

Віталій Дмитренко
(Полтава, Україна)

СПІВВІДНОШЕННЯ ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНОГО ТА НАЦІОНАЛЬНОГО В ДИЗАЙНІ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Попри різноманітність підходів до поняття дизайн, у найузагальненішому вигляді, воно може бути сформульовано як проектна художньо-технічна діяльність з розробки промислових виробів з високими споживчими властивостями і естетичними якостями, покликана формувати гармонійне предметне середовище житлової, виробничої і соціально-культурної сфер [1]. Аналізуючи прояви дизайну, ми переконуємося, що сфера його застосування постійно розширюється. На сьогодні до неї входять: дизайн одягу, виставковий, поліграфічний, ландшафтний дизайн, ринок послуг непередметного дизайну. В останні роки з'явився як окремий вид комп'ютерний дизайн, що набуває дедалі більшого поширення. Таким чином, проектування промислових виробів, стосовно якого й застосовувалося поняття дизайнерської діяльності, давно вже є не єдиним, а часто і не основним проявом творчості дизайнера.

Проте, така строкатість у сфері дизайнерської творчості, на нашу думку, суттєво загострює давнє питання про співвідношення технічної та мистецької сторони в дизайні та, як наслідок, порушує проблему про його культурні підвалини. Однією з найбільш складних теоретичних проблем у цьому ключі є питання співвідношення національного й інтернаціонального компонентів у культурі в цілому та у дизайні, зокрема.

Ця проблема і раніше привертала увагу широкого кола фахівців. Серед них можемо виділити праці В. Аронова, Л. Безмоздіна, О. Іконнікова, В. Сидоренко, В. Глазичева, Г. Минервіна, Л. Переверзева, Є. Лазарева, С. Хан-Магомедова, М. Федорова, Б. Новікова, Г. Сомова, В. Пузанова, В. Рунге, В. Сеньківського та інших. Утім, зараз, в умовах глобалізації

сучасного світу, поставлена проблема не може вважатися вирішеною і потребує уточнень та доповнень. До того ж дизайн, як сучасне явище, перебуває у постійному розвитку та зміні. Інтерпретація культурної бази таких змін може бути варіативно безконечною.

На наш погляд, перспективним тут буде простежити різноманітні погляди, що вже сформувалися в культурологічній думці, як рефлексії на історичний розвиток дизайну як сфери культури. Адже, можемо погодитися з твердженням, що нове — це давно забуте старе. Можемо констатувати, що протягом значного періоду ХХ ст., в культурологічних розробках, домінували уявлення про інтернаціональну сутність дизайну. Найбільш цікаві дизайнерські винаходи були осмислені та представлені саме інтернаціональними проявами загальнолюдських культурних надбань.

Початки таких підходів та уявлень варто шукати у 20-х рр. ХХ століття коли в архітектурі і дизайні сформувався напрям, що отримав назву «інтернаціональний стиль», або «сучасний рух». Його засновниками та ідеологами були: Вальтер Гропіус, Пітер Беренс, Ле Корбюзьє, Людвіг Міс ван дер Рое. Естетика стилю вимагала відмови від національних культурних особливостей і всіляких різновидів історичного декору на користь прямих ліній та інших чистих геометричних форм. В інтер'єрах цінувалися широкі відкриті простори. Цей стиль став яскравим виявом домінування індустріального суспільства, пуританської моралі, просвітницьких ідеалів раціоналізму, який не приховував свого утилітарного призначення і здатності економити. Його девізом поправу можна вважати парадокс запропонований Міс ван дер Рое: «The less is more» (менше означає більше) [2].

Показово, що після Другої світової війни інтернаціональний стиль виявився поза конкуренцією. Чималий обсяг післявоєнного будівництва вимагав простоти і використання збірних конструкцій. Масове багатопверхове будівництво було рішенням низки соціальних та економічних проблем. Він спирався на принципи радикального

функціоналізму і завоював визнання у всьому світі. Така позиція стає зрозумілою з огляду на те, що в традиційній модерністській культурологічній парадигмі дизайн, однозначно та безповоротно, відноситься до масової культури, прив'язуючись, передовсім до промислового проектування. Масова ж культура, як і технічний прогрес та індустріальне суспільство ототожнюються з глобалізацією та інтернаціональними складовими культури.

Криза модерністської культурологічної парадигми, хронологічні прояви якої є предметом широкого обговорення серед істориків, філософів, культурологів, призвів, серед іншого, до зміни розуміння співвідношення національного й інтернаціонального в культурі. В останні роки в концептуальних і практичних розробках дизайну все більше говорять про кризу «інтернаціонального стилю», про те, що ще одне його гасло – «форма слідує функції», яке тривалий час виступало основним критерієм так званого «справжнього дизайну», фактично більше не існує [3]. Крім того, теоретики сучасного дизайну вважають, що реалізація цього гасла в умовах високорозвиненого промислового виробництва з неминучістю призводить до створення одноманітної, стандартизованої, знеособленості життєвого середовища. Поряд з іншими негативними наслідками цього, реальну загрозу представляє знецінення та фактичне знищення національної своєрідності або національної (етнокультурної) ідентичності предметного світу, що оточує сучасну людини.

У цій ситуації з новою силою залунали голоси, які покликали звернутися до гуманістичної функції дизайну в суспільстві. Досвід «інтернаціонального стилю» показав, що дизайн, на жаль, може стати джерелом напруги і відчуження, якщо він створює середовище людського існування, спираючись лише на утилітарно-функціональні потреби, що існують поза образами олюдненої традиційної (етнокультурної) духовної та матеріальної культури.

Резонансом таких закликів стало формування у сфері дизайну так

званого культурологічного підходу, який розглядає дизайн-діяльність як закономірний продукт розвитку традиційної людської культури. У даному контексті дизайн починає сприйматися як діяльність, спрямована на інтеграцію матеріальної і духовної культури. При цьому передісторія дизайну відноситься до сфери ремісничого і народної творчості. В рамках культурологічного підходу закономірно зростає інтерес до традиційного предметного світу художньої культури. А така культура носить переважно національний чи етнічний характер.

Слід наголосити, що сутність дизайну, як його розуміють в Італії, Фінляндії та Японії – це насамперед національний дизайн, який корениться в традиціях етнокультури цих країн. Прикметно, що ці держави абсолютно не схожі ні за природними, ні за історичними, ні за соціокультурним параметрами. Більше того Італія і Японія, будучи регіонами з давніми культурними традиціями, різко контрастують одна одній за ступенем контактності та відкритості. Що стосується Фінляндії, то тут активне становлення в проектній культурі національної самосвідомості, процес реконструкції, або ж часто конструювання культурних традицій усвідомлено почався з кінця XIX століття. Незважаючи на таку несхожість, саме дизайнери цих країн стали в авангарді проектування базованого на традиційних культурних цінностях. Більше того, дизайнери цих країн тяжіють один до одного, знаходять спільні позиції з ключових питань своєї діяльності. Наприклад, у Японії, творчість відомого італійського дизайнера Бруно Мунарі сприймаються та вважаються близькими до філософії дзен [4].

Парадоксально, але в ситуації постмодерну – теоретики якого ніде виразно не позиціонують своє національне обличчя – саме дизайн, доволі часто, підкреслює свою етнокультурну ідентичність та національну своєрідність, що виокремлює його з інтернаціонального, загальнокультурного середовища. Приміром, італійські дослідники вважають, що зараз в Італії дизайн існує як реальна культура, яка має власну

історію і відрізняється, наприклад, від «нордичного дизайну» [5]. Японські фахівці підкреслюють відмінність японського дизайну від західних зразків. Суть такого японського традиціоналізму полягає в переконанні, що нове не може існувати за рахунок старого, але воно існує завдяки старому, виростає з нього й продовжує його. При цьому наголос робиться на універсалізмі та здатності «японізувати» численні елементи західної цивілізації [6]. Теоретики дизайну у Фінляндії підкреслюють, що у їхня культура не знала розриву між ремеслом і промисловістю тож саме ця обставина посприяла самотності скандинавського дизайну [7].

Наостанок хотілося б звернути увагу на ще один важливий факт. Поворот до національної культури в дизайні цих країн відбувся після подій Другої світової війни, яка, як відомо мала негативні наслідки для них. Тож, можливо, саме опора на національні культурні традиції дозволила їм вдало модернізувати власну економіку не втративши при цьому своєрідне етнокультурне обличчя.

Таким чином, наступ раціоналізованого, механізованого техносвіту на природні та культурні цінності, криза «інтернаціонального стилю» зумовили зростання інтересу до мистецької сторони дизайну як відбиття культурних традицій, його етнокультурного своєрідності. Фахівці вбачають у цьому один із шляхів гуманізації сучасного предметно-просторового середовища, надання йому культурної самотності а отже й духовності. На часі проблеми культурної ідентичності зайняли одне з провідних місць у сфері практичного та теоретичного розвитку проектної культури. Особлива увага приділяється питанням, так чи інакше дотичним до проблематики національної своєрідності, та традиційної етнокультури. І видається, що подібний інтерес не є анахронізмом чи простою пристрастю за фольклором.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Дмитрук А.Г. По законам красоти. О дизайнерском творчестве / А.Г. Дмитрук. – К.: Мистецтво, 1985. – 78с.

Матеріали Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції «Дизайн-освіта майбутніх фахівців на сучасному етапі освітньої практики»

2. Дижур А.Л. У истоков промышленного дизайна. К 75-летию начала дизайнерской деятельности / А.Л. Дижур // *Техническая эстетика*. – 1982. – №12. – С.22-26.
3. Козловски П. *Культура постмодерна* / П. Козловски. – М.: Республика, 1997. – 204с.
4. Жадова Л. О японском дизайне и его создателях / Л. Жадова // *Техническая эстетика*. – 1968. – № 6. – С.20-24.
5. Жадова Л. Заметки об итальянском дизайне / Л. Жадова // *Техническая эстетика*. – 1966. – №2. – С.12-16.
6. Жадова Л. О японском дизайне и его создателях / Л. Жадова // *Техническая эстетика*. – 1968. – № 4. – С.16-21.
7. Кавешникова Н.А. *Дизайн: история и теория* / Н.А. Кавешникова. – М., 2009. – 224 с.