

Жердев Е.В.

(главный научный сотрудник Всероссийского научно-исследовательского института технической эстетики,
доктор искусствоведения)

ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КОМПОЗИЦИИ И МЕТАФОРИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ В КОНТЕКСТЕ СЕМИОТИКИ ДИЗАЙНА

«Композиция» в переводе с латинского означает «сочинение» и понимается в искусстве как построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие. Композиция – важнейший, организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и целостность.

Компонуя объект, дизайнер наделяет его функциональным, техническим и «духовным» содержанием, создает содержательную красоту. Специфика композиции предмета связана прежде всего с изменением его формы соотносительно той роли, которую предмет выполняет в жизни человека, материалу, из которого он сделан, конструктивной схеме, определяющей его структуру. Цель композиции – не только создание функционально, технически и технологически современной формы, но и придание ей эстетического качества – красоты, гармонии, соразмерности частей и целого. Красивый предмет обладает характерным для него строем композиции, т. е. правильным (соразмерным) соотношением элементов, определенной направленностью формирования объемов и деталей.

В пластических искусствах, к которым мы можем отнести и дизайн, композиция объединяет частные моменты построения художественной формы (реальное или иллюзорное формирование пространства и объема, симметрия и асимметрия, масштаб, ритм и пропорции, нюанс и контраст, перспектива, группировка, цветовое решение и т. д.). Композиция организует как внутреннее построение произведения, так и его соотношение с окружающей средой и зрителем.

Композиция в художественном произведении тесно связана также и с такими понятиями, как поэтика, образность. Особое место в этом плане отводится поэтическим тропам, таким, как аллегория, метафора, символ, метонимия, синоним и омоним. Среди них наиболее универсальным тропом является метафора, кото-

рая непосредственно переплетается с закономерностями и средствами композиции за счет многообразия своих модификаций: олицетворения, метаморфоза, параллелизма, эпитета, перифраза, сравнения, антитезы, оксиморона, катахрезы [12].

Благодаря универсальности метафора применяется при формировании художественной образности и проектно-культурного жанра в различных сферах дизайна (промышленном, графическом, средовом, экологическом, эргономическом и т. д.) и вхождении в инструментальную, идейно-ценностную и культурно-языковую технологии в решении художественно-проектных задач.

Метафоры как знаки повсюду окружают человека, так как он живет не только в мире реальностей, но и в мире условностей и поэтому должен понимать семантику пластики вещей. Основой семантической пространственной модели в дизайне является невербальный язык, то есть язык визуально-коммуникативный. Семантические значения, которые вкладывает в пластику вещи дизайнер, определяют ее внешний вид. Семантика устанавливает различные отношения между человеком и изделием, диалог между которыми возможен на основе гармонизации дизайнером взаимодействия композиции и метафорической образности, несущей смысл художественной информации.

Теоретики композиции в технике в основном отрицают метафорическую образность, считая ее прерогативой искусства. Так, Ю. Сомов пишет: «У искусства своя задача – образное отражение действительности, познание ее путем воздействия на разум и чувства человека, в то время как у предметов утилитарных – прежде всего удовлетворение утилитарных потребностей... Целостность формы – понятие, родившееся в сфере искусства, для которого естественен образный метафорический язык... Целостность формы промышленного изделия отражает логику и органичность связи конструктивного решения с его композиционным воплощением» [1, стр. 3].

Исходя из такой установки, казалось бы, для метафорической образности нет места вообще в дизайне. Следуя закономерностям тектоники и объемно-пространственной структуры, трудно найти почву для метафорического переноса явлений окружающего мира на утилитарную вещь, ибо в формообразовании изделия и без того достаточно своих противоречий. «Иной раз, – пишет Ю. Сомов, – какой-либо крупный элемент машины выглядит до предела напряженным, словно ему приходится выдерживать огромные нагрузки. На самом деле он ничего не несет, так как это не литая массивная опора, а коробка из тонкого листового металла. Несущая же конструкция спрятана внутрь и никак не связана с оболочкой, ложно информирующей о распределении усилий» [1, стр. 23].

В контексте композиции считается, что подлинная тектоничность свойственна лишь тому изделию, форма которого точно выражает напряжение материала, отношение несомого и несущего. Ю. Сомов по этому поводу пишет, что порой бывает трудно понять, почему форма чем-то не нравится, даже несмотря на ее внешнюю оригинальность. Нередко оказывается, что причина именно в нарушениях тектонического порядка. «Телевизор, – пишет он, – ярко асимметричной формы... Авторы уклонились от привычной композиционной схемы, и форма невольно привлекает внимание, но оригинальность – это еще не гарантия композиционного совершенства... Массивная монолитная маска экрана... грубо вторглась в легкую деревянную конструкцию корпуса с его ажурной пластмассовой решеткой... Грузная нависающая часть нарушает целостность композиции, что связано, прежде всего, с нарушением тектонического характера» [1, стр. 3].

Огромное значение в композиции отводится роли объема и пространства. Считается, что успех работы над композицией промышленного изделия в значительной мере зависит от того, «понимает ли проектант роль пространства как равноправного с объемом элемента композиции и умеет ли организовать его» [1, стр. 32].

Правила композиции гласят, что нельзя подходить к формообразованию вещей односторонне: только «изнутри» или только «снаружи». Ю. Сомов пишет, что «...инженер, не имеющий возможности опереться на квалифицированного дизайнера, обычно идет к форме «изнутри», не всегда представляя себе особенности и тонкости взаимодействия объе-

ма и пространства... Если же он пренебрегает ролью пространства, то даже интересно задуманная форма может потерять свою привлекательность... В то же время малоквалифицированные дизайнеры подходят к формообразованию изделий «снаружи», не понимая, что форма, созданная таким образом, оказывается не связанной органически с конструктивной основой» [1, стр. 36].

Согласно закономерностям строения формы и объемно-пространственной структуры простые геометрические формы – «шар, куб, пирамида или цилиндр наиболее просто взаимодействуют с пространством» [1, стр. 37]. Простота объема позволяет отчетливо представить невидимые его части, то есть форму в целом. «Если мы, – пишет Ю. Сомов, – имеем дело с формой, воспринимая которую, не можем понять принцип ее строения, уловить закономерности ее развития в пространстве, – это первый сигнал об отсутствии гармонии» [1, стр. 37].

В то же время, как писал Г.Б. Минервин: «Композиционный поиск в дизайне направлен на придание вещи такой структуры и такой внешней формы, которые бы соответствовали ее назначению и обеспечивали образование необходимых потребительских свойств. А для этого необходимо целесообразное решение технических и функциональных задач, достижение соразмерности частей и целого, то есть достижение высокой выразительности, а в ряде случаев и художественности» [2, стр. 28]. Здесь мы видим, что потенциально утилитарной вещи можно придать кроме функционально-технической выразительности, достигаемой средствами композиции, еще и художественность.

Однако что касается взаимодействия композиции и утилитарно-технической функции, то в этом плане исследования проведены достаточно широко (Г. Крюков, Ю. Сомов, Г. Минервин и др.), чего нельзя сказать об исследовании взаимодействия композиции и метафорической образности. Причем это взаимодействие уже надо рассматривать в контексте языка дизайна, ибо все виды художественной деятельности создают свои языки. Не является исключением в этом смысле и дизайн. Метафора в данном контексте является одной из составляющих художественного языка, имеющего особый код – динамическую систему правил употребления знаков, изучаемую семиотикой – общей теорией знаков и знаковых систем (естественных и искусственных языков).

Семиотика (семиология) изучает характерные особенности отношений «знак – значение». Термин «знак» понимается в широком смысле как некоторый объект (вообще говоря, произвольной природы), которому при определенных условиях (образующих в совокупности знаковую ситуацию) сопоставлено некоторое значение, способное быть конкретным физическим предметом (явлением, процессом, ситуацией) или абстрактным понятием [3].

Корни осмысления семиотики восходят к философским трудам В. Дильтея, Э. Гуссерля и П. Флоренского. В «Описательной психологии» Дильтея вещь обладает образом душевной мысли, а в «Феноменологии» Гуссерля вещь одновременно является представителем имманентного мира общечеловеческого сознания и трансцендентального мира бытия, что предполагает знаковую сущность окружающего предметного мира.

В философских трудах Флоренского продуманы многие центральные понятия и проблемы семиотики (знак и значение, конкретность, форма, организация, коммуникация), разработан ряд аспектов общей теории знаков и более всего то, что затрагивает роль «тела знака», его чувственной стороны. Тема «тела знака» как одна из актуальнейших проблем семиотики развита едва ли не всесторонне, и в самой модели ступенчатого всеединства просматривается модель обобщенного знака с дискретными градациями прозрачности [4, 5, 6].

Впервые развернутая программа семиотических исследований появилась в работах Ч. Пирса. Им введено разделение знаков на знаки-индексы (признаки объекта), иконические знаки (копии объекта) и знаки-символы (связь знаков с объектом условна). Можно сказать, что для воспринимающего индивида знак-индекс ассоциируется с обозначаемым им объектом в силу действительно существующей между ними связи; иконический знак – в силу фактического сходства, тогда как между знаком-символом и объектом, к которому он отсылает, никакой природно обусловленной обязательной связи не существует. Знак-символ является знаком объекта «на основании соглашения» [3, стр. 151].

Далее учение семиотики развил Ч. Моррис и ввел разделение ее на синтактику, семантику и прагматику [3, стр. 37, 118].

Глубокое исследование в области семиотики проведено Ю. Лотманом. Основу его иссле-

дований составили отношения языка к внеязыковой реальности, степень адекватности мира, создаваемого языком, и мира, существующего вне связи с языком, лежащего за его пределами, проблема пересечения смысловых пространств и др. [7].

Параллельно процессу рождения семиотики в рамках логики и лингвистики шел процесс осознания языковых аспектов искусства, который подготовил почву для плодотворного использования идей семиотики в изучении художественной культуры. Пионерами семиотического изучения искусства в России стали С. Эйзенштейн, с творчеством которого в частности связано рождение нового киноязыка, Л. Выготский, А. Лурия, Н. Марр, В. Пропп, П. Богатырев, Э. Бенвенист, М. Бахтин, О. Фрейдберг, В. Иванов, М. Поляков, В. Маркузон и др.

Искусство как одно из средств коммуникации выступает особым языком. Художественное произведение рассматривается как «передача», «кодирование» в материальном объекте некоторого идеального содержания и последующего «прочтения» воспринимающим. Язык – система систем, многоярусная по структуре, полифункциональная по целям, имеет иерархическое строение, в нем выявляются разные уровни, причем каждая единица одного уровня становится составляющей более высокого уровня.

Слово – знак вербального языка. С его учетом могут быть осмыслены проблемы взаимоотношения разных видов искусства. Слово сопровождает или комментирует все несловесные типы художественного творчества.

В общем понимании язык – это система дискретных (членораздельных) звуковых знаков, предназначенная для целей коммуникации и способная выразить всю совокупность знаний и представлений человека о мире.

В понимании термина «язык» можно выделить два подхода, различающиеся объектом исследования и способом анализа:

– лингвистический – структурно-функциональный способ исследования языка как системы, включая ее разные уровни (фонетика, морфология, синтаксис и др.), выявление закономерностей, внутренне присущих языку как системе на разных ее уровнях. Лингвистический подход ограничивает объект исследования естественным языком, то есть анализирует его в собственном смысле слова как язык звуковой, язык слов. Включение в него всякого рода сим-

волов, знаков, метафор и т. д. – это лишь образное употребление слова язык;

– семиотический подход отличается направленностью на изучение свойств знаковых систем, которым определенным образом сопоставлено некоторое значение, то есть семиотический подход можно охарактеризовать как направленность на исследование связи знака и значения. В этом случае в качестве объекта исследования выступают любые знаки. Семиотический подход позволяет отнести к языкам различные системы знаков. Подход к знакам как к языку обогащает семиотический анализ, а в результате сопоставления знаковых систем с естественным языком выделяется специфика различных знаковых средств. При семиотическом подходе к знаковым системам подчеркивается первичность естественного языка как основы коммуникации и сотрудничества для всех языков, кодифицирующих обозначаемое, зависимость всех искусственных знаковых систем от естественного языка. Одним из оснований отнесения знаков к «языку» считается выполнение ими коммуникативных функций. Будучи в первую очередь средством выражения и сообщения мыслей, язык самым непосредственным образом связан с мышлением. Не случайно единицы языка (слово, предложение) послужили основой для установления форм мышления (понятия, суждения). Однако визуальный язык дизайнера понимается таковым не в прямом, а в переносном смысле, то есть как бы в свою очередь в метафорическом значении, и потому его целесообразней называть метаязыком. Метафору при этом как элемент метаязыка можно называть метазнаком. Для метаязыка характерен и художественный текст, то есть совокупность образов, высказываний, сообщений. Метазнак – минимальная единица художественного текста. Разница между знаком и высказыванием заключается в том, что для осуществления коммуникативного процесса знак должен быть узан, а высказывание – понято. Система высказываний составляет художественный текст, семиотическое содержание которого – художественная концепция – должно быть интерпретировано и оценено. Художественный текст возникает путем перехода с уровня знаков на уровень предметно-смыслового содержания.

Структура художественного текста складывается из художественных образов, а последние – из знаков. Однако на каждом этапе перехода на более высокий уровень (от знака – к художе-

ственному высказыванию, то есть к образу, от системы образов – к художественному тексту) происходит качественный скачок, снятие предшествующего уровня и возникновение и приращение нового качества смысла и новых значений художественной мысли.

Семиотика осмысляет все моменты художественного процесса, а также основные эстетические категории онтологии искусства и культурологии художественного творчества. Она выделяет три основных аспекта изучения знака и знаковой системы (совокупности знаков, устроенной определенным образом): синтаксический, семантический и прагматический.

Синтаксический аспект (синтактика) – отношение знаков друг к другу внутри системы (построения), сочетание единиц языка и правил их образования и преобразования (грамматика). В контексте синтактики язык дизайнера в отличие от вербального (словесного) называется невербальным (визуальным) и соответственно не имеет такой универсальности и всеобщности. Однако и в невербальном языке дизайнера можно проследить некоторую аналогию с вербальным языком. Так, Ч. Моррис, обсуждая проблему системности языка в семиотическом его понимании, писал, что нельзя считать языком совокупность знаков, у которых отсутствует синтаксическое измерение, т. к. единичные знаки обычно языками не признаются, но согласно принятой точке зрения даже изолированный знак потенциально является знаком языка.

Грамматика вербального языка состоит из морфологии (имя существительное, глагол, имя прилагательное, имя числительное, местоимение и т. д.) и синтаксиса (подлежащее, сказуемое, определение, дополнение и т. д.). Грамматику невербального языка в дизайне соответственно могут составлять такие морфемы, как детали конструкции изделия, способ их соединения.

Если мы говорим о языке дизайнера, то естественно апеллируем к вербальному языку с тем, чтобы найти параллели. Первое, что хочется сделать, – это увидеть аналоги элементов морфологии и синтаксиса объекта дизайнера, которые бы сопрягались с подобными элементами морфологии и синтаксиса вербального языка, то есть что взять за единицу языка, на основе которой можно было бы выстраивать своего рода тексты, высказывания, сочинения. В вербальном языке за единицу языка принимаются

буквы, из которых можно составить слово, а затем предложение, текст и далее – сочинение. В объекте дизайна языковой единицей может служить деталь. Из деталей можно собрать узел, агрегат, изделие, комплекс и т. д. Можно также провести параллели, сопрягая структуры языков. Если в вербальном слове существуют корень, приставка, суффикс и т. п., то можно смоделировать их и в невербальном языке. Но данные параллели определяют то, что эта модель языка дизайна может выполнять всего лишь служебную, прозаическую, номинативную функцию. Чтобы соединить детали, узлы, агрегаты, построить многофункциональные системы по правилам такого языка дизайна, не обязательно быть художником. Это может сделать и инженер-конструктор. А нас интересует художественный язык дизайна и метафора как венец этого языка. Только яркая авторская метафора, достигшая уровня художественного явления, делает вещь образной, запоминаемой, бросаемой в глаза, что имеет огромное значение для проектировщиков в рыночных условиях, в политике бизнеса, но и не менее – в идеологии эстетики. Но чтобы осмыслить художественный язык дизайна, нельзя обойти закономерности и средства композиции, именно на их основе, на уровне синтактики может зародиться метафорический образ и уже ярко расцвести на уровне семантики.

О синтактике имеет смысл говорить как о чисто «формальном» структурном значении семиотического подхода. В языке дизайна синтаксический аспект (грамматика) напрямую связан с композиционным построением формы изделия, решающим задачи по единству частей и целого, пропорциональности, тектоничности, масштабности, соответствию окружающей среде и т. п., то есть по обеспечению чисто внешних свойств формы изделия.

В контексте синтактики метафорическими знаками могут быть пропорции, оптическая иллюзия, цвет, отношение света и тени, пустоты и объемов тел, масштабность, тектоника, равновесие, динамичность, симметричность, а также материал, технология и качество изготовления вещи, выражающие ее назначение и социальное бытие в системе культуры.

Так, архитектор В. Маркузон считает, что основой метафорического языка архитектуры и дизайна выступают тектоника, пропорция, ритм, масштабность и другие средства гармонизации. Определяющую роль тектоники, по

его мнению, можно проследить путем сравнения однородных пространственных композиций в различной тектонической оболочке, например, трехнефных церквей в византийской, романской, готической архитектуре. Он считал, что архитектор не выражает конструкции, а выражается с их помощью. Маркузон характеризовал сооружения лаконичными, мгновенно воспринимаемыми образами, основанными на наиболее простых тектонических представлениях, черпающих свои метафоры либо из растительного мира, либо из области предшествующих конструкций. Тектоническая логика относится к структуре эстетически содержательной архитектурной композиции так же, как грамматика к поэтике. Так, пирамида напоминает о кургане, а в месте с тем об угле естественного откоса. Именно поэтому пирамида становится неповторимым по лаконичности и силе впечатления тектоническим образом, метафорой абсолютного покоя и вечности. Маркузон писал, что в архитектуре нередкий случай, когда тектонически осмысленные формы применяются не в прямом, а в переносном смысле. То есть в архитектуре так же встречаются метафоры и другие тропы в точном смысле этих семиотических терминов. А это неизбежно приводит к выводу, что язык архитектуры и его семантика допускают разнообразные художественные условности – от применения форм в переносном смысле до изобразительности. Им было замечено, что в готической архитектуре сложные системы аркбутанов и контрфорсов, погашавших распор, казалось бы, невесомых сводов, – были вынесены наружу, скрыты застройкой города, обступавшего готический собор с трех сторон, и не «работали» на образ фасадов и нефов. В этой двойственности получил метафорическое отражение дуализм средневекового мировоззрения. Он также писал, что необходимо коснуться некоторых трудностей, возникающих в связи с тем, что объекты предметно-пространственной среды обычно относятся к неизобразительным и даже абстрактным произведениям. Основная из трудностей заключается в том, что абстрактные понятия и символы, например геометрические объемы (шар, куб, цилиндр, пирамида и т. д.), однозначны и поэтому не приспособлены для сложных форм художественного творчества. Эта мысль Маркузона является ключевой для понимания возможностей пластики изделий дизайна в метафорической передаче художественного сообще-

ния. То есть для создания более оригинального метафорического образа в дизайне недостаточно одной номинативной геометризованной пластики – необходима своеобразная индивидуальная изобразительная пластика как венец духовного самовыражения художника. Вместе с тем нельзя не согласиться с тем, что успешное применение абстрактных форм бывает обусловлено их сочетанием с конкретно осмысленными элементами композиции изделия, благодаря чему они могут породить у потребителя различные коннотации и эмоции, хотя бы такие общие, как чувство покоя или динамики, легкости или монументальности. В этой связи Маркузон сетовал на то, что когда объекты предметно-пространственной среды объявляют абстрактными, то в основе этого лежит не столько логическое, сколько привычное рассуждение: поскольку эти произведения за редчайшими исключениями (например, растительная, декоративная, скульптурная пластика) не дают зримых изображений реальной действительности (предметов, людей или ландшафтов), они, следовательно, абстрактны. С подобных позиций архитектуре, прикладному искусству и дизайну нередко отказывают не только в изобразительности, но и в различных специфических именно для них приемах художественной условности [8, 9].

Синтаксический аспект метафоры можно обнаружить и в иллюстрациях к научной работе Ю. Сомова, посвященной композиции в технике [1, стр. 34]. Несмотря на то, что Ю.С. Сомов, рассматривая категории композиции, не апеллирует к метафорической образности, тем не менее из иллюстраций видно, что он ее подразумевает. И хотя приведенные в иллюстрациях примеры в основном показывают их композиционную выразительность за счет абстрактной (не изобразительной) пластики, приближающейся к абсолютным геометрическим фигурам, тем не менее в рисунках использовано сопоставление (метафорическое сравнение) велосипеда, высоковольтной конструкции с пауком, мотоцикла, экскаватора с креветкой, трактора со страусом, станка с леопардом, теплового с бегемотом и т. п. И хотя эти сравнения довольно наивны в силу того, что в форме изделий отсутствует изобразительная пластика, на отсутствие которой в изделиях дизайнера и архитектуры сетовал Маркузон, тем не менее сам факт этого иллюстративного сопоставления свидетельствует о потенциальной возмож-

ности выразить с помощью метафоры на этапе внешнего композиционного построения формы многие субстанции человеческого бытия. Геометрические формы, например, светильников, представляющих собой цилиндры, шары, полусферы и т. п., могут ассоциироваться с архитектурной колонной, с планетой, крышей и т. п., а цветовые сочетания, состоящие из элементарных ахроматических цветов черного и белого, – с днем и ночью.

Из метафорических модификаций на уровне синтактики наиболее адекватными образностями становятся метаморфоз, эпитет, параллелизм и антитеза. Образность метаморфоза, присущая унифицированным полиблочным агрегируемым системам, наибольшим образом взаимодействует с такими закономерностями и средствами композиции, как тектоника, объемно-пространственная структура, пропорции, модуль, масштабность, метр, ритм и др.; образность эпитета – с фактурой, текстурой, цветом; образность параллелизма – с метрическим повтором, ритмом, нюансом; образность антитезы – с контрастом.

Рассматривая развитие метафоры в дизайне в аспекте синтактики и проводя аналогию в данном контексте с вербальным языком, можно установить, что метафора на уровне синтактики имеет номинативную выразительность. В вербальном языке метафора, имеющая номинативную выразительность, называется языковой и выглядит примерно так: «нос лодки», «ветка железной дороги», «журавль (колодец)», «гусеница (трактора)», «таз (человека)», «горлышко (бутылки)», «кошка (приспособление для лазанья)» и др. Языковая метафора в лингвистике и номинативная метафора в дизайне не отличается оригинальностью, художественной индивидуальностью, неожиданностью. Номинативно-метафорическая выразительность – не переименование, а наименование. Она не кодифицируется. В ней используется лишь одно значение, образно-эмоциональный эффект отсутствует. Это явление целесообразней именовать «метафоризацией». Номинативно-метафорическая выразительность достигается на уровне использования эстетических канонов и относится к свойствам объекта. И если апеллировать к «шкале для построения полной эстетической меры», то метафорическая выразительность, которая имеет соответственную эстетическую значимость, может быть оценена как «красивое, художественное, хорошее».

Г.В. Крюков, рассматривая вопросы целостности, композиционного единства и образности в дизайне, писал: «...Одно из важнейших качеств композиции – единство формы и содержания, образность. Это качество характеризует одну из сторон целостности художественного произведения – единство внутреннего и внешнего, проявление внутреннего во внешнем. Но есть и другая сторона целостности художественного произведения, относящаяся целиком к внешнему, – это композиционное единство, структурная целостность его формы» [10, стр. 61]. Таким образом, если рассматривать метафору в аспекте синтактики, то она проявляется в общей композиции номинативно на стадии внешнего построения формы. Ибо под композицией в целом понимается не только построение внешней формы, но еще и единство содержания и формы, то есть художественная целостность. А чтобы перейти на уровень художественной целостности, уже необходима изобразительность пластики изделия, с помощью которой дизайнер мог бы использовать оригинальную, неожиданную, даже порой парадоксальную метафору, неизбежно кодифицируемую автором, несущую различные конкретные смысловые значения. Такая метафора как знак требует своего узнавания и понимания, то есть раскодирования, а это уже аспект семантики.

Семантика – наиболее адекватная наука о художественной информативности объекта. Семантический аспект метафоры связан с ее репрезентативной ролью как знака к обозначаемому предмету, пониманием ее как средства выражения смысла, интерпретацией ее знакового выражения.

Из метафорических модификаций на уровне семантики наиболее соответствующими образностями становятся олицетворение, катахреза, оксиморон и перифраз. Их образность в первую очередь связана с такой категорией композиции, как пластика, причем не просто пластика, а изобразительная (скульптурная) [12].

В контексте семантики содержание и форма художественного произведения дизайна представляют собой диалектически неразрывное единство. Содержание не может быть бесформенным, а форма всегда связана с содержанием. Те произведения дизайна, где художественное содержание и художественная форма тождественны, представляют собой истинные произведения искусства. Например, если дизай-

нер вкладывает в содержание метафорически смысловую информацию о значении цвета, то это должно найти свое отражение в форме изделия и достичь результата в сознании потребителя на уровне эмоций. Для достижения той или иной цели дизайнер использует в формообразовании объекта строгие, радостные, огненные, холодные, печальные и др. цвета как метафоры настроения.

По мнению В.В. Кандинского, цвета могут вызвать ассоциации огня, жары или куска льда, ощущение физического холода и вслед за этим целую цепь психических переживаний. Киноварь притягивает как огонь, на который человек всегда готов смотреть с восторгом. От ярко лимонно-желтого цвета глазу через некоторое время становится больно. Цвета воздействуют на психику ассоциативно. Так, киноварь способна пробудить воспоминание о какой-нибудь кровавой драме или пожаре. Цвет как знак может пробудить воспоминание о другом физическом факторе, который так или иначе ассоциативно воздействует на душу. Светло-желтый цвет, путем ассоциации с лимоном, может вызвать впечатление чего-то кислого, синий цвет – вкус соуса или слив и т. п. Краски могут ассоциироваться с такими понятиями, как мягкий и твердый, колючий и тупой, гладкий и бархатистый. Так, краплак может казаться мягким, зеленый – жестким. Краски могут ассоциироваться со звуками музыкальных инструментов. Голубой – похож на флейту, синий – на виолончель, ультрамарин – на контрабас. Фиолетовый цвет сходен со звуком английского рожка, свирели и в своей глубине – фагота; красный сходен с ударами барабана, сложный телесный цвет – с девушкой и т. п. [11]. На этом и строится цветомузыка. Кроме того, краски влияют на состояние здоровья. Существует даже хромотерапия. Так, известно, что красный цвет лечит сердце, синий – может привести к временному параличу. То есть на примере цветовых ассоциаций можно сказать, что знаковая форма в дизайне таит в себе огромную силу, которая может влиять на все тело, на весь физический организм человека.

Таким образом, касаясь семантического аспекта метафоры, можно сказать, что в его основе лежит оригинальная, индивидуальная концепция, которая требует своего раскодирования, то есть раскрытия авторского содержания в форме изделия и прочтения его потребителем. Семантический аспект метафоры, в отличие от синтаксического, связан с ее художе-

ственной информативностью, репрезентативностью, отношением ее как знака к обозначенному предмету. Семантика метафоры рассматривается как выражение смысла художественного содержания. На уровне семантики метафора – это уже переименование, уподобление, элемент художественного образа. Изделия в данном случае принимают признаковую, узнаваемую форму со сложной скульптурной изобразительной пластикой, ассоциируемой с различными конкретными явлениями природы и социально-культурного бытия. Если проводить аналогию с вербальным языком, то на уровне семантики в качестве примера можно привести стихи В.В. Маяковского: «А вы ноктюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб?» Такая метафора может считаться художественным изобретением, причем в отличие от технического изобретения она не имеет ограничения в приоритетности. На уровне семантики метафора становится оригинальной, индивидуальной, личностной, кодифицируемой художественной концепцией, которая требует своего раскодирования, раскрытия авторского содержания в форме изделия реципиентом. То есть метафора становится знаком [12].

Быть знаком – функциональное свойство метафоры в дизайне, предписываемое ей в силу ряда причин в результате конвенции между отправителем и получателем. Конвенциональность является всеобщей характеристикой знаковых средств независимо от их природы и отличается той особенностью, что чем меньше сходства знаков с обозначаемыми предметами, тем сильнее должна быть конвенция. Чем шире и точнее конвенция, тем более устойчивыми являются знаки, чем конвенция свободнее, тем больше вариантность значения знака. Все знаковые системы объекта дизайна, в том числе содержательные аспекты, информационные свойства, направлены на то, чтобы вызвать определенную реакцию человека. При этом возникает визуальная коммуникация, двухсторонняя связь, основанная на зрительном восприятии. Человек, видя тот или иной предмет, реагирует так, как это заранее предусмотрел дизайнер. А это уже третий аспект семиотического поля метафоры – прагматика.

Прагматический аспект в первую очередь учитывает невербально-коммуникативный контекст, то есть языковую семантическую связь дизайнера, изделия и потребителя.

С помощью простых средств: линии, штри-

ха, тона – можно передать не только внешние проявления объемного, пространственного, материального мира, но и метафорически отразить его внутренние качества и состояния, а равно и отвлеченные понятия. Причем здесь важно учитывать момент, когда линии начинают выражать смысл. Это очень важно для дизайнера.

Через информационную емкость линий можно выйти на информационную емкость пластики. Прямая линия, проведенная на листе, уже может нести информацию горизонта; сфера – информацию поверхности земли. Ломаная линия может напоминать горы, пилу; волнистая линия – волны, холмы. И здесь дизайнеру для выражения в форме изделия значения человеческих и окружающих его природных явлений необходимо в самом сконцентрированном информационно-емкостном отношении представлять в своем воображении характерные внешние признаки человека, флоры, фауны и др. В разработанном дизайнером объекте могут быть в особом знаковом выражении сконцентрированы характерные черты какого-либо другого предмета: бытовой вещи, архитектурного сооружения, дерева, воды, земли, овощей, фруктов, животных, людей. Отдельные внешние признаки или вся система признаков выступают в роли сигналов. Окружающий мир посылает неисчислимый поток зримых сигналов. Сознание в первый миг воспринимает предмет только в целом по самым заметным признакам и поэтому лишь различает и узнает его обобщенную форму. В дизайне как раз и важен первый миг, так как утилитарный предмет и не предназначен для подробного изображения внешнего мира. Здесь должны иметь место только знаковые намеки. Даже в изобразительном искусстве выразить множество признаков и сторон предметов невозможно. Даже в нем приходится отмечать наиболее важные признаки, что, конечно, упрощает форму предмета, но зато помогает верно передать основное и узнаваемое зрителем. На первом этапе изображения намечают предметную форму в упрощенном виде, зачастую немногими линиями, обобщенными фигурами. Такой рисунок представляет собой схему, которая уже обладает достаточной информативной емкостью, чтобы можно было определить качественную особенность предмета. Например, рисуя рыбу, достаточно выразить по контуру основное строение рыбы. Можно и конкретнее нарисовать рыбу, уточняя

ее породу, например, нарисовать карпа или щуку, камбалу или осетра и т. п. Также можно определить по нескольким линиям птицу или даже конкретнее утку, ласточку, голубя и т. д.; в нескольких линиях можно изобразить лошадь. Можно сократить информационную емкость до предела, приведя схему рисунка к двум овалам и при этом опознать изображаемый объект.

Скульптор, прежде чем перейти к деталям, намечает общую схему, по которой можно угадать изображаемый объект. Также и рисовальщик, изображая лист дерева, сперва намечает общий контур, а затем рисует детали, но уже по контуру можно определить, что это именно лист дерева, и даже какого дерева. То же самое можно сказать о насекомых, цветках и т. п. В дизайне как специфической культуре нет необходимости выражать принадлежность семантического знака в форме объекта какому-либо конкретному предмету. Достаточно понять смысл знака, ассоциируемого с общей классовой принадлежностью предмета. Но это не означает, что в дизайне нет возможности передать конкретику ассоциируемого образа. Иногда в форме объекта дизайна можно выразить, например, не просто нечто похожее на человека, но и передать семантику пола, возраста и т. п.

Восприятие эстетического объекта сопровождается возникновением эстетического наслаждения – явления, отражающего богатство индивидуальной духовной жизни, степень развитости эстетической способности человека. Важная особенность эстетического наслаждения – его ассоциативность, сопоставление с реально увиденными ранее известными нам явлениями. Благодаря ассоциациям внешний вид объекта дизайна соотносится с собственными переживаниями потребителя, его желаниями, конкретными представлениями и воспоминаниями о тех или иных предметах, сторонах жизни.

Понятие «ассоциации» – одно из древних в психологии. Их можно встретить у Платона и Аристотеля. Закон образования ассоциаций веками считался главным законом психологии. Он гласил, что если какие-либо объекты воспринимаются одновременно или в непосредственной близости, то впоследствии появление одного из них влечет за собой осознание другого. Так, взглянув на какую-либо вещь, человек вспоминает ее отсутствующего владельца, поскольку прежде эти два объекта воспринимались одновременно, в силу чего между их сле-

дами в мозгу упрочили связь ассоциации.

Ассоциации создаются при помощи соответствующих композиционных приемов, которые позволяют определить их социально-культурную сущность и смысловую ценность для потребителя. Так, остромодные композиционно-стилевые приемы, как и модные цветосочетания, в индустриальных дизайн-формах перекликаются с модными направлениями в современной одежде и ее аксессуарах; при восприятии и эстетической оценке элементарных фигур, орнаментальных ритмов появляются приятные или неприятные ощущения, психические ассоциации.

Осознав факт осмысления художественности формы объекта дизайна, можно выявить четыре рода ассоциаций.

Первый род ассоциаций – с видимыми предметами и явлениями как природного, так и искусственного происхождения.

Второй род ассоциаций – с невидимыми сущностями, абстрактными понятиями, идеями. К ним относятся, например, ассоциации физические (весовые, температурные, пространственные, гравитационные, динамические), эмоциональные, антропологические (возрастные, половые, национальные, этнические и пр.).

Третий род ассоциаций – со сложными социально-культурными явлениями, в которые входят и зрительные образы, и отвлеченные понятия.

Четвертый род ассоциаций – непосредственно чувственный путь, минуя даже словесное отображение, воздействующий на сознание подобно музыке, и смысл его не может быть передан полностью какими-либо другими знаками – формами, словами и т. д.

Воспринимаемый потребителем объект дизайна не является простой суммой ощущений; он часто содержит такие детали, которые не отражаются на сетчатке глаза, но которые человек ассоциативно видит на основе предшествующего опыта. Незнакомые фигуры, представляющие произвольное сочетание прямых и кривых линий, уже на первых фазах восприятия, в силу апперцепции, переходят в процесс поиска тех эталонов, к которым можно было бы отнести воспринимаемый объект. При восприятии какого-либо предмета у потребителя активизируются следы прошлых восприятий. Поэтому естественно, что один и тот же предмет может восприниматься и ассоциироваться по-разному различными людьми. Чем богаче

опыт человека, чем больше у него знаний, тем богаче его восприятие, тем шире диапазон его ассоциаций.

Содержание восприятия, являющееся неотъемлемой частью композиционной структуры художественного произведения, составляет и знание мотивации поведения потребителя. Можно сознательно выделить ту или иную художественную особенность в предмете композиционно-пластическими средствами, чтобы потребитель обратил на нее внимание в первую очередь. Остальные же свойства предмета при этом составили бы лишь фон. То есть восприятие – активный момент, которым можно управлять. И это является важным инструментом для дизайнера в воздействии на потребителя созданной им композиционно-художественной формы. Содержание художественного произведения есть истина духовная, но вместе с тем и чувственная, доступная непосредственному созер-

цанию через материальный объект. Содержание в первую очередь составляет духовная идея, которая сама по себе не попадает под законы красоты. Она оценивается только в композиционно сформированном виде. В идее содержания заключены субстанциональные, всеобщие элементы сущности явлений природы. Дизайнер должен выразить содержание в чувственном облике изделия. Тем самым идея предстает в чувственном образе и в индивидуализации. Произведение дизайнера, полагаемое для созерцания, прежде всего есть обычный внешний предмет, который не ощущает и не знает самого себя. Завершенность субъективности в художественном произведении дизайнера отсутствует. Эту субъективность завершает созерцающий субъект. В этом и заключается смысл диалога между дизайнером и потребителем.

Список использованной литературы:

1. Сомов Ю.С. Композиция в технике. М.: «Машиностроение», 1972. 280 с.
2. Минервин Г.Б. Архитектоника промышленных форм. Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. доктора искусствоведения (по техн. эстетике). М., 1975.
3. Семиотика. Под ред. Ю.С. Степанова. М.: Радуга, 1983. – 636 с.
4. Дильтей В. Описательная психология. Перевод с нем. Е.Д. Зайцевой под ред. Г.Г. Шпета. М.: Изд-во «Русский книжник», 1924. – 120 с.
5. Гайденок П.П. Проблема интенциональности у Гуссерля и экзистенциалистская категория трансценденции. М., 1966.
6. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М.: Изд-во «Правда», 1990. Том 2. – 446 с.
7. Лотман Ю.М. Заметки о художественном пространстве // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам – XIX. Тарту, 1986. 164 с.
8. Маркузон В.Ф. О закономерностях развития и семантике архитектурного языка // Архитектура СССР, №5, 1970, стр. 46-53.
9. Маркузон В.Ф. О специфике художественного языка предметно-пространственной среды: семиотический аспект // Художественные и комбинаторные проблемы формообразования. Тр. ВНИИТЭ «Техническая эстетика», вып. 20. М., 1979.
10. Художественное конструирование. Проектирование и моделирование промышленных изделий: Учебник для студентов художественно-промышленных вузов (Быков З.Н., Крюков Г.В., Минервин Г.Б. и др. Под ред. З.Н. Быкова, Г.Б. Минервина). «Высшая школа», 1986. 239 с.
11. Кандинский В.В. О духовном искусстве. Изд-во «Архимед», 1992. 108 с.
12. Жердев Е.В. Метафорическая образность в дизайне. М.: Изд-во МСХА, 2004. 227 с.