а напротив, будучи генетически связанными, диффундируют друг в друга. Так из сферы труда в сферу быта проникает лопата, обращаясь лопаточкой или ложкой, так вилы обращаются вилок и т.п. Кстати, позднее, при переходе к машинному производству, происходит обратное движение: бытовые орудия (ножи, ножницы, молоток и т.п.) превращаются в станки и огромные машины.

Существуют смешанные сферы, где совмещаются черты соседних областей и, соответственно, взаимодействуют закономерности формообразования. Например, орудия домашнего производства<sup>18</sup>, входя в ансамбль интерьера, принимают элементы его декоративности. Так постоянный компонент в интерьере русской избы — прялка — характерна своей резьбой или яркой росписью. Эти декоративные моменты оправданы также их компенсаторной функцией в условиях монотонной работы при тусклом освещении.

Сюда же можно отнести и оружие, являющееся, с одной стороны, орудием, а с другой — личной вещью, элементом амуниции, украшением интерьера. Кроме того, формируются сложные объекты, со-

вмещающие рабочие и бытовые функции, например, парусные суда, жилища, объединенные с производственным помещением — мастерской, лавкой, лабораторией и т.п.<sup>19</sup>. Со временем бытовая среда все более насыщается техникой. Столь же определенно в среде быта присутствуют сакральные предметы (кресты, иконы, талисманы и т.п.). Более того, многим бытовым предметам (свечи, солонки, полотенца и т.п.) придавалось ритуально-символическое значение. Однако сакральное начало, некогда буквально пронизывавшее бытовую среду, с ходом времени покидает ее.

Наконец, атмосфера праздника периодически проникает в среду и процессы не только культа, но и быта (гражданские, семейные праздники). Здесь многое зависит от ментальности различных этносов и от своеобразия исторических ситуаций. Существуют эпохи, когда праздник буквально вторгается в жизнь и даже в повседневный быт, эстетизируя его течение. Ю.М. Лотман среди таких эпох называет Возрождение, барокко, романтизм.<sup>20</sup>

Выделенные области прикладного искусства различаются не только по принципам формообразования, но и по механизму и характеру исторического видоизменения предметов. Если вынести за скобки общие причины эволюции предметов, такие как освоение новых материалов и технологий (играющие, кстати, существенную роль лишь в наше время), то обнажится следующая весьма наглядная картина.

Орудия труда изменяются по форме в прямой связи с обновлением и дифференциацией самих трудовых процессов, рабочей функции вещи. Так в эпоху палеолита из грубого многоцелевого проторубила постепенно вырастает, постоянно совершенствуясь, набор орудий, включающий около сотни разновидностей: резцы, скребки, ножи, проколки, наконечники копий, дротиков и т.п. Известно далее, что «ювелиры Древнего Египта, обрабатывающие ценные металлы и камни, насчитывали в своем инструментарии несколько десятков орудий. Состав инструментария по всем производствам достигал тысячи орудий»<sup>21</sup>. Это количество увеличивается в геометрической прогрессии по мере развития техники, разделения труда и дробления рабочих процессов, поскольку каждая производственная операция требует своего инструмента, и ему придается форма, соответствующая данной операции. Здесь развитие форм носит характер поступательного движения с ускорением, усиливаемым в наши дни успехами науки. Можно предположить, что в будущем эти успехи приведут к обратной тенденции — к сокращению номенклатуры орудий труда, к созданию универсальных инструментов на основе новейших технических принципов

типа оптического (лазерного), плазменного, генного и т.п. Произойдет возврат, но на ином уровне.

Напротив, предметы быта на протяжении веков, а в ряде случаев и тысячелетий, выполняют в основном все те же рабочие функции и видоизменяются под воздействием внешних социально-исторических факторов, таких как идеология, эстетические влияния, стилевые предпочтения, моды и т.п., в результате изменений художественного содержания. Причем движение носит гораздо более сложный характер и по траектории напоминает спираль. Ярчайшие примеры в этом плане — одежда, обувь, мебель, посуда. Такая особенность гармонирует с господствующим здесь типом формирования вещей, обращенным, прежде всего, на стилистику, на внешние, поверхностные изменения<sup>22</sup>.

В сфере культовых предметов безраздельно царит канон. На этом полюсе консерватизма имеет место максимальная мыслимая в живом обществе застылость и практических функций, и художественного содержания, и средств выразительности, и, в итоге, формы<sup>23</sup>.

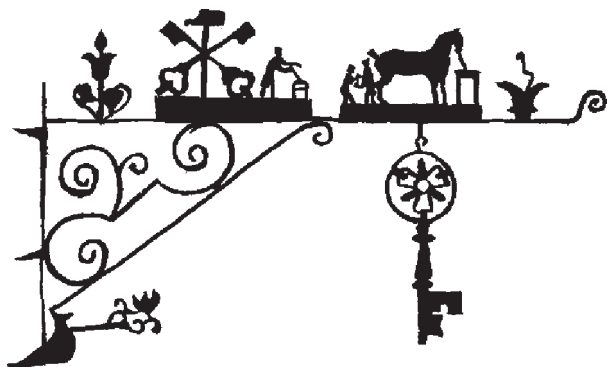
Наконец, сфера праздника наращивает разнообразие форм и приемов по мере удаления от древних традиций, появления новых поводов для «разрядки», проникновения в индивидуальную жизнь.<sup>24</sup>

Здесь уместно подчеркнуть, что, несмотря на указанное своеобразие эволюционного процесса в рассмотренных сферах функционирования элементов предметной среды, всем им присуще постепенное отмирание исходных форм.

На «прозрачном» материале прикладного искусства мы убедились, что в различных сферах предметосозидания существуют различные причины, темпы и «траектории» обновления. Этот весьма актуальный вопрос целесообразно рассмотреть еще с одной стороны — в зависимости от субъекта предметного творчества, в **плоскости производства**. Здесь выделяются три характерных ситуации.

На протяжении многих тысячелетий человечество не было профессионально дифференцировано. Такое состояние в значительной мере сохранялось и в натуральном хозяйстве, когда земледelec совме-

щал свое основное занятие с выполнением всех необходимых для нормальной жизни работ: плотницких, кожевенных, ткацких, швейных, керамических и т.д. Назовем такую форму предметного творчества **рукометлом или домашним производством**. На Руси оно



было весьма распространено вплоть до XIX в. Для него характерен ряд черт.

1. Направленность на удовлетворение собственных хозяйственных нужд семьи.

2. Универсальность одиночки-исполнителя.

3. Ограниченность его возможностей: информационных, материальных, профессиональных; максимальная привязанность к местному сырью.

4. Консервативность, репродуктивный характер производства, направленного на повторение известных образцов и технологий (как делал отец), «протекание по законам рутины» (Ф. Бродель).

5. Широкое участие женщин, которые наряду с прядением, ткачеством, швейным делом, вязанием, вышиванием, плетением занимались гончарным и литейным производством для личных нужд. Именно они были главными хранителями и передатчиками ценностей архаической культуры.

Вторая ситуация складывается по мере выделения **ремесла** как профессионального производства для рынка. Этот процесс был вызван, во-первых, расслоением общества, появлением социальных групп, не занимающихся производством вещей (рабовладельцев, феодалов, воинства, духовенства, а позже — купечества, чиновничества и обширного слоя челяди, обслуживающей верхние слои общества), во-вторых, появлением новых функциональных сред и, в-третьих, усложнением самих вещей, потребовавших специализации. Профессиональное ремесло возникало в эпоху древних деспотий и ярко расцвело в античных полисах. В русских городах это произошло еще до монголов. Здесь выделяются сначала кузнецы, потом плотники, сапожники, кожевники, овчинники, швецы, бочары и т.д. В XV в. они выделяются в деревнях<sup>25</sup>.

Ремесленное производство также имеет свои характерные черты.

1. На патриархальном уровне его развития это — работа по заказу (для соседей на 10–15 км, для господина), а позже на товарном уровне — для всё более широкого рынка. Адресованность дифференцированному потребителю расширяет ассортимент.

2. Развивается специализация. Сначала кузнец был одновременно и литейщиком, ювелиром, живописцем (вспомним гоголевского Вакулу), а сапожник — одновременно кожевником, скорняком и т.д. Со временем профессии все более дробятся и обособливаются. Например, среди кузнецов появляются секирники, ножевники, котельники, замочники, гвоздари, лемешники и другие. Одновременно растет уровень мастерства.

3. Всегда имевший место в народной жизни элемент соревнования перерастает в конкуренцию мастеров, толкающую на поиск новых решений, стимулирующую развитие их индивидуальности.

4. На рынке происходит взаимообмен опытом и как следствие — обогащение приемов, технологий, форм. Этому способствуют странствия ремесленников и путешествия заказчиков, привозящих «заморские» образцы.

5. Возникают объединения производителей (артели, мастерские, цехи) со своей внут-

#### Сферы предметного творчества

		среды потребления			
		труд	быт	культ	праздник
производство	домашнее	воспроизведения			
	ремесленное	модификации			
	уникальное	образцы			

ренней иерархией «ученик — подмастерье — мастер». Цеховая организация<sup>26</sup> способствует обеспечению сырьем, обузданию стихии рынка, конвенциональному разделению сфер и ролей

в производстве. Она же регламентирует мастера, сковывая его творческие порывы.

6. Работа на рынок приводит к стандартизации. В раде ремесел появляется серийное производство, когда с помощью шаблонов, форм или штампов воспроизводили уникальные образцы. Так уже в XII в. на окраинах Киева в ремесленных посадах путем литья латуни и бронзы в каменные формы имитировали зернь и филигрань, резьбу и гравировку единичных золотых украшений, сделанных для князей-бояр, а в XVI в. с помощью набойки воспроизводятся узоры дорогих импортных тканей.

Эти уникальные образцы подводят нас к третьей ситуации, имеющей место при рассмотрении прикладного искусства в субъектной плоскости производства, к творчеству индивидуального большого мастера — «художеству». Здесь находится полюс новаторства, ограниченного в жестких условиях канонической культуры рамками традиционных типов вещи или здания. Мастер-художник работал обычно на привилегированного относительно просвещенного заказчика, способного оценить и поддержать нетрадиционное решение, может быть даже в чем-то отходящее от канона, но остающееся в русле единой идеологии, образной системы и традиционной технологии. В роли героя культуры, инициатора новшеств, индивидуальности выступал заказчик, часто корпоративный (полис, город, монастырь, гильдия), ко-

торый формулировал задачу, например, так: «Построй небывалый храм!».

Так выглядят характерные производственные ситуации в субъектной плоскости. Разумеется, между ними существовали плавные переходы. Например, между домашним производством и ремеслом была ситуация сезонного ремесла, само ремесло было патриархальным (работа на заказ) и товарным, а индивидуальный творец образца мог быть цеховым мастером. Вот как представляет эту органическую связь, это прорастание «художества» из повседневной жизни В. Белов: «Особенностью северного крестьянского трудового кодекса было то, что все пробовали делать всё, а среди этих многих и родились подлинные мастера. Мастерство же — та почва, на которой вырастали художники»<sup>27</sup>.

Намеченный спектр отражает диалектику двух начал в прикладном искусстве: «женского» — оберегающего, сохраняющего все достижения народные, по выражению В.В. Стасова, «фольклорные фундаменты» культуры, и «мужского» — беспокойного, ищущего, новаторского. При наложении этого спектра на охарактеризованные выше среды потребления, образуется сетка из девяти типологических сфер прикладного искусства (см. таблицу), различающихся по акцентам в методе формирования объектов, по направленности и характеру художественной информации, по используемым выразительным средствам и по соотношению традиций и новаций в рамках канона. Подчеркнем, что эта сетка, как и все сказанное выше, распространяется на архитектуру.

Закономерности формирования и обновления объектов, прослеженные нами на материале ручного производства, сохраняются и на последующих этапах развития предметной культуры. Их понимание помогает избежать упрощенного представления о соответствующих процессах. Для современных проектировщиков из намеченных сфер наиболее интересна сфера создания орудий труда художниками-авторами. К ней мы обратимся несколько позже. Здесь же, согласно намеченной структуре исторического анализа, следует хотя бы очень кратко рассмотреть этап ручного труда в плоскости цикла предметной деятельности.

На данном этапе можно выделить различные **состояния цикла**. При натуральном хозяйстве и домашнем производстве цикл находится в эмбриональном состоянии полной синкретической слитности неразвитых сфер примитивного производства и потребления. Существенно при этом, что ведущим компонентом является потребление, определяющее весь цикл, весь строй жизни. Констатация потребностей выступает



как семя планирования, мысленное представление процесса репродукции реально существующего эталона — как семя проектирования. Процессы обучения и оценивания реализуются в повседневной жизни путем прямого общения с близкими людьми, передающими друг другу знания, умения, оценки. При ремесленном производстве сфера потребления отделяется, сохраняя за собой определяющую роль. На патриархальном уровне планирование в значительной мере является функцией заказчика-потребителя, т.е. принадлежит сфере потребления. На товарном уровне ремесла элемент планирования усиливается и состоит уже в учете мастером запросов рынка. В условиях мастерской или цеха зарождаются институты обучения и оценивания, которые отчетливо функционируют в отношениях с учениками и подмастерьями, но остаются в сфере нерасчлененного производства.

Наконец, уникальное производство связано с планирующей и оценивающей функциями заказчика-потребителя, с зарождением в сфере производства элементов проектирования.

## 18. МЕТАМОРФОЗЫ

Второй укрупненный этап предметной культуры связан с машинным производством. Однако в реальной истории этапы развития не существуют в чистом виде: на каждом из них одновременно имеют место элементы предыдущего и последующего периодов. Эту закономерность рассматривал в свое время по отношению к стилю И. Иоффе; он писал: «Каждый исторический момент содержит три члена диалектической триады одновременно не только как тенденции и пережитки развития, но как реальные и конкретные, целые слои культуры и быта»<sup>28</sup>. Так, на этапе ручного труда с появлением товарного производства делается первый шаг к механизации и тиражированию, т.е. машинному производству. Далее смена этапов ускоряется, а история все более состоит из переходных состояний. Наша задача здесь в выборе таких участков истории, где закономерности наиболее обнажены.

Машина, как мы знаем, привела к гибели ручного труда, точнее, его господства. Но она же порождена ручным трудом. Достаточно вспомнить первые механизмы, приводимые в движение человеком или животным — египетские колеса и рычаги для поднятия воды, ворот для поднимания бадьи из шахты — а позднее ветряные и водяные механизмы, используемые как двигатели для различных целей.

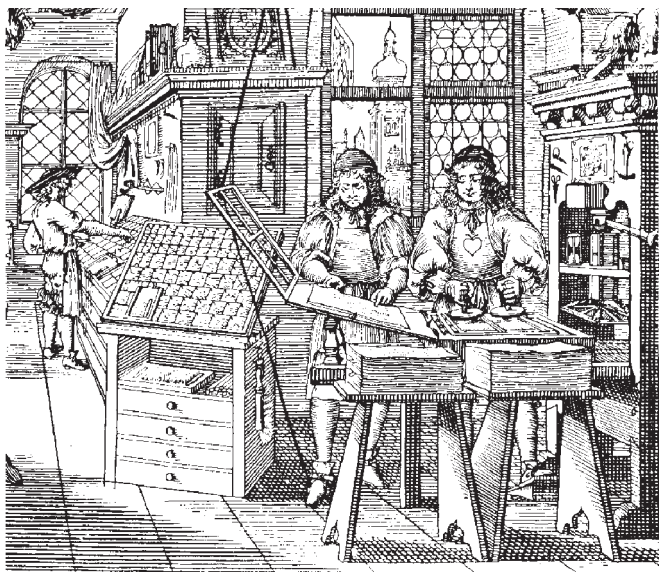
В условиях канонической культуры создание таких примитивных машин протекало по тем же закономерностям, что и других орудий труда. Однако эти условия, медленно, но верно трансформируясь, ока-

зались в некоторых общественных слоях и в некоторых отношениях существенно иными. Перемена социально-экономической и культурной атмосферы с исключительной отчетливостью проявилась в эпоху Возрождения, прежде всего в Италии. Сжатую системную характеристику бюргерской новой субкультуры феодального общества дает М.С. Каган: «если практически-производственной **земледельческой** жизни крестьянина горожанин противопоставлял созидующее «вторую природу» **ремесло**, то **военному** образу жизни рыцарства и его потомков он противопоставлял мирный способ связи народов — **торговлю**, а обращенной к потусторонним силам **молитвенной духовной жизни** священников и монахов — обращенное к посюстороннему бытию природы ее **демисцифицированное** — **эмпирически и философски осмысляемое** — **научное познание** и ее **десимволизированное-реалистическое-художественное осмысление**».<sup>29</sup> На данном переходном отрезке эволюции мы и рассмотрим состояние предметного творчества.

Прежде всего, следует отметить, что ведущими, определяющими светские идеалы эпохи отраслями материальной деятельности являлись в это время война и торговля (отсюда и стилеобразующая роль соответствующей предметности). В этом плане характерно знаменитое письмо Леонардо да Винчи, предлагавшего услуги Миланскому герцогу Людовику Моро. Перечень своих возможностей он начинает с умения строить легкие, удобные для перевозки мосты и штурмовые лестницы, делать «легко перевозимую пушку, которая кидает горючие вещества», «неразрушимые крытые повозки для артиллерии», «мортиры удобной и красивой формы», «машины для метания стрел и катапульты, «корабли, могущие противостоять самому жестокому огню» и т.д. Показательно, что лишь в последнем десятом пункте автор сообщает о своих возможностях в области архитектуры, скульптуры и живописи<sup>30</sup>.

Согласно установленной выше структуре анализа предметного творчества начнем с его элементов. В целом они естественно переходят по наследству от предыдущего периода истории, однако, при этом происходит ряд сдвигов, существенно отразившихся на культуре эпохи<sup>31</sup>.

В области материалов это, прежде всего, промышленное освоение известного еще в Древнем Египте стекла. Первые фабрики, производившие листовое стекло, появились под Венецией в XIII в., а в XV в. окна большинства домов в итальянских городах были застеклены. Производство стекла вплоть до XVIII в., как отмечает Г.Ф. Сунягин, было технологически и экономически важнее металлургии.



В сфере орудий труда изобретенное еще шумерами колесо начинает применяться в механических системах типа водяных и ветряных мельниц, которые использовались для промышленных целей: валяния сукна, волочения проволоки, дробления руды, для приведения в действие кузнечных мехов, насосов и т.п. По существу вариантом подобной мельницы были механические часы,

также появившиеся в XIII в. Они стали первым сложным механизмом, предназначенным не для представления чудес, что практиковалось еще до нашей эры, а для практических целей в первую очередь — нужд мореплавания. «Часовой механизм... оказался своеобразной лабораторной моделью по освоению всевозможных зубчатых колес и передаточных приспособлений (анкерное колесо, шпиндельный спуск), на использовании которых был основан весь последующий технический прогресс и развитие учение о трении и равномерных механических процессах»<sup>32</sup>.

Наконец, изобретенный в XV в. и к 1500 г. проникший в двенадцать европейских стран печатный станок (при дешевой бумаге) явился орудием тиражирования, ознаменовавшим четкий переход от индивидуального ручного изготовления книги к разработке лишь ее макета для последующего воспроизводства механическим способом.

Названные новшества, наряду с освоением пороха и пушки, карт и компаса, океанической торговли, переделочного процесса в металлургии и другими обстоятельствами, формировали присущий эпохе Возрождения дух гуманизма и рациональности. Так, часы внесли в культуру новое ощущение времени. Его циклическое понимание вытесняется диахроническим. Такое чувство времени способствовало замене идеалов средневековой отрешенности и созерцательности новыми идеалами активности, предприимчивости, ответственности за время, точности. Даже само мироздание предстало как гигантский часовой механизм, а Бог — как мастер, который однажды завел его.

Прозрачное окно преобразило понимание пространства. С одной стороны, оно осветило помещение, что вело к иному восприятию последнего, к упорядочению предметных форм в интерьере, к ощущению их ансамблевости. А с другой стороны, через окно пейзаж стал

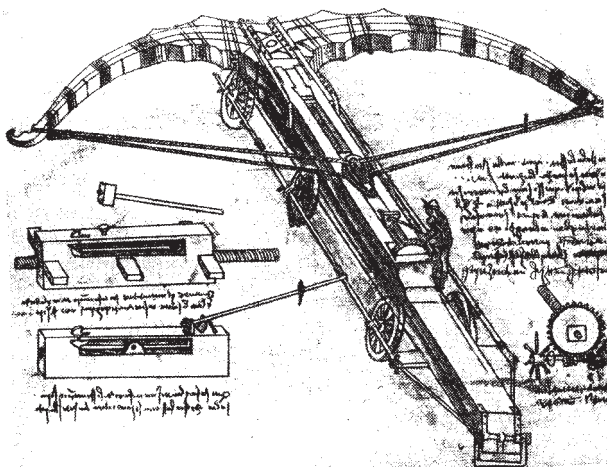
восприниматься как картина, человек по-новому ощутил перспективу. Изменился гносеологический статус зрения: оно приравнивается к познанию. Живопись из рядового «механического искусства» поднимается на пьедестал науки наук, способной воспроизводить все сущее и постигать его законы. Широкое вхождение в быт зеркала, выполняемого из вальцованного стекла, дало новую точку зрения, позволило взглянуть на себя объективно, как бы со стороны, контролировать свои манеры и поведение. Оно способствовало проникновению во внутренний мир человека, усилило интерес к индивидуальности. Линза осваивается в быту и в сфере научных исследований.

Наконец, печатная книга явилась средством объективизации, фиксации и распространения идей и опыта, формирования социальных общностей и науки как «всеобщего интеллекта»; она разрушает преграды между ученым и мастером, демократизирует знание.

Смена идеалов происходит в связи с консолидацией ремесел в городах вопреки культовым и цеховым ограничениям. Впервые возникнув и ярко материализовавшись в античных полисах, новые идеалы эллинизма были подавлены нашествиями варваров и господством христианства. Они начинают исподволь возрождаться в европейских городах XIII в., когда церковью предписывается ежегодная исповедь, предполагавшая элементы самоуглубления, а выдающийся проповедник Германии Бертольд Регенсбургский видел главнейшие дары Бога человеку — «таланты», прежде всего в личности, обладающей свободой воли, во-вторых, в социальной функции индивида, его сословном и профессиональном призвании, и, в-третьих, во времени, отпущенном человеку для жизни, за которое он держит ответ<sup>33</sup>. Так складывалась бюргерская картина мира, ставшая господствующей в XVI в. в религиозной этике эпохи Реформации.

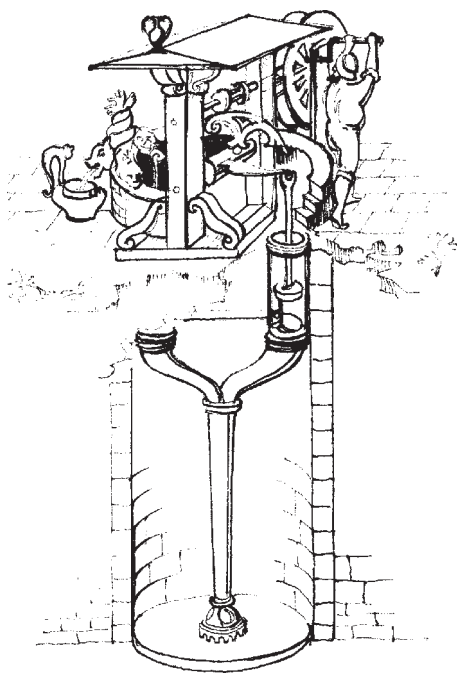
Но следует ясно понимать, что новые идеалы, набирали силу лишь в городской культуре Европы. Остальные континенты шли тупиковыми путями скотоводческой или земледельческо-феодальной культур. Да и в Европе такие явления как ренессанс, барокко, Просвещение были элитарными, не способными существенно изменить мыслительные установки и мировосприятие широких масс, особенно деревни, оставшейся на средневековой стадии вплоть до XIX в. «Спускаясь с высот элитарной культуры и цивилизации в ее «подвалы» историк сталкивается со стереотипами архаического сознания и поведения»<sup>34</sup>. Эволюция общества напоминает поток, в котором скорость течения различна: он бурлит и мчится, неся щепки и пену на поверхности, но замирает по мере углубления и еле движется среди коряг и неровностей дна.

Новый дух существеннейшим образом преобразует субъекта производства — мастера. Во-первых, диаметрально меняются его идеалы: если ранее каждый мастер ориентировался на освященные божественным происхождением образцы, на их воспроизведение, то теперь он сам — творец, ищущий новые решения. Смирение сменилось дерзанием. Обращенность в прошлое сменилась устремлением в будущее. Боккаччо прославляет пытливый разум и остроумие, кипучую энергию и полнокровную жизнь горожанина нового типа. Человек теперь, по выра-



жению Пико де ла Мирандола, «*fortunae suae ipse faber*», кузнец своего счастья. Вновь, как некогда в греческом полисе, расшатываются устои традиционализма, безропотного подчинения божеству. Меняется образ самого христианского Бога: если в средние века его представляли, прежде всего, страдающим и карающим, то ныне — Демидургом, Великим Гончаром, Часовщиком, Творцом и Устроителем мира, «Художником» (по св. Григорию Богослову). Человек же — подобие Бога.

Во-вторых, изменяется статус, место мастера в обществе: и здесь, возрождая ситуацию античности, он все определеннее ощущает себя не безликой, безымянной каплей в народном потоке, а личностью, неповторимой индивидуальностью, автором, с гордостью подписывающим свое произведение. В данном плане характерна рекомендация Палладио — «нужно... насколько возможно принять во внимание того, кто хочет строить, но не столько то, что он может выстроить, сколько то, что ему к лицу»<sup>35</sup>. В этой фразе — утверждение права мастера решать, что «к лицу» заказчику, как бы выступать от имени общества. Г.Ф. Сунягин пишет: «Средоточием культа мастерства стал культ самого мастера, что привело к величайшему «фаустовскому» открытию, выражающему суть всей европейской пост-



ступать от имени общества. Г.Ф. Сунягин пишет: «Средоточием культа мастерства стал культ самого мастера, что привело к величайшему «фаустовскому» открытию, выражающему суть всей европейской пост-

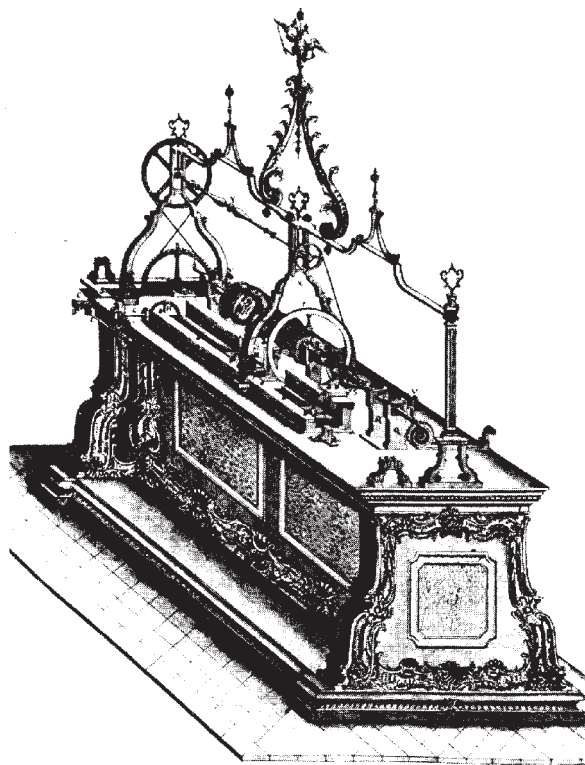
средневековой цивилизации: человек не только творец своего мира, но и творец самого себя»<sup>36</sup>.

В-третьих, происходит углубление задач, смена роли мастера и процессе формирования вещи. Если раньше, когда за отклонение от канона карали, структура предмета изменялась неосознанно на протяжении веков, то теперь мастер сознательно разрабатывает новые кинематические схемы, ищет структуру машины, соответствующую функциональным процессам, создает новый тип вещи, т.е. творит на иной, более глубокой ступени формообразования.

В-четвертых, процесс поиска теперь состоит в комбинировании ряда известных конструктивных элементов, таких как ворог, рычаг, блок, клин, лебедка, маятник, винт, зубчатое колесо, параллелограмм и т.п. При отсутствии расчетов и правил черчения выполнить подобную работу мог лишь разносторонне подготовленный человек, наделенный художественными способностями: пространственным воображением, фантазией, умением рисовать и создавать действующие модели. Отсюда возросший художественный уровень машин, каждая из которых, как и раньше, остается уникальной, но уже отражает почерк автора. Машинам даже давали собственные имена, так же как скрипкам, пушкам, крепостным башням и т.п.<sup>37</sup>

Аналогично преобразуются и другие субъекты предметной деятельности — потребитель и представляющий его заказчик<sup>38</sup>.

Во второй плоскости нашего анализа, где речь должна идти об особенностях взаимодействия практического и художественного начал, о принципах формообразования, также открываются примечательные явления. С одной стороны, машины и станки, создаваемые для использования в производственной сфере, продолжали подобно традиционным орудиям подчиняться принципам целостного формирования вещей: рациональности всех моментов производства, практического совершенства и выразительности, направленной на раскрытие сути самой вещи. Это находило реализацию в открытой конструкции, демонстри-



рующей логику работы и связи механизмов, в ясной, рациональной форме, в ее изяществе и пропорциональности, в умеренности или полном отсутствии украшений. Но с другой стороны, все вещи так или иначе подчиняются господствующей в данное время стилистике. Если для поры Высокого Возрождения, когда создавал свои рисунки и модели Леонардо да Винчи, была характерна простота, спокойная уравновешенность и соразмерность, относительно строгая, рационалистическая стилистика, то позднее, во второй половине XVI в. усиливаются тенденции барокко с его динамичностью и декоративностью. Эту линию представляют машины Агостино Рамелли, форма которых свидетельствует о смене принципов формообразования, привлечении специфически художественных средств выразительности, о переходе от классического, целостного типа предметного творчества к стилизирующему. В сфере машиностроения такое происходит впервые.

Но это еще не все. В XVII в. в эпоху стиля рококо появляются орудия труда, станки, предназначенные для употребления не в производственной среде или мастерской ремесленника, а в дворцовых покоях. Речь идет о своеобразной моде на токарное искусство, распространившейся среди аристократов. Подобная ситуация породила необычный заказ: при сохранении рабочей функции станок по внешней форме должен был вписываться в пышный интерьер. Более того, он «не смел» даже напоминать о своей истинной сути, о труде, представлявшемся заказчику в ту пору чем-то постыдным, допустимым лишь в качестве развлечения. Эта мода с потоком нововведений Петра I распространилась и на Россию. Ярким ее проявлением была книга-альбом выдающегося русского станкостроителя А.К. Нартова<sup>39</sup> «Театрум Махинарум», содержавшая рисунки станков и приборов, которая предназначалась для подношения императрице Елизавете Петровне, что и нашло отражение в трактовке названных предметов.

Так впервые в истории мы сталкиваемся с противопоставлением красоты и пользы, с маскировкой истинной сути предмета, с применением декоративного типа формообразования при создании орудий труда, с наложением на рабочий инструмент чуждой ему образной формы, информирующей не о самой вещи, а о хозяине интерьера. Но это было лишь первое предзнаменование полного переворота сути явлений, рассмотрение которого нам предстоит.

Однако сначала надо констатировать становление в эпоху Ренессанса ремесленного цикла предметосозидания с развитым внутри производства этапом создания модели (графической или объемной), который явился прототипом проектирования. В плоскости оценивания намечается зародыш самостоятельной оценочной деятельности, направ-

ленной на модель-проект, причем осуществляемой не внутри производства, как это имело место при цеховой организации, а будущим потребителем или заказчиком, стоящим на позиции потребителя, иногда народным собранием. Теперь в сфере потребления реализуются функции не только планирования, но и оценивания. Наконец, в многочисленных трактатах отчетливо формируется сфера методико-теоретического осмысления, прежде всего процессов проектирования и производства всех объектов, охватывавшихся тогда понятием «архитектура» (в том числе различных технических устройств: машин, часов и т.п.).

Подчеркнем, что параллельно с этой новой модификацией ремесленного цикла сохраняются и все его более ранние формы. Кстати, подобный тип отношений производства и потребления живет и сегодня, когда мастера делают по индивидуальному заказу интерьер или дачу, нож или туфли, браслет или крест. Но уже в XVIII в. он все настойчивей оттеснялся массовым машинным производством, энергично рвавшимся к господству.

Мы оставляем без внимательного рассмотрения значительный отрезок времени, связанный с господством капиталистической мануфактуры, разделившей единый процесс труда, но пока что на основе ручной техники. Это время является переходным к промышленному перевороту, который произошел сначала в Англии в последней трети XVIII в., а в первой четверти XIX в. привел к широкой замене ручного труда машинным, к выходу на авансцену истории новых социальных сил.

С появлением буржуазии в жизнь входит принцип утилитаризма, получивший преобладание и в экономике, и в философии, и в эстетике. Почва для французской буржуазной революции была вспахана мыслителями и учеными XVIII в. С позиций некоего «вечного» разума подверглись критике уклад феодальной монархии, устои церкви, искусство барокко и рококо. Этот рационализм дополнялся проповедью Руссо «естественных» прав человека, близости к природе и простоты. Однако доводы рассудка одинаково горячо оправдывали и замену феодальных идеалов веры, долга, благородства, чести, патриотизма голым интересом, материальной выгодой, бессердечным чистоганом, и растущий индивидуализм буржуазной личности, стремление к ее героизации, к украшению жизни с помощью искусства, к незаинтересованному эстетическому наслаждению.

Великая французская революция вызвала к жизни много новых проектов<sup>40</sup>. С 1789 по 1791 годы Учредительное собрание упразднило цехи и отменило правительственную регламентацию производства, уничтожив тем самым ограничения, препятствовавшие развитию про-



мышленности и торговли. Однако эти реформы только разрушили старую систему организации производства, тормозившую его развитие уже с начала XVIII в. Новое революционное правительство смотрело на задачи стимулирования промышленности гораздо шире и считало необходимым улучшение политехнического образования ремесленников. Декретом от 13 октября 1794 г. был основан Музей искусств и ремесел, который за время работы Конвента приобрел в свою коллекцию более 500 новых машин. Значение музея и воздействие его на современников было огромно, так как в нем были собраны и представлены для обозрения и оценки изделия почти всех видов промышленности. Политика революционного правительства в области производства была продолжена в эпоху Директории, Консульства и наполеоновской Империи.

В ходе постоянно нарастающей дифференциации и специализации европейской культуры, способов и форм деятельности уже XVII в. открыл стадию особой активности. И вот под натиском машинной техники целостность общества и культуры трещит по всем швам и раскалывается. Этот процесс, начавшись с производства, захватил труд, продукты труда, предметную среду и самого человека. Новая ситуация приобрела полную определенность в первой половине XIX в. Рассмотрим ее в соответствии с намеченной структурой анализа.

Объектами предметного творчества остаются вещи четырех функциональных сред. Из них существенно усложнились орудия труда. Появляются металлообрабатывающие, текстильные и сельскохозяйственные машины. Освоение пара привело к появлению паровоза и парохода. Ведущей, интересующей нас в данном случае формой производства является машинное изготовление. Для него характерно дробление единого процесса на множество частных операций, осуществляемых с помощью устройств и механизмов, которые концентрируются на капиталистических фабриках и заводах. Такое производство дает резкое удешевление продукта, что тянет за собой цепь роковых последствий.

Во-первых, оно сулит прибыль, запах которой переворачивает вверх дном все общественные отношения. Прибыль, этот древний двигатель человеческой активности, становится основной целью производства. Все подчиняется ей.

Во-вторых, дешевая продукция вытесняет ремесленников с рынка, разоряет их. Бывшие мастера вынуждены встать к несовершенным машинам в качестве их живого придатка, чтобы подносить, подкладывать, подталкивать заготовки, оттаскивать, зачищать, подгонять, спаивать, склепывать и т.п. Так труд из цельного многогранного творческого про-

цесса превратился в частичный, механический, бездуховный, беспросветный.

Соответственно и агент труда из цельной творческой уважающей себя личности превращается в частичное существо, оторванное от средств труда и от продукта своего труда, которые становятся ему чужими, непонятными, безразличными или даже враждебными. «Вечно прикованный к отдельному мелкому обломку целого человек сам становится обломком», — восклицает вслед за Ж.Ж. Руссо Ф. Шиллер<sup>41</sup>.

Наконец, коренным образом меняется роль массового потребителя. Из цели производства, определявшей ранее все сферы предметной деятельности, он превратился в средство получения прибыли, в анонимного безликого покупателя на расширяющемся рынке. Все общество, по выражению К. Ясперса, «превращается в одну большую машину, а человек становится одним из видов сырья, подлежащего целенаправленной обработке»<sup>42</sup>.

Столь же разительные метаморфозы происходят и в плоскости формирующих отношений. Здесь некогда единая система принципов целостного формирования предметов раскалывается. С одной стороны машинное производство полностью подчиняется требованиям экономики и рациональности. Его хозяева на первых порах не помышляют даже об эстетической приемлемости своей продукции, не говоря уже о ее выразительности. Эта прагматическая ограниченность, помноженная на примитивность машин, дала грубую, безликую, стандартную продукцию, которая наводнила рынки<sup>43</sup>. Человечество возвратилось к самому древнему бездуховному, по существу животному типу предметозидания, но на ином витке цивилизации, теперь уже на основе машинного производства.

Особенно жестоко указанные обстоятельства отразились на форме самих машин. Дело в том, что о ней как таковой никто не думает. Созданием новых машин занимаются теперь не придворные художники-инженеры, а талантливые самоучки-мастера, иногда ученые. Изобретатели идут по пути увеличения размеров и количества рабочих орудий, которыми некогда пользовался ремесленник, и приведения их в действие с помощью двигателя (сначала водяного, потом парового). Постепенная передача машине функций человеческой руки и составляет сущность технической революции XVIII — начала XIX веков. Создание машины состояло в механическом соединении функциональных узлов. При этом автор руководствовался соображениями экономии, рациональным расчетом, понимаемым лишь в технической плоскости. Вопросы удобства работы и обслуживания, соразмерности и цельно-

сти объекта, оставались вне сферы внимания. Таким образом, с целостным формированием орудий труда было покончено всерьез и надолго.

Это же относится и к производственной среде. Она представляла собой совокупность совершенно разнохарактерных по структуре и пластике, но одинаково примитивных, громоздких и уродливых устройств, выполняющих элементарные операции (например, перемещение, резка, гибка, распиливание металла) и установленных в помещениях, не предусматривающих не только красоты и выразительности, но и элементарных удобств.

Атмосферу той поры ярко воссоздает К.М. Кантор: «Новая техника, впряженная в хищническую экономику, выступила как проявление демонически-природной силы, пробудившейся в человеке. «Природный хаос», давно уже (и, казалось, навсегда) превращенный с помощью ограниченной материальной практики (ремесла), религиозной и художественной фантазии в гармонически расчлененный «космос культуры», снова грубо заявил о себе дымом, копотью, смрадом, лязгом, скрежетом, визгом фабрик, шахт, машин, железных дорог, звоном трущоб, серой сутолокой улиц, скучными стандартами промтоваров. В традиционной культуре, в привычном устойчивом укладе жизни это произвело грандиозные разрушения».<sup>44</sup>

«Спорадическое» применение машин сочеталось с массовым использованием самого тяжелого физического труда. Не удивительно, что такая среда и такая продукция стали ассоциироваться с уродством и гибелью всего человеческого.

Бурное развитие техники и столь же бурный протест против нее — один из парадоксов первой половины века. Обездоленные трудящиеся вступали в ряды луддитов, громили ненавистные машины и тем выражали свое отношение к техническому прогрессу «снизу». Это движение не случайно возникло в Англии. Дело в том, что именно Англия шла

в авангарде промышленного развития, здесь раньше, чем в других странах, выросли огромные города, сложились ужасающие условия труда и быта городских низов. Эти условия, нищета и отчаяние ярко обрисованы в ранних работах Ф. Энгельса, в романах Ч. Диккенса, в речах У. Морриса.

Не умея разобраться в причинах социальных бед, многие критически настроенные деятели культуры отрицали

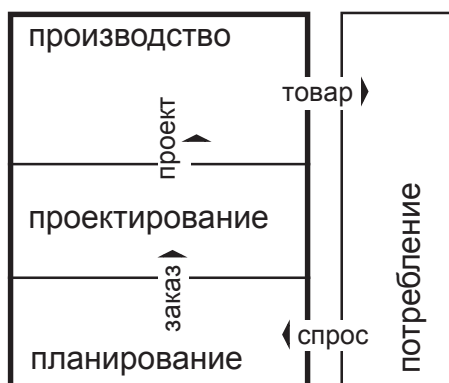


Схема 13

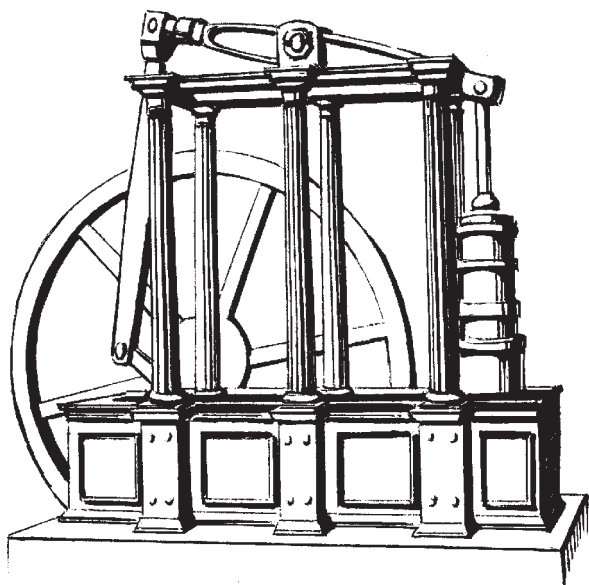
технику «сверху». Их отпугивала механистичность и грубость машинной продукции. Геометричность и стандартность деталей, полученных в результате применения механического суппорта, штампов и т.п. (т.е. те черты, которые позднее легли в основу нового понимания красоты), воспринимались человеком, воспитанным на образцах ремесленного производства, как холодные, бездушные и губительные для всего живого.

Аналогичная картина, естественно, сложилась и в среде быта, формируемой с помощью машин. Создание бытовых предметов протекало по тем же принципам. При этом в задачи, разумеется, не входила передача художественных сообщений потребителю, ибо потребитель теперь анонимный, массовый и, как правило, глубоко безразличный хозяевам производства. К тому же оказывается, что потребителю нечего сообщать в образной форме, ибо «трезвое» буржуазное сознание развеивает «отжившие иллюзии», развенчивает гражданские идеи гуманизма, чести, патриотизма и т.п.

С другой стороны, уродство предметного мира и общественных отношений, которое все более обнажается, растущий индивидуализм буржуазной личности заставляют искать компенсацию утраченной целостности. Ускользящую гармонию реальной жизни замещает иллюзорная гармония искусства, призванная украшать ущербную действительность.

Так некогда цельная жизнь общества раскалывается на «низменный» реальный мир практической пользы и «возвышенный» идеальный мир красоты, которая теперь находит себе прибежище лишь в искусстве. Эту разорванность мира остро ощущают передовые мыслители. Ее впервые зафиксировал И. Кант еще в XVIII в. Здесь важно отметить принципиальный момент — впервые в истории появилось «чистое» искусство, свободное от практических целей. Более того, появилось искусство для искусства как самоценная игра образов и форм. На передний план выходит индивидуальность творца, а также заказчика.

Так из монолитного массива предметосозидания выделяются две полярные области: чисто техническое формирование предметов и чисто художественное творчество. Каждая из них живет по своим законам, а специфические закономерности совмещения этих противостоящих систем (см. очерк 15) остались «безработными»<sup>45</sup>. Каждая из выделенных областей предметного творчества имеет свой цикл. В искусстве он сохраняет форму ремесленного уровня. Что касается практической жизни, то здесь происходят принципиальные преобразования.



Во-первых, на диктаторский трон вместо потребления водружается производство, подчиняющее себе все остальные сферы цикла.

Во-вторых, бывшему диктатору отводится жалкая роль безличного, безгласного, бесправного покупателя (в этой роли выступает масса крестьян, пролетариев, мещан и т.п.).

В-третьих, внутри производства кристаллизуется проектирование, которое изначально было

нацелено на максимальное удешевление продукции путем подбора соответствующих, часто имитирующих, искусственных материалов, упрощения формы, дробления технологических операций в соответствии с возможностями примитивных машин, снижения необходимой квалификации работника до предельно элементарного уровня. На первых порах — это так называемое «технологическое проектирование», основная задача которого — приспособление ремесленных образцов к машинному производству. Однако здравые соображения естественно приводят к мысли, что правильнее не «приспосабливать новую технологию к воспроизводству морфологии ремесленных образцов, а перепроектировать морфологию с учетом новой технологии, но не меняя функционального назначения вещей. В связи с этой задачей возникает морфологическое проектирование (или конструирование) которое создает и реализует проекты новых материальных форм...»<sup>46</sup>. В случае освоения новой продукции определяющим стало стремление сделать это с минимальными затратами на материал, оборудование, рабочую силу и т.д.

В-четвертых, внутри производства формируется специальный орган ориентации, планирования. Эти функции первоначально выполнял сам хозяин производства или управляющий, заинтересованный выпустить как можно больше и дешевле той продукции, которая может принести доход. Такое планирование старается уловить не реальные потребности населения, а конъюнктуру рынка (схема 13). Обучение же отделяется от производства и концентрируется в учебных заведениях.

Так выглядит предметная культура на первой стадии становления промышленности, когда процесс механизации еще не затронул архитектуру. Далее неумолимые законы экономики приводят к насыщению

рынка, к столкновению конкурентов, к борьбе за выживание. В этой борьбе к спасению ведут лишь два пути: либо снизить цену на продукт (что весьма нежелательно), либо за ту же цену предложить продукт с дополнительными качествами. Решение проблемы лежало на поверхности — нужно добавить красоты. А где ее взять, где она водится? Да, конечно же, в искусстве, ведь согласно господствующим представлениям именно там мир красоты. И вот машина покрывается заимствованными у живописи росписями или заимствованными у скульптуры накладными орнаментами. В середине XIX в. паровоз, расписанный гирляндами цветов, был обычным явлением.

Существовал и еще один известный со времен Витрувия прием — заимствование архитектурных форм (а не только украшений). То обстоятельство, что мастера издавна обращались к опыту архитектуры, имеет целый ряд причин. Одна из них — аналог физического закона инерции, свойство человека при создании новых объектов использовать старые, привычные формы. Вторая — та, что архитектура из всех сфер человеческой деятельности наиболее близка к технике по материалам и конструкциям, к тому же она всегда занимала значительное место среди искусств. Наконец, машины с водяными, а потом паровыми двигателями были огромными, громоздкими, «малоподвижными» и это способствовало восприятию их как неких архитектурных объектов. Поэтому естественным был перевод архитектурных форм (колонн, филенок, пилястр, карнизов) в металл.

Связь архитектурного и конструкторского творчества не обрывалась и в последующее время, но влияние архитектурных форм было особенно сильным в XIX в., когда подобная направленность инженерной мысли определялась также системой подготовки специалистов. Например, во Франции с революционных лет обучение рисунку стояло на первом плане не только в художественных, но и ремесленных школах, в России до начала XX в. машиностроителей, путейцев и т.п. серьезно учили рисованию и архитектуре.

«Удивительно ли, что значительно более молодая область общественно значимой практической деятельности — техника, встретившись с необходимостью покорять неизвестные ремесленному производству препятствия: чрезмерные тяжести, вибрационные нагрузки, возможную неустойчивость и др., — искала помощи у древнего искусства архитектуры. Тем более, что отличающие ее долговечность, прочность, нерушимость не требовали никакой проверки, они были налицо и неопровержимо доказывали жизненность ее конструктивной системы. Обращаясь к ордеру, машиностроители видели в нем, прежде всего, именно

конструктивную систему»<sup>47</sup>. Так новая техника заимствовала формы старой архитектуры.

Создатели же бытовых предметов обращались к арсеналу средств декоративного искусства, к изделиям художественных мануфактур. Дело в том, что наряду с цехами ремесленников, обслуживавших широкие массы и пришедшими в упадок под давлением промышленности, издавна существовали центры декоративного искусства, обслуживавшие двор и знать, типа Оружейной палаты и промыслов Строганова в России, герцогских и королевских мануфактур в Германии, Австрии или Франции. Здесь были собраны лучшие мастера и создавались художественные вещи. Такие кустарные предприятия продолжали существовать параллельно с фабриками, и продукция их, адресованная высшим сословиям, являлась объектом зависти для менее состоятельного населения. Эта продукция естественно выступала в качестве образцов. Например, уникальные модели создателей стиля ампир Давида, Персье, Фонтэна и др., не предназначенные для серийного изготовления, слепо воспроизводились на заводах и фабриках в дешевых материалах. Это относится ко всем элементам интерьера: к мебели, вазам, посуде, осветительной арматуре и даже к обоям, творцы которых старательно копировали фантастические или античные орнаменты Персье и Фонтэна. В результате промышленные выставки заполнились псевдороскошными и бесполезными изделиями.

Персье и Фонтэн чувствовали обреченность своего искусства. Они с горечью писали в предисловии к альбому проектов: «Промышленность конкурирует с нами: она изготавливает тысячи экономически выгодных изделий. Гипс заменяет собою мрамор, обои конкурируют с росписью, картон копирует работу резцом... Украшения и мебель все более подчиняются прихоти владельцев» (цитируется по упомянутой работе М.А. Бессоновой).

Подобная практика совмещения машинной продукции с искусством в условиях еще несовершенной техники порождала так называемое «прикладничество», с характерным для него наложением декора на утилитарные предметы, приводившим к искусственному, механическому соединению пользы и красоты.

Противоречие усугублялось упадком самого искусства и, прежде всего, архитектуры. Уже к началу 30-х годов, в эпоху социальных конфликтов, стиль ампир сходит на нет. Постепенно изживаются неоклассические, романтические, псевдоготические традиции в архитектуре. Период смены больших и малых стилей сменился эклектическим хаосом. Если в начале века фабриканты еще могли ориентироваться на чуждые машинному производству, но, тем не менее, гармоничные ам-

пирные изделия, то в середине столетия они были целиком предоставлены сами себе и создавали модели мебели, посуды, утвари одну нелепее другой. В это время промышленность идет в ногу с архитектурой, создающей лицо капиталистического города с его стихийностью и эклектической дешевой застройкой. Распространение грубой машинной продукции, лживые попытки как-то ее «облагородить» вызывали протесты в передовых художественных кругах, направленные против машинного производства. «В сущности, разделен не труд, а человек разделен на частицы, разбит на мелкие осколки и крохи жизни» — писал Д. Рёскин<sup>48</sup>. Ему вторил У. Моррис. Абсолютизируя особенности машинного производства второй половины XIX столетия, он полагал, что машина в принципе «не может производить художественных изделий»<sup>49</sup>, и, подобно своему великому соотечественнику Т. Мору, представлял будущее в форме идеализированной реставрации средневекового ремесла.

Существовала, однако, и другая точка зрения. Например, польский архитектор Карел Подчашинский еще в 1821 г. вслед за Сен-Симоном предрекал, что вместе с расцветом промышленности расцветет искусство и человек сделает изделия промышленности носителями красоты<sup>50</sup>.

Своеобразной вехой в истории предметного творчества явилась первая Всемирная промышленная выставка 1851 г. в Лондоне. Здесь красовались образцы традиционного прикладного искусства из стран Азии (в том числе и России), сопоставление с которыми обнажало безвкусицу имитаторской продукции европейских стран, «чистое» искусство во всех стилях, но главное — достижения техники. В разделе «Пар и электричество» были представлены паровозы Стефенсона, украшенные готическим орнаментом, вагоны, подражающие облику почтовой кареты, локомобили с котлами в форме барочного купола, насосы Бессемера, телеграф Сименса, паровой плуг, текстильные, печатные, сельскохозяйственные машины, электрические часы, приборы газового освещения и т.д. Выставка сделала, с одной стороны, очевидным «разлом всей старой культуры художественного труда, потерю воли к стилю, распад ремесла»<sup>51</sup>, совершенно неприемлемый эстетический уровень машин и машинной продукции, а с другой — продемонстрировала первые шаги промышленной архитектуры.

Архитектура продолжает следовать подмеченной Г. Земпером закономерности, состоящей в ее вторичности по отношению к вещам. Как на заре человечества первыми рукотворными ограждениями были сшитые шкуры и плетеные циновки, так в последующее время сначала в производстве появляются новые материалы и новые техноло-



гии. Конструктивный металл перешел из сферы орудий труда и войны в архитектуру еще во времена древних греков и римского Пантеона<sup>52</sup>. В средние века он применялся в качестве стяжек в пролетах, потом при изготовлении плит для покрытия полов в храмах, а в первой половине XIX в. для ферм и несущих конструкций прежде всего в промышленных сооружениях. Но вот, в самой середине XIX в. на Всемирной выставке за какие-нибудь четыре месяца выросло невиданное сооружение — гигантская (563 x 124 м) прозрачная галерея Кристалл-Палас Джозефа Пэкстона, собранная из стандартных элементов промышленного изготовления. Ее возведение принято считать началом Новой эры в архитектуре. Чем же она характерна?

Во-первых, применением железа не только в конструктивных целях и не только в интерьере (что уже делал, например, А. Лабруст), а как основного материала, формирующего структуру и внешний облик общественного сооружения;

во-вторых, широким использованием стекла для создания ограждающих поверхностей огромной площади;

в-третьих, созданием сборных конструкций из стандартизированных элементов;

в-четвертых, заводским изготовлением этих элементов;

и в-пятых, выходом на самостоятельную, ведущую роль инженера, даже при создании уникальных сооружений.

Последнее обстоятельство намечалось уже с начала века. Оно означало оттеснение архитектора с его художественным потенциалом на все менее значимые роли, вплоть до украшения уже спроектированного сооружения. Однако и передовые архитекторы рационалистического направления (И. Свиязев, А. Красовский, Г. Земпер, Э. Виолле ле Дюк и др.), и в первую очередь инженеры все отчетливее понимали, что основа красоты машин и сооружений в их собственной структуре, в полезности и оправданности расчетных форм, а не в накладных украшениях. Это понимание воплощается в решении серийных машин и уникальных сооружений, в башнях, рынках, платформах, выставочных павильонах. Революция, произведенная в архитектуре гением инженеров, состояла в следующем.

1. «Разрушается» традиционная стена, жестко отделявшая внутреннее пространство от внешней среды. Эти два пространства теперь «перетекают» друг в друга.

2. Нарушена вековая статичность архитектуры. В ней появляются консоли, образующие пролеты более 100 м, она врзается в небо на 300 м.

3. Перевернуты тектонические представления: привычная работа масс, их утяжеление книзу заменяется легкой конструкцией, шарнирным соединением, точечной опорой.

Таким образом, если на первых порах новая техника заимствовала принципы и формы у старой архитектуры, то во второй половине XIX в. новая архитектура усилиями инженеров заимствует принципы старой техники, древний метод народных мастеров, создававших орудия труда и понимавших их красоту как следствие всестороннего практического совершенства.

Завершая очерк, можно констатировать, что на подступах к XX в., наряду с освоенными ранее типами предметного творчества, набирает силу проектная деятельность, соответствующая рационально-эстетическому типу, которую сегодня мы называем инженерным дизайном. Более того, этот удивительный XIX в., сам того не сознавая, дает образцы и всех остальных форм промышленного предметосозидания (вплоть до разработки художественных моделей для машинного воспроизведения), однако, лишь образцы, хотя в отдельных случаях и классические. С этого мы и начнем следующий очерк, лишь отметив здесь, что наиболее характерными для цивилизованных стран в XIX в. были стилизующий, декоративный и художественный типы творчества на ремесленной основе, рационально-утилитарный и стилизующий типы в промышленности (см. схему 5).

## 19. ДВАДЦАТЫЙ ВЕК

Двадцатый век начинается в девятнадцатом, давшем образцы всех возможных тогда форм предметного творчества. Из них наибольший теоретический и практический интерес для нас представляет целостное предметное творчество на промышленной основе. В соответствии с отмеченной выше закономерностью, оно впервые проявилось не в архитектуре, а при формировании вещей. Мы имеем в виду феномен Тонета<sup>53</sup>.

В Михаэле Тонете (1796–1871) персонифицировалась эпоха перехода от ремесленного к промышленному производству. В 1819 г. в городке на Рейне он открыл мебельную мастерскую. Страсть к эксперименту, многочисленные опыты с деревом привели его к изобретению новой технологии — гнутью деревянных клееных полос, а вместе с тем — к новому способу формирования мебели. В сороковых годах он организует в Вене полуремесленную фабрику с четырьмя десятками рабочих, в дальнейшем открывает целый ряд фабрик гнутой мебели, а к 1900 г. на предприятиях наследников Тонета было занято 6 тысяч человек. Рассмотрим исходные обстоятельства.

Первыми оптовыми заказчиками Тонета были венские кафе, которые в 40-е годы стали местом собраний. Функциональные требования к такой демократической мебели были стандартны: легкость, компактность, прочность, гигиеничность, простота ухода и складирования, позволяющая трансформировать помещение для разных нужд. Эстетические требования диктовались вкусами, которые складывались под влиянием бидермейера — стиля, развивавшегося в первой половине XIX в. и захватившего, главным образом, интерьеры жилища средних слоев населения Австро-Венгрии и Германии. Под его воздействием тяга к помпезности сменяется стремлением к простоте и уюту, к мягким, округлым, сглаженным формам.

Тонкий и опытный художник, М. Тонет не мог ограничиться простым следованием указанным требованиям. Дух активного формотворчества, по-видимому, помог ему почувствовать в стуле не только устройство для сидения, но и средство целенаправленной организации общения, воспитания свободной позы и жеста и, в конечном счете, создания новых, более раскованных норм поведения. Его стулья были ориентированы на коллективное общение: должны легко перемещаться, свободно поворачиваться вместе с корпусом человека, позволять сидеть боком и верхом с опорой на спинку руками, не мешать свободе жестикуляции. Это соответствовало приветливой и несколько фривольной атмосфере действия, разворачивающегося каждый вечер в венских кафе, которые были, по существу, клубами для постоянных посетителей. После того, как эта мебель начала заполнять кафе, рестораны, танцевальные и зрительные залы — сначала Австрии, а вскоре и всех других европейских стран, — поднялась первая волна моды на нее, захватившая приемные преуспевающих адвокатов и врачей, промышленные конторы и банки. Вторая волна захлестнула дома и квартиры средних слоев населения, а после мировой войны, стулья Тонета, благодаря своей неистребимой долговечности, пришли через торговлю старьем в рабочие казармы и подвалы бедноты.

Для нас самое существенное состоит в том, что технологические достижения Тонета позволили достичь полного единства конструктивного и пластического решений. Произошел отказ от традиционной структуры столярного стула. Новые конструктивно-технологические средства позволили придать ему невиданную материальную и визуальную легкость, без ущерба прочности и удобству. Это дало резкое уменьшение его массы, сокращение в два-три раза количества деталей. В результате экономии материала, упрощения обработки и сборки деталей, их унификации, обеспечения возможности транспортировки изделий в разобранном виде существенно снизилась себестоимость.

Структурно программу Тонета можно представить так: примерно два десятка базовых образцов (стулья), которые дополняются другими изделиями (кресло и диван). Для каждого комплекта изделий из унифицированных деталей предусматривалось восемь-десять исполнений, в которых варьировались порода дерева, различные виды отделки и покрытий. В некоторые комплекты входили и другие изделия (качалки, вешалки). Программа в целом включала около 600 вариантов.

Стержнем программы является стул «Модель 14», известный у нас как «венский», в наиболее чистой форме содержащий все ее характерные черты. Лаконизм и изящество его контура поражают и сегодня. Стул имел всего 8 деревянных деталей. Тонет полностью использовал эстетические и физико-механические возможности дерева. Получилась легкая, пружинящая и надежная конструкция. Крепежными элементами служат 10–12 шурупов и болтов с гальваническим покрытием головок, которые не прятались и не окрашивались: инструкция рекомендовала время от времени подтягивать их для сохранения прочности стула. В ящик объемом 1 м<sup>3</sup> в несобранном виде можно было упаковать 48 стульев этой модели. С 1859 по 1930 годы стул был выпущен фирмой «Братья Тонет» в количестве 50 млн. С небольшими изменениями в деталях он выпускается и ныне.

Созданный самой жизнью, вопреки расхожим эстетическим теориям, в прошлом веке и несущий образ этого века, стул Тонета вошел в классику дизайна, которому только еще предстояло становление. Это был некий пророческий проблеск.

Тем временем в передовых европейских странах исподволь зарождается встречное движение оторванных друг от друга, противопоставленных искусства и техники. Его открывают художники, начавшие с изображения промышленных объектов: паровозов, вокзалов, пароходов и т.п. и перешедшие затем к использованию закономерностей технического формообразования, порождающего новую красоту целесообразности, расчета и экономии в живописи, в скульптуре и особенно в архитектуре.

В свою очередь, наиболее чуткие инженеры почувствовали необходимость красоты для новой техники. Как мы помним, Франц Рело первый поставил вопрос о форме машин, их эстетическом совершенстве. В движении техники к искусству среди передовых стран оказалась Россия. В книге «Эстетические задачи техники», вышедшей в 1906 г., П. Страхов отмечал «современное стремление инженеров работать в сообществе с художниками-зодчими».

Все более яркие примеры выразительных решений дает инженерная практика. Все масштабнее используются стекло, металлические и железобетонные конструкции для строительства мостов, вокзалов, павильонов, башен и т.п. Широко известны работы Дж. Пэкстона, Г. Эйфеля, В.Г. Шухова, Р. Майара и других, смело применявших новые конструкции и сумевших продемонстрировать их выразительные возможности. Стремление к синтезу имеет место и в сфере машинной продукции, однако здесь преобладает «вторжение» искусства в технику.

Итак, несмотря на все издержки, обретенная ценой утраты утилитарно-художественной целостности «свобода» искусства и техники друг от друга была необходимым и поэтому, в конечном счете, прогрессивным явлением. Она способствовала интенсивному развитию этих двух сфер, достигших в исторически короткий срок исключительных успехов, которые в эпоху зрелости капитализма привели к возникновению необходимых условий нового совмещения техники с искусством.



Схема 14

В основе любых общественных сдвигов, так или иначе, лежат экономические интересы. Более того, любые изменения в системе вызываются лишь необходимостью ее выживания. По мере развития промышленного производства все более острой становится проблема конкурентоспособности продукции. Спрос на продукт, грубо говоря, определяется его стоимостью и качеством. И в обоих направлениях привлечение художника может быть исключительно плодотворным. Оно прямо сказывается на качестве и опосредованно (через организацию производственной среды и повышение производительности труда) на стоимости продукта. Плодотворность подобного привлечения определяли следующие предпосылки:

- совершенствование традиционных и создание новых материалов, расширившее возможности формообразования;
- достижение такого уровня техники, когда она оказалась в состоянии обеспечить высокую точность изготовления предметов, тонкость и разнообразие обработки сложных поверхностей;
- владение техникой, обеспечивающее свободу, достаточную для придания форме предметов эмоциональной выразительности на проектной стадии без прямого творческого участия непосредственного изготовителя;
- необходимость участия в качестве творца вещей и сооружений наряду с инженером особого координирующего специалиста — архитектора или дизайнера, совмещающего методы технического и художественного творчества, знающего и производство и потребителя;
- новые представления о красоте, порожденные техническими факторами и рациональными принципами формообразования объектов.

В последнем случае речь идет о постепенной перестройке эстетических предпочтений, о переориентации их с идеалов ремесленного производства на новые идеалы, порожденные машиной<sup>54</sup>. Перед нами еще один парадокс — машина, бывшая не так давно символом безобразия, становится в XX в. образцом для художников. Если ранее машину украшали средствами искусства и архитектуры, то теперь искусство и архитектура стараются походить на машину. В этом — суть функционализма как новой эстетико-философской концепции, выход которой на авансцену был обусловлен рядом причин.

Во-первых, функционализм в широком смысле слова, т.е. отведение определяющей роли в формировании предметов их функциям, явление естественное и древнее, возникшее одновременно с сознательной деятельностью человека. Подобное отношение к вещам постоянно присуще трудовым слоям общества и периодически на протяжении

истории в тех или иных ракурсах поднимается на щит его теоретизирующими представителями (достаточно вспомнить Сократа и Барбаро, Ложье и Лодоли, Лабруста и Свиязева). Это понимание соответствует основополагающим принципам предметного творчества, выступающим в его теории как требования подчинять творческий поиск, с одной стороны, пользе, удобству, прочности, назначению, программе, эффективности, а с другой — условиям производства: экономии и расчету, особенностям материалов и технологии. Активными носителями этих принципов, как бы вновь обнажившими их в результате обращения к истории и передавшими их представителям функционализма как архитектурной концепции, были Виолле ле Дюк и Земпер (См. очерк 3).

Во-вторых, формирование функционалистской эстетики побуждалось выразительностью инженерных сооружений типа Эйфелевой башни. Их легкость и прочность, динамичность и сила порождали новые представления о красоте, которые медленно, но верно прокладывали себе дорогу.

Наконец, целесообразность машин, оправданность каждой детали выполняемой ею функцией, логичность структуры, взаимосвязь частей, полное отсутствие специального украшения, их ритмы и динамика выглядели особенно выигрышно на фоне беспринципного декоративизма, царившего в архитектуре и промышленности передовых стран.

Переходный период от угловатой юности капиталистического производства к его зрелости — два десятилетия на рубеже веков — связан с промышленным освоением новых конструкций и механизмов, электричества, железобетона и керамики, с широким антиэлектрическим движением, с поиском нового стиля, отражающего эпоху окрепшей буржуазии. Этот период исключительно показателен в плоскости формирующих отношений, т.к. является наиболее яркой, может быть единственной в истории, точкой соревнования различных концепций и творческих методов, направленных на одну цель — новый стиль.

Обращаясь к этому сложнейшему периоду, воспользуемся координатной структурой, облегчающей ориентацию в поле стилевых явлений. Она представляет собой пересечение двух осей. Вертикальная ось соединяет противоположные по средствам художественного поиска направления: с одной стороны рациональное, когда на первый план выходит логика, расчет и конструктивность, а с другой — иррациональное, когда упор делается на чувства, интуицию и декоративность. Горизонтальная ось соединяет противоположные ориентации в исторической плоскости. Данная структура позволяет выделить в ши-

роком антиэклектическом движении основные направления поиска нового стиля (схема 14). В левой половине схемы представлены направления, прибегшие в поиске выхода из нетерпимого состояния к образцам прошедших эпох, характерных стилевой целостностью — классике, романскому и готическому стилям, к народным традициям и соответствующим закономерностям формообразования. В правой половине — направления, стремившиеся выработать новые формы, использовать новые материалы и принципы компоновки. В обоих случаях часть из них ориентировалась на кустарное изготовление, на интуитивные, иррациональные методы художественного творчества, а другая часть склонялась к промышленному способу изготовления, к рациональным, расчетным методам творчества, к стандартизации. Каждое из названных направлений представлено характерными мастерами, которые далеко не всегда сохраняли единство концепции, ибо большинство из них проходило собственную эволюцию<sup>55</sup>.

Нас в данном случае интересуют новаторские направления. Рассмотрим их несколько подробнее. Поиск новых художественных форм в русле кустарного производства имел место в большинстве европейских стран, хотя и велся под разными названиями. В России это направление получило условное название «модерн». Мы обязаны ему разработкой нескольких важнейших принципов формирования объектов:

- функциональная планировка, движение изнутри, от функции помещения наружу к общей компоновке сооружения. Отсюда отказ от симметрии, повышенное удобство;

- трехмерная композиция, т.е. работа не над отдельными фасадами, а над объемом здания в целом, его пластикой;

- повышенное внимание к добротности здания, к новым материалам (металл, железобетон, стекло, витражи, цементная штукатурка, изразцы и камень в облицовке);

- выявление эстетических возможностей материала;

- придание пластической выразительности элементам конструкции.

Однако модерн, возникший как стиль преимущественно буржуазии, далеко не полностью соответствовал органичному для нее духу прагматизма. Криволинейные поверхности, сложный декор, уникальная орнаментация и т.п. существенно удорожали изготовление предметов и строительство зданий, их последующее обслуживание. Указанные черты стиля, требуя ручного труда, противоречили также технологическим особенностям машинного производства. В этом заключалась экономи-



ческая подоплека вытеснения модерна направлением функционалистского толка.

Таким образом, если эклектика расшатала застывший академизм, то модерн послужил подготовительным этапом на пути к следующему стилю, адекватному эпохе и потому более устойчивому.

Тенденции функционализма в архитектуре прокладывали себе путь уже в 80-е годы XIX в. (Чикагская школа и Салливен), но кристаллизация его и виде завершённой концепции связана с берлинской группой «Ринг» и журналом «Дер штурм», с именами Гропиуса, Мис ван дер Роэ, Таута. Колыбелью функционализма явился Баухауз, давший первые образцы нового стиля. Это происходило на волне революционного подъема, прокатившейся по Европе. Однако новые идеалы социального прогресса, жизнестроения, демократизма и гуманизма носили умозрительно-обобщенный характер. Соответственно и творчество в русле этих идеалов находило место, прежде всего, в практике некоторых учебных заведений типа Баухауза и ВХУТЕМАСа, отдельных прогрессивных мастеров типа Гропиуса и Ле Корбюзье или группировок типа русских конструктивистов. Нам важно отметить, что именно в русле функционализма впервые в сравнительно широком масштабе создаются вещи и здания, рассчитанные на промышленное изготовление и принадлежащие к целостному типу предметного творчества.

В 30-е годы это направление было прикрыто в СССР, а из Германии оно вынуждено было эмигрировать вместе с деятелями Баухауза в США и далее превратилось в так называемое Современное движение, прошедшее по всему миру, правда, уже под флагом не столько гуманизма, сколько техницизма.

Изделия, выполненные в духе рациональности и экономии, систематичности и строгой организованности в 20–30-х годах считались настоящим, «хорошим» дизайном. Все, что не отвечало этим критериям, к дизайну не причислялось. Однако подобный «хороший дизайн» являлся в значительной мере лишь идеалом. Он, как и все новое, был принят далеко не сразу и не всеми. Как некогда демократические порывы Морриса или его российских последователей в Абрамцево и Талашкино при столкновении с реальностью обернулись работой на состоятельные слои общества, так и новый функциональный стиль, задуманный для гармонизации жизни простого народа, нашел потребителя в элитарной среде, способной его оценить и оплатить — прежде всего, в офисах дельцов. Здесь этот стиль работал на хозяев, представляя их как людей прогрессивных.

Тем временем предпринимателям, как и большинству дизайнеров, были чужды проблемы идейного ряда. Им нужно было сбывать товар, а потребители ждали продукцию, отвечающую их тогдашним вкусам. Ситуация заставила хозяев предприятий идти на усложнение производства ради создания изделий, разжигающих покупательский аппетит. Для этого в облик вещи с помощью художественных средств привносили смыслы, импонирующие покупателю. Подобная деятельность под названием «стайлинг» родилась в США в 30-х годах, а позже распространилась в других странах. Так, по образному выражению К. Кантора, «Американские дизайнеры как бы подхватили из рук баухаузовцев эстафету, но побежали дальше не по той дорожке»<sup>56</sup>.

Таким образом, в первой половине XX в. наряду со всеми ранее возникшими формами предметосозидания, в том числе с декоративным и художественным творчеством, предназначенным для промышленного тиражирования<sup>57</sup>, мы можем отчетливо зафиксировать моменты целостного и широкого применения стилизующего типов творчества на промышленной базе.

Все три основные вида дизайна вещей (см. очерк 9) получают в развитых странах общественное признание и профессиональный статус. Преимущественные зоны их приложения распределяются следующим образом. Инженерный дизайн господствует в сфере создания орудий труда — станков, приборов, инструмента, оборудования и т.п. Классический дизайн применяется в основном при разработке элементов среды, бытового труда и общественного быта — гражданской авиации, городского транспорта, железных дорог, здравоохранения, просвещения и т.п. Стайлинг широко распространяется не только в традиционных для стилизации областях (одежда, обувь, посуда, мебель), но и в других сферах личного пользования — транспорт, радиоэлектроника, часы и т.п. Аналогичная картина имеет место в архитектуре, где все шире распространяются промышленные методы изготовления стандартных строительных элементов на заводах и монтажа на строительной площадке.

Машинное производство и дизайнерские формы проектирования на протяжении XX в. развиваются в трех взаимосвязанных направлениях.

1. Рост вширь, охват все большего количества отраслей, начиная с легкой промышленности и средств транспорта, через приборо- и машиностроение вплоть до электронно-вычислительной, военной и космической техники, всех сфер строительства и архитектуры. Если в начале 20-х годов основные усилия направлялись на эстетизацию в духе машинных форм промышленной продукции, как правило, минув

саму производственную машину, то в середине века в передовых странах дизайн охватывает почти все сферы производства, в том числе фирмы, производящие сырье, а также торговые компании. Одновременно происходит рост проектных организаций и состава их сотрудников. Увеличивается число специальных периодических изданий, конференций, семинаров и т.п., посвященных проблемам проектирования; расширяется сеть профессиональных учебных заведений, исследовательских организаций. В большинстве стран складываются союзы архитекторов и дизайнеров, объединившиеся в рамках Международных Советов.

2. Развитие вглубь — усложнение проектных задач от модернизации отдельных образцов ко все более глубокой их переработке, к комплексам изделий и фирменным стилям, охватывающим всю продукцию предприятия, производственную среду, документацию, упаковку, транспорт, рекламу и т.д. Соответственно разветвляются функции дизайнеров, ибо решение сложных задач требует разносторонних исследований и организации как проектных, так и исследовательских работ.

3. Структурный рост проектных служб, отражающий указанные количественные и качественные изменения. Он выражается в появлении специальных проектных подразделений на фирмах и концернах, зачастую превышающих по составу сотрудников 1000 человек, в организации независимых проектных, исследовательских и экспертных фирм, специализирующихся на различной проблематике, научно-исследовательских центров и т.п. На многих промышленных фирмах появляется должность вице-президента по дизайну.

В плоскости формирующих отношений в XX в. более очевидно, нежели ранее, происходит борьба двух полярных тенденций: рациональной, ищущей выразительность, прежде всего, в конструкции объекта, и декоративной, привлекающей с целью выразительности дополнительные, специальные художественные средства.

Во второй половине XX в. эта борьба проявилась на уровне профессиональной рефлексии в столкновении двух парадигм предметного творчества — модернистской и постмодернистской. Унаследованная от Современного движения функционалистская установка модернизма, принципы «хорошего дизайна» (индустриальность, рациональность, простота, экономия, интернациональность, адресованность широким массам<sup>58</sup> и т.п.) подвергались деструктивному воздействию реалий. Стройность этой профессиональной доктрины расшатывалась с одной стороны, требованиями рынка и дифференциацией производства, а с

другой — обострением экологических проблем, требующих гибкости, приспособления.

Моностилю, анонимности, «диктатуре вкуса», претензиям на «объективный метод», установке на организованность и глобальные рационализации лидеров европейского модернизма постмодернизм противопоставил обращение к традициям, полистилистику, индивидуальность, субъективность, спонтанность, дискретность, эмоциональность, отказ от универсалий, «проклятых вопросов» и профессионального мессианства. Лидерство здесь бесспорно принадлежит «итальянской идее»<sup>59</sup>.

В борьбе и постоянном взаимодействии названных тенденций с переменным успехом то одной, то другой стороны (что особенно ярко проявилось в эволюции советской архитектуры с характерными для нее метаниями) прослеживаются некоторые закономерности. Первая из них, установленная еще на материале прикладного искусства, состоит в постоянном преобладании рационального начала при создании средств производства (машин, станков, приборов, инструмента, оборудования и т.п.) и декоративного начала в сфере предметов, образующих среду личного быта. Вторая закономерность проявляется в постоянном и неотвратимом (несмотря на временные отступления) укреплении современной системы эстетических ценностей, порожденной индустриальным веком и включающей такие идеалы как рациональность, логичность, простота, лаконичность, выразительность самой конструкции и материально-пространственной структуры. Как в свое время писал Б. Арватов, «вторжение машины в жизнь не имеет границ»<sup>60</sup>. Техника накладывает определенные черты на все проявления деятельности, т.е. предопределяет стиль эпохи.

Указанные предпосылки — прежде всего, высокий уровень производительных сил и культуры производства, — приведшие к становлению дизайна как новой, приобретающей всеобщее признание профессиональной деятельности, оказываются, однако, недостаточными для расцвета целостного формирования предметной среды.

В условиях частной собственности на средства производства дизайн подчинен в первую очередь прямым коммерческим соображениям. Его главная задача — создание красивых товаров на продажу. По выражению К.М. Кантора, «Это работа не на потребителя, а на покупателя, для удовлетворения не потребностей, а спроса... Западный дизайн обеспечивает гармонию не между производством и потребителем, а между производством и торговлей»<sup>61</sup>. В так называемом «обществе изобилия» существует значительный слой активных потребителей, постоянно меняющих и увеличивающих сумму вещей, находящихся в их соб-

ственности, хотя даже по официальным данным больше половины этих материальных благ не оплачены по кредиту. «Мы покупаем товары, которые нам не нужны, за деньги, которых у нас нет...» — заметил по этому поводу буржуазный социолог Гэлбрайт<sup>62</sup>. Массовая интенсивная смена в сфере быта одних практически полноценных, вещей на другие, «экономика недолговечности», о которой писал Олвин Тоффлер (Столкновение с будущим. М., 1972), ускоряет истощение земных ресурсов, обостряет проблемы сбора и переработки вторсырья, т.е., в конечном счете, является антигуманной.

Вторая основная задача дизайна вещей сегодня — повышение производительности труда всеми доступными ему средствами, в том числе — организацией производственной среды. При этом во главу угла, естественно, ставятся отнюдь не проблемы духовного обогащения человека или его гармоничного развития.

В обоих случаях имеет место ущербность художественного содержания создаваемых объектов. Принципиальной устойчивой причиной такого положения является прагматичность хозяев производства, локализация широких гуманистических идеалов, для выражения которых и предназначены архитектурные искусства, лишь в рамках государственных учебных заведений или профессиональных экспериментов. В подобных условиях в качестве художественного содержания объектов архитектуры и дизайна часто выступают антигуманные идеи, например идея могущества техники как таковой (технизм), и, как правило, — случайные, незначительные моменты, порожденные соображениями престижности предприятия, моды, выражения статуса владельца и т.п. Само это содержание выполняет служебную роль искусственного стимулятора все новых потребностей.

Таким образом, целостное формирование предметов — деятельность, предназначенная вносить в нашу среду общечеловеческое духовное начало, далеко не всегда находит благоприятную почву. Это касается также тенденции архитектурных искусств к максимально широкому охвату объектов при их целостной трактовке и вытекающей отсюда необходимости коллективного творчества. Некоторые прогрессивные дизайнеры Запада порою ищут средства гуманизации технизированного мира, реализации истинно человеческих отношений и т.д. Но от этого реальный дизайн в целом не перестает служить бизнесу. Таковы характерные аномалии в работе системы основных формирующих отношений сегодня.

Соответствующие «перекосы», естественно, получает и цикл предметной деятельности, который в эпоху зрелого капитализма приобретает уже весьма развитую структуру: разрастается и разветвляется проек-

тирование, выделяется сфера планирования, мощно развивается сеть специализированных учебных заведений (в США более 50-ти школ готовят дизайнеров), солидные экспертные службы, центры теоретико-методического осмысления предметного творчества и т.п. Аномалии в работе формирующего цикла касаются не только захвата ведущей роли производством, не только односторонне гипертрофированного потребления «потребительского общества», но и сферы планирования, которое в сложившихся условиях развивается односторонне, с преимущественной ориентацией на рынок, на предугадывание реакций покупателя, на опережающее проектирование искусственно сменяемого спроса. Именно эти функции реализует маркетинг — система мероприятий, направленных на решение проблемы сбыта продукции путем изучения рынка и приспособления к нему производства, а главное, путем формирования потребительского спроса.

С 1902 г. маркетинг как творческая дисциплина, изучающая организацию и методику сбытовых операций, был введен в учебные программы ведущих университетов США. 30-е годы явились там началом «эры маркетинга». В 50-е годы многие из фирм взамен ранее существовавших отделов рекламы и сбыта создали специальные отделы маркетинга с широкими полномочиями, в том числе и в определении ключевых направлений развития фирмы. В ряде корпораций в высшем звене руководства — совете директоров — появился директор по маркетингу. К середине 60-х годов уже 80% крупнейших американских корпораций сделали ориентацию на рынок стержнем своей хозяйственной деятельности. В начале 70-х годов каждая третья корпорация здесь возглавлялась человеком, который завоевал себе репутацию специалиста в области маркетинга.

Комплексное изучение рынка и разработка на этой основе рыночной стратегии и тактики промышленной компании на определенной временной период получают конкретное воплощение в программе маркетинга. Важнейшие компоненты такой программы — ассортимент промышленной продукции (в том числе и новой), система мер по формированию и стимулированию потребительского спроса на товары данной компании, включая рекламу, каналы сбыта продукции — образуют набор средств, с помощью которого реализуется концепция маркетинга в практической деятельности фирм.

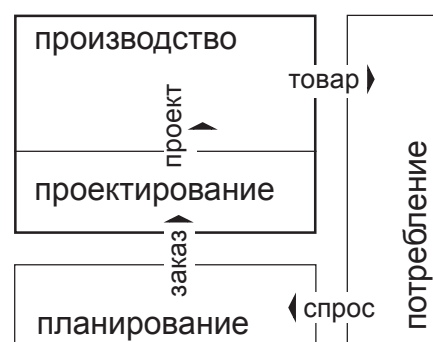


Схема 15

По мере обострения конкурентной борьбы интересы капитала требовали пересмотра рыночной стратегии, что выразилось в переходе от политики обслуживания массового потребителя, к политике максимального приспособления к запросам различных покупательских сегментов, выпуска разнородной продукции небольшими партиями, учитывающей различия во вкусах и желаниях. В этих условиях маркетинг разрастается в мощную службу и обретает ключевые позиции в структуре предприятия.

Центральной его функцией являются рыночные исследования. В США их регулярно осуществляют около 90% всех компаний промышленности, торговли и сферы услуг, в ФРГ и Великобритании — примерно 3/4 компаний различных отраслей. Чем крупнее фирма, — тем большее значение она придает систематическому изучению целевой реализации своей продукции. Такие исследования требуют не только чисто экономического анализа, но еще и привлечения специалистов в области демографии, социологии, психологии и т.п. Они часто затруднительны для компаний, поэтому основную часть работы, как правило, берут на себя специализированные исследовательские фирмы. В США зарегистрировано свыше 400 фирм, специализирующихся на различных видах изучения рынка, в Великобритании — около 120 таких фирм, десятки их существуют и в каждой из других стран развитого капитализма.

Таким образом, цикл предметной деятельности в XX веке получает сильнейшее развитие, но все его сферы по существу подчинены интересам производства. Причем часть из них не только экономически зависима, но даже организационно включена в структуру фирм. Это, прежде всего, планирование, почти полностью — проектирование и отчасти — обучение (поскольку некоторые концерны сами готовят для себя специалистов, в том числе и дизайнеров).

Общая линия развития экономики и предметосозидания в нашей стране по известным причинам оказалась специфичной. Низкое качество промышленной продукции — ноющая рана нашего общества. Поэтому в доперестроечные десятилетия установка на повышение качества неизменно присутствовала в государственных планах, в обязательствах всех предприятий, особенно связанных с выпуском товаров. Но далее благих пожеланий, направляющих призывов и отдельных робких мероприятий дело не шло.

Понятие высокого качества применительно к промышленным изделиям кроме сугубо практических аспектов предполагает разностороннее соответствие продукции человеку, ее эстетическое совершенство. В наше время одним из необходимых средств достижения такого качества является дизайн. Некоторые даже склонны видеть в нем

главное средство, некий исцеляющий бальзам. И в самом деле, его успехи неоднократно поражали воображение. Достаточно вспомнить практику Петера Беренса в германском концерне АЭГ, первые триумфальные шаги дизайна как признанной обществом профессии в США, достижения итальянского или японского дизайна, обеспечившие лидерство национальной продукции на мировом рынке, головокружительные взлеты некогда заштатных фирм и т.д. Однако следует ясно осознавать, что дизайн не всемогущая магия, а лишь определенный проектный механизм, работающий в общественно-экономической системе, и что его возможности обретают силу только в благоприятных условиях функционирования всего цикла предметной деятельности. Видимо, глубинные причины низкого качества промышленной продукции следует искать в работе такого цикла.

В экономически развитых странах провозглашается примат потребления, там любят представлять дизайнера как адвоката потребителя. На самом деле определяющим звеном цикла сегодня является товарное производство, которому, как правило, служит и планирование, и проектирование, изучающие и формирующие потребление. В этом процессе «средний» дизайнер, к сожалению, оказывается не адвокатом потребителя (как ему бы хотелось), а услужливым лакеем хозяев производства. Тем не менее, пусть даже в этой приниженной роли, дизайн процветает.

Идеологи социализма также провозглашали примат всесторонних запросов потребителя, обеспечиваемых посредством государственного планирования разработки и выпуска продукции. Однако и здесь, даже в условиях «развитого социализма» цикл формирования промышленных изделий определялся не потреблением, а производством. В большинстве случаев предприятия-изготовители, будучи монополистами внутри страны, являлись полными хозяевами положения. Им по существу незачем было постоянно развивать собственную техническую базу, повышать культуру производства, совершенствовать выпускаемые изделия, а тем более интенсивно осваивать новые, как это происходит в условиях мирового рынка. Советские монополисты, увы, отнюдь не были победителями в конкурентной борьбе. Они являлись порождением тоталитарно-административной системы, представляли вчерашний день мирового производства, но фактически диктовали потребителю, что покупать и за какую цену.

Потребление в нашей стране было (и ныне остается в связи с низкой покупательной способностью большинства) бесправным и безгласным. При видимом господстве общегосударственной плановой политики<sup>63</sup> планирование выпуска промышленных изделий, осуществ-



ляемое ведомствами, являлось производной немощного потребления и незаинтересованного, безразличного к запросам населения, производства. Функции такого планирования состояли в механическом увеличении процентов к достигнутому, в пассивной регистрации поступающих из торговли заявок, данных о вчерашнем сбыте и экстраполяции их на завтра. В результате никто не имел четкого представления об истинных потребностях, особенно в их качественных аспектах. Что касается освоения новых материалов, технологии и техники, они планировались министерствами на основе предложений самих предприятий, заинтересованных лишь в увеличении производительности и вала. Таким образом, развитие потребительской номенклатуры и формирование ассортимента протекало во многом стихийно, под давлением производящих ведомств. При этом речь шла, как правило, об отдельных изделиях, которые не увязывались со всем остальным предметным наполнением функциональных зон нашей жизни, никто не занимался общей картиной оснащения предметных сред производства, досуга и быта.

Если планирование предметной деятельности в нашей стране подчинялось производству завуалировано, то проектирование так или иначе было (и долго еще будет) полностью поглощено изготовителями. Сфера проектирования промышленных товаров была разрознена и маломощна. Этим делом занимались конструкторские группы в головных институтах и на предприятиях. Их деятельность в подавляющем большинстве носила репродуктивный характер. Технические задания на разработку новых изделий включали в лучшем случае лишь формальное упоминание требований технической эстетики. В акте приемки разработанного образца соответствие таким абстрактным требованиям могло быть проверено также лишь абстрактно. Поэтому анализом и оценкой дизайнерского уровня в процессе приемки никто серьезно не занимался.

Так выглядел в самых общих чертах отечественный цикл формирования промышленных изделий (схема 15). По структуре он почти полностью совпадает с циклом буржуазного общества (схема 13). Разница состоит в реальном наполнении, в фальсифицированности планирования, в застойности производства и проектирования.

В кратких словах ситуация до последнего времени была такова: потребитель в принципе хотел иметь современное качественное предметное окружение, но не мог его обрести; производство, как правило, не могло производить соответствующую продукцию, но главное — не хотело ее производить, т.к. это ему экономически было не нужно. Что касается романтической ставки на патриотизм и энтузиазм в деле качества, то она оказалась утопической. Отсюда — пробелы в номенкла-

туре товаров, скудость ассортимента, низкий уровень качества промышленной продукции, постоянно отстававшей от зарубежных аналогов в лучшем случае на 10–15 лет, завышенные цены на нее, дефицит и т.д. Отсюда — соответствующее состояние дизайна в стране, ибо он может нормально развиваться лишь в атмосфере избытка.

Аналогичная картина, естественно, имела место и в строительстве. Государственным руководством оно было направлено на решение жилищной проблемы. Но пути достижения этой благородной цели выбирались поспешно, без взвешивания последствий. Индустриализация жилого строительства была понята узко и сводилась к серийному изготовлению только коробок без деталей, отделочных материалов, оборудования, мебелировки. Типовое проектирование других объектов также велось укрупненными мерками — детский сад, школа, клуб, поликлиника, театр и т.п. Творчество архитектора было поставлено на поток, он превратился в служащего проектного института; его работа измерялась объемом подготовленной документации. И здесь проектирование попадает в зависимость от производства, от домостроительных комбинатов с их тенденцией к упрощению и близоруко понятой экономией. Истинное творчество лишь пробивалось ценой невероятных усилий героических одиночек или же при создании уникальных зданий по заказу.

Эта незавидная, но стабильная ситуация сегодня в результате перестройки и так называемых реформ превратилась в критическую. Хозяйственный организм страны разбалансирован до грани анархии. Все сферы охарактеризованного цикла, по существу оставаясь в прежних взаимоотношениях, пришли в состояние глубокого истощения. Сегодня дизайнеры привлекаются только в целях интенсификации торговых операций для разработки интерьеров, рекламы, графики (часто под громким названием «фирменный стиль»). Основная их масса остается невостребованной. Крайне обострился один из множества парадоксов нашей причудливой эпохи: в стране готовится дизайнеров чудовищно мало для масштабов ее промышленности, но они оказываются в избытке. Даже немногочисленные работавшие в условиях застоя дизайнеры увольняются за ненужностью, ибо дешевле закупать зарубежную продукцию, чем производить свою. Предметное творчество лишено сегодня и высоких идейных оснований.

Но подобное состояние экономики не может быть постоянным. Если страна намерена сохранить самостоятельность, недостаточно лишь торговать и посредничать. Необходимо насыщать рынок собственными товарами, причем вполне качественными и конкурентоспособными.

Решить проблему, изменить деятельность и ее продукт возможно, только изменив ситуацию, тот многоаспектный контекст, в котором протекает деятельность по формированию промышленных изделий. Разумеется, любая система инертна. Она идет на преобразования лишь под угрозой краха во имя выживания. Именно такая ситуация сложилась сегодня, когда стало ясно, что только на почве коммерческого расчета можно строить хозяйство.

Совершить ощутимый скачок, подъем промышленной продукции на новый качественный уровень можно лишь упорядочив весь цикл ее формирования. Проблемы качества, ассортимента, лимитов, стиля обслуживания и т.п. принципиально неустранимы, несмотря на обязательства, законы и директивы до тех пор, пока предложение не превысит спрос. Таким образом, перспективы нашей страны на ближайшие десятилетия в принципе ясны: нам предстоит преодолеть путь, пройденный передовыми странами. В условиях конкурентной борьбы отечественному производству придется подняться на качественно новую ступень, сменить стратегию приспособления нужд потребителя к своим техническим возможностям на стратегию развития технических возможностей, культуры производства до уровня действительно современных запросов.

В условиях соперничества существенно изменяется роль и функции планирования. Оно должно будет заняться пристальным изучением, «улавливанием» и осмыслением потребностей, формированием оптимальной номенклатуры, развернутого мобильного ассортимента, соответствующего специфическим запросам различных потребительских групп.

Проектированию промышленных изделий предстоит обрести новое лицо, новое значение и форму, ибо изменятся его роль и задачи. Из незаметной службы оно должно превратиться в сферу деятельности, от которой будут зависеть благополучие и процветание производства, заинтересованного в оригинальных высококачественных решениях. Организация этой деятельности, ее функции и структура определяются характером решаемых проектных задач.

В современных условиях мирового рынка роль основного объекта проектирования все определеннее переходит от единичного изделия к совокупности функционально связанных предметов, к созданию существенно новых изделий, к поиску оригинальных объектов и решений, к ориентации не назад, на уже кем-то сделанное, а в будущее. Дело будущего — переход к средовым объектам, для которого недостаточно простого насыщения рынка: такой переход произойдет по мере самоутверждения на господствующих позициях индивидуального заказчика и об-

щественно организованного потребителя. Подобная постановка вопроса, естественно, связана с преобразованием сферы проектирования, ее функций и структуры.

Во-первых, значительное усложнение проектных задач, увеличение фронта и темпа работ неизбежно повлечет за собой такое же значительное усиление и расширение проектных служб.

Во-вторых, ориентация на создание новых оригинальных изделий, необходимость творческого поиска потребует постоянного теснейшего взаимодействия в едином коллективе исследователей, разработчиков схем, конструкторов, дизайнеров, эргономистов и т.д.

В-третьих, стремление к всестороннему решению предметной среды приведет к необходимости централизации и координации проектных усилий специалистов различного профиля, разрабатывающих зачастую технически разноплановые компоненты этой среды.

Новые проектные службы должны отвечать за полноту реализации в проекте всего комплекса требований заказчика, а оправдать такую ответственность они смогут лишь имея соответствующие права.

Важнейшим условием эффективности проектных программ, основанием для их разработки является ясное представление о социально-экономической и культурной ситуации: о состоянии и перспективах развития соответствующей продукции, ее потребления, производства и сбыта, о формировании новых потребностей, потребительских ситуаций и т.д. Отсюда — необходимость серьезных исследований и организации соответствующих подразделений.

Достойное участие в конкурентной борьбе, нацеленность на оригинальную прогрессивно самобытную продукцию потребует специальных групп инновационного поиска и прогностического проектирования для разработки принципиально новых решений, имеющих существенные преимущества в функциональном, техническом, эргономическом и эстетическом планах. Такие группы, естественно, должны быть укомплектованы соответствующими специалистами высочайшего класса.

Наконец, условием успешного функционирования проектных центров, эффективности их действий является активнейшее участие дизайнеров, всесторонние контакты с ними на протяжении всего проектного процесса. Деятельность всех обобщенно намеченных служб управления, исследования и проектирования должна быть объединена и пронизана единой идеологией, направленной на максимально полное удовлетворение потребностей, на обеспечение многопланового комфорта потребителей, идеологией, которая, в конечном счете, находит выражение в стилистике продукции.

Подведем итог. Дизайн как полноправная, признанная обществом необходимой сфера деятельности — порождение избытка. Исходным условием его действительного, органичного (а не вводимого сверху) становления является такое состояние экономики, когда производители вынуждены совершенствовать продукцию, когда их процветание и даже существование зависит от культуры производства, от уровня проектирования, от полноты проектного ответа на многогранные запросы потребителя, от глубины прогнозов и точности планов, от развития сферы исследований и планирования. Подобное состояние экономики — цель реформ, которые столь необходимы стране.

## 20. ИСТОРИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ

Предметная культура — продукт мыслящей материи (человека) — органично развивается в пространственно-временном континууме из косной материи по законам природы: стабильности и подвижности, интеграции и дифференциации, усложнения и ускорения. Названные исходные законы, развиваясь, дробясь и конкретизируясь, остаются стержневыми и в ходе эволюции предметного мира. При этом интенция природы на самопознание реализуется в процессе созидания второй природы как ее одухотворение посредством художественного освоения, первоначально неосознанно, а далее все более целенаправленно.

Сегодня с позиций индустриального общества отчетливо видны и более конкретные черты становления Культуры на этапе ручного производства, когда каждый в отдельности и все общество в целом в своей деятельности субъективно были обращены назад, на полнейшее воспроизведение ниспосланных образцов — канонов. Однако объективные обстоятельства, как и в природе, в каждом конкретном случае вызывали те или иные отклонения, наиболее рациональные из которых закреплялись и накапливались. Так обращенное назад человечество потоком практической жизни медленно, неравномерно, в конечном счете (статистически) влеклось вперед, усложнялось, совершенствовалось.

Конкретные обстоятельства (материалы, орудия, особенности изготовления и потребителя, сроки, климатические условия и т.д.) предопределяли, несмотря на стремление к точному воспроизведению образца, неповторимость, уникальность каждого предмета при единстве типовой структуры.

Другая характерная черта всего ручного производства связана с формированием каждой типовой структуры, канона, базовой модели — образца, приписываемого верховным силам или обожествляемым

предкам. Она состоит в анонимности, коллективности безымянного автора. Культура в ее предметных и поведенческих образцах творится, доводится до совершенства, шлифуется в течение веков тысячами неизвестных авторов в процессе заочного со-трудничества и явного соревнования. Так происходит со-творение Культуры.

Свойства **каноничности** (единства структуры сложившихся типов вещей и обычаев), **уникальности** каждого произведения и **анонимности** автора, также как и охарактеризованные выше закономерности формирования объектов культуры, сложились в природе и получены человеком от нее. Но ощутить, понять их стало возможно, лишь постигнув противоположные свойства, лишь в пору мужания культуры, становления личности и творческой индивидуальности, ниспровержения готовых заданных образцов, в пору тиражирования и стандартизации.

Только освободившись от сковывающей магии канона, можно понять его тормозящую суть.

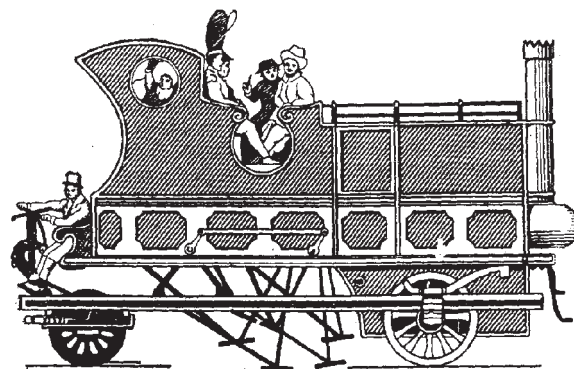
Только ощутив сухое однообразие стандарта, можно оценить утраченные ароматы уникальности.

Только вкусив остроту ответственности и хмельную гордость авторского созидания новых структур, можно постичь пресность дотошного воспроизведения и мелочность поверхностного варьирования.

С постепенным переходом от канонической культуры к проектной единичные уникальные вещи, собственноручно создаваемые массой безличных творцов, сменяются массовыми стандартными вещами, которые проектируются уникальными творцами-личностями. Подобные метаморфозы охватывают не только материальную культуру, но и духовную и художественную.

Они также протекают с ускорением и также встречают постоянное сопротивление среды (в данном случае — социальной), преодолевая «жесткий отбор» (Ч. Дарвин), инерцию.

Сегодня, осмысливая историко-этнографические материалы, мы



отчетливо видим общие закономерности дальнейшей эволюции предметного мира:

**Параллельность** освоения материалов и орудийных способов реализации жизненных функций в различных регионах. Так, в разных концах Земли, где нет камня и леса, но есть глина, изобретают кирпич, а там, где есть камень, применяется циклопическая кладка. Так, независимо друг от друга зарождаются однотипные жилища с центральным открытым помещением: эгейский мегарон, римский атрий, грузинский дарбази, их более древние прототипы в Средней Азии, Индии и даже Европе.<sup>64</sup> Так, путем выдалбливания или выжигания сердцевины древесного ствола получилась лодка-однодревка уже в палеолите у всех первобытных народов от Австралии и Океании до арктических областей Америки и Европы.

**Постепенность** переходов к более сложным формам предметного обеспечения жизни, к новым материалам, технологиям, структурам. Так, древнейший струнный инструмент — музыкальный лук эволюционировал в арфу, лютню, лиру, цитру, гитару, скрипку, виолончель со всеми их разновидностями. Так, древнейший духовой инструмент — дудка развивается до органа и саксофона.

**Взаимовлияние** культур даже в тех случаях, когда этого избегали (например, деятели Возрождения по отношению к средневековой готике) или когда этому препятствовали (например, распространению достижений Китая за его пределы). Эта тенденция сегодня проявляется в интернационализации культуры.

**Поливариантность** морфологического воплощения объектов единого назначения — того же кирпича, орудий, сосудов, одежды, обуви, жилища, мебели, музыкальных инструментов и т.д. Она дает широчайший разброс форм в разных срезах — материальном, технологическом, конструктивном и т.п.

**Разнообразие способов** реализации единых функций<sup>65</sup>, например, добывания огня, передачи сообщений, перемещения грузов, обработки материалов, обогрева помещений и т.п. Так, функция плавучего средства — плота — реализуется с помощью бревен, связки тростника, тыквы, глиняного горшка, надувной шкуры и т.п. Так, функция хранения и переноса воды реализуется с помощью кожаных мешков, ведер из коры, берестяных сосудов, проклеенных смолой, полого бамбука, тыквы, позднее — кадушки и т.д.

Осуществленное в настоящей части рассмотрение эволюции предметного мира в намеченных трех плоскостях (см. очерк 16) позволяет приоткрыть и другие закономерности.

Предметосозидание реализуется в процессе предметной деятельности, и его эволюция, протекающая в русле общественного развития — результат изменения, прежде всего, элементов этой деятельности. Постоянно неудовлетворенное потребление приводит к совершенствованию функций вещи, материалов, орудий, технологий, конструкций. С другой стороны, новые вещи меняют потребителя, обновляют его потребности. Так в бесконечно повторяющемся цикле происходит развитие и предметной деятельности, и непосредственного процесса создания предметов, и продуктов этого процесса — самих вещей.

В свою очередь, предметная деятельность существует и развивается не сама по себе, а в конкретном обществе, конкретной культуре, в ходе их развития. Первоначально все названные явления неразличимы, они синкретически слиты в едином, по выражению академика Марра, «труд-магическом действии». Причем, именно предметосозидательная компонента этого единства является движущей силой эволюции. Более того, внутри предметосозидания как взаимодействия объективных факторов **определяющим компонентом являются орудия труда**. Из этой закономерности мы исходили при выделении обобщенных этапов в развитии предметного мира, и проделанный анализ подтвердил ее.

Мы убедились также, что **развитие** не только человеческого сообщества, но и предметной деятельности, **идет от простого синкретического единства ко все более сложным и дифференцированным формам**. Это движение начинается с элементов деятельности — материалов, орудий, конструкций, изготовителей, потребителей — и распространяется на предметные среды, художественные стили и т.п. Так, дробление функционально-предметных сред идет от синкретического единства через выделенные нами четыре сферы с их взаимным проникновением, ко все большему обособлению и дифференциации<sup>66</sup>. С дроблением и специализацией производства появляются среды производственного управления (конторы, офисы), исследования (лаборатории, институты) и т.п. Из единой бытовой сферы выделяются среды отдыха, спорта, развлечений, так называемых «культурных» учреждений (музеев, библиотек, театров). Возникают промежуточные сферы — торговли, общественного транспорта, общественного питания, обучения, здравоохранения и т.д.<sup>67</sup>

Но всякий прогресс сопровождается и потерями. Эволюция предметной культуры проходит стадию утраты первоначальной художественно-практической целостности, которая по закону «отрицания отрицания», видимо, должна восстановиться на более высоком уровне развития. И если уровень предметного творчества определяют преж-



де всего орудия производства, то **ведущий тип творчества определяется принадлежностью** этих **орудий**, контролирующими их силами. Именно названное обстоятельство предопределяет цели предметосозидания, его преобладающую направленность, а цель организует весь процесс. С середины XIX в. уже прослеживается первоначально неуклюжее, но взаимное стремление воссоединиться оторванных друг от друга искусства и техники. Техника ищет в мире искусства средства гуманизации своих продуктов, приближения их к человеку, а искусство чутко реагирует на технические достижения, стремясь использовать их в своих художественных поисках. Именно в процессе таких поисков происходит тонкая творческая разработка технологических приемов. Тут показательно появление и развитие новых «технических» искусств: прежде всего — полиграфического, далее художественной фотографии, кинематографа, радиоискусства, телевидения, компьютерной графики и других.

Обращение к опыту свидетельствует также, что ощутимые сдвиги в предметном творчестве начинаются с элементов производства, что существеннейшими моментами формообразования являются принципы действия, материал и технология, что **новые формы первоначально осваиваются в сфере техники**, где больше свободы для новаций, т.к. в значительной мере отсутствуют инертные эстетические ограничения и каноны, расковывая рациональную ясность инженерного мышления. Так, в промышленном строительстве изобретены и прошли проверку жизнью металлический и железобетонный каркас, большепролетные формы и монолитные покрытия, навесные панели стены, стеклянные ограждающие конструкции и многое другое. Промышленное строительство — полигон архитектурного новаторства. Та же закономерность, естественно, работает и в других сферах предметной культуры.

Далее, обращение к опыту показывает, что **формообразование предметов подчиняется закону инерции**, распространяющемуся, видимо, на все земные явления. Инерция выступает в различных формах от физической до генетической, социально-родовой и психической. В сфере предметного творчества она проявляется как постоянное, неотступное воздействие привычных решений. Поэтому новые принципы действия, материалы и технологии дают соответствующие изменения формы не сразу; первоначально они приспособляются к апробированному, привычному и потому представляющемуся красивым. Так первые каменные здания Греции, Индии или Китая воспроизводят конструкции и формы своих деревянных предшественников, так первые металлические арочные мосты возводили из полых клино-

видных чугунных «камней», подобно каменной кладке (аналогично В. Стасов в чугунных Московских воротах воспроизводит каменные формы), так железобетон на первых порах имитировал камень, а дома из армированной пластмассы повторяли формы железобетонных предшественников и лишь со временем обрели собственную пластику. Даже такой прогрессивно мыслящий архитектор как А. Буров, строивший первые крупноблочные жилые дома, маскирует стыки панелей под «нормальную» кирпичную стену. Тот же закон распространяется и на конструктивные решения машин, которые уподоблялись большим инструментам или воспроизводили работу человека и животных, например шагающий локомотив. Здесь уместно вспомнить применение архитектурных форм при создании первых машин, пишущую машинку, вдохновленную образом клавирина, или установку заменившего лошадь двигателя на экипажах, которые первоначально даже не разрабатывались специально, а подбирались из уже имевшихся.

Более того, по отношению к обществу можно говорить о полученном в наследие от природы законе **сопротивления новому, торможения**, сурового отбора новшеств. Тут достаточно вспомнить многовековое торможение чрезвычайно экономически выгодного перехода с древесного угля на каменный и с каменного угля на кокс, или ожесточенную борьбу с изобретателями машин вплоть до уничтожения и тех, и других.

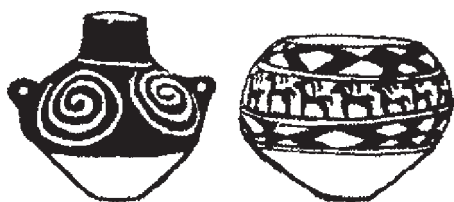
Параллельно прослеживается **зависимость подвижности предметной культуры и всего общества от его благосостояния**: чем общность беднее, тем она консервативнее, тем труднее идет на эксперимент. Как отметил Ф. Бродель, лишь избыток дает свободу, подвижность; недостаток питает новаторство. Эта закономерность работает и внутри общества по отношению к различным его слоям и соответствующим предметным средам.

Далее совершенно очевидно, что **эволюция человеческого общества и лежащей в его основе предметной деятельности протекает с ускорением**. Если от животного состояния до первых орудий интервал в 2–3 миллиона лет, а эра древнейшего ручного труда (верхний палеолит) охватывает примерно 40 тысячелетий, то наступившая после первой (неолитической) технической революции эпоха развитого ручного труда с применением плуга, гончарного круга, ткацкого станка и т.п. длилось около 4 тысяч лет, а период господства машин измеряется уже лишь двумя веками и характеризуется мощным нарастанием темпов. Развитие здесь идет в геометрической прогрессии<sup>68</sup>. Поэтому культура людей образованных изменяется гораздо быстрее, а низкому уровню образования присуще окостенение. Поэтому бурное

движение прогресса происходит на поверхности, в наружных слоях общественного потока и замедляется по мере углубления в толщи практической жизни общества.

С развитием техники связана закономерность все **ускоряющегося расширения нашего восприятия пространства, предметной среды** и понятия «предметный ансамбль». Первоначально почти неуловимое, это расширение в XX в. обрело полную очевидность. Стилевые явления в предметной среде сегодня не ограничены рамками непосредственно воспринимаемой реальности, но

**V тысячелетие до н.э.**



**На исходе II тысячелетия н.э.**



воключают и функционально или организационно связанные объекты, существующие на значительных расстояниях друг от друга иногда в различных концах страны. Таковы, например, продукция какой-либо фирмы, или военная техника, или предметный аспект государственных служб: почты, железной дороги, сберкасс, медицинских учреждений, школ, аэрофлота и т.п. Понимание предметной среды, видение ансамбля меняет масштаб в результате возрастания нашей мобильности, наших живых впечатлений, проникновения в новые географические среды, и особенно — в результате усиления потока визуальной информации посредством печатной графики: гравюры, литографии, фотографии, а в XX в. — кинематографа, иллюстрированной периодики, телевидения.

Аналогично, с нарастающим темпом происходит вхождение в производственный процесс научного знания. В эпоху античности теоретические решения практических задач возникали лишь в единичных случаях. Известный антиковед Ж.-П. Вернан отметил: «...греческий разум был устремлен на восприятие, совершенствование и образование людей, а не на преобразование природы»<sup>69</sup>. Математика, астрономия, физика

еще только начали робко выделяться из натурфилософских систем. Лишь итальянское Возрождение ориентирует разум на познание и преобразование окружающей действительности.

Начиная с XV в. в Европе появляется все больше практически мыслящих ученых. Галилей уже осознанно стремился к решению технических задач с позиций теории, а его ученик Торричелли в 1649 году открыл атмосферное давление, объясняющее работу насоса. Понимание природы разрядки привело к созданию парового двигателя во второй половине XVIII в., исследования Эйлера по гидротехнике дали основу водяной турбине, теоретические разработки Фарадея породили электродвигатель (1821 г.) и динамо-машину (1831 г.), труды Максвелла и Герца легли в основу радио и т.д. Но если начиная с XVII в. фундаментальная наука играет все более важную роль в решении лишь узловых проблем, то в XX веке ее открытия лежат у истоков большинства важнейших изобретений. При этом постоянно действует закономерность, состоящая в том, что **все новое утверждается лишь, когда оно оказывается необходимым обществу**. «Если у общества появляется техническая потребность, то она продвигает науку вперед больше, чем десяток университетов».<sup>70</sup> И тут, как ни обидно, ведущую роль до сих пор играли военные интересы, вынуждающие идти на расходы, связанные с исследованиями.

На наших, глазах достижения науки с ускорением материализуются и входят в быт: вслед за электричеством, фотографией, телефоном, радио, телевидением в рядовом жилище появляется радиоэлектроника и компьютеры.

Обращаясь к будущему, необходимо осознавать, что человечество сегодня переживает не просто очередную техническую, а **научно-техническую революцию**, когда проектная культура развивается на базе науки. Наука стала производительной силой. За этой привычной фразой — преобразование всех элементов производства: новые материалы теперь зарождаются не случайно в сфере бытового творчества, а специально разрабатываются учеными, проектируются по техническому заданию; новые машины теперь создают не художники и не «талантливые жестянщики», а ученые; то же относится и к новым технологиям<sup>71</sup>. **Суть переворота — в выходе человека из физического процесса производства и передаче специальным устройствам все более широкого круга интеллектуальных процессов** во всех звеньях предметной деятельности<sup>72</sup>. В проектировании — это расчеты, хранение и предъявление информации, вычерчивание и построение объемных графических моделей, изготовление и размножение документации, комбинирование заданных элементов, перебор вариантов и т.п. Проектировщик получил

современный инструмент — систему автоматизированного проектирования (САПР), увеличивающий эффективность, точность и скорость исполнения проекта. Это произошло в 60-е годы. Так начался закат ручного труда в проектировании.

Отставание здесь чревато потерей конкурентоспособности промышленных изделий на мировых рынках. Обзоры существующих зарубежных программных средств поддержания проектных процедур показывают быстрый прогресс этих средств. Созданы достаточно универсальные пакеты по работе с трехмерными изображениями, способные полностью решить инженерные проблемы формирования реалистических изображений.

Решение художественных задач — дело гораздо более сложное, но рано или поздно и до них дойдет очередь. Ведь согласно установленной закономерности в предметосозидании развитие начинается с новых материалов и технологий, с утилитарных форм, с нового решения конструктивно-практических задач и постепенно, но неотвратимо распространяется к полюсу художественности. Этот процесс мы проследили дважды: при ручном производстве и при машинном. Сегодня же на наших глазах

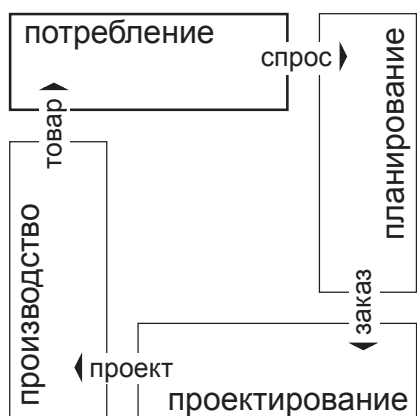


Схема 16

начинается третий «заход», связанный с новым уровнем техники, с эрой автоматизации и компьютеризации основных сфер предметной деятельности.

Названная закономерность объясняется тем, что именно материальные интересы дают первоначальный толчок прогрессу. С другой стороны, новые средства, будучи на первых порах несовершенными, огрубляют продукт, игнорируют сложные человеческие аспекты формообразования.

Это же происходит сегодня в связи с освоением компьютерной техники. Как человек овладел ручными орудиями, а позднее машиной, постепенно научившись создавать с их помощью всесторонне совершенные вещи, так же он овладевает компьютером. Уже сегодня проектировщик зачастую пользуется им столь же свободно, как вчера он пользовался карандашом (при этом творческие задачи остаются прерогативой человека).

В данной связи существенна еще одна закономерность, работающая в русле универсального диалектического закона развития — «отрицания отрицания». Если переход к машинному производству означал отрицание индивидуальной продукции для конкретного потребителя, то **овладение компьютерной техникой и гибким автоматизи-**

зированной производством означает отрицание усредненной массовости и возврат к человеческой индивидуальности на новой основе. Здесь имеется в виду открывающаяся благодаря освоению гибких технологических линий со сменной программой возможность изготовления малых партий продукции с низкой себестоимостью.

Как потребители все более настоятельно требуют индивидуальных товаров и услуг, так и рабочие требуют индивидуального отношения к себе на производстве. Каждый рабочий делает много операций с небольшим числом объектов, конвейер отсутствует. Рабочие участвуют в принятии решений производственного и экономического плана, т.е. в управлении. «В старом массовом промышленном производстве главным были мускулы. В развитых разукрупненных отраслях главным является информация и творчество» — писал О. Тоффлер в книге 1983 г. «Будущее труда». Он продолжает: «Новые рабочие значительно более похожи на независимых ремесленников, чем на взаимозаменяемых рабочих конвейера. Они моложе, лучше образованы. Они ненавидят рутину. Они предпочитают работать бесконтрольно для того, чтобы выполнить свою работу так, как они это считают нужным. Они хотят иметь право слова. Они привыкли к... гибкой организации. Они представляют собою новую силу, и их число растет».<sup>73</sup> Так намечается возврат к человеку как личности, к его творческим потенциям. Уже сегодня получает распространение дисплейное проектирование одежды самими потребителями в специально оборудованных ателье (разумеется, в рамках заданной программы — «палитры» исходных элементов).<sup>74</sup> «В то время как индустриальные машины стандартизируют, супериндустриальные дестандартизируют».<sup>75</sup> Подобное «отрицание отрицания» просматривается в тенденциях к возврату домашнего и семейного труда, к мастерству и усилению творческого потенциала индивидуального работника, к гибкому ассортименту и мелкосерийности, к этноцентризму регионального возрождения и т.п.

Здесь уместно вспомнить давно усвоенную закономерность, состоящую в том, что **новые формы культуры** и, в частности, предметного творчества **зарождаются в недрах предшествующего периода**. Так, тиражирование и стандартизация известны еще со времен восточных деспотий, а в эпоху ручного физического труда энергия ветра и воды преобразуется во вращательное движение. Так, в пору функционалистского «усреднения» граждан Советской России Эль Лицицкий разрабатывал мебельные наборы из элементов, рассчитанных на творческую компоновку интерьера самими потребителями, а в атмосфере запретов и жесточайшей экономии, господства инженерной мысли и типового панельного строительства, породившего серийные

пятиэтажки «хрущёбы», передовые архитекторы подчеркивали конструктивную роль участия населения в процессе градостроительного проектирования, необходимость взаимодействия с экологами, социологами, историками, использования вычислительной техники, помогающей обосновать решения<sup>76</sup>.

Не столь очевидна параллельная закономерность, смысл которой в том, что каждый последующий этап включает в себя элементы предыдущих, что **новые типы творчества лишь оттесняют старые с авансены, но не поглощают их окончательно**. Поэтому общая тектоника предметной культуры становится все более многослойной. И сегодня имеют место все формы ремесленного уровня от чисто практического кустарного изготовления вещей до создания уникальных произведений искусства, все формы машинного уровня от изготовления чисто технических устройств до проектирования тиражируемых художественных образцов, короче — все известные человечеству формы предметного творчества<sup>77</sup>.

На наших глазах XX в. «распечатал» новый третий слой форм предметосозидания, которым суждено выйти на авансцену в наступившем тысячелетии (см. схему 5). Сегодня уже имеются ощутимые результаты в компьютерном проектировании инженерных объектов. Так что, как говорится, «процесс пошел», и его направление можно предсказать. Существует опыт эстетически ориентированного формообразования с помощью компьютерной техники в строительстве. Более того, и в искусстве, весьма склонном к освоению новейших технических достижений, разрастается соответствующее направление. Это компьютерная графика и фильмы, создаваемые, во-первых, путем анимации, т.е. «оживления» введенных в компьютер картинок или синтеза реалистических и гиперреалистических изображений, во-вторых, путем зрительного воплощения процессов, происходящих в микро и макромире, и, в-третьих, путем использования стереослайдов для создания фантастических эффектов гиперпространства (сходные эффекты дает голография).

По мере роста технического уровня и культуры производства, сокращения расходов на вооружение, армию и оборону, по мере развития демократии как истинной власти народа, в ряду форм предметного творчества все более значительное место будут занимать промышленные формы, а среди них — целостное формирование предметов, наиболее полно соответствующее идеалам гармоничной предметной среды и целостного человека. Избавиться от сегодняшних перекосов в системе формирующих отношений, добиться ее сбалансированного функционирования, наладить нормальную работу цикла предметной

деятельности можно лишь при изменении формы собственности на средства производства, подчинив продукцию контролю потребителей (в том числе художественному). Будущее, по-видимому, вновь соединит работника с объективными условиями труда, сблизит его с потреблением. Целью производства снова станет человек как гармонично развитая личность.

Определенные шаги в данном направлении предпринимаются в передовых странах. Это, прежде всего, коллективное владение предприятиями и усиление **общественного контроля** над товарной продукцией фирм, а также постепенный **выход проектирования из-под эгиды производства**. Например, на торговых предприятиях создаются подразделения дизайна в соответствии с концепцией «кто продает, тот и проектирует»<sup>78</sup>.

Западное общество сегодня все решительнее ограничивает права индивидуальных собственников, ставит их в зависимость от общественных интересов. Это и есть реализация идеи социализма. «Использование рынка для достижения демократически планируемых целей — таково будущее социализма».<sup>79</sup>

Видимо и **цикл предметной деятельности развивается по спирали**. Начавшись с синкретической ячейки ориентированной на потребление, он проходит этап диктата производства и вновь возвращается к исходному положению, но на ином уровне уже в виде сложной развитой системы.

В действительно демократическом обществе цикл создания элементов предметной среды должен начинаться с потребления, с запросов потребителя, будь то индивид, семья, завод, объединение фермеров, больница, школа, население города и т.д. Потребитель в подобном цикле свободен экономически и юридически, т.е. имеет финансовую и правовую возможность приобретать или заказывать для разработки и производства любые изделия в любой стране мира. Будучи свободным, он является хозяином положения и через рынок посредством своего кошелька управляет общественным хозяйством. На такого потребителя работают все сферы цикла, выстраиваясь и функционируя в соответствии с характером потребления.

Сфера планирования в таком цикле внимательно изучает тенденции развития потребностей в их количественном и качественном аспектах, новейшие достижения производства и конъюнктуру рынка. Здесь формируются номенклатуры (потребительские





и производственные), программы разработки и выпуска новой продукции, соответствующей прогнозируемым запросам потребителя, новейшим методикам ее эксплуатации, координируются действия по проектированию, изготовлению и сбыту этой продукции. Планирование здесь сочетается с хозрасчетом, централизация с демократией.

Сфера проектирования в русле обоснованных заданий, поступивших от планирования, на основе исследований передовых аналогов, достижений науки и техники разрабатывает изделия, их комплексы и целые фрагменты предметной среды, всесторонне отвечающие запросам потребителей.

Сфера производства стремится к выпуску конкурентоспособной продукции, что является решающим условием ее процветания и даже существования. Она подчинена запросам потребителя, выявленным планированием и отраженным проектированием в форме проектов, ради освоения которых выпускающие предприятия заинтересованы в применении новейших материалов и технологий, в повышении культуры производства, в привлечении архитектора и дизайнера.

Такова «идеальная» модель цикла формирования любых промышленных изделий (схема 16). Ее характерные черты — четкость функций, относительная самостоятельность и равноправие всех сфер при ведущей роли потребления. Подобная модель может быть реализована лишь в условиях рыночной экономики и общественного контроля над производством.

В этом цикле музыку заказывает потребитель<sup>80</sup>, располагающий средствами и правом на организацию проектных конкурсов, на выбор предприятия-изготовителя, обеспечивающего лучшую реализацию принятого проекта, на свободную закупку нужной продукции в любой стране мира. При такой экономике становится возможным переход к комплексному проектированию совершенной и оригинальной продукции, фрагментов предметной среды, которое потребует создания специализированных проектных центров под эгидой потребителя, выступающего по отношению к промышленности как заказчик с готовым проектом, выбирающий изготовителя.

Проектирование подобных комплексов потребует привлечения архитекторов и дизайнеров к всестороннему и глубокому исследованию, к разработке прогнозов, программ и перспективных проектов, к решению вопросов методического и организационного планов.

Данная концепция отличается от идей В. Гропиуса, Б. Арватова и их последователей — приверженцев тотального дизайна, выдвижением на определяющую роль в создании предметной среды не проектирования как независимой творческой силы, формирующей среду и че-

ловека (некоего социального гомункулуса), а потребителя, чьи интересы «улавливает» и представляет проектировщик. Здесь важно избежать крайностей как сильного проектного сознания с его мессианским утопизмом и авторитарностью, так и слабой проектности с ее аморфностью, бесхребетностью, индивидуализмом и субъективностью.

В сегодняшней действительности уже просматриваются **черты будущего**:

— развитие корректного двухстороннего планирования на разных уровнях<sup>81</sup>, исходящего из учета реалий (а не из спускаемых директив, как было у нас);

— постепенное вхождение проектирования под эгиду потребления;

— ослабление проектного сознания не только рядовых «профи», но и лидеров — замена решительных, масштабных, демиургических установок (сильная проектность) на частичные решения, эластичные подходы;

— компьютеризация и передача машине рутинных операций во всех сферах предметной деятельности;

— освоение создаваемых учеными индетерминированных материалов, технологий и конструкций, структурирование на атомном уровне.

Подобное понимание будущего вовсе не означает, что следует пассивно дожидаться оздоровления экономики и нормализации цикла. Напротив, нынешние проектировщики могут и должны способствовать такой нормализации, решая сегодняшние в большинстве своем разрозненные и частные задачи, приближая будущее, готовясь к решению серьезных масштабных проблем.

На это же нацелено и настоящее исследование.

<sup>1</sup> Подобное понимание дизайна было обстоятельно развернуто Н. Вороновым и Я. Шестопалом в книге «Эстетика техники» (М., 1972). Оно и ныне имеет приверженцев. Так, В.И. Пузанов в докт. дисс. 1992 г. «Взаимодействие интеллекта и мастерства как проблема культурных формаций в дизайне» утверждает: «...элементы дизайна изначально присутствуют в каждом виде человеческой деятельности» (с. 5).

<sup>2</sup> Именно в этом смысле употребляют термин «дизайн», к примеру, почти все авторы коллективной книги «Эстетика Морриса и современность» (М., 1987). Так же употребляется он в некоторых странах, например в Японии.

<sup>3</sup> Здесь приходят на память мысли Платона об Идее, которая формирует, оживляет косную материю. В его время было естественно сверхестественное объяснение

природы идей. И две тысячи лет спустя типы вещей воспринимались как ниспосланные образцы — каноны. Если даже мастер создавал нечто небывалое, он искренне верил, что идея на него снизошла. Так сегодня мы говорим: «Осенило».

<sup>4</sup> Последнее обстоятельство тонко почувствовал уже Кант (см.: очерк 1, сноска 10).

<sup>5</sup> Уже Гегель различал внешнюю и «внутреннюю форму», в последнем случае предвосхищая современное понятие «структура».

<sup>6</sup> Например, в проектировании эти ступени могут совмещаться. Глубиной преобразования объекта определяется тип проектирования. Об этом см.: очерк 21.

<sup>7</sup> Интересно отметить, что эта структура широко реализовывалась в виде всем известной лучины вплоть до XIX в. и продолжает существовать сегодня, как и все последующие структуры.

<sup>8</sup> *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 13. С. 437.

<sup>9</sup> Рассмотрение предметной культуры в названных плоскостях способно дать принципиальное и разностороннее представление о ней, хотя возможны еще и дополняющие картину срезы. Один из них лежит в плоскости саморефлексии автора-творца как представителя эпохи, в плоскости осмысления собственного творчества. Знакомству с предметосозиданием в этом срезе посвящена первая часть настоящего исследования.

<sup>10</sup> *Гуревич А.Я.* Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., 1990. С. 42, 52.

<sup>11</sup> *Сидоренко В.Ф.* Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества. Автореф. докт. дисс. М., 1990. С. 14.

<sup>12</sup> *Белов В.* Лад (очерки о народной эстетике). М., 1989. С. 392.

<sup>13</sup> *Каган М.С.* О прикладном искусстве (некоторые вопросы теории). Л., 1961. С. 76.

<sup>14</sup> Они затронуты в книге М.Э. Гизе «Очерки истории художественного конструирования в России XVIII — начала XX века» (Л., 1978), где на конкретном материале исследуются «формы проявления эстетической содержательности технического творчества» (с. 4).

<sup>15</sup> Сегодня аналогичную задачу создания инструмента решает инженер, не имея перед собой отточенного веками образца. Поэтому его творчество принадлежит обычно первому, рационально-утилитарному, и реже второму — рационально-эстетическому типу.

<sup>16</sup> *Каган М.С.* Назв. соч. С. 75.

<sup>17</sup> С ходом веков в символических предметах и знаках их идеальная сущность, смысл все более отдаляется от своего материального воплощения, т.е. символика приобретает большую условность формы, выражения. От полного отождествления символа с предметом при мифологическом мышлении человек продвигается к абстрагированию символа. Так, простая вертикальная линия вызывает у него ассоциации с вознесением, подъемом и т.п., свет — с духом, разумом, знанием, добром.

<sup>18</sup> М.Э. Гизе выделяет особую группу орудий домашнего труда, куда входят ткацкие станки и прялки, веретена и катки, рубели и скалки, ухваты и сечки, ножи

и утюги, швейки и ножницы, весы и т.д. (см.: *Гизе М.Э.* Очерки истории художественного конструирования в России XVIII — начала XX века. Л., 1978. С. 28).

<sup>19</sup> Б.А. Рыбаков свидетельствует, что на Руси почти каждый городской дом в IX–XIII вв. является одновременно жилищем и мастерской ремесленника. См.: *Ремесла Древней Руси.* М., 1948. С. 205.

<sup>20</sup> *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С. 198.

<sup>21</sup> *Семенов С.А.* Развитие техники в каменном веке. Л., 1968. С. 353–354.

<sup>22</sup> Указанные особенности эволюции отмечает и М.Э. Гизе на материале выделенных ею групп орудий труда. Она пишет: «Формы орудий домашнего труда оказались более устойчивыми: медленно развивающимися и почти без изменений прошли через столетия. Ремесленные же инструменты постепенно видоизменялись» (*Гизе М.Э.* Назв. соч. С. 12).

<sup>23</sup> Надо отметить, что в XX в. Церковь отчасти изменяет своему постоянству, используя достижения техники и даже обращаясь к самым авангардным архитекторам.

<sup>24</sup> Имеется еще одна как бы потусторонняя среда существования предметов, где, утратив жизненные функции, они интенсивно выполняют функции информационно-познавательные, воспитательные и художественные. Это среда музея. Мы ее не рассматриваем, поскольку для нее вещи не создаются — они сюда попадают, пройдя свой «жизненный путь». Это мир воспоминаний, ассоциаций, размышлений и моделирования ушедшей реальности — своеобразный некрополь или театр вещей.

<sup>25</sup> *Рыбаков Б.А.* Ремесла Древней Руси. М., 1948. С. 182.

<sup>26</sup> Цехи существовали еще в Древнем Египте, потом в Византии (IX–X веках), потом в Италии, а к XIII в. — во Франции, Англии, Германии. В средней Азии они известны с X в.

<sup>27</sup> *Белов В.* Лад (очерки о народной эстетике). М., 1989. С. 113. Полнокровный образ такого художника силой перевоплощения воссоздает Ромен Роллан, переносящий нас в Бургундию XVI в., где набирал силу творческий созидательный дух эпохи Возрождения. «Я из братства Анны, столяр. Я ношу на похоронах и в процессиях древко, украшенное циркулем на лире...

Вооруженный топориком, долотом и стамеской, с фуганком в руках, я царю за моим верстаком, над дубом узлистым, над кленом лоснистым. Что я из них извлеку? Это смотря по моему желанию... и по чужому кошельку. Сколько в них дремлет форм, таящихся и скрытых. Чтобы разбудить спящую красавицу, стоит только, как ее возлюбленный, проникнуть в древесную глубь. Но красота, которую я обретаю у себя под рубанком, не жеманница. Какой-нибудь поджарой Диане, без переада и зааа, любого из этих иностранцев, я предпочитаю бургундскую мебель, со смуглым налетом, кряжистую, сочную, отягченную плодами, как виноградный куст, эаакий пузатый баул или резной шкаф, в терпком вкусе метра Гюга Самбена. Я одеваю дома филенками, резьбой. Я разворачиваю кольца винтовых лестниц; и, словно яблоки из шпалеры, я выращиваю из стен просторную увесистую мебель, созданную как раз для того места, где я ее привил...

Как хорошо стоять с инструментом в руках у верстака, пилить, строгать, сверлить, тесать, долбить, скоблить, дробить, крошить чудесное и крепкое вещество, которое противится и уступает, мягкий и жирный орешек, который трепещет под рукой, словно хребет русалки, розовые и белые тела, смуглые и золотистые тела наших дубравных нимф, лишённые своих покровов, срубленные топором!» (*Роллан Р.* Кола Брюньон. М., 1974. С. 18, 20).

<sup>28</sup> *Иоффе И.* Культура и стиль. Л., 1927. С. 37.

<sup>29</sup> *Каган М.С.* Введение в историю мировой культуры. Кн. 1. СПб., 2000. С. 340.

<sup>30</sup> *Сеайль Г.* Леонардо да Винчи как художник и ученый. СПб., 1898. С. 28–29.

<sup>31</sup> Важнейшие моменты переворота в труде, производстве и предметной среде, их психологические последствия рассмотрены Г.Ф. Сунягиным в книге «Промышленный труд и культура Возрождения» (Л., 1987).

<sup>32</sup> *Сунягин Г.Ф.* Промышленный труд и культура Возрождения. Л., 1987. С. 77.

<sup>33</sup> *Гуревич А.Я.* Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., 1990. С. 203–211.

<sup>34</sup> Там же. С. 340.

<sup>35</sup> *Палладио А.* Четыре книги об архитектуре. М., 1938. Показательно, что в картине современника великого архитектора — Пиронези «Пир у Ливия» Иисус уже помещен в глубине, а на переднем плане — сам художник (по предположению искусствоведов).

<sup>36</sup> *Сунягин Г.Ф.* Назв. соч. С. 142.

<sup>37</sup> Традиция давать имена уникальным объектам продолжается и в наше время: собственные имена присваивались первым паровозам и аэропланам, но, пожалуй, наиболее широко проявляется она на воде по отношению к большим и малым судам.

<sup>38</sup> Применяя современное понятие, можно говорить о зарождении в эпоху Ренессанса личностно-креативной, проектной культуры, вытесняющей культуру традиционную, каноническую (см.: *Сидоренко В.Ф.* Генезис проектной культуры // Вопросы философии. 1984. № 10). Новый проектный тип мышления, опирающийся на творческое воображение и направленный на созидание небывалого, постепенно пронизывает не только предметосозидание, но и другие профессиональные деятельности — экономическую, законодательную, научную, политическую и т.д., а в наше время охватывает «всех тех, кто стремится осуществить изменения в форме и содержании изделий, рынков сбыта, городов, системы бытового обслуживания, общественного мнения, законов и т.п.» (*Джонс Дж. К.* Методы проектирования. М., 1986. С. 45).

<sup>39</sup> Творчество Нартова в эстетическом плане рассмотрено М.Э. Гизе: Очерки истории художественного конструирования в России XVIII — начала XX века. Л., 1978; Нартов в Петербурге. Л., 1988.

<sup>40</sup> Политика пришедшей к власти, но еще революционно настроенной буржуазии в вопросах искусства и промышленности хорошо освещена М.А. Бессоновой в работе: Проблемы взаимодействия искусства с промышленностью во Франции в XIX в. // Материалы по истории художественного конструирования. М., 1972.

<sup>41</sup> *Шиллер Ф.* Собр. соч. Т. 6. 1957. С. 265.

<sup>42</sup> *Ясперс К.* Истоки истории и ее цель. Вып. 1. М., 1978.

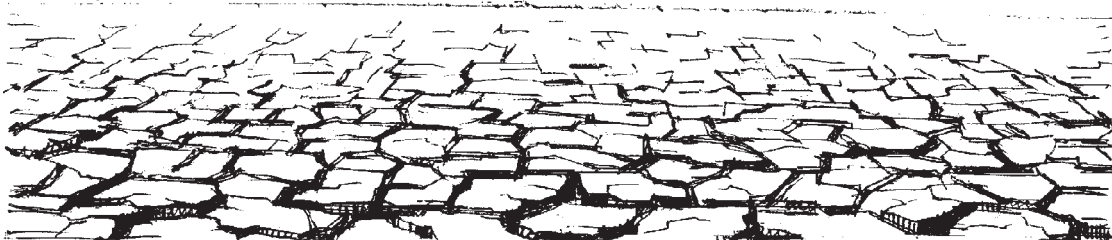
<sup>43</sup> Образцы машинной продукции начала XIX в., по причине своей убогости, за малым исключением не сохранились ни в быту, ни в музеях, т.к. не представляли практического или художественного интереса для последующих поколений.



# Часть V



# НА ЗЕМЛЕ ДИЗАЙНА



Теория реализуется, входит в жизнь различными путями. Главный канал реализации идей в данном случае — приложение полученных теоретических результатов к методике проектной деятельности по формированию предметов и предметных ансамблей. Для того чтобы превратить выявленные общие структуры и системы закономерностей в инструмент методики, их нужно конкретизировать в плоскостях, соответствующих поставленным целям. Так универсальная ячейка деятельности позволяет строить структуры различных конкретных деятельностей. При этом построения развиваются в структурной плоскости. Применительно к полученной системе функциональных закономерностей направления конкретизации лежат в плоскости функций предметов, в плоскости областей деятельности, в социально-исторической плоскости (этому вопросу в значительной мере посвящена предыдущая часть) и т.д. И в каждой из них система реализуется своеобразно, сохраняя инвариантную структуру.

Данная часть представляет опыт конкретизации полученных теоретических представлений применительно к наиболее перспективной сфере предметного творчества — к дизайну, особенно отечественному, который сегодня лишь тлеет в завалах промышленности, но неизбежно вырвется на простор и развернет свои возможности с усилением свежего ветра конкурентной борьбы. В сложившихся обстоятельствах задача теории — подготовить теоретико-методическую базу для свободного и широкого развития дизайна, внести ясность в понимание хотя бы основных сторон дизайн-деятельности.

## **21. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ДИЗАЙНА**

Речь пойдет, прежде всего, о том дизайне, который входит в область предметного творчества и может быть определен как проектирование эстетически совершенной формы практически полезных объектов промышленного изготовления, в данном случае — элементов предметной среды.

Дизайн вещей, даже выделенный из не имеющей устоявшихся очертаний сферы дизайна в широком смысле (см. очерк 9), не является чем-то однородным. Как установлено выше, он представляет собой спектр переходных форм, в различных пропорциях сочетающих два

исходных начала — практическое и художественное. Соответственно изменяются и цели дизайнера. Одни его формы, примыкающие к инженерной деятельности, имеют в качестве непосредственной цели достижение **всестороннего практического совершенства вещей** или их комплексов, их функциональной эффективности, удобства, рациональности в производстве, а также повышение производительности труда (если объектом являются элементы производственной среды). Другие формы, примыкающие к арт-дизайну, видят непосредственную цель в достижении **художественного совершенства** — выразительности вещей или фрагментов предметной среды, в реализации внешней для предмета функции, направленной на приобщение будущих потребителей к тем или иным идеалам, на духовное формирование людей.

Что касается классического дизайна, опирающегося на метод художественного конструирования, то для него цель — формирование **целостных предметов**, целостной предметной среды и через них — целостного человека. При этом в основе лежит практическое совершенство элементов предметной среды, но необходимым условием является их «одухотворенность», читаемость в их форме отношения к ним общества.

Принципиально важно, что осуществляемая с помощью художественных средств социализация (приобщение к идеалам общества) потребителей может иметь различную направленность, преследовать различные конечные цели, которые образуют целый спектр между полюсами коммерческих и гуманитарных устремлений. Коммерческий дизайн формирует, прежде всего, отношение к конкретным подлежащим сегодня сбыту вещам, опираясь на механизм моды и рычаги престижности. «Мы не производим продукты. Мы производим прогресс», — девиз передовых американских компаний. Главное, чтобы непрерывно появлялось что-то новое, а нужно ли оно человеку, нужен ли сам человек — вопрос второстепенный. Человек — средство, цель — доход. «Прогресс» в атмосфере постмодернистского рвательства — понятие цинично релятивистское, как и «добро», «истина», «искусство». Таким образом, в результате многообразия и массовости подобной продукции, формируется отношение к вещам вообще как символам благосостояния и стратовой принадлежности, как знаку человека<sup>1</sup>, как фетишу. Гуманитарный дизайн задает, прежде всего, демократическое, реалистичное отношение к человеку, к труду, к природе, к материалу, к вещам вообще и лишь как средство для достижения этой благородной цели — отношение к данной конкретной вещи. Ее престижно-статусное значение отходит на задний план.



Из различия целей вытекает и различие в способах реализации идеалов. Коммерческий дизайн, не афишируя свои мотивы (сбыт любыми средствами), зачастую неосознанно, «протаскивает» идеалы вещиц, как правило, маскируя их под гуманитарные, внимательно изучает все оттенки потребностей, а порою «заботливо» их создает, «раздувает», и даже искусственно гипертрофирует. Гуманитарный дизайн открыто и, как правило, сознательно проводит свои идеалы, формируя соответствующие этическое и эстетическое отношения к действительности.

Охарактеризованные, так сказать, «в чистом виде» тенденции, разумеется, в различных соотношениях, имеют место при разных хозяйственно-экономических укладах. Они сосуществуют, взаимодействуют.

В капиталистическом обществе первую тенденцию наиболее последовательно и открыто представляет стафф-дизайн (дизайн-службы на фирмах), а вторую — так называемый «академический» дизайн, проповедуемый в учебных заведениях, не зависящих от фирм. Однако сама экономическая система, основанная на частной собственности хозяев предприятий, предопределяет господство коммерческой ориентации, подчиняющей себе даже самых прогрессивных, демократически настроенных дизайнеров. Такие дизайнеры ищут отдушины в сфере средств производства, где в меньшей степени ощущается горячее дыхание конкурентной борьбы и погони за потребителем, в области художественных экспериментов и т.д.

В СССР, как казалось многим, в том числе и зарубежным теоретикам, существовали благоприятные условия для реализации гуманитарных устремлений дизайна. Но, к сожалению, это было не так. Из объективно необходимых предпосылок интенсивного развития подобного дизайна даже сегодня мы не имеем ни одной.

1. Отсутствует общественное владение средствами производства: они до последнего времени почти полностью принадлежали министерствам и ведомствам, отнюдь не преследующим цели гармонизации предметной среды, формирования целостного человека и т.д. Этим хозяев мало интересует даже обычная практическая добротность продукции.

2. Существующие технологии и, шире, культура производства, как правило, не позволяет обеспечить мировой уровень качества промышленной продукции.

3. Наличный экономический потенциал, международная и внутренняя ситуация, огромные затраты на «оборону», коррупция и т.п. не позволяют сосредоточить необходимые средства на серьезном ре-

шении вопросов природной и культурной экологии, гуманизации предметного мира. А такая деятельность требует долгосрочных и значительных вложений, она не приносит сиюминутной прибыли, а сказывается на физическом состоянии и духовном облике народа через десятки лет.

4. Вследствие низкого жизненного уровня, общей культуры и эстетического вкуса, господства прагматических интересов в значительной степени утрачена сама потребность населения в гармонизации предметной среды.

Таким образом, все прекраснодушные рассуждения об особом социалистическом дизайне и его преимуществах — один из увесистых плодов коммунистического мифотворчества. К названным объективным причинам неразвитости в Союзе не только гуманитарного дизайна, но и дизайна вообще можно прибавить и вытекающие из них субъективные причины.

1. Ограниченность организаторской активности руководителей производства, их представлений о целях и задачах дизайна.

2. Недостаточная зрелость самого дизайна как профессии: производственно-технологической, организационной, теоретико-методической и т.д. подготовки дизайнеров.

3. Необходимость приспособливаться к стилистике, продиктованной зарубежным дизайном и определяющей запросы населения.

4. Все еще существующая ориентация на имеющийся в наличии технический уровень вчерашнего дня, неизбежно обрекающая на отставание, и т.д.

В качестве одной из причин слабого развития дизайна в нашей стране только что была названа ограниченность представлений о его задачах. Попробуем разобраться в этом вопросе.

**Проектные задачи характеризуются видом объекта, типом проектирования и масштабом.** Сочетание первых двух характеристик определяет класс задачи, ее качественные особенности.

**Объекты дизайна вещей** — элементы предметной среды могут быть разбиты на группы по различным признакам. Для понимания задач дизайна наиболее существенной чертой объекта является его трактовка как компонента предметного мира, его соотнесение с этим миром, его, так сказать, «системный статус»<sup>2</sup>. Самый распространенный объект, пришедший из кустарного производства, — **единичное изделие**, воспринимаемое как самодостаточная система. Это может быть отдельный предмет или функционально объединенный комплект предметов (сервиз, гарнитур, набор). Восприятие мира как совокупности замкнутых суверенных объектов и спонтанное формирование среды ха-

рактарно, например, для древней Греции<sup>3</sup>. И в эпоху Возрождения «крупнейшей целостностью, которой оперировали зодчие и художники, ... было здание (самоценность здания, здание как завершённый в себе микрокосм) — эти представления с тех пор прочно укоренились в профессиональном сознании»<sup>4</sup>.

Однако и с потребительской, и особенно с производственной точек зрения такой объект наименее эффективен. Давно замечено, что гораздо рациональнее проектировать комплекс изделий или даже всю продукцию, выпускаемую тем или иным предприятием. Одновременное проектирование **комплекса продукции** позволяет реализовать единые конструктивные и технологические приемы, полнее использовать унификацию, стандартизацию, принципы комбинаторики, агрегатирования, модульности и т.п., достичь высокого эстетического эффекта, определить «лицо фирмы». Здесь принципиально важно, что подобные комплексы рассматриваются как продукты производства, с позиций его интересов. Таким объектом может быть производственный ассортимент, т.е. разновидности одного изделия, или производственная номенклатура, т.е. все изделия различного назначения, выпускаемые данным предприятием.

При охарактеризованном понимании объекта формы продуктов промышленного производства во многом оказываются подчинены законам техномира. Они объединяются по отраслям производства, зачастую игнорируя социально-культурные контексты сферы потребления. Таким образом «в случайном столкновении жестко систематизированных фрагментов рождается фатальный парадокс — соединение свехупорядоченности и хаоса»<sup>5</sup>.

Но если взглянуть на дело еще шире, поставив во главу угла интересы не производства, а потребителя, станет ясно, что совершенная в своем роде продукция каждого отдельного предприятия, выходя за его ворота, рассеивается в мире предметов. Она оказывается в соседстве с вещами, производимыми другими фирмами, образуя вместе с ними некую совокупность, объединенную уже не производственной, а функциональной, пространственной или организационно-служебной общностью. Речь идет о **предметной среде**. Сегодня эта среда, как правило, представляет собой «хаос форм», пусть даже по отдельности совершенных.

Дизайн по своей специфике стремится к тому, чтобы такие пространственно и функционально объединенные совокупности предметов представляли собой гармоничное целое. Проектирование комплексов может способствовать гармонизации мира вещей, однако наиболее прямо и действенно этой идеальной цели дизайна отвечает проектиро-

вание предметной среды, воспринимаемой как целостная система, или, по крайней мере, фрагментов такой среды. Предметная среда — понятие «пластичное». Она может быть локальной, воспринимаемой единовременно, например, рабочее место оператора, цех, территория завода, а может быть «разорванной» и распространяться на целую страну, когда мы говорим о ряде предприятий одной отрасли, о службах почты, здравоохранения, аэрофлота и т.п.

Таковы виды объектов проектирования. Характерно, что дизайнером все они мыслятся системно, а различие их состоит в понимании системы соотнесения; в первом случае объект воспринимается как самодостаточная система, во втором — как элемент системы производства, а в третьем — как аспект системы потребления. Интересно также отметить, что каждый из трех видов объекта типичен для соответствующего исторического этапа в развитии предметной деятельности: единичное изделие — для эпохи ручного, ремесленного производства, комплекс продукции — для нынешней эры преимущественно частного промышленного производства, а предметная среда — для этапа контролируемого обществом компьютеризированного производства, которому принадлежит будущее.

Теперь обратимся к **типам проектирования**. Их также можно выделять по различным основаниям. Для характеристики качественного своеобразия проектных задач наиболее существенно такое основание как глубина преобразований объекта (в очерке 16 речь шла о трех ступенях формирования вещи, об уровнях ее идеи, структуры и облика). Самый распространенный тип проектирования — **модернизация** предполагает несущественное усовершенствование изделия, его облика, замену отдельных узлов или деталей при сохранении функциональной и конструктивной основы. Модернизация бывает **косметической**, когда обновление в основном осуществляется цветографическими средствами, и **пластической**, предполагающей замену деталей корпуса, технологии изготовления внешних элементов, введение иных комплекствующих и т.п. Сюда же

**Классы проектных задач**

виды объектов		единичное изделие		комплекс продукции		предметная среда	
		предмет	комплект	ассортимент	номенклатура	локальная	разорванная
типы проектирования		<b>ПОЛЕ ПРОЕКТНЫХ ЗАДАЧ</b>					
модернизация	косметическая						
	пластическая						
переработка	структурная						
	принципиальная						

примыкает очень распространенное в нашей стране аналоговое проектирование, суть которого состоит в приспособлении апробированных образцов (обычно зарубежных) к имеющейся технологии. Такая модернизация, как правило, происходит с отрицательным знаком, по причине низкой культуры отечественного производства.

Второй тип проектирования — **переработка**. Она бывает **структурной**, связанной с существенными морфологическими изменениями изделия при сохранении его рабочих функций, с перекомпоновкой основных блоков, изменением материалов, технологий, конструкции, и **принципиальной**, когда объект не имеет прямого прототипа и задача заключается в создании доселе небывалого образца, реализующего новую идею, новый технический принцип действия (обычно результат научного открытия или изобретения).

Пересечение названных типов проектирования с выделенными выше видами объекта образует сетку из двадцати четырех ячеек, соответствующих качественно различным классам проектных задач (см. таблицу). Такая сетка дает ориентиры в поле задач, способствующие взаимопониманию заказчиков и участников проектирования. Разумеется, в реальной практике имеют место промежуточные и комбинированные задачи, но мы рассмотрим наиболее характерные из них в аналитически чистом виде.

Задача по модернизации единичного объекта является традиционной: именно этим путем в течение веков доводились до совершенства предметы быта, инструменты, утварь, средства транспорта, жилище и т.п. Данная задача всем знакома и по сегодняшней практике. Роль дизайнера состоит здесь в усовершенствовании объекта с точки зрения эксплуатационных и эстетических свойств, в «осовременивании» чаще всего косметическими средствами: двухмерной компоновкой, цветом, фактурой, графикой. Реже имеет место пластическая модернизация, дающая экономический эффект лишь при значительных тиражах. Характерным проявлением модернизации ассортимента является модификационное проектирование, когда на основе базовой модели создается целое семейство изделий, различающихся лишь цветографическим решением или чисто внешней пластической трактовкой (посуда, одежда, обувь, шляпы и т.п.). Пример такой модернизации — обновление ручных часов. Она может проводиться с помощью дисплейной техники, удобной для перебора вариантов.

При модернизации комплекса продукции обычно преследуется цель придания входящим в него изделиям визуальной общности, создание поверхностно понимаемого единого стиля, «лица фирмы». Средствами же служат главным образом сквозные цветовое и графическое решения,

в лучшем случае — введение общих деталей типа ручек для переноса, органов управления, новых измерительных приборов и т.п. Пластическое объединение комплекса требует уже технологической проработки входящих в него зачастую разномасштабных и разнохарактерных изделий.

Модернизация предметной среды осуществляется, как правило, организациями, не производящими эту среду, а функционирующими в ней. Наиболее распространенный пример решения такой задачи — усовершенствование производственных или общественных помещений, обычно связанное с их косметическим ремонтом, благоустройством, частичным обновлением или окраской оборудования, использованием средств графики, озеленения, декора и т.п.

В целом, модернизация в любых ее проявлениях — компромиссный путь, ведущий к частичному непринципиальному совершенствованию объекта. Отсюда и значительные ограничения творческих возможностей дизайна. Иное дело — переработка объекта, имеющая в основе структурные преобразования, обновление материалов и технологий; подобная деятельность позволяет достичь гораздо более глубокого функционального и эстетического эффекта.

Особенно актуальна, хотя далеко не всегда доступна сегодня, структурная переработка комплексов продукции, дающая весьма ощутимый экономический, эксплуатационный и эстетический эффект, размеры которого прямо пропорциональны масштабу задачи (разумеется, при условии ее окончательного решения, т.е. полного освоения проекта производством, вероятность чего уже обратно пропорциональна масштабу объекта). Показательно в этом плане создание единого стиля ВО «Союзэлектроприбор»<sup>6</sup>, выпускавшего около полутора тысяч наименований электроизмерительных изделий, которые в результате дизайнерской переработки было предложено заменить иерархической системой ограниченного числа типовых унифицированных элементов, позволяющих формировать всю продукцию объединения от переносных приборов до целых лабораторий.

Подобная трактовка продукции объединения как системы типовых элементов различного уровня логически привела к выводу о целесообразности организационной перестройки производственного процесса, о специализации заводов и цехов по отдельным элементам, о централизованном изготовлении последних для всех заводов объединения (здесь мы наблюдаем естественный переход дизайна вещей в сферу нон-дизайна).

Кстати, в приведенном случае задача по переработке производственной номенклатуры и ее упаковки слилась с задачей по модернизации графического сопровождения и предметной среды: во-первых, среды производства этого комплекса (помещений, территорий, транспорта, спецодежды, средств коммуникации); во-вторых, среды его потребления (компонуемые из типовых элементов лаборатории, диспетчерские пункты, хранилища и т.п.).

Если же продолжить пример с производственным помещением, то структурная переработка цеховой среды, в отличие от модернизации, предполагает уже ее существенные преобразования, такие как перестройка технологической линии, перепланировка целого этажа, устройство подвесного потолка, рекреационных помещений, зон отдыха и т.п.

Последний тип проектирования, принципиальная переработка, дает наибольший простор для творческого поиска, для выражения в форме объекта его практического и художественного содержания. Однако эти возможности до появления дизайна, как правило, не использовались. Традиционным проектированием новые вещи зачастую создавались по образцу старых (см. очерк 20). Сегодня культура проектирования настолько возросла, что подобное «механическое» решение задачи по формированию новой вещи можно встретить лишь в качестве исключения. Ныне уже достаточно ясно, что каждому техническому содержанию должна соответствовать своя форма, что в этом основа всестороннего совершенства изделия. Так, применение рентгеноскопии или электронной микроскопии вызвало к жизни ранее невиданные установки, применение нового принципа передвижения по воде вызвало к жизни суда на подводных крыльях, освоение лазерного луча — первые квантовые генераторы, а достижения электроники породили современную аудио, видео и компьютерную технику.

Разумеется, еще больше творческих возможностей представляется при разработке номенклатуры новых изделий. Соответствующие объемно-пространственные решения подобного объекта в состоянии не только определить фирменный стиль предприятия, но и повлиять на господствующие в обществе стилевые предпочтения. Такое влияние оказало в свое время решение вагонов метрополитена на форму других видов городского транспорта (троллейбусов, трамваев), а позднее — становление ракетной техники и электроники — на характер форм целых групп изделий как промышленного, так и бытового назначения. Здесь имели место и увлечения, и неоправданное использование стилистами «модных» форм (показательны в этом плане пылесос в виде ракеты, комнатный вентилятор в виде электронного прибора и т.п.).

Наконец, задача по разработке небывалой предметной среды является самой редкой, интересной и сложной. В наше время эта задача актуализировалась в связи с проникновением человека в новые для него природные среды, например в морские глубины или космос. Необходимость длительного пребывания человека в подобных экстремальных условиях ставит перед проектировщиками искусственной среды множество проблем и, прежде всего, проблемы компенсации отсутствия привычных земных условий. Если же вернуться на землю, наиболее ярким примером принципиальной переработки предметной среды служит проектирование первой очереди Московского метрополитена, когда подобная задача встала в связи с освоением нового вида транспорта. Московское метро проектировалось как единый архитектурно-пространственный организм. Координаторами работы всех служб и проектных организаций были архитекторы, которые определяли не только всестороннее решение самих станций, их подземных и наземных помещений, но и планировку всех линий с учетом потоков пассажиров, увязку с наземным транспортом, внешний вид и внутреннюю отделку вагонов, средства визуальной коммуникации, униформу обслуживающего персонала и т.д. Тогда в соответствии с духом времени творцы метрополитена вдохновлялись идейно-образной концепцией создания галереи «дворцов», каждый из которых должен был являться памятником эпохи. При реализации этой концепции были использованы все возможные средства выразительности, включая круглую скульптуру и мозаичные панно. Аналогичный подход имел место и в послевоенные годы при создании станций Московского, а также первой очереди Ленинградского метрополитена. Сегодня, когда метро стало привычным видом транспорта, его станции в художественном плане решаются более сдержанно, а с точки зрения проектных задач в большинстве случаев происходит лишь модернизация прототипов.

Таковы обобщенные классы проектных задач при дизайне вещей. Необходимо еще раз подчеркнуть, что они, во-первых, отражают лишь качественный аспект, во-вторых, имеют переходные и совмещенные формы, и, в-третьих, могут быть по-разному трактованы в зависимости от «точки отсчета». Например, структурная переработка измерительных приборов или щитов управления может рассматриваться как пластическая модернизация операторской среды, а переработка элементов цехового оборудования или рабочего места — как модернизация цеха. В любом случае при постановке задачи дизайнер в соответствии с кредо своей профессии учитывает и по возможности принимает более широкую точку зрения на объект проектирования, рассматривает его как элемент системы.



Что касается количественного аспекта проектных задач, то он зависит от **масштаба** объекта. Диапазон такого объекта, как предметная среда, мы уже представляем. Та же пластичность присуща и другим объектам проектирования. Так, единичным предметом являются, например, уют и электровоз, нож и шагающий экскаватор; в качестве комплекта может рассматриваться маникюрный набор или готовальня, гарнитур мебели или гамма подъемных кранов. Ассортимент продукции может включать несколько модификаций какого-либо изделия и сотни разновидностей вещи одного назначения. То же касается и производственной номенклатуры, которая может включать изделия трех-четырех видов, а может охватывать продукцию целой отрасли.

При любом масштабе объекта сохраняется качественное своеобразие задачи, ее постановка: глубина задуманных преобразований и подход к объекту (как к самоценной замкнутой системе, как к продукту производственной системы или как к функционально-пространственной системе). Однако зависящие от объекта масштаб и сложность задачи, безусловно, влияют на процесс ее решения, на характер проектных работ. И это естественно. Когда проектированию подлежит простое изделие (допустим, посуда, одежда, садовый инвентарь, мебель и т.п.), задачу формообразования решает, как правило, один человек, лишь консультируясь по мере необходимости с другими специалистами, — процесс сконцентрирован и монолитен. По мере усложнения объектов и расширения преобразующего охвата единоличное проектирование оказывается все менее возможным. Оно перерастает в коллективное творчество.

В отдельных случаях (например, при разработке всей продукции фирмы и ее стиля в глубоком понимании этого слова) в процесс проектирования могут быть втянуты специалисты нескольких информационных, научно-исследовательских, технологических и конструкторских подразделений. Единая задача расчленяется, растягивается во времени. И здесь с неизбежностью возникает проблема координации действий всех участников процесса, общей направленности и согласованности этих действий. Продуктивное решение данной проблемы требует четкого и достаточно полного представления о проектном движении, о его этапах, компонентах, их связях и взаимодействиях. Процессы, которые у индивидуального автора протекают в «свернутом» виде, часто подсознательно, здесь должны быть развернуты и осмыслены. Это требует достаточно определенных представлений о структуре проектного движения.

## 22. ПРОЕКТНОЕ ДВИЖЕНИЕ

От рассмотрения проектных задач мы естественно переходим к вопросу о процессе их разрешения, т.е. о проектном движении. Этапы этого движения, их состав, существо, последовательность и взаимосвязи являются основным предметом методики проектирования.

Достаточно универсальное, полное, последовательное и доказательное описание проектного движения возможно лишь на основе практики, обобщенной, сфокусированной в теории. Теория любого проектирования и, в частности, дизайна, как установлено выше, должна опираться на положения и понятия философской теории деятельности, раскрывающей более общие закономерности. В качестве исходных мы принимаем два таких положения:

1. Структурная единица преобразовательной деятельности на уровне предельного абстрагирования представляет собой взаимодействие четырех необходимых и достаточных компонентов:

**Субъект → Средства → Материал → Продукт**<sup>7</sup>.

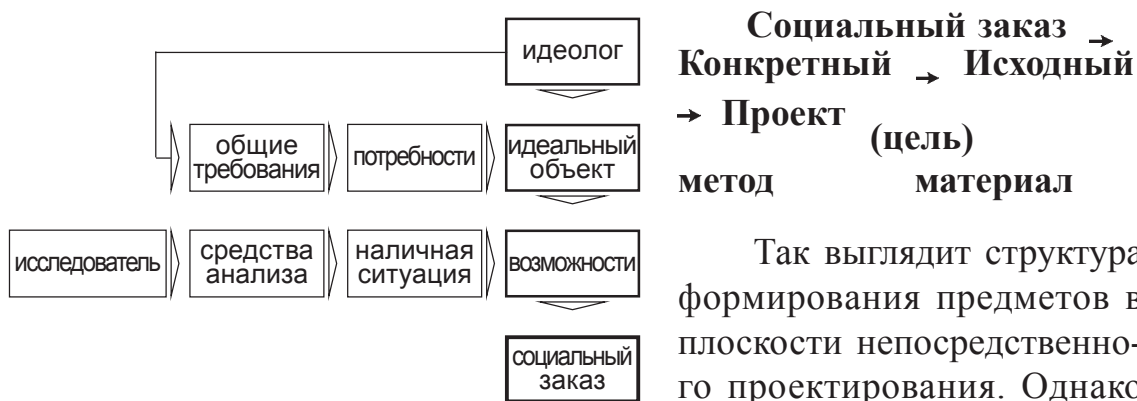
2. Конкретную форму и характер указанных постоянных элементов каждой отдельной деятельности определяет Продукт деятельности, выступающий в сознании Субъекта как ее мысленно положенный результат, т.е. **цель**<sup>8</sup>.

Конечным продуктом интересующей нас деятельности по проектированию предметов или предметных систем является проект указанного объекта. Совершая обратное движение от конечного результата к его замыслу, мы убеждаемся, что в идеальной форме проекта фиксируется мысленно преобразованный **исходный материал** (потребление и производство объекта), представляющий собой продукт предшествующей деятельности или же природы.

Двигаясь дальше в том же направлении, т.е. к началу проектного пути, мы устанавливаем, что исходный материал преобразуется и воплощается в проекте объекта с помощью соответствующих проектных средств — **конкретного метода** проектирования, который в свою очередь, должен быть выработан, осмыслен, а в некоторых случаях и зафиксирован.

Наконец, формированию конкретного метода предшествует осмысление и формулирование цели в виде **социального заказа**, который усваивается, интериоризуется субъектом проектирования, служит движущей и направляющей силой всего процесса.

В итоге получаем цепочку необходимых компонентов проектной деятельности на уровне максимального обобщения:



Так выглядит структура формирования предметов в плоскости непосредственного проектирования. Однако такие компоненты этой структуры, как социальный заказ и конкретный метод, являются продуктами также проектных деятельностей, хотя и лежащих в иных плоскостях.

Первая из них — плоскость целевого, или концептуального, проектирования. В качестве продукта здесь выступает социальный заказ как совокупность конкретных требований к будущему объекту; в качестве материала — принципиальные **возможности** потребления и производства; в качестве средств — мысленный образец, теоретическая модель совершенного объекта, или **идеал**; а в качестве субъекта — **идеолог** проектирования как носитель замысла и создатель концепции<sup>9</sup>:

**Идеолог → Идеальный объект → Возможности → Социальный заказ**

Весьма существенно, что формирование идеала и осмысление возможностей в свою очередь являются особыми деятельностями. **Идеал** формируется, так сказать на «идеальном» уровне. Материалом при этом служат **потребности** общества (его слоя, социальной группы) в целесообразном выполнении определенных функций; средствами — система ценностных ориентации, мировоззрение общества (слоя) в форме **общих требований** к предметам; субъектом — тот же **идеолог**, в сознании которого этот идеал кристаллизуется, формулируется и служит инструментом:

**Идеолог → Общие требования → Потребность → Идеальный объект**

Он же или особый специалист — **исследователь** осмысливает и формулирует представление о реальных **возможностях**, обрабатывая, анализируя с помощью соответствующих **средств** эмпирические данные о **наличной ситуации** — потреблении и производстве объекта:

Исследователь → Средства анализа → Наличная ситуация → Возможности

Таким образом, деятельность по формированию социального заказа имеет структуру, представленную в схеме.

Важно дополнить, что сформулированные потребности суть продукт деятельности заказчика, сформулированные общие требования — продукт теории данного вида проектирования<sup>10</sup>, средства анализа — продукт методологии исследования, эмпирические данные о наличной ситуации — продукт деятельности служб информации. Все названные деятельности выходят за рамки проектирования (хотя и «работают» на него) и поэтому здесь не рассматриваются.

В структуре формирования социального заказа ключевую роль играет блок, названный нами «идеальный объект», ибо он предопределяет вид объекта (единичное изделие, комплекс продукции или предметная среда), его масштабы, тип проектирования (модернизация, переработка), проектный подход (преимущественно инженерный, художественный или целостный) и, таким образом, — задачу и социальный заказ. Идеальный объект служит инструментом оценивания исходной ситуации, возможностей наличного потребления и производства, их реальных перспектив и, в результате, — выработки социального заказа (реальных требований к будущему объекту).



Итак, первый продукт проектирования — сформулированная цель (совокупность требований к объекту). Эта цель «как закон» определяет характер всех элементов деятельности и, в первую очередь, средств. В нашем случае речь должна идти о проектных средствах, т.е. **конкретном методе** проектирования как совокупности принципов и приемов преобразования исходного материала; создания данного конкретного объекта, синтеза его формы, соответствующей содержанию, выработанному при построении социального заказа. Так мы переходим в методическую плоскость проектирования, где отбираются и отрабатываются эти средства. Материалом здесь служат **возможности** проектирования (человеческие, технические, финансовые, временные и т.п.); средством — представление об идеальном, образцовом выполнении данного социального заказа —

**идеальный метод**; а субъектом — **методист**, направляемый социальным заказом как целью:

**Методист** → **Идеальный метод** → **Проектные возможности** → **Конкретный метод**

Узловым блоком в этой цепи, как и всегда, служат средства, т.е. идеальный метод. Он является предварительным продуктом деятельности методиста, прилагающего имеющийся **фонд**, образно говоря, арсенал оперативных средств к решению данной задачи. Орудием методиста при выборе оперативных средств служат **общие принципы** избранного вида дизайна (или метод в глубоком смысле слова):

**Методист** → **Общие принципы** → **Оперативный фонд** → **Идеальный метод**

Данные о возможностях проектирования получает тот же методист или Специальный **исследователь**, который оценивает наличную ситуацию, имеющиеся ресурсы (сроки, средства, силы и т.д.) с помощью соответствующих **норм**:

**Исследователь** → **Нормы** → **Проектные ресурсы** → **Проектные возможности**

Такова структура деятельности по выработке конкретного метода.

Формирование оперативного фонда и общих принципов проектирования, выработка норм и установление проектных ресурсов, как правило, находятся за пределами проектирования и поэтому здесь не рассматриваются.

Имея в своем распоряжении определенную цель в форме социального заказа, разработанного исследователем и идеологом, и средства в виде конкретного метода, разработанного исследователем и методистом, непосредственный проектировщик (все названные субъекты проектирования могут быть представлены в одном лице или же, напротив, коллективами; последнее особенно относится к исследователям и проектировщикам) приступает к преобразованию исходного материала, его приведению в соответствие требованиям социального заказа. Структуру такого проектирования в традиционном узком смысле, т.е. состав и последовательность операций, задает конкретный метод. Блок «исходный материал» включает в себя формирующие объект проектирования факторы потребления, изготовления и обслуживания, объединенные в подсистемы. Результат его мысленного преобразования фиксируется в форме

Структура проектного движения

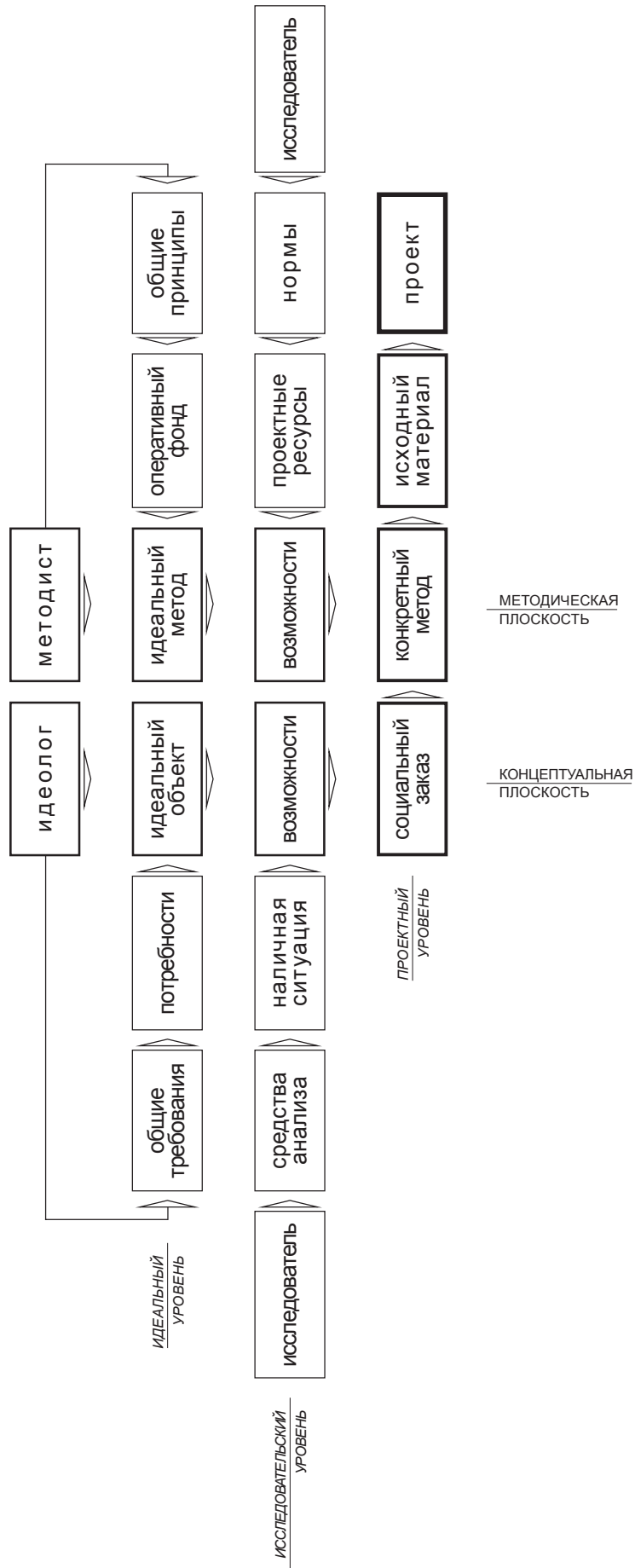


Схема 17

проекта. При этом преобразованию, разумеется, подлежит не сама реальная наличная ситуация, а лишь ее отражение — модель<sup>11</sup>, построенная в процессе исследования. Эта модель может быть неточным отражением исходной реальности; тогда проектирование пойдет «не по тому азимуту». Отсюда исключительно ответственная роль информации о названных подсистемах, ее анализа и обработки, короче — проектных исследований.

Такова общая развернутая структура проектного движения (схема 17). Она разворачивается на трех уровнях: непосредственного практического проектирования, исследований и предварительных идеальных построений, а также — в двух сквозных плоскостях: концептуальной и методической.

Она является постоянной для любой формы проектирования предметных систем и с точки зрения состава блоков и последовательности действий позволяет выделить три обобщенных этапа<sup>12</sup>:

1. Формирование цели — социального заказа, включающее выработку проектного идеала и выявление реальных возможностей;

2. Разработку средств — конкретного метода преобразования исходного материала, включающую установление стратегии и тактики, идеального метода и проектных возможностей;

3. Процесс непосредственного проектирования, или мысленного преобразования исходной ситуации, включающий воздействие с помощью конкретного метода на исходный материал и фиксацию результатов в форме проекта.

Это, так сказать, — продольный срез проектного движения в логической плоскости. Но теория позволяет показать функциональную структуру проектирования и на каждом из участков проектного движения, т.е. дать, образно говоря, «поперечные сечения» процесса. Функциональная окрашенность, качественная характеристика постоянных блоков структуры прямо зависит от избранного подхода, т.е. типа предметосозидания, предопределяющего общие требования и метод проектирования как систему общих принципов, от класса задач и масштаба объектов. Содержательное наполнение многих блоков, особенно таких, как «общие требования», «идеальный объект» и «общие принципы» существенно меняется в зависимости от соотношения практических и художественных функций будущего объекта, а блоков «социальный заказ», «идеальный метод» и «конкретный метод» — также и от типа проектирования (глубины преобразований объекта).

Как уже отмечалось, при «штучном» объекте вся деятельность по разработке социального заказа и конкретного метода протекает в

свернутом виде, часто подсознательно, и уж конечно без фиксации ее результатов в каких-либо документах. Напротив, при расширении задачи и углублении преобразований объекта результаты отдельных, иногда многолетних этапов (таких, как «предпроектное исследование», «разработка концепции», «создание рекомендаций») наряду с непосредственным проектированием представляют собой самостоятельные отчеты, имеющие часто не только конкретно-инструментальную, но и методическую ценность. В таких случаях перед нами особый вид дизайнерской деятельности — концептуальный дизайн. Задержимся на этом вопросе.

Под концепцией обычно понимается система взглядов. В теории дизайна выдвигаются различные, порою сбивчивые трактовки, знакомство с которыми свидетельствует об использовании этого термина на разных уровнях абстрагирования, о существовании целой иерархии дизайн-концепций.

Попытка выделить и охарактеризовать концепции различного уровня в сфере дизайна была предпринята Д.Н. Щелкуновым. Полученный им результат в принципе совпадает с нашей трактовкой формирования социального заказа. Что же это за концепции?

Наиболее общая из них **концепция дизайна**, понимание предмета данной деятельности, общих требований к ее продукту и вытекающего из них метода проектирования, одним словом — кредо профессии. Эта, по выражению Д.Н. Щелкунова, «социально-культурная позиция профессора» содержит в себе концепцию «совокупного объекта» деятельности — «идеальную прогностическую

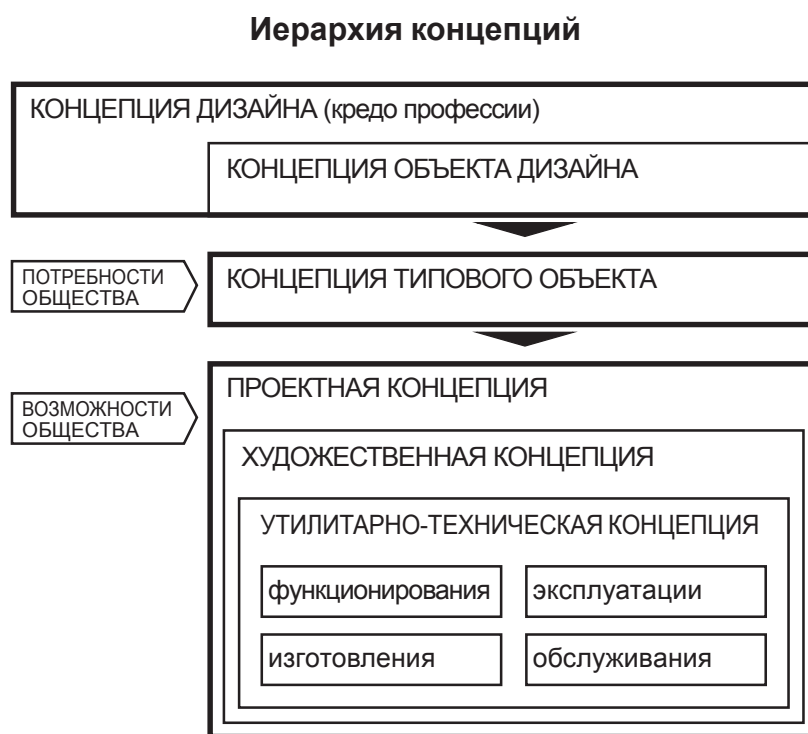


Схема 18



модель объекта, которую дизайнер стремится реализовать в своем творчестве»<sup>13</sup>.

На более конкретном уровне применительно к фрагментам совокупного объекта строятся **концепции частного объекта**, описывающие его обобщенную, типовую модель (жилище, завод, контора и т.д.), его идеальный эталон, совокупность общих требований к объектам данного типа. В основе концепции частного (типового) объекта всегда лежат определенные процессы жизнедеятельности и поведения человека, обеспечиваемые этим объектом. Она формируется в результате преломления общих профессиональных требований концепции более высокого уровня в содержательном материале данного типового объекта, применительно к особенностям его функционирования и производства. Подобную идеальную модель объекта другие авторы именуют культурным образцом.

Наконец, последний выделенный Д.Н. Щелкуновым тип концепции — **проектная концепция**, «разрабатываемая специально либо вынашиваемая интуитивно дизайнером применительно к конкретному проекту, конкретному объекту, конкретным условиям... В принимаемой дизайнером проектной концепции выражается его целостное представление о необходимых свойствах объекта разработки, связях его с человеком и средой, о композиционно-стилистических особенностях и пр. Проектную концепцию можно определить также как мысленную модель объекта, его замысел»<sup>14</sup>. Она строится в результате сопоставления идеальной модели (обобщенной концепции типового объекта) с исходной ситуацией, с наличными возможностями (функциональными, производственными, рыночными и т.д.) и выступает как социальный заказ.

Таким образом, по степени конкретности требований к объекту проектирования Д.Н. Щелкунов выделяет концепции трех уровней:

- общие требования к деятельности и ее продуктам (концепция дизайна как профессии);
- общие требования к объектам данного типа (концепция идеального объекта);
- совокупность требований к конкретному объекту, его свойствам (проектная концепция).

Принимая такое представление об иерархии концепций, необходимо отметить, что намеченная картина еще далека от завершения. Так, в сфере дизайна и концепция типового объекта, и проектная концепция, как правило, включают в себя взаимодействующие концептуальные подсистемы: утилитарно-техническую и художественную, каждая из которых, в свою очередь, содержит более частные концептуальные состав-

ляющие. Например, **утилитарно-техническая концепция объекта** включает как минимум концепции функционирования, эксплуатации, изготовления и обслуживания (схема 18). Ее конкретизация может быть продолжена и далее. Так, концепция изготовления включает в себя более частные концепции оптимизации материалов, технологических и конструктивных принципов. Например, в «Методике художественного конструирования» описаны три типичные технологические концепции: строгое следование реальным свойствам материалов и технологий, имитация такого следования и полный отказ от него<sup>15</sup>.

С другой стороны, **художественная концепция** каждого объекта дизайна включает содержательный и формальный ракурсы. Идейно-образное содержание пронизывает все аспекты проектирования, представляя собой стержень творческих исканий. Эта художественная идея предопределяет стилевые черты объекта — концепцию художественных средств.

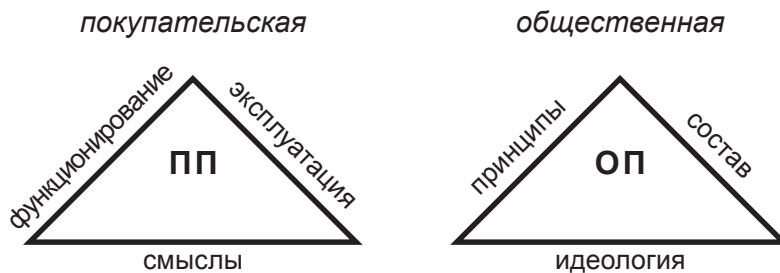
Наконец, необходимо отметить, что любая концепция может быть шире мысленной модели желаемого объекта и включать в себя представления о соответствующем этому объекту методе проектирования, т.е. не только о цели, но и о средствах ее достижения.

Возвращаясь теперь к структуре проектного движения, мы видим, что у его истоков лежит самая обобщенная из названных дизайн-концепций — исходная позиция, или общие требования к любому объекту. Она окрашивает все движение и прежде всего тот идеальный (типовой) объект, или культурный образец, который представляет дизайн-концепцию второго уровня и соответствующий метод проектирования (общие принципы). Что же это за исходная позиция?

### 23. ПОЗИЦИИ

Как мы помним, типы предметного творчества отличаются друг от друга пониманием совершенства создаваемых предметов, совокупностью требований, предъявляемых к ним, т.е. исходной позицией. Каждый разумный человек меняет свою субъективную позицию в зависимости от рода рассматриваемого объекта, от меры предмета. Но эта позиция зависит также и от самого человека: эскимос не мыслит рая без тюленя, чукча — без оленя, цыган — без лошади, туркмен — без верблюда, и т.д. Поэтому даже в отдельной сфере предметного творчества — дизайне вещей — разброс возможных позиций весьма широк. Попробуем разобраться в них. Поскольку в основе создания вещей, так или иначе, лежат интересы потребителя, с его позиций мы и начнем.

### Позиции потребления



Н а ш е воспрятие, несмотря на свою общественную природу, всегда индивидуально. Однако было бы неправильно рассматривать по-

ребителя только как индивидуальность. В качестве субъекта потребления вещей могут выступать и отдельный человек, и семья, жители квартала или целого города, и общественные группы различного масштаба, и все общество в целом. Весьма наглядной иллюстрацией сказанному служит такой объект, как часы: ими пользуются индивидуальные потребители самых различных возрастных, профессиональных, социально-ролевых и т.п. групп, и семья, когда речь идет о бытовых часах, и многотысячный коллектив предприятия — в цехе, конторе, проходной, и жители города — на улицах, вокзалах, почтамтах, и, наконец, население целой страны, сверяющее свое время с часами Спасской башни или Биг Бена. Естественно, что в каждом из названных случаев потребительская позиция оказывается иной, хотя представлять ее может один и тот же индивид.

Рассмотрим крайние позиции этого веера, индивидуальную и общественную, исходя из того, что в каждой из них могут быть выделены общие постоянные планы, весомость которых меняется в зависимости от типа изделия, типа потребителя и типа ситуации потребления.

Потребитель как индивидуальность наиболее ярко проявляется в условиях рынка, где он выступает с **позиции покупателя**, оценивающего вещь под разными углами зрения.

Здесь, прежде всего, должен быть назван функциональный план: состав реализуемых изделием практических функций, продуктивность и надежность его работы и т.п., короче — функциональная эффективность вещи.

В большинстве предметов существует также эксплуатационный план: приспособленность изделия к визуальным и тактильным контактам с ним потребителей, оптимальность его размеров, веса, необходимых усилий — эргономичность. Часто важны и моменты обслуживания вещи: процессы транспортировки, хранения, регулировки, наладки и т.п., но также в плоскости их удобства для потребителя.

Наконец, весьма существенен план смыслов — стиля жизни, принятой социальной роли, моды, дефицитности, престижно-статусных

свойств вещи и т.п.

**Общественная позиция** также имеет свои постоянные аспекты. Это, во-первых, план состава, в котором изделие рассматривается с точки зрения оптимальной потребительской номенклатуры и ассортимента. Общественная точка зрения в данном аспекте бывает весьма различной. Например, в области одежды может считаться нормальной единая форма, как в армии или как в Китае времен «культурной революции», а может господствовать стремление к бесконечному разнообразию видов одежды (номенклатура) и вариантов каждого вида (ассортимент). Представления о целесообразности здесь растяжимы.

Второй план — принципов действия изделия, когда оно рассматривается с точки зрения социально-экономических, экологических и культурных последствий его функционирования, общественного здравоохранения и т.п.

Наконец, третий план — идейно-эмоциональной нагрузки на изделие. Образное воздействие через форму вещей на потребителя (внешние, художественные функции вещи) может преследовать, как мы знаем, целый спектр целей от чисто экономических (разжигание покупательских вожделений) до гуманистических (формирование гармоничного человека). Взаимодействие названных планов двух полярных позиций отражает схема.

Между полюсами, рассмотренными в «чистом виде», располагается множество сложных форм их взаимодействия — веер позиций потребления. К нему примыкают позиции торговли, которая в силу своей коммерческой природы следует за покупателем. Однако в условиях, когда торговые организации являются государственными или подлежат общественному контролю, они вынуждены хотя бы официально поддерживать общественные установки. Поэтому и здесь существует спектр переходных форм, по-разному сочетающих полярные ориентации.

Проектные позиции также образуют свой спектр, хотя в иной плоскости — от чисто инженерной до преимущественно художественной. Мы остановимся на трех характерных точках этого спектра.

При **инженерном** подходе преобладает рациональный, практический взгляд на вещи. Соответствующая проектная и оценочная позиция включает в себя четыре основных плана (два продиктованы потреблением и два — производством).

Потребление проектируемого объекта предполагает функциональные и эксплуатационные требования к нему. В функциональном плане рассматриваются рабочие функции объекта, их состав и совершенство реализации, надежность, продуктивность и т.п., одним словом, то, что



выше уже названо эффективностью изделия. В эксплуатационном плане рассматриваются взаимодействия человека с объектом потребления, соответствие формы объекта возможностям человека как биологического вида — эргономичность.

Со стороны производства действуют две подсистемы: изготовления и обслуживания. В плане изготовления объекта рассматривается выбор материала, технологии его обработки и конструкции (компоновки) с точки зрения их рациональности, т.е. наименьших затрат при выполнении заданных функций. А в плане обслуживания объекта с той же точки зрения рассматриваются вопросы его складирования, хранения, транспортировки, монтажа, наладки, энергопитания, ремонта, чистки и т.п.

Совершенство объекта в аспектах принятой позиции предопределяет его положительную эстетическую оценку. Идея эстетического восприятия с инженерных позиций в определенной степени была скомпрометирована концепцией вульгарного функционализма, согласно которой красота вещей непосредственно следует из их функционального совершенства.

Разумеется, дело обстоит гораздо сложнее: форма вещи несет информацию о различных аспектах инженерной позиции и, в первую очередь, — о совершенстве изготовления.

При художественном подходе к вещи основной становится функция передачи адресату в образной форме некоторого познавательного-оценочного, идейно-эмоционального сообщения, которое принято называть художественным содержанием<sup>16</sup>. Художественное содержание продуктов дизайна носит обобщенный характер (подобно архитектуре или музыке) и проявляется в различных объектах далеко не одинаково по степени выразительности. Здесь могут

быть выражены такие обобщенные идеи, как точность и солидность, мощь и динамичность, легкость и элегантность, техническая сложность и декоративность, праздничность и нарядность, деловитость и надежность, уют и торжественность, легкость и бестелесность, современность, традиционность и т.п. Здесь может быть выражена принадлежность различным субкультурам, различным потребительским ситуациям и средам, различным индивидам (пол, возраст) и личностям. Поэтому мы и обращаемся к рассмотрению художественной позиции. Она включает планы содержания, выражения и коммуникации.

В плане содержания лежит само сообщение, художественный смысл, который может рассматриваться с точки зрения его соответствия идеалам и часто неосознанным ожиданиям данной группы потребителей и общества в целом, глубины, актуальности, уместности, оригинальности и т.п.

В плане выражения, образности формы рассмотрению подлежат: ее соответствие данному содержанию, мастерство использования для этой цели материала, его обработки и расположения (композиции).

В коммуникативном плане рассматривается соответствие художественной формы возможностям постижения ее потребителями, доступность их пониманию заложенного сообщения, поскольку художник должен мысленно моделировать ценностные установки адресата, на которого он ориентируется, и согласовывать с ними свое творчество.

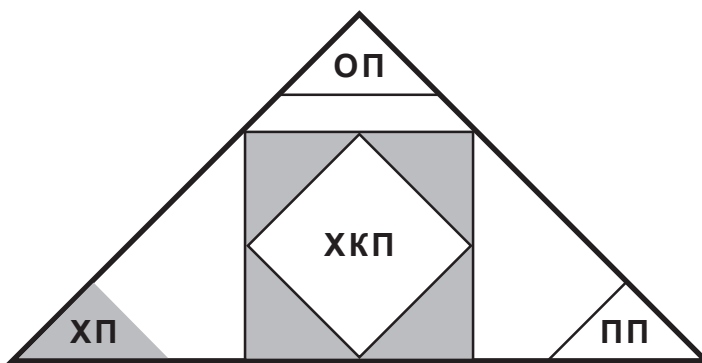
Названные планы художественной позиции взаимообусловлены, поэтому ее отображает монолитный треугольник (схема). Эстетическое отношение к художественной вещи предопределяется ее совершенством в трех указанных аспектах с точки зрения воспринимающего.

Специфика классического дизайна, или художественного конструирования как проектной деятельности по созданию предметов, состоит в целостном совмещении практического и художественного начал и, следовательно, соответствующих проектных и оценочных установок. Подобное совмещение обеспечивается художественным осмыслением практической основы предмета. Таким образом, в основе **художественно-конструкторской позиции** лежит инженерная установка с ее четырьмя планами, отражающими четыре стороны практического содержания предметов. Эта основа осмысливается с художественной позиции. Однако в сфере художественного конструирования последняя претерпевает изменения. Во-первых, три ее постоянные плана (содержательный, образный и коммуникативный) приобретают специфическую окраску: они направлены на освоение не внешних по отношению к предмету явлений, как в «чистом» искусстве, а прак-

тического содержания самого предмета, всех четырех его сторон. А во-вторых, к названным художественным планам прибавляется еще четвертый, специфический — соответствие формы изделия стилю предметной среды, ансамблю, имеющий исключительное значение при целостном предметосозидании. Поэтому художественно-конструкторская позиция может быть изображена в виде монолитного квадрата, «охватывающего» инженерную позицию и содержащего восемь планов (схема)<sup>17</sup>.

При художественном осмыслении планы инженерной позиции приобретают новое звучание: образно подчеркнутые и зримо воспринимаемые функциональная эффективность, удобство, современность

### Поле дизайнерских позиций



м а т е р и а л а ,  
прогрессивность техно-  
логии, остроумие и  
оригинальность конст-  
рукции — все это дает  
особый эстетический эф-  
фект, эмоционально ок-  
рашенное ощущение со-  
вершенства вещи.

Т а к о в ы  
потребительские и

проектные позиции в аналитически чистом виде. Однако, как уже отмечалось, в реальности имеет место их взаимообогащение. Так, индивидуальный потребитель в той или иной степени является носителем общественных представлений о совершенстве вещи, определенных художественных предпочтений, инженерных знаний, а каждый инженер одновременно — представитель той или иной потребительской группы. Полнее всего эта «диффузия» проявляется в дизайнерском творчестве, связанном с различными сторонами бытия вещи.

Выше нами охарактеризованы планы художественно-конструкторской позиции. Эта уравновешенная «классическая» позиция характерна для учебных заведений, когда осмысление предмета происходит с точки зрения отвлеченно-гуманистических идеалов, интересов потребителя вообще. Она может быть уместна при проектировании элементов предметной среды общественной жизни (труда, быта, отдыха)<sup>18</sup>. При обращении к изделиям индивидуального пользования в условиях развитого дизайна гармоничное равновесие ее планов нарушается воздействием различных социальных сил; осмысление объекта проектирования и его практической основы

осуществляется уже с более конкретных точек зрения. Соответственно, возникает **поле дизайнерских позиций**. Оно представляет собой треугольник, основание которого образует личностная ось «покупатель — художник», где взаимодействуют полярные предпочтения, интересы этих противостоящих субъектов. Высоту треугольника определяет перпендикулярная основанию ось «личность — общество», где личным предпочтениям как автора-художника, так и покупателя, противостоят ценностные ориентации общества. Охарактеризуем эти полярные точки зрения на объект и задачи проектирования, каждую из которых может принять дизайнер.

1. Дизайнер исходит из профессионально-художественных представлений о выразительности и современности вещи или комплекса предметов. Он адресуется к избранному наиболее подготовленному кругу ценителей, к элите, способной воспринять новаторские эксперименты художественного авангарда с новейшими материалами и технологиями, предлагая приобщиться к новому видению предметной среды или к оригинальной трактовке отдельных вещей. Практическая основа предмета в данном случае преимущественно служит лишь поводом для художественного поиска. Традиционный ансамбль ломается. Это позиция арт-дизайна. Она нацелена в будущее и уместна при ограниченных тиражах, при опробовании формальных новаций, постепенно принимаемых обществом и впоследствии становящихся общепризнанной нормой (после естественного отсечения крайностей).

2. Во главу угла ставятся предпочтения сегодняшних покупателей, их конкретных групп. Дизайнер старается понять, угадать, исследовать и учесть эти предпочтения, предугадать, а иногда и predeterminedить их развитие<sup>19</sup>. Практическое содержание предмета, его функциональная и особенно производственная сторона часто вуалируются, искажаются искусственно привносимыми образно-ассоциативными наслоениями. Здесь имеет место следование за покупателем, угождение его вкусам. Это позиция коммерческого стайлинга.

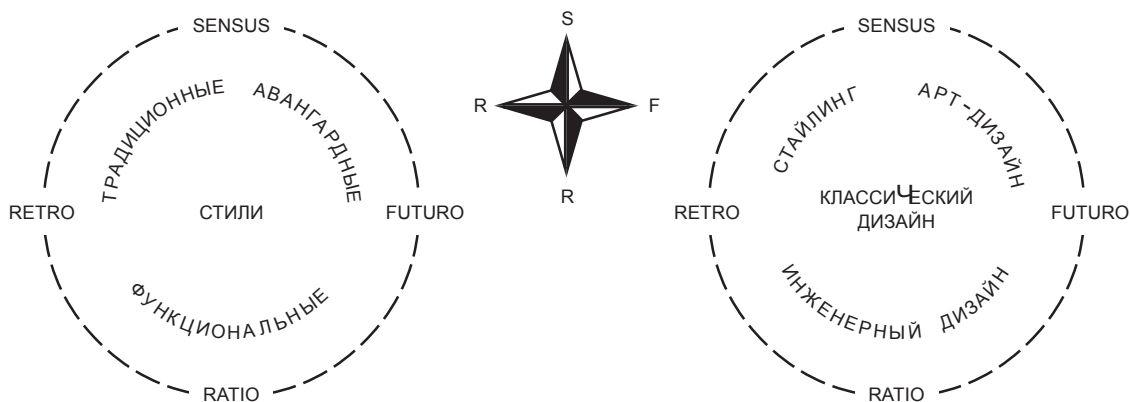
3. Дизайнер ориентируется не на конкретные группы покупателей, а на официальные идеалы фирмы, концерна или общества в целом, на проводимую ими политику. Автор здесь выступает уже не от себя и не от имени покупателя, а как бы от лица господствующих общественных сил, ценностные ориентации, установки которых он улавливает и раскрывает, руководствуясь социальным и художественным чутьем. В данном случае он тяготеет к формированию предметной среды в русле обобщенных проектных концепций, т.е. к программному дизайну. Ярким примером служат здесь: отработка облика авиационной и космической техники, оформление фестивалей, экипировка команд на олимпиадах, униформа



любых государственных служб, разработка многочисленных фирменных стилей и т.п.

Поле, образуемое охарактеризованными полюсами, включает в себе все многообразие возможных дизайнерских позиций, сочетающих полярные установки в разных соотношениях (схема).

Каждой дизайнерской установке соответствуют свои акценты, свой взгляд на состав, весомость и трактовку необходимых свойств вещи, на задачи по ее проектированию и на особенности ее красоты. По су-



ществу тут имеет место приобщение дизайнера к охарактеризованным ранее позициям художника, общества и многоликого покупателя. Под их воздействием уравновешенная, усредненная художественно-конструкторская позиция утрачивает свою абстрактность и классическую чистоту.

Для практического проектирования, особенно в условиях конкуренции и борьбы за потребителя, исключительно важно четко ощущать особенности будущего потребителя, место его позиции в намеченном поле и соотносить собственную проектную установку с этой позицией. Ситуация осложняется еще тем, что в каждой точке поля, соответствующей определенному взаимодействию полярных позиций, их, так сказать, количественному соотношению, существует не одна, а целый веер различных потребительских позиций, обусловленных множеством конкретных потребительских ситуаций.

Ориентация в этом многообразии — особая проектно-исследовательская задача. Она постоянно решается в теории и практике маркетинга, нацеленного на дифференциацию товара в соответствии с запросами различных групп населения<sup>20</sup>. Здесь выделяют четыре основные плоскости сегментации рынка и, соответственно, потребителя: географическую, демографическую, социально-психологическую и плоскость потребительского статуса. В географической плоскости исследуются особенности климата, местности, национальные традиции и т.п.; в

демографической — зависимость запросов от пола, возраста, профессии, состава семьи, продолжительности проживания в данной местности и т.п.; в социально-психологической — влияния таких факторов, как «стиль жизни» и «тип личности»; наконец, потребительский статус характеризует потребителя с точки зрения количества приобретенных товаров: регулярности покупок, требований к цене, комфорту, качеству и т.п.

Советский опыт планирующих организаций в изучении спроса был направлен преимущественно на количественный аспект выпуска уже освоенных товаров. Вопросами качественной дифференциации изделий до последнего времени занимались исключительно дизайнеры ВНИИТЭ. Они рассматривали потребительские ситуации, прежде всего, в уже названных плоскостях. Однако в их программных концепциях содержатся и нетрадиционные подходы: особое внимание к таким моментам, как формы контактов человека с изделиями, средовые условия их эксплуатации, вид жизнедеятельности потребителя, его отношение к вещам, бытовым процессам и предметной среде, стилевые предпочтения и т.п.<sup>21</sup>

Особый интерес представляет ориентация образа, выбор художественных акцентов и **стилевых предпочтений**. Если инженерный дизайн вообще не предполагает выразительности (возникающей здесь лишь произвольно), а в классическом дизайне она нацелена на сам предмет, то в арт-дизайне художественные усилия направлены преимущественно на раскрытие личности автора, в стайлинге — личности потребителя, а в программном дизайне — на идеалы общества, больших групп людей, концернов, фирм и т.п. Такие акценты реализуются в художественной форме вещей, определяют их стилевую окрашенность.

Выбор стилистики — существенная сторона авторской позиции, однако, сфера стиливых явлений в большинстве случаев представляется неким хаотичным скоплением. Чтобы как-то сориентироваться в этой туманности, нужно ввести в нее организующие координаты. Подобная процедура уже проделана выше по отношению к антиэклетическому движению (очерк 19).

Выделенные координаты «RATIO—SENSUS» и «RETRO—FUTURO» не только структурируют поле стиливых явлений, по крайней мере, во всех пространственных искусствах, облегчая ориентацию, но и могут служить каркасом при анализе каждого такого явления с точки зрения взаимодействия в нем четырех полярных тенденций. В частности, каждый вид дизайна вещей имеет в этом пространстве область преимущественной локализации: инженерный дизайн предрасположен

(как правило, неосознанно) к функциональной стилистике, строящейся на выразительности самой техники; стайлинг склонен к художественным стилям прошлого; арт-дизайн устремлен на поиск новых выразительных форм, авангардной стилистики; а классический дизайн сохраняет мудрую уравновешенность. Так исходная позиция проявляется, отпечатывается в форме элементов предметной среды.

Завершая очерк, уместно отметить, что представление о поле проектных позиций, полученное на материале дизайна, может быть распространено на все архитектурные искусства, особенно архитектуру. Что же касается трехполюсной ориентации (на запросы определенных слоев населения, на чисто художественный поиск и на официальные идеалы общества), то она характерна для **всей художественной деятельности**, где каждый автор, задумывая очередное произведение, осознанно или нет, выбирает свою позицию в поле, образуемом этими полюсами. Соответственно, квалифицированное критическое суждение, по-видимому, должно опираться на представления о поле исходных позиций: об идеалах соответствующего общества, данного художника и потенциального адресата.

#### 24. ОЦЕНКА И ОЦЕНИВАНИЕ

Словом «оценка», как правило, обозначают и процесс сопоставления рассматриваемого объекта с некоторой мерой, эталоном, образцом, и результат такого сопоставления — суждение о степени соответствия принятому эталону. Это приводит к логическим и стилистическим затруднениям. Чтобы их исключить, будем называть процесс получения оценки оцениванием.

Подобные процессы, так или иначе, пронизывают всю жизнедеятельность человека, определяя его отношение к любым явлениям действительности. Они, естественно, пронизывают и проектное движение, вплетаясь в другие виды деятельности. Однако на некоторых участках этого движения оценивание выступает как основная деятельность. Наиболее ответственный из таких участков — формирование социального заказа. Здесь оцениванию подлежит прототип или полученная в результате исследования исходной ситуации модель — описание существующего объекта, реальных и ожидаемых возможностей его потребления и производства. При этом средством анализа, инструментом оценивания служат представления об идеальном типовом объекте, его мысленная модель, выступающая как эталон.

Сопоставление двух моделей объекта — идеального и реального — позволяет оценить существующую ситуацию с точки зрения при-

нятого образца. При этом, как правило, выявляются несоответствия ситуации образцу, разрывы, в устранении которых и состоит задача проектирования, существо социального заказа, содержащего обобщенное представление о желаемом состоянии данного конкретного объекта. Это представление — мысленная модель — служит эталоном при выборе наиболее удачного варианта на этапе эскизного предложения, при оценивании окончательного проекта, при сопоставлении его с другими проектами того же объекта (в то время как для оценивания аналогов эталоном служит модель типового объекта).

Необходимость оценки, по-видимому, не вызывает сомнений. Она возрастает по мере обращения к объектам и действиям, связанным со значительными затратами и соответствующим риском. Отсюда неоднократно отмечаемая актуальность предваряющей производство оценки проекта, особенно для общества, лишенного возможности или просто непривыкшего проводить дорогостоящие эксперименты с опытными партиями товара на рынке, передоверять ему оценочную работу.

Проблема оценки, по существу, состоит в решении двух вопросов. Первый: «Что оценивать? Какие стороны, свойства объектов?» Это вопрос теории. И второй: «Как оценивать, какими способами?» Это вопрос методики.

Первопричиной любой деятельности являются потребности — потребности индивида или личности, общественной группы или общества в целом. Осознанные потребности выступают в виде требований к объекту, которые служат критериями оценки.

Совокупность требований, или ожидаемых свойств объекта, предопределяет также основные моменты его формирования, задачи и принципы проектирования. Например, если требуется технологичное и конструктивное изделие, мы стремимся к этому в процессе его создания, т.е. руководствуемся принципами технологичности и конструктивности. Поэтому требования, их состав и содержание должны одинаково пониматься заказчиком, проектировщиком и оценивающим результаты деятельности экспертом (а в идеале изготовителем и потребителем). В противном случае эксперт вынужден предварять оценку объекта критикой позиции заказчика или проектировщика, иначе представляющих исходные требования и, следовательно, свои задачи и принципиальную направленность действия (именно такая ситуация складывается, когда с художественных позиций оценивают продукты технического творчества, которым предъявляют требования, не предусматривавшиеся проектировщиком). Отсюда — обязательность пол-

ной ясности исходных позиций. Обеспечить такую ясность может только совокупность общих требований, представляющая собой систему.

Обоснование и формулировка общих требований, как уже отмечалось, осуществляется теорией соответствующей деятельности. Поэтому в сфере советского дизайна их называли требованиями технической эстетики. К сожалению, здесь до сих пор отсутствуют общепринятые однозначно и четко сформулированные требования к продукту деятельности и процессу его получения, т.е. кредо профессии. Это обстоятельство не позволяет говорить о единстве критериев оценки у проектировщиков и критиков-экспертов. Более того, отсутствие ясности в трактовке исходных требований затрудняет контакты дизайнеров между собой и с представителями других профессий, не позволяет с полной определенностью установить границы деятельности, роль и специфические функции дизайнера в коллективе проектировщиков.

Сложившееся положение часто объясняют невозможностью и даже вредностью фиксации общих требований, ведущей якобы к нивелировке и сковыванию творчества. Здесь все дело в степени конкретности требований. Безусловно, вредно предписывать всем предметам какие-либо частные свойства, например, прямоугольные формы или нюансную цветовую гармонию. Но столь же безусловно, что с позиции, например, классического дизайна форма **всех** полезных предметов должна соответствовать их назначению, конструкции, технологии, материалу и т.п. О системе таких постоянных и общих требований к форме объекта и должна идти речь в данном случае. Разумеется, конкретное наполнение общих требований избранной позиции, а также их сравнительная весомость меняются в зависимости от условий и должны определяться проектировщиком и экспертом. Происходит преломление постоянной системы общих требований в содержательном материале данного объекта. Так складывается мысленный образец, идеальный эталон, концептуальная модель объекта, которая в любом случае, осознаем мы это или нет, служит средством отбора решений в процессе проектирования и мерилom в процессе оценивания (в том числе и при выборе реальных образцов или построении эталонных рядов). Здесь неизбежны моменты субъективности. Однако наличие постоянной структуры требований ограничивает степень произвола и случайностей, обеспечивая стабильный костяк оценки.

В конце 60-х — начале 70-х годов в изданиях ВНИИТЭ общие требования технической эстетики упоминались довольно часто. Возглавлявший научную деятельность института в это время Г.Б. Минервин справедливо называл их исходным звеном проектирования. Этот вопрос был освещен в «Основах методики художественного конструиро-

вания», где весь комплекс требований делится на две группы: 1) Требования, обеспечивающие получение полезного эффекта при потреблении вещи; 2) Требования, характеризующие материальные затраты на производство, потребление и эксплуатацию изделия. Далее требования первой группы без какой-либо аргументации разделяются на четыре подгруппы: 1) социальные; 2) утилитарно-функциональные; 3) эргономические; 4) эстетические. Авторы раскрывают свое понимание приведенных требований, и на этом разговор о них завершается. Ни о какой обоснованной системе требований тут нет и речи. В дальнейшем данная проблема выпадает из поля зрения теоретиков дизайна.

В последующие годы техническая эстетика молчаливо обходила проблему общих требований. Их роль объективно выполняли перечни оцениваемых свойств, содержащиеся в различных методических материалах по экспертной работе. Такое положение оказывается в принципе возможным благодаря изоморфности структур исходной системы требований и производной системы оцениваемых свойств.

Разработка названных материалов получила широкий размах (вплоть до включения в ГОСТы) в связи с порядком аттестации промышленных изделий на категорию качества. В основе этих методических материалов лежит так называемая «типовая структура потребительских свойств изделий», включающая четыре ряда свойств, которые соответствуют первой группе упомянутых выше требований ВНИИТЭ.

Сущность и структура свойств, подлежащих художественно-конструкторской оценке, неоднократно освещались в изданиях ВНИИТЭ. Наиболее обстоятельная попытка ее теоретического обоснования была предпринята в 1977 г.<sup>22</sup> Однако вскоре к названным четырем «типовым показателям качества» добавились еще три: надежность, безопасность и экологичность. Такое свободное манипулирование уже свидетельствует о слабой обоснованности выдвигаемого перечня. Не вдаваясь в его детальный анализ, отметим лишь рядоположенность в перечне различных по уровню абстрагирования свойств (так, надежность является составляющей более общего свойства — функциональности, безопасность — составляющей эргономичности и т.п.) и отсутствие таких решающих для комплексной художественно-конструкторской оценки свойств, как рациональность изготовления, стилевое единство с ансамблем и т.п.

Кроме того, весьма спорна породившая предлагаемую структуру концепция, согласно которой эстетические свойства оказываются рядоположенными с утилитарно-техническими свойствами, а не итоговыми, вырастающими на функционально-производственной

основе. Она же оставляет нераскрытым место в продуктах дизайна художественного начала и его соотношение с практическими свойствами — вопрос принципиального порядка, касающийся существа профессии.

Теоретическая несостоятельность предлагаемой структуры закономерно приводит к терминологическим неувязкам и отсутствию необходимой для ее однозначного понимания ясности (например, под эстетическими свойствами в ряде случаев понимаются художественные).

Наконец, в указанных методических материалах постоянно отмечается, что в каждом конкретном случае структура оцениваемых свойств должна устанавливаться самим экспертом с учетом своеобразия анализируемого изделия и особенностей его потребления. То обстоятельство, что речь идет не о сравнительной весомости и конкретном наполнении постоянных требований, а об установлении структуры показателей, т.е. о самостоятельном выборе состава оцениваемых свойств экспертом, распаивает ворота субъективности и произволу. Это же обстоятельство косвенно свидетельствует о том, что выдвинутые в рекомендуемых наборах показатели не являются необходимыми и поэтому не могут служить в качестве системы, надежно обеспечивающей взаимопонимание даже между самими экспертами, не говоря уже о представителях проектирования, производства, потребления, торговли и т.п.<sup>23</sup>

Итак, рассмотренная структура свойств не может служить в качестве системы общих требований технической эстетики. Разработка по-

### Структура целостной оценки

направления оценки	оцениваемые свойства предметов
утилитарность	<ul style="list-style-type: none"> <li>• эффективность</li> <li>• эргономичность</li> <li>• рациональность материала, обработки, расположения</li> <li>• рациональность средств и процесса обслуживания</li> </ul>
художественность	<ul style="list-style-type: none"> <li>• образность</li> <li>• открытость</li> <li>• художественная организованность материала, обработки, расположения</li> </ul>
целостность	<ul style="list-style-type: none"> <li>• единство содержания</li> <li>• единство формы (текстурность)</li> <li>• единство с предметной средой (ансамблевость)</li> </ul>

добной системы, как мы знаем, — задача теории. Путь к ней лежит через выявление системы объективных и постоянных факторов, определяющих предмет, их связей с ним и отношений, наполняющих эти связи. Соответствие продукта проектирования системе таких отношений, или закономерностей, которая выявлена выше

(см. очерк 13), и представляет собой самое обобщенное требование.

Знание закономерностей дает возможность сформулировать как общие требования к продуктам предметного творчества, так и частные требования к конкретным изделиям, представляющие собой распространение общих требований на эти изделия с учетом специфики последних. Совокупность частных требований является постоянным основанием для оценивания соответствующих продуктов, выступая как идеал, мысленный эталон (что не исключает использование реальных эталонов, когда таковые имеются).

Применительно к продуктам целостного предметосозидания указанный процесс, очевидно, должен складываться из оценивания их практического совершенства, художественного совершенства и совершенства совмещения этих двух исходных сторон — целостности.

При оценивании практического совершенства элементов предметной среды рассмотрению подлежат следующие признаки:

1. Состав функций, соответствие формы предмета или комплекса основным рабочим функциям — **эффективность**. В рамках общей теории могут быть намечены два неперемных направления в оценке данного признака: эффективность предмета при воздействии его на среду (продуктивность) и эффективность предмета при воздействии среды на него (прочность).

2. Соответствие формы объекта потребителю как индивиду — **эргономичность**. Данный признак включает такие параметры как удобство пользования, простота освоения, безопасность и т.п.

3. Воплощение практических функций предмета в материале (конструкторское мастерство): **рациональность материала**, его **обработки** (технологичность) и пространственной организации — **расположения** (конструктивность). Перечисленные аспекты оценивания предметов детально раскрыты в технической литературе.

4. **Рациональность средств и процесса обслуживания**. Этот признак включает такие моменты, как простота ухода, ремонта, удобство складирования, хранения, транспортировки, наладки и т.п. Указанные моменты часто остаются «в тени», смешиваются с вопросом эргономичности.

Подобная оценка практического совершенства предметов является основанием и необходимым предварительным условием оценки их целостности.

При оценивании художественности элементов предметной среды рассмотрению подлежат:

1. Соответствие формы объекта его художественному содержанию — **образность**.



2. Соответствие объекта потребителю как личности, его духовным возможностям и потребностям, его эстетическим идеалам — **открытость** для интерпретаций.

3. Мастерство в придании выразительности объекту: **художественная организация материала, его обработки и расположения** (композиция), стилевое единство данного предмета или комплекса.

Наконец, при оценивании целостности элементов предметной среды экспертом они должны рассматриваться не только с двух полярных позиций, но и с точки зрения соответствия специфическим закономерностям, раскрытым в очерке 15:

1. Художественное содержание объекта, степень его соответствия практическому содержанию, пониманию последнего с позиций общественных идеалов или идеалов того слоя общества, которому адресован объект — **единство практического и художественного содержания**. Сюда же относится оценка сравнительной весомости художественного начала по отношению к практическому. При оценивании этого момента мы подсознательно руководствуемся своеобразным правилом, согласно которому мера оптимальной художественной «нагрузки» объекта определяется:

- возможностью его «бескорыстного» созерцания;
- масштабами объекта, особенно если речь идет о системе предметов;
- ролью объекта в ансамбле;
- общественной значимостью объекта и ансамбля.

2. Взаимное соответствие, единство конструктивной и художественной форм предмета — **тектоничность** (выраженность работы конструкции).

3. Соответствие формы объекта стилевой характеристике той предметной среды, для «работы» в которой он предназначен — **ансамблевость**.

Таковы, согласно исходным теоретическим посылкам, общие требования, критерии оценки любых продуктов целостного предметосозидания и признаки, подлежащие оцениванию.

Дальнейшая конкретизация оцениваемых признаков и соответствующих требований осуществляется уже применительно к реальному объекту, а их весомость определяется избранной проектной позицией, ведь экспертиза, в сущности, «реконструирует» процесс проектирования.

Что касается вопроса «как оценивать?», т.е. **методики** самой процедуры оценивания установления меры по каждому критерию, способов сопоставления с этой мерой и сведения результатов отдельных «замеров» в комплексную оценку, то ее разработка находится вне сферы общей теории формирования предметов. Здесь уместно лишь отме-

титель, что оценка практического совершенства объектов допускает рациональный подход и объективное количественное выражение в точных цифрах. Работа по ее получению в значительной степени может выполняться с помощью компьютера. С другой стороны, все моменты выразительности вещей и сооружений, их художественности и целостности, допускают лишь качественную оценку, основанную на опыте, интуиции и вкусе специалистов; причем наиболее объективным является заключение группы квалифицированных экспертов. Здесь компьютер может быть использован лишь для хранения информации, для регистрации и математической обработки субъективных суждений. Задача создания достаточно обоснованной и оперативной методики использования электронных средств весьма сложна и проблематична. Поэтому, видимо, еще долго оценивание будет опираться главным образом на интуицию специалистов. В этих условиях особенно важно дать экспертам как основу **единую** систему оцениваемых признаков и общих постоянных критериев оценки.

В практике дизайнерской экспертизы вместо полной художественно-конструкторской оценки промышленной продукции речь обычно шла об эстетической оценке вещей, т.е. об их красоте. Подобную оценку получают или пытаются получить разными способами, начиная с чисто эмоционального и кончая преимущественно рациональным. Здесь мы вновь оказываемся перед тайной Гефеста.

Наиболее распространенным является обобщенно-интуитивное суждение, выносимое по формуле «красиво — некрасиво» или «более красиво — менее красиво». Так постоянно происходит в обыденной жизни, когда соответственно настроенные люди воспринимают окружающую действительность «чисто эстетически», отвлекаясь от ее сущности. При этом они обретают впечатление не о предмете, а только о его внешней форме: пропорциях и пластике, силуэте и цвете, об игре ритмов, фактур, светотени, оттенков, бликов и т.п. Когда тем же путем идут эксперты-профессионалы (специалисты, обладающие ориентированным, развитым вкусом), перед нами институт «жрецов», наделенных правом принимать решение, «не опускаясь до объяснений». Однако объяснения бывают нужны особенно в случаях негативного решения по поводу объектов, на разработку которых произведены значительные затраты. Кроме того, данный путь ведет к взаимному отчуждению экспертов и заинтересованных сторон — проектировщиков, потребителей, представителей планирования, торговли и т.п.

Противоположным является способ формального анализа и количественной оценки так называемых эстетических свойств. Опыты М. Бензе, А. Моля, Г. Айзенка, Г. Азгальдова и других, безуспешно

пытавшихся найти чисто объективную меру эстетической ценности без отношения к субъекту оценивания, неоднократно подвергались убедительной критике как сциентистская вульгаризация вопроса. Нам представляется важным лишь отметить, что те свойства, о которых обычно идет речь в подобных случаях: пропорции, масштаб, ритм, симметрия, пластика, колорит и т.п., вовсе не эстетические свойства, а скорее средства композиции, помогающие достичь художественной выразительности предмета<sup>24</sup>. В результате их мастерского применения сознательно создается предпосылка ощущения красоты. Более того, эстетических свойств как таковых вообще не существует, а есть лишь эстетическое отношение к некоторым физическим и функциональным свойствам вещи. В его русле мы воспринимаем и оцениваем эти свойства особым способом: целостно, эмоционально, сквозь призму ассоциаций и культурных смыслов. Подобное восприятие может быть направлено и на детали, и на различные стороны объекта, но всегда в соотношении с целым.

В обоих охарактеризованных случаях оценка оказывается формальной, односторонней, ибо эстетическое отношение к вещам самым непосредственным образом зависит от ряда моментов содержательного плана, таких как: функциональное совершенство, удобство в эксплуатации, современность материалов и технологий изготовления, остроумие конструкции и т.п., не говоря уже об идейно-эмоциональном содержании, которым может быть наделен предмет. Очевидно, серьезная оценка эстетического уровня вещей должна быть результатом оценивания всех «параметров» объекта, так или иначе воспринимаемых потребителем. Иными словами, серьезное, **профессиональное эстетическое суждение эксперта должно базироваться на всесторонней оценке предмета**, быть интегральным.

Критики «эстетикометрического» направления иногда высказываются о принципиальной невозможности подведения каких-либо рациональных основ под эстетическое суждение эксперта. Представляется, что в наше время необходимо стремиться к точному, доказательному анализу любого объекта. Признавая интуитивно-субъективную специфику эстетической оценки, мы убеждены, что не только в области оценивания красоты вещей, но и в сфере художественной критики, обращенной к еще более тонким и неуловимым явлениям, можно и нужно решать три кардинальных вопроса: «с каких позиций оценивать?», «какие стороны объекта оценивать?», «каким способом это делать?».

Считается, что эстетическое отношение возникает мгновенно и носит характер единого ощущения. Однако при этом имеется в виду

лишь первое самое яркое впечатление от объекта восприятия. Далее в процессе последующих столкновений, «общения» с объектом предметного творчества, его познания, осуществляется анализ, часто меняющий первоначальную оценку. Он протекает, как правило, неосознанно и состоит в рассмотрении различных сторон самого объекта, отношения к нему и суждения о нем. Как первое впечатление, так и последующие могут быть самыми разными при неизменном объекте.

Эта подвижность с несколькими «степенями свободы» субъективной составляющей эстетического отношения, т.е. точки отсчета, и предопределяет относительность красоты<sup>25</sup>. Такую точку отсчета мы называем исходной позицией, задающей критерии оценки, меру, идеал. В любом случае мерой эстетической оценки является наше представление о совершенстве объекта, и весь вопрос о позиции сводится к тому, что понимать под совершенством, с каким содержанием соотносить форму.

Согласно материалистическому пониманию, красоты как таковой не существует, а есть представления человека о красивом строении и функционировании вещи, которые складываются в филогенезе в результате общественно-исторической практики, а в онтогенезе — в результате приобщения личности к культуре и системе ценностных ориентации общества. Генетическим источником, порождающей основой этих представлений является полезность объекта для человека, материальная и духовная, личная и общественная, прямая и опосредованная. Примерно так думали «реальные» мыслители от Сократа до Плеханова, показавшего, что «потребительная ценность предшествует эстетической»<sup>26</sup>.

В ряде случаев, например при восприятии природных объектов или произведений искусства, эта генетическая основа покрыта столь значительными духовными наслоениями, что уже не воспринимается. Здесь польза зачастую выступает как начало даже противоположное красоте. Но в сфере предметов, специально созданных для выполнения практических функций, дело, по-видимому, обстоит иначе. Здесь положительное эстетическое отношение, ощущение красоты является следствием всестороннего совершенства объекта, его практичности, выразительности и художественно-практической целостности (если речь идет о продукте целостного предметосозидания). «Эстетическое в дизайне утилитарно опосредованно и, как чувственная коммуникация целесообразного, выступает знаком всестороннего совершенства создаваемого объекта...»<sup>27</sup>. Поэтому в системе требований к продуктам дизайна и в системе критериев их оценки нет особых эстетических

«параметров». **Красота здесь — исходное общее требование и конечный общий результат**, она — интегральное свойство.

Важно ясно понимать, что при оценивании красоты существуют два принципиально различных способа. Первый — по существу, просто эстетическое восприятие, созерцание объекта. Оно характеризуется мгновенностью, целостностью, интуитивностью, отвлеченной бескорыстностью, субъективностью.<sup>28</sup> Второй способ эстетического оценивания — исследование, научный анализ объекта. Он характеризуется протяженностью во времени, препарированием объекта и субъекта восприятия (здесь важна структура анализа), рациональностью суждений, объективностью и т.д.

Интересно, что выделенные подходы четко прослеживаются и в сфере науки, где красота природы часто выступала в качестве одного из побуждающих мотивов творчества. Здесь эмоционально-поэтическое познание без разрушения гармонии связывается с линией Гете (оно тяготеет к пантеизму), а «положительные» логические суждения — с линией Ньютона. Во втором случае каждый раз с построением новой картины мира меняется представление о его красоте. При этом сохраняются некоторые общие критерии: причинный порядок, царящий в мире; его познаваемость; простота «решений», принятых природой; доступность математическому описанию законов природы; уравновешенность этих законов и т.п.<sup>29</sup> Сущность профессиональной эстетической экспертизы, видимо, должна состоять в умелом сочетании точного анализа с целостным восприятием, в их взаимном обогащении и поддержке, в диалектическом взаимодействии этих противоположностей.

Сказанное можно резюмировать в следующих кратких тезисах:

1. Профессиональная эстетическая оценка продуктов дизайна не-

#### Метод целостного предметосозидания

ПОТРЕБЛЕНИЕ	эффективность эргономичность	образность открытость
	рациональность материала обработки	организованность расположения
ОБСЛУЖИВАНИЕ	рациональность средств и процесса обслуживания	
единство содержания формы ансамбля		

мыслима без анализа их практической основы — потребительских и производственных свойств. Иначе мы имеем эстетские суждения (они могут быть интуитивно целостными или скрупулезно ана-

литическими, но в любом случае они остаются неограниченно субъективными).

2. Оценивание состоит в установлении соответствия формы объекта системе определяющих ее факторов, взаимодействие которых является содержанием объекта.

3. Подобная система факторов должна быть не произвольно назначена каким-либо авторитетом, а логически выведена (что и проделано в очерке 12 «Структурные закономерности»). Она постоянна для каждого типа творчества, и это дает общую объективную базу в экспертной работе.

4. Дизайн решает различные (от преимущественно практических до преимущественно художественных, от преимущественно потребительских до преимущественно общественных) задачи, опираясь на различные позиции. В каждом конкретном случае эксперт должен осмыслить, установить оптимальную позицию, т.е. относительную весомость постоянных факторов, и с этим идеалом сопоставлять процесс и результат дизайнерской работы. Возможны ситуации, когда дизайнер изначально исходил из установки, которую эксперт считает ошибочной для данного случая. Тогда последний должен осуществлять анализ и критику не произведения, а исходной установки.

Так мы вплотную подошли к раскрытию тайны красоты вещей. Нам уже ясно, что красота — это одна из форм эстетического отношения, имеющая в основе соответствие меры предмета мере, предъявляемой человеком. При этом профессиональный вкус состоит в умении любому объекту предъявить соответственную меру, т.е. оценивать вещь с тех же позиций, с которых она создавалась. Иначе получается, например, что отчаянный рубака, ценящий в сабле исключительно ее боевые качества, воспринимает богато декорированное парадное оружие как уродство или, наоборот, «утонченный» эстет с пренебрежением отворачивается от совершенных в своем роде, отработанных веками орудий труда. Таким образом, необходимым условием восприятия красоты предмета является понимание или хотя бы неосознанное ощущение исходных принципов, метода его создания.

## 25. МЕТОДЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ

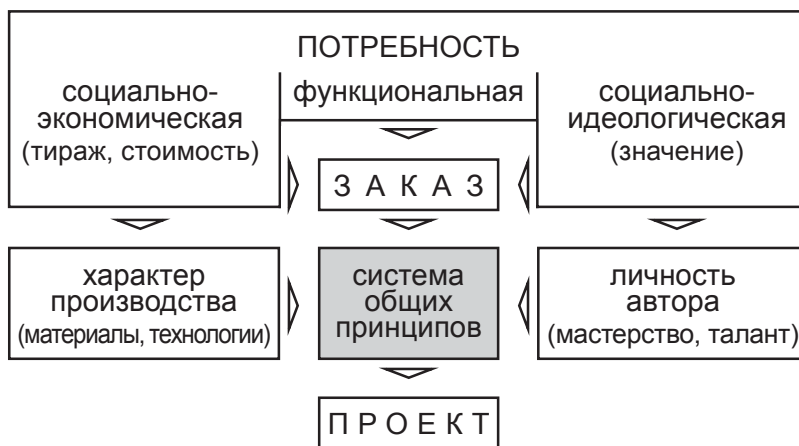
Под методом в философском смысле понимается «система регулятивных принципов»<sup>30</sup> соответствующей деятельности. Эффективность метода, его способность служить инструментом деятельности определяется степенью соответствия составляющих его принципов законам природы и общества. Знание этих законов позволяет целесообразно использовать их, понимать существо процессов и сознательно строить свои действия. Познанные закономерности составляют объективную сторону метода, возникающие на их основе приемы иссле-

дования и преобразования явлений — субъективную. Вот почему, когда речь идет о методах художественного конструирования во множественном числе, имеется в виду не объективная основа, которая всегда постоянна и поэтому едина для всех случаев, а приемы, способы, конкретные средства или их совокупность, своеобразная в каждом отдельном случае. Механизм формирования таких конкретных методов в общих чертах выяснен при рассмотрении структуры проектного движения (схема 17).

Нас, прежде всего, интересует объективная основа метода, внеличностная философия процесса, которая получает различное вопло-

щение в зависимости от конкретных условий ее применения. Как установлено выше, система принципов проектирования предметов изоморфна системе общих закономерностей их формирования, т.е. имеет ту же структуру. Однако, если

### Конкретизация метода



закономерности характеризуют отношения между элементами в естественной онтологии (когда процесс протекает как бы сам собой), то принципы отражают те же отношения уже с позиций проектирования, когда ряд элементов (прежде всего факторы потребления) выступает как данность, не подлежащая изменению и проектируемый объект «приспосабливается» к ним.

Соответственно, формулировки принципов, в отличие от закономерностей, получают более жесткую ориентацию на изменение объекта проектирования. Если допустимо говорить о закономерностях взаимного соответствия предмета и среды или предмета и потребителя, то принципы проектирования формулируются как соответствие предмета среде или потребителю.

Несколько иначе обстоит дело в сфере производства. Здесь можно говорить о соответствии предмета производству лишь в целом. Однако в пределах этого целого (заданного уровня) возможны различные варианты. Здесь одновременно с предметом моделируется его изготовление и обслуживание, происходит взаимное приспособление

предмета и элементов производства, а иногда и усовершенствование производства.

Выше отмечено, что каждому типу предметного творчества соответствует своя система общих принципов, свой метод. В этом плане правомерно рассматривать каждый из них. Мы обращаемся к центральному, наиболее сложному типу, вбирающему в себя все остальные формы предметосозидания, и определяем соответствующую систему принципов.

Представляя общие принципы целостного формирования предметов в виде таблицы, целесообразно сгруппировать их с учетом направленности. В первой строчке — главные отношения, определяющие предмет в его функциональной конкретности: **эффективность и образность**; во второй строчке — отношения предмета с человеком-потребителем — **эргономичность и открытость** для интерпретаций; в третьей строчке — отношения предмета с моментами производства — **рациональность и художественная организованность материала, обработки, расположения**; в четвертой строчке — отношения предмета с моментами его обслуживания — **рациональность средств и процесса обслуживания**; наконец, в пятой строчке два столбца принципов (практических и художественных) объединяются принципами **единства содержания, формы и ансамбля** (см. таблицу).

Так выглядит костяк целостного предметосозидания, его объективная инвариантная основа.

Таблица позволяет наглядно сопоставить этот метод с методом обычного инженерного проектирования, принципы которого сгруппированы в ее левой части. В технической среде имеет место традиционно сложившееся деление этих принципов на обязательные и «второстепенные». Если эффективность изделия и рациональность материалов, технологии и конструкции считаются бесспорными заповедями любого строителя или конструктора, то удобство эксплуатации и рациональность обслуживания очень часто (особенно в условиях монополии производства, низкой инженерной культуры и проектной штурмовщины) выпадают из его поля зрения. Такой практике способствует и появление в проектном бюро дизайнера, на которого перекладываются соответствующие заботы.

При целостном предметосозидании условием успеха является **всестороннее** совершенство предмета. Поэтому архитекторы и дизайнеры оказываются перед необходимостью восполнять пробелы инженерного проектирования: добиваться эргономического совершенства объектов и рациональности их обслуживания, хотя эти функции в принципе неспецифичны для них. У дизайнера есть собственные «природ-



ные» функции, которые кроме него никто не может выполнить. Они отражены в принципах правой части таблицы (образность, открытость, художественная организованность формы изделий) и в интегрирующей ее части (единство содержания, формы, ансамбля).

Однако, как мы помним, дизайн вещей неоднороден. Каждый из его видов опирается на свой метод. Так, в инженерном дизайне утрачивают силу все художественные принципы, в стайлинге выпадают принципы тектоничности и единства содержания, а в арт-дизайне — принципы практического плана, а также принцип ансамблевости, стилевой связи со средой. В двух последних случаях отходят на задний план тенденции функциональности и рациональности, уступая ведущее место художественным принципам.

Таковы объективные «каркасы» основных методов. Но любое конкретное явление представляет собой диалектическое единство общего и особенного. Так и метод характеризуется, кроме постоянной основы, изменчивостью своего реального проявления, которое представляет собой особый интерес для практики. Например, метод художественного конструирования как инструмент целостного формирования предметов может работать по одной постоянной программе, подобно часовому механизму (это происходит в традиционном народном прикладном искусстве) или по различным сменяемым программам. Последняя ситуация имеет место в дизайне, где всякий раз творчески осмысливается каждый фактор, определяющий объект, и его отношение к объекту.

Наметим обобщенную картину постоянных воздействий, определяющих формы проявления единого метода в каждой конкретной исторической и социальной ситуации. Основным моментом такого воздействия, безусловно, являются собственные рабочие функции создаваемого объекта, предопределяющие сравнительную весомость тех или иных принципов проектирования. Однако, поскольку все процессы, о которых идет речь, протекают в обществе, на основные функции неизбежно наслаиваются взаимосвязанные внешние функции — социально-экономические и социально-идеологические. Первые самым непосредственным образом определяют стоимость будущего изделия, его тиражность и т.п., а опосредованно — характер производства. Вторые — определяют оптимальную весомость художественного начала, идейно-образную направленность объекта и, соответственно, творческий подход авторов проекта<sup>31</sup> и даже стилистику продукции. Кроме того, на конкретную реализацию единого метода, на характер и форму его проявления, безусловно, влияет творческая индивидуальность ав-

тора: его личность, мастерство, талант. Таковы основные моменты, определяющие особенности метода (схема).

Здесь важно коснуться также вопроса о стабильности основных методов как систем принципов формирования предметов, о «надежности» этих систем с точки зрения использования в будущем: ведь все их элементы, а, следовательно, и конкретные отношения между элементами, изменяются в ходе развития общества. Достаточно взглянуть на пройденный отрезок истории, чтобы убедиться, как неузнаваемо преобразовались со времени первобытного человека пять основных факторов формирования предметов: подлежащая преобразованию среда, потребитель, материалы, орудия и агент производства. Еще более поразительные перемены, несомненно, ожидают человечество впереди. Предметная среда, по-видимому, будет изменяться в плане сокращения номенклатуры вещей и большей их одухотворенности. Получит место все более разносторонняя и тонкая «подгонка» техники к человеку, причем, не только как индивиду, но и как личности. С другой стороны, будут сокращаться прямые контакты человека с механизмами. Более того, машины в современном понимании могут исчезнуть вообще, замененные волновыми, химическими, биологическими и т.п. процессами. Наука подготавливает создание таких средств труда, которые будут означать переход к безмашинному производству. Уже сегодня имеются значительные достижения в создании новых материалов с заранее заданными свойствами, обогащающими возможности проектировщика. Новые «индетерминированные» (в отличие от детерминированных, природных) материалы ведут к существенным изменениям принципов пластического формообразования.

Исторический опыт подтверждает, однако, теоретический вывод, что, несмотря на изменения субстрата факторов и конкретного наполнения их связей, остаются неизменными состав элементов системы, ее структура и основные тенденции, а, следовательно, и существо отношений между элементами, т.е. общие закономерности, а отсюда и принципы формирования предметов как проекция этих закономерностей. По-видимому, система основных формирующих отношений является **неотъемлемой** от самого сознательного формирования вещей и будет определять его, пока оно существует. Поэтому в своей методической деятельности мы можем смело опираться на полученные системы, разумеется, с учетом их зависимости от конкретных обстоятельств: субстрата элементов, характера и соотношения функций. Поэтому точнее говорить об изменении не общих принципов, а конкретных форм их реализации — частных установок или правил, об изменениях принципов пространственного или пластического решения дан-

ных объектов в зависимости от исторических и функциональных условий, о разнообразии субъективных авторских подходов к **единому** в своей объективной основе методу.

Согласно выявленному выше механизму формирования конкретного метода, направляемый социальным заказом как целью дизайнер-методист, руководствуясь исходными общими принципами, отбирает из обширного фонда, арсенала оперативных средств именно те и только те средства, которые соответствуют данной задаче, обеспечивая идеальное ее решение. Каждому типу предметного творчества соответствует свой арсенал, однако в любом случае методически плодотворным является деление всех средств, составляющих фонд, по двум уровням.

Первый слой объединяет, так сказать, стратегические средства. Стратегией называется общее направление, состав и последовательность основных действий по достижению намеченных целей. Типы проектных стратегий рассмотрены в «Методике художественного конструирования» (ВНИИТЭ, 1983, раздел «Стратегия и тактика в дизайн-процессе»). Они делятся на готовые (заданные), когда цели и процессы ясны заранее, а схема движения имеет линейный характер, и оперативные, специально разрабатываемые по ходу проектирования.

Среди оперативных стратегий в «Методике» различаются:

- циклическая, предполагающая возвраты к пройденным этапам;
- разветвленный поиск, т.е. параллельное проектирование нескольких вариантов;
- адаптивная, предполагающая исследование и выбор пути после каждого этапа;
- оптимизационная, построенная на приращениях;
- импровизационная, основанная на личном опыте и не предусматривающая специального плана действий (подобная стратегия пригодна только для индивидуального творчества).

Естественно, возможны и комбинированные варианты, например, когда при готовой линейной стратегии вдруг появляется тупиковая ситуация, требующая специального исследования или возврата к предыдущему этапу.

Второй, весьма широкий, многокомпонентный и подвижный слой средств (назовем его тактическим) объединяет конкретные приемы, которые могут быть разделены на три группы: а) приемы организации производственных средств; б) приемы проектного поиска; в) приемы фиксации проектных идей. Рассмотрим их подробнее.

А. Необходимыми компонентами существования любой вещи являются материал, технология его обработки и организация его в пространстве, т.е. конструкция. Изучением этих **производственных средств** создания вещей и описанием различных приемов их использования занимаются соответствующие прикладные науки: материаловедение, технология обработки материалов, основы конструирования и т.п. Общие принципы конструирования предполагают рациональный выбор указанных средств. При этом решающая роль принадлежит инженерному звену проектирующего коллектива. Однако в силу ряда производственных особенностей (плановые сроки, стремление применить апробированные, традиционные решения, ограниченность утилитарно-техническими задачами и т.п.) это звено в значительной степени является носителем консервативных тенденций.

Дизайнерам, напротив, свойственна тенденция к нетрадиционным решениям и более широкое понимание функций вещи. Их стремление к рациональности производственных средств чаще выходит за рамки данного предприятия, оно обостряется желанием выразить с помощью этих средств идеи совершенства и современности изделия, прогрессивности производства и т.п. Отсюда особое внимание к новым материалам и технологиям, к остроумным конструкциям, созерцание которых вызывает восхищение и гордость делом рук человеческих. Отсюда стремление охватить проектированием по возможности более широкий круг изделий и максимально использовать такие конструктивные принципы, как унификация, стандартизация, агрегатирование, модульная координация, единая система размеров, комбинаторность и т.п. Отсюда повышенное внимание к качеству изготовления, точности монтажа, тщательности отделки всех элементов изделий, подлежащих непосредственному восприятию.

Б. При дизайнерском подходе названные производственные средства служат не только основным инструментом, но и объектом, материалом **проектного поиска**. Здесь преобладают процедуры синтеза, организации производственных средств в соответствии с целью. Эти задачи определяют и приемы, направленные на обеспечение свойств формы, отвечающих требованиям социального заказа (содержанию). Среди подобных приемов специфически дизайнерскими являются чисто художественное вхождение в роль различных субъектов предметного цикла (потребителя, изготовителя, посредника и т.п.), мысленное помещение будущего объекта в различные ситуации, предметные среды, в ряды аналогичных изделий (как исторические, так и синхронные), различные формы графическо-

го и пластического моделирования и т.п. Характерными для дизайна средствами выражения художественной идеи служат, как мы уже знаем, архитектурные, «неизобразительные» средства организации материала — отношения масс, размеров, пластики, фактур, ритмов, цветов и т.п.

**В.** Наряду с обычными приемами фиксации проектных идей (тексты, чертежи, схемы) для дизайна характерен поиск нетрадиционных и комбинированных приемов (отчеты, иллюстрированные комичными рисунками, слайд-фильмы, имитационные макеты, кино, дисплейное представление и т.д.), позволяющих наглядно и образно преподнести развиваемые идеи. При этом тщательность и детальность исполнения визуальных материалов обычно обратно пропорциональна художественной подготовленности предполагаемого зрителя.

Обратимся теперь к формированию конкретного метода. Мысленно отбирая наиболее подходящие средства для решения сформулированной в социальном заказе задачи, дизайнер-методист моделирует идеальный метод ее решения. Однако каждый раз мысленная модель идеального метода является лишь инструментом формирования конкретного метода, которое исходит из реальных возможностей проектирования — наличных сил, отпущенных средств, материальных условий и сроков работы. Подобные обстоятельства предопределяют степень последовательности и полноты реализации идеального (желаемого) процесса. Например, при дефиците времени или отсутствии специалистов, макетных мастерских и т.п. отказываются от части исследований, экспериментов, изготовления проверочных макетов, используют ориентировочные, приблизительные данные, больше полагаются на интуицию и т.д.

При проектировании сложных объектов выработанный метод иногда фиксируется в виде соответствующего документа, который является частью проектной концепции и отражает избранную стратегию и тактику проектирования данного объекта в конкретных условиях. В любом случае конкретный метод подлежит прямому определяющему воздействию основной части проектной концепции — социального заказа и сформулированной в нем задачи. Таким образом, намеченным выше классам проектных задач (см. очерк 21) соответствуют «классы» метода. Причем в каждом классе группируются разновидности метода, определяемые не только масштабами объекта (как это имеет место на идеальном уровне), но и конкретными обстоятельствами его проектирования — проектными возможностями, которые являются

компонентом исходной ситуации и подлежат исследованию наряду со множеством других вопросов.

Мы рассмотрели методические аспекты проектирования сложных объектов на материале дизайна, оставаясь в рамках теории, т.е. раскрывая лишь общеметодические положения и не переходя на уровень конкретных примеров или рекомендаций.

Разумеется, теория и методика существуют и разрабатываются не ради отвлеченных построений. Теория дает понимание существа и основных закономерностей явления — знания, которые методика приспособливает к нуждам практики, переводит на уровень конкретных рекомендаций. Однако подобные процессы уже не являются объектом теоретических исследований.

<sup>1</sup> Сегодня эта убогая идея цинично обнажена на рекламных щитах, гласящих: «Ты — это то, что ты носишь» или «Всё лучшее — лучшим!».

<sup>2</sup> В отечественной литературе весьма распространено деление дизайна на «штучный» и «системный». Мы придерживаемся точки зрения, что все дизайнерское творчество по своей сути системно и что точнее было бы, выражая ту же мысль, говорить о проектировании единичных и комплексных объектов.

<sup>3</sup> Один из первых, вслед за А. Риглем и О. Шпенглером, обратил внимание на обособленное, изолированное восприятие предметов древними греками немецкий искусствовед Т. Роденвальд (о форме Эрехтейона см: История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935).

<sup>4</sup> *Иконников А.В.* Искусство, среда, время. М., 1985. С. 37.

<sup>5</sup> Там же. С. 65. Этот парадокс особенно наглядно проявляется в районах, возведенных средствами заводского домостроения, которое, подобно другим отраслям производства, независимо от конкретных условий потребления продукции и строится по своим внутренним сугубо рационалистическим закономерностям. В подобных фрагментах городской среды царит монотонная упорядоченность технического стандарта, не связанная с застройкой, сформировавшейся ранее в русле этических и культурных традиций.

<sup>6</sup> Названной дизайн-программе почти полностью посвящены №№ 9 и 10 «Технической эстетики» за 1981 г. Экономический эффект от внедрения программы ожидался 12 млн рублей (Под силу дизайнерам // Правда. 1983. 1 октября.). При решении подобных задач основными формообразующими средствами дизайнера являются моменты производства: материалы, технологии, конструкции. Отсюда необходимость достаточно полного владения этими средствами с соответствующей подготовкой специалистов.

<sup>7</sup> См.: очерк 11. Эта универсальная клеточка деятельности служит нам ключом к построению развернутой структуры проектного движения.

<sup>8</sup> Эта мысль К. Маркса развивалась, например П.К. Анохиным в его теории функциональных систем и В.Н. Сагатовским в статье: Природа системной деятельности // Понятие деятельности в философской науке. Томск, 1978.

<sup>9</sup> Вопрос о видах и структуре дизайнерских концепций, не нашедший пока однозначного решения в теории, рассматривается ниже. Под проектной концепцией мы понимаем представление о цели и средствах проектирования.

<sup>10</sup> Общие требования состоят в соответствии объективным закономерностям, а их структура изоморфна структуре этих закономерностей (см.: очерк 13).

<sup>11</sup> Преобразование реального исходного материала — уже реализация проекта, требующая, как правило, затрат, превышающих его стоимость в десятки и сотни раз. В идеале реализация проекта должна проходить при постоянном пристальном контроле со стороны его авторов, несущих ответственность за конечный материальный результат.

<sup>12</sup> Из них два первых представляют собой проектную концепцию.

<sup>13</sup> *Щелкунов Д.Н.* Проектная концепция в дизайне систем / Теоретические и методические проблемы художественного конструирования комплексных объектов // Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика. № 22. М., 1979. С. 58. (Статья перепечатана в: Техническая эстетика. 1980. № 4, 5). Подобную базовую концепцию другие авторы, например, в том же сборнике Л.А. Кузьмичев и В.Ф. Сидоренко, называют «культурной программой». Соответствующая программа присуща каждому виду дизайна.

<sup>14</sup> Там же. С. 60.

<sup>15</sup> Методика художественного конструирования. ВНИИТЭ, М., 1983. С. 64.

<sup>16</sup> Иногда высказываются сомнения в правомерности приложения понятий искусства, художественности к дизайну, порождаемые отсутствием изобразительных форм в продуктах индустриального производства, их тиражируемостью и т.п. Однако, как мы выяснили, по мере вхождения техники в нашу жизнь и ее совершенствования диапазон художественного творчества и восприятия расширяется, охватывая промышленную продукцию. Вопрос об отношении дизайна к искусству рассмотрен в очерке 9.

<sup>17</sup> Обоснование состава основных планов целостного предметосозидания содержится в очерке 12. Здесь они представлены в несколько обобщенном виде.

<sup>18</sup> Такая универсальная позиция, применяемая в упрощенном виде, удобна для наложения на все сферы жизни в условиях казарменного социализма, насаждающего под вывеской морально-политического единства граждан их бесчеловечное единомыслие. Нам плоды подобного наложения виднее со стороны, например, в Китае времен «культурной революции».

<sup>19</sup> В условиях развитого потребления и производства изделий бытового назначения дизайн активно участвует в имиджевой дифференциации населения. У нас же характер предметной среды разных слоев общества до недавнего времени определялся не в сфере проектирования, а отношением этих слоев к каналам распределения. Сегодня же он определяется финансовыми возможностями и вкусами потребителя.

<sup>20</sup> Важнейшее обстоятельство состоит в том, что эти запросы в решающей степени сознательно формируются дизайнерами с помощью разнообразных средств, в чем и состоит их основная функция в условиях рыночной конкуренции. Дизайнеры, работающие на хозяев, объективно зачастую оказываются вредными для общества в целом.

<sup>21</sup> Этот опыт отражен в работе автора «Предметное творчество». Кн. 3. СПб., 1998.