

необходимо усваивать ценностно-смысловые параметры. И информационно-развивающий потенциал важен как для отдельно взятой личности, так и общества в целом: от правильного понимания сущности декоративно-прикладного искусства и народного художественного творчества во многом зависит успех дальнейшего отношения к их сохранению, развитию и совершенствованию.

Библиографический список

1. Гончаров С.З. Путь к художественности (по работам И.А. Ильина // Вторые Худояровские чтения: Материалы науч.-практ. конференции: сб. науч. тр. / Под ред. Л.А. Павленко, А.Х. Фахретденовой. – Нижний Тагил, 2005.

2. Ковка, чеканка, инкрустация, эмаль /авт.-сост. Л.Ф. Борисова. – М.: ООО «Аделант», 2005.

3. Основы декоративного искусства в школе: Учеб. пособие для студ. худ.-граф. фак. пед. ин-тов / под ред. Б.В. Нешумова, Е.Д. Щедрина. – М.: Просвещение, 1981.

В.Л. Мелехина

Об определении «национального» в японском дизайне

Популярность японского дизайна во всём мире неоспорима. Изучение национальных особенностей японского дизайна на территории Японии даёт большое преимущество в приобретении необходимого профессионального опыта. Практический и теоретический опыт специалистов, находящихся вне исследуемой культуры (территориально – «снаружи») или внутри ее пространства, тем более носителей культуры неравнозначен.

Для дизайнера, находящегося в постоянном взаимодействии с областью исследуемой культуры, необходимо теоретическое подтверждение практики дизайнерского проектирования. Несмотря на большой интерес в России к японскому дизайну и эстетике отсутствие переводных изданий современных практиков и теоретиков японского дизайна отправляет исследователей к ссылкам на труды Д.Т. Судзуки [6], популяризовавшего Дзэн буддизм, работы Т. Григорьевой, исследующей японскую литературу или других ученых востоковедов. Это способствует распространению в дизайнерской практике неких стереотипов, сложенных на основе теоретического опыта исследователей других областей, не имеющих отношения к дизайну как таковому. Литература, религия (словесно выраженная её концепция) как исключительно символичный ряд, безусловно, выражают ментальность нации, но не определяют конкретную взаимосвязь с самим феноменом (конкретной формой, явлением), т.е. текст не принадлежит бумаге, на которой написан, а за стихотворением мы не слышим

тембр голоса автора, не чувствуем температуру пальцев. Речь в данном случае идет не о представлении, которое мы генерируем «на выходе» из текста на основе воспоминаний, а о перцепции нового (информации, воспринимаемой органами чувств). Однако прикладное искусство и дизайн в физическом отношении соединены с материалом временем и средой, поэтому можно предположить, что из работ, сфокусированных на идее теоретических исследований литературоведов и религиоведов, выпадает эта непосредственная связь с реальностью. Возможно, что идея, выраженная в какой-либо форме, в общем, и является таковой, но почему и как получилась именно такая форма – вопрос для дизайнера вероятно более актуальный, в связи с тем, что результатом его работы становится не текст, но воплощенный в реальности феномен.

Приведём один из примеров наличия такого стереотипа: штамп «японский минимализм» – простые геометрические формы. Специальные журналы и учебники дают конкретные рекомендации, в то время как исследователи японской эстетики, описывая «безыскусную простоту» и «близость к природе», никак не комментируют того противоречия, что в природе не существует чистых прямых линий, которые являются столь знаковыми для японского формообразования.

Традиционное для современной России аналоговое проектирование предполагает следующее решение. Например, для проектирования интерьера в японском стиле рассматриваются уже созданные образцы или компилируется декорация в стиле театра кабуки, гостиницы рёкан и т.п. Это достаточно простой путь, с высокой вероятностью успешного решения. Однако успех целиком и полностью зависит от интуитивных догадок и предположений дизайнера, т.е. «почему не знаю, но примерно как-то так». Каким же образом следует поступать более вдумчивому дизайнеру, отжавившемуся, например, прочитав работу Т.Григорьевой по японской эстетике? Как же может выглядеть эта «Саби» (красота просветленной печали), упомянутая Т.Григорьевой, чем её выражают или в чём усматривают? (и можно ли увидеть её в чем-то другом кроме мха на каменном колодце в саду Кокэдэра?) Что по этому поводу думают японские исследователи, которым иногда приходится противопоставлять свою концепцию уже сложившейся на западе схеме «японского дизайна»? Это происходит потому, что в Японии до начала XX века не существовало теоретически оформленной истории искусств, не говоря уже о том, что доминирующая до недавнего времени теория дизайна в готовом виде была импортирована из США. Японцам не приходила в голову мысль писать о

дизайне, зачем? Его просто делают.

Простота и (ли) пустота

Все люди в мире дышат одним воздухом, пользуются одними органами чувств и формально логическими законами, поэтому не может быть такой национальной концепции, которая могла бы быть не понята в иной культурной среде. Остаются лишь вопрос «перевода» и предшествующий ему вопрос «понимания» (преобразования в понятийный ряд) этой концепции.

В «основе японской эстетики не простота, а «пустота (emptiness)», – пишет известный дизайнер и теоретик японского дизайна Хара Кэнъя [1]. Это не то значение слова «пустота», т.е. «отсутствие чего-либо, ничего нет», к которому мы привыкли, а «незаполненная возможность быть заполненным». Это не «пустота без...», но «пустота для...».

Вероятно, более понятно будет для нас словосочетание «свободная интерпретация»; возможность этой свободной интерпретации, но, тем не менее, отсутствие какой-то конкретной видится как эстетическая ценность. К. Хара усматривает истоки обозначения «пустоты» как эстетической ценности в основах синтоизма: «древние японцы верили, что благоразумие заключено в природе, а божества – не находятся на небесах или в храме, а «бродяжничают» по миру, порхая над облаками или сидят на корточках у урожайного поля... Для того чтобы соприкоснуться с такими рассеянными божествами японцы создают Сиро (вместо, замещающий), некий юнит пустоты, предполагающий возможность временного обитания божества». Сиро – это конструкция из четырех колышков, воткнутых в землю по углам квадрата, стороны которого обозначены Симэнава, веревкой из рисовой соломы.

Структура Ясиро (сиро с крышей) – прототип синтоистского святилища и позднее оформившееся само святилище – «пустота». Кроме того, чем сложнее храмовый комплекс, тем больше элементов пустоты он в себе заключает. Ворота тории «пусты» – у них нет створок, и они не являются входом в ограждении, но обозначают возможность прохождения, в отличие от ворот буддийского храма, которые и являются входом в ограждении и зачастую достаточно богато украшены.

Та же ценность свободной интерпретации характерна и для коммуникации японцев, которую К. Хара называет моделью «Дыхания А-Ум (сакральный звук Ом в индуизме и буддизме)». Даже в современном японском языке смысл (или его возможность) зачастую прямо не обозначается словами. Для японской коммуникации весьма характерна следующая ситуация, например, на рабочей конференции начальник отдела говорит: «Если нет

возражений, то в данном случае мы поступим так, как надлежит». Причем он никогда не упоминает не то, что подробностей, но и даже в каком собственно «случае», и как это «надлежит». Сидящие за столом коллеги, как правило, не имеют возражений (ещё бы, ведь в такой постановке сообщения возразить не на что), и никогда не задают вопросы. Они интуитивно догадываются, о чем идет речь и как им следует поступить, «читают воздух», как это называется в современной Японии. Такой способ коммуникации, понять собеседника, не сказавшего ничего и ответить ему правильно, так же, не сказав ничего конкретного, и есть коммуникация А-Ум. Коммуникация, где отсутствует предмет, свободно интерпретируется каждой из сторон, отнюдь не является неэффективной, как раз наоборот, позволяет избежать споров, разногласий из-за столкновения мнений. Здесь и можно усмотреть свойственную японской литературе недосказанность, однако, автор часто не пытается сказать что-то конкретное, что следует прочитать между строк, скорее наоборот – автор стремится ничего не сказать.

Они создают пустоту, которую стараются не наделить каким-то одним конкретным смыслом. Если проводить аналогию между смыслом и божеством, то возможность наделения вещи некими смыслами, не выделяя из них какой-то один конкретный – эстетическая ценность. Таким образом, форма «вычищается», так чтобы не осталось элементов, подробно говорящих о её назначении, увеличивается возможное количество функций.

Для определения «пустоты» как эстетической категории К. Хара приводит в пример нож: простой и функциональный нож фирмы Хенкель, по одному виду которого понятно как его держать в руке и японский хотё для разделывания рыбы, резки овощей и т.д., который можно держать как угодно.

Классические «японские» вещи: седзи (стена, штора и ширма одновременно) – часто на седзи нет ручек, но их можно открыть, потянув в любом месте за боковую рейку, а дети вообще отрывают седзи, схватившись за них в любом месте. Фусума (модульная перегородка) где ручка просто отверстие круглой формы (равнонаправлено во все стороны) – не очень удобно, однако это дает возможность открывать их влево и вправо.

Тяван – чашка для чая, риса – проста по форме, её можно держать с любой стороны. Только в чайной церемонии предполагается, по крайней мере, семь различных способов держать тяван.

Фуросики – платок – сумка для упаковки или ношения вещей, предполагающий множество способов завязывания, однако своей формой не навязывающий ни одного из них.

Можно подумать, что вещи эти тщательно продуманы, чтобы исключить возможность ошибки пользователя, однако дело не в сознательной организации многофункциональности. Скорее вещь создается такой, чтобы сохранялось только её назначение «что?» (вместать жидкость, загоразивать и закрываться - открываться, обволакивать), а свобода «как?» - целиком зависящая от пользователя, возможность свободной интерпретации вещи сообщает ей красоту, пробуждает чувства и внимание, не утверждая и не навязывая. А функциональность, к примеру, традиционного для Японии модульного пространства уже по достоинству оценена и активно используется во всем мире.

Здесь-то и появляется возможность связать теоретические исследования с практикой дизайна. На вопрос, что проще провести, прямую или кривую линию любой художник и дизайнер ответит – прямую провести сложнее, так почему же японцы ценой немалой работы старались создать прямую поверхность даже из недолговечных материалов? Ценность свободы интерпретации – «одним мазком выразить что угодно: птицу, холм, человека» - это не сделать такой штрих, чтобы он был похож на все это вместе, но такой, чтобы не был слишком похож на что-то конкретное, что дает ему возможность быть чем угодно. (Вероятно все же, что в понимании японцев – это не птица, не холм и не человек – это главным образом штрих.) Откуда же появляется прямая линия: любая неровность, декоративная деталь приковывает взгляд и говорит о значении (назначении) формы, поэтому форма выравнивается и вычищается, чтобы обладать этой загадочной «Му но би» (красотой небытия, или – не заполняемой свободой для заполнения). Эта же концепция приводит нас к Белому цвету, – будучи абстракцией, в реальности он никогда не бывает чисто белым.

Если возвратиться к вопросу применения теории к практике, то например, при проектировании интерьера, основной акцент должен заключаться не на создании большого количества ниш, занавески с иероглифами и декорации в виде мини-сада камней, а именно – на вычищении форм и абстрагировании смыслов, что и позволит создать интерьер, обладающий столь ценным и привлекательным ощущением тонкой свободы понимания пространства, свойственной японскому стилю.

Таким образом, мы не только можем заметить различие традиционной на западе трактовки японского стиля («простота») и собственно японской его интерпретации, но и увидеть метод, которым пользуется К. Хара для определения «японскости» данной концепции. Таким образом, анализируя

концепцию «пустоты», она проводит аналогии между различными областями японской культуры, а не объясняет всё формообразование влиянием Дзэн Буддизма. Более того, тот факт, что Дзэн Буддизм в Японии развился в известной в настоящее время форме, вероятно, говорит о том, что и до появления Дзэн его черты, теоретизированные впоследствии, уже были органично присущи японской культуре.

Нельзя сказать, что эта эстетика «пустоты» совершенно нова для западной культуры. Автор считает вполне допустимой аналогию с древнегреческим языком – где слово имело множество значений (т.е. ни одного конкретно) и храмом Парфенон – в котором ценой немалых усилий, с учётом оптической иллюзии, создается сложная форма колонн, для того, чтобы они выглядели прямыми – абстрагирование формы.

Таким образом, если мы намерены что-либо обозначить как национальную особенность можно предположить, что подтверждение её существования следует искать в разных областях культуры. Т.е. не только в эстетике или литературе, но и в современной действительности, и в живом языке, поскольку ядро культуры элементом которого является рассматриваемая нами особенность, проявляется во всем. Наиболее интересным кажется автору проведение аналогии с языком как способом коммуникации. Язык, динамичная и развивающаяся структура, являясь исключительно символьным полем, прозрачен для символьного же (лингвистического) анализа и выявления инородных заимствований. В то же время язык наиболее точно выражает менталитет, мировоззрение нации.

Пользуясь методом К. Хары, рассмотрим следующий элемент, приписываемый японскому дизайну.

Естественность

Один из основных принципов современного дизайнерского проектирования (не соблюдаемый в постмодернистском дизайне в 70-80 гг.) – уважение к материалу, его естественным свойствам. Т.е. стекло должно выглядеть как стекло, дерево как дерево, пластик как пластик. Такой принцип не сразу был принят европейским дизайном в качестве аксиомы. Позолоченные деревянные рамы картин, густо покрашенное в белый цвет дерево, мебель с лапами животных вместо ножек и подобные декоративно-прикладные создания были типичными обитателями европейских домов на момент знакомства с японской эстетикой.

Близость к природе, чувство природы

Между Европой и Японией связь на уровне культурного обмена гораздо

глубже и старше торговых и политических отношений. Откуда собственно берёт начало современный скандинавский дизайн, да и европейский модернизм (функционализм)? В начале XX века Мис Ван дэр Роэ строит павильон в Барселоне, который становится эталоном формообразования школы направления *modern design* – в Баухаусе. По мнению датского дизайнера Бо Линнемана, не только аналитика пространства, но и концепция осознанного уважения к материалу – оставить его каким он есть, подчеркнуть его естественные свойства, нет необходимости украшать или покрывать его краской – в образцах японского дизайна привела к важности подчеркивания свойств материала в эстетике функционализма. Сютаро Мукаи [3] также проводит аналогию между пространством функционализма и традиционной японской архитектурой.

Но, чтобы отполировать бамбук, но не покрыть его лаком (чтобы дольше сохранился), сделать керамическую чашку, но не приспособить к ней ручку (чтобы удобнее было держать) – необходимо внимание к природе, миру, талант и умение видеть материал таким, какой он есть. В этом и проявляется та самая «созерцательность, отсутствие эгоизма»[7], которая приписывается японцам. И созерцательность эта в полной мере присуща японскому мировосприятию. Воспринимать все как оно есть (коно мама), видеть, чувствовать, что оно и так достаточно хорошо, (ведь мудрость в природе, разве я могу её улучшить?), оставлять и использовать вещи (материал) такими, как они есть, – особенность не только эстетики, культуры, но и японского языка.

Такое явление как ономотоппея (звукоподражание), в европейских языках характерно в основном для детской речи и обозначения звуков, издаваемых животными. В русском языке, кроме звукоподражания животным иногда используются обозначения действий (тук-тук, динь-динь и т.д.). В японском же языке ономотоппея (гисэйго, гитайго) играет важнейшую роль в разговорном и литературном языке. Звукоподражаниями обозначают суть и силу природных явлений, состояния человека, к обозначаемым действиям часто не добавляется вспомогательный глагол. Например, *zaa-zaa* – звук шумно падающего дождя, *fuwa-fuwa* – описание мягкой поверхности, *zaga-zaga* – ребристая поверхность, *tsuru-tsuru* – гладкая, лаковая поверхность и т.д. Причем образование звукоподражаний характерно для современного японского языка, эта ли тенденция не говорит нам о восприятии японцами реальности. Разогреть еду в микроволновке можно, сделав *chip*, а записать сообщение на автоответчике, услышав звук *pi--*. Если явление «звучит» именно так, почему бы его этим звуком и не обозначить?

Можно допустить сравнение ономотопеи с иконическим символом, по принципу похожести обозначающим явление, так же как картинка собаки интерпретируется как собака, это самый базовый уровень символизации, наиболее тесно связанный с явлением.

Всем детям присуще такое восприятие мира, но можно ли ему заново научиться? В полной мере, скорее всего – нет. За таким восприятием «аксиомы природы» стоит отсутствие первичного символического анализа, культивируемого в западной культуре веками. Это все равно, что пытаться разучиться читать, чтобы увидеть изначальную форму букв, их красоту или некрасивость, ритм и глубину надписи на бумаге.

Можно ли использовать – да. Что собственно эффективно делается всеми дизайнерами мира. Достаточно сознательно подготовить себя к такому восприятию пространства и материала одной сформулированной мыслью – сначала почувствовать естественное освещение, затем усилить или смягчить его, выбором цвета поверхностей и материалов, а только потом добавлять искусственный свет, или, проектируя «экологичный» интерьер просто с закрытыми глазами нюхать и трогать материалы, выбранные для отделки. (Японцы не делают этого осознанно).

«Красота просветленной печали Саби» или допущение энтропии, как эстетической ценности (т.е. признание японцами того факта, что все изменяется и разрушается со временем, допущение его в формообразование) [2].

В японском традиционном дизайне от вещей не требуется неизменность. Потемнение дерева и изменение цвета бамбука от прикосновения рук, зарастание сада, появление мха на каменном фонаре – все это проявления эстетики, определенной как «Саби». Для японцев – течение времени и изменчивость мира – данность, её можно наблюдать и можно ей любоваться.

Можно предположить, что истоки этой эстетической концепции так же кроются в чувствовании природы, принятии её как данности. Ведь Япония островная страна, защищенная от внешних врагов естественной границей в отличие от Греции и Италии находится в сейсмически активной зоне, и соотношение сил природы и человека здесь не в его пользу. Контрастная смена времен года, сезон дождей в июне, сезон тайфунов, летняя жара на западе и слой снега в 2-2.5 метра на востоке – все это предполагает скорее внимание к природе, особенностям ее проявления и желание почувствовать её устройство, чем возможность её активного освоения. Кроме того, долгий период междоусобных войн XIII-XVII вв. практически не коснулся крестьян, ремесленников и купцов, поскольку существовало сословие профессиональных

воинов. Вероятно, сочетание этих особенностей и позволило японцам сохранить в культуре приоритетность природы по отношению к любой религиозной концепции.

Традиционно они не стремились сохранить что-либо, «замораживая в сокровищнице», одежду жилище и т.п. Кимоно могло быть использовано несколько раз, а затем выброшено, т.к. шелк не стирался. Несмотря на существование технологии лакировки, дерево в архитектуре незначительно обрабатывалось маслами, но не покрывалось краской. Вся конструкция японского дома – это конструктор, который можно разобрать на любом этапе и заменить износившуюся часть. Сменные полы из циновки татами, сиди, на которых переклеивается (заменяется) бумага, сложные и аккуратные разборные соединительные узлы опорной структуры – подсказывают нам, что сделать что-то долговечным японцы считали разумным, предполагая возможность обновления путем замены подобным. В этом случае можно сделать ещё одну отсылку к прямым линиям и углам в японском формообразовании. Геометрически правильные прямоугольник, квадрат, углы между двумя прямыми просты в измерении и тиражировании.

Многие храмы, посещаемые сегодня туристами, действительно построены сотни лет назад, хотя там и не сохранилось практически ни одной детали с первой постройки, кроме каменных или металлических статуй, например, крыши большинства Буддийских храмов в Киото сделаны из коры суги (японской криптомерии), и нуждаются в замене каждые 50 лет. Исэ-дзингу (синтоистское святилище в Исэ) полностью перестраивается каждые 20 лет – таким образом, единственный способ сохранить что-либо – сделать возобновляемым, перерождающимся.

Классически, в качестве примера сосредоточения японских эстетических концепций рассматривается чайная комната. Если посмотреть на чайную утварь, тясэн – венчик для взбивания чая – самая недолговечная вещь, при самом аккуратном обращении его хватает лишь на несколько десятков чашек, фукуса – шелковый платок выбрасывается, когда хозяин посчитает его загрязнившимся, однако керамический тьяван может использоваться несколько сотен лет. У вещей свой срок жизни, который обусловлен природой их материала и частотой использования, но не желанием человека. Вещи, которые искусственно «замораживаются» (натираемый до блеска каменный фонарь или кафельное покрытие пола в замке) неестественны и некрасивы, т.к. несмотря на поддерживаемую или функциональную долговечность «истекает их срок хранения».

Рассмотренные эстетических концепций: «пустота» (свободная интерпретация), «естественность» и «непротивление энтропии», присущи не только дизайну, но и прослеживаются в японской национальной культуре в целом. Знакомясь с японским дизайном не только через непосредственное соприкосновение с формой, но и понимая особенности ее создания с помощью теоретических работ японских дизайнеров, исследующих особенности формообразования изнутри культуры, мы приобретаем возможность обогатить собственное дизайнерское мышление не за счет заимствования формы, но путем синтеза проектных концепций.

Библиографический список

- 1.原研哉 「デザインのデザイン」 Хара К. «Дизайн дизайна»
- 2.向井 周太郎 「かたちの詩学」 Мукаи С. «Поэтика формы»
- 3.向井 周太郎 「デザイン学」 Мукаи С. «Наука Дизайна»
- 4.Лурс Ч. С. «Логические основания теории знаков»
- 5.Норман Д.А. «Дизайн привычных вещей»
- 6.Судзуки Д.Т. «Основы Дзэн Буддизма»
- 7.Григорьева Т. «Путь японской культуры. Неизменное в изменчивом»

В.И. Мельник

Творчество как понятие и процесс

Несмотря на то, что существует многочисленная научная литература по разным видам творчества, само понятие творчества пока разработано недостаточно. Есть несколько причин этому. Первая причина в том, что исследователи стремятся решать в основном вопросы особенностей конкретного вида творчества: художественного, научного, технического, изобретательского и т.д. Вторая причина в том, что в трактовке понятия творчества акцент делается на конечном результате: создании нового и не учитывается роль в этом определении творческих способностей, энергетики человеческих творческих сил. Третья причина в том, что ставятся не совсем верные акценты в соотношении общего и частного в изучении данного процесса. Например: Г.С.Альтшуллер считает, что созданию общей теории творчества должно предшествовать исследование конкретных видов творчества. Только опираясь на теорию изобретательского творчества, теорию