

**ПАРАДИГМА «ТОТАЛЬНОГО ДИЗАЙНУ»
У ПРОЕКТНІЙ КУЛЬТУРІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Трегуб Н.Є. канд. архітектури, доцент, зав. кафедри «Дизайн меблів»

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Анотація. На прикладах інноваційних архітектурних споруд аналізується провідна парадигма проектування предметно-просторового середовища на рубежі тисячоліть. Поставлена проблема про межі засобів архітектури і дизайну.

Ключові слова: дизайн, проектна культура, архітектурне середовище.

Аннотация. Трегуб Н.Е. Парадигма «тотального дизайна» в проектной культуре конца ХХ - начала ХХІ века. На примерах инновационных архитектурных сооружений анализируется ведущая парадигма проектирования предметно-пространственной среды на рубеже тысячелетий. Поставлена проблема о границах средств архитектуры и дизайна.

Ключевые слова: дизайн, проектная культура, архитектурная среда.

The summary. Tregub N.E. Paradigm of «total design» in design culture of the end XX - the beginnings of XXI century. On examples of innovational architectural constructions conducting paradigm of designing of the subject-spatial environment on a boundary of millenia is analyzed. The problem about borders of means of architecture and design is put.

Key words: design, design culture, the architectural environment.

Постановка проблеми. Починаючи з 1991 року, який став відправною крапкою незалежного розвитку держави України, як і для інших колишніх радянських республік, відбуваються помітні зміни у оточуючому архітектурному середовищі великих міст, районних центрів та селищ міського типу, що поступово охоплюються орбітою мегаполісів. Концепція «тотального дизайну» («Total Design»), або «всеосяжного проектування», що розроблена у 1927 році інженером Бакмінстером Фуллером [1], і сутність якої міститься у інженерному підході до створення цілісного середовища, в пріоритеті техніко-функціональних цінностей при формуванні споруди, врешті решт набула у сьогоденні всеосяжної реальності.

Завдяки розширенню культурних контактів українських фахівців з професіоналами країн ЄС, у зв'язку з доступністю і обміном інформацією через періодичні видання, конференції та мережу Інтернет, ми стали мати можливість спостерігати за прогресом архітектури і дизайну у всесвітньому масштабі. А головне – бачити і аналізувати сучасні тенденції створення штучного середовища життєдіяльності. Актуальність цієї проблематики для українських міст, у яких простір формується дизайнерськими засобами, є безперечною. Питання полягає в тому, які риси матиме цей простір: глобальні, регіональні (локальні) чи глокальні (аббревіатура від двох попередніх слів). Відомо, що глобалізація сприяє поглинанню культур і злиттю стилів, а у «глобальному» розумінні це веде до втрати власної ідентичності. Стиль «глокал» - це свідоме застосування предметів, що мають яскраво виражене стилістичне або культурне забарвлення у нетиповому для них оточенні. І яка роль дизайнерського підходу у формуванні комфортного архітектурного середовища, у якому дизайн як важлива частина художньо-проектної культури став багатшаровим і складним явищем? Багато архітекторів з гордістю вважають, що вони займаються дизайном архітектурного середовища, проектуючи архітектурні об'єкти, інтер'єри, зовнішню рекламу. Але чи є чіткі кордони діяльності фахівця-дизайнера та фахівця-архітектора на сучасному етапі розвитку художньо-проектної культури?

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження проводяться у відповідності до Постанови Кабінету Міністрів України від 20 січня 1997 р. № 37 «Про першочергові заходи щодо розвитку національної системи дизайну та ергономіки і впровадження їх досягнень у промислового комплексу, об'єктах житлової, виробничої і соціально-культурної сфери», а також в рамках наукових досліджень, які ведуться на факультеті «Дизайн

середовища» ХДАДМ.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження проблеми визначення ролі «тотального дизайну» у формоутворенні архітектурного середовища не має регулярного і системного характеру. У багатьох наукових статтях і деяких дисертаціях розглядалися окремі види графічного дизайну та малих архітектурних форм у великих містах, які своїм спонтанним розташуванням, нагромадженням та різнобарв'ям «забруднюють» середовище, створюючи зоровий дискомфорт [2,3,4]. В Україні (2003 – 2006 рр.) проблема «національного» дизайну досліджувалася В.Я. Даниленко [6], В.М. Косівим (національна модель і глобалізація графічного дизайну другої половини ХХ ст.) та О.В. Васиною (національний чинник як складова дизайну Харківського регіону першої третини ХХ ст.). Результати проведеного аналізу дозволили зробити висновок про розбіжності у трактовці поняття «дизайн» як серед фахівців, так і серед споживачів середовища, насиченого предметами дизайнерської діяльності. Проблема актуалізується за рахунок появи у міському середовищі нових фантазійних формоутворень, які не мають архітектурних прототипів. Скоріше аналог для них можна знайти серед предметів дизайну.

Ціль статті – виявлення особливостей парадигми «тотального дизайну» у контексті проектної культури кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ретроспективний огляд архітектурно-дизайнерської практики і теорії ХХ століття дозволив виявити деякі головні аспекти і приклади формоутворення предметно-просторового середовища, що свідчать про поступове зрощування архітектурних і дизайнерських засобів у формуванні об'єктів штучного середовища.

Концепція «тотального дизайну», як було вже вказано вище, була проголошена Б. Фуллером. Його ідеї ґрунтуються на тому, що науково-технічна думка ХХ ст. дала проектантам засоби для досягнення ступеню свободи, що раніше не існували в людському уявленні, окрім, мабуть, тих, які передбачив у період Ренесансу Леонардо да Вінчі. Застосовуючи передові технології, Фуллер пропонує цілу серію житлових автономних біокліматичних комплексів. Розроблена ним система 4Д «ВАКІ» містить багатоповерховий надлегкий елемент (біокліматичну одиницю), що перевозиться повітряним шляхом, здатний використовувати природні сили (вітер, сонце) і забезпечений дуже значною енергетичною автономією. У наступні роки він розвивав широке дослідження про «ДІМАКСІОН ХАУЗ», що з точки зору віри у визвольні можливості промислової системи є аналогічним, але за етичним та технологічним змістом радикально відрізняється від дослідження німецького раціоналізму про «ЕКСИСТЕНЦ-МІНІМУМ»: у Німеччині працювали над тим, щоб у житлових комплексах із залізобетону розмістити максимальну кількість сімей, а Фуллер думав про середовище, яке є необхідним кожному індивідууму для всебічного розвитку особистості. Таким чином, Бакмінстер Фаллер (прізвище у різних перекладених джерелах трактується по-різному, прим. автора статті) ставиться до архітектури як до енергетичної системи, а до



Рис.1. Геодезичний купол Б. Фуллера.

оболонки архітектурної форми - як до «енергетичного клапану». Геодезичний купол Фуллера є важливою структурою і енергетичним винаходом, що уявляє собою дійсну екосистему і забезпечує всередині вільну організацію діяльності людини без будь-якої обумовленості. Геодезичний купол як конструктивна система діє у якості енергетичного клапану між зовнішнім і внутрішнім середовищем. Сферичні куполи Фуллера, що мають принципово однакову структуру, але можуть виконуватися з різних матеріалів (з картону, дерева, скловолокна, стволів бамбуку та плетеного покриття) і мають різноманітні розміри (від параметрів покриття індивідуального житла до кліматизації цілих частин міста), - це альтернативний шлях «філософського» бачення життя і шлях подолання примітивних концепцій світу [10, с. 41 – 42], (рис.1).

У словнику під загальною редакцією доктора архітектури А.П. Мардера вказується, що методом дизайну є художнє конструювання, яке забезпечує раціональність компоновки, зручність експлуатації і високий естетичний рівень промислових виробів. Як теорія дизайну виступає технічна естетика, яка досліджує естетичні закономірності і принципи формування промислових

виробів. Дизайн має багато спільного з архітектурою, а іноді й збігається з нею в об'єкті творчої діяльності та в прийомах і засобах гармонізації предметного середовища. Тому дизайн можна розглядати як поширення принципів архітектури на увесь предметний світ в умовах промислового виробництва [5, с. 84]. На «зрощення» архітектурних та дизайнерських принципів вказує професор МАрхі В.Т. Шимко. Доктор мистецтвознавства С.О. Хан-Магомедов (ВНДІТЕ, Росія, м. Москва) підкреслював провідну роль елементів дизайну у формуванні повноцінного художнього образу міського середовища.

Поставлена мета дослідження найкраще може бути проілюстрована наступними архітектурними спорудами, які повністю руйнують усталені уяви будь-якої людини про архітектурні об'єкти як такі.

Будинок музею сучасного мистецтва у місті Грац (Австрія), побудований у 2001 – 2003 рр. за проектом архітекторів Пітера Кука та Коліна Фурнье, не схожий на архітектурну споруду, хоча він має конкретні морфологічні параметри: виставковий простір – 2500 м², корисна площа – 11100 м², загальна площа з місцями для паркування включно – 13100 м², довжина – 60 м, висота – 23 м, мультимедійний фасад - площею 900 м². Пітер Кук також вважає, що їхній об'єкт, який автори назвали «дружній прибулець» (Friendly Alien) або «дружелюбний чужий», не є стороннім тілом. «Музей говорить будинкам Грацівської архітектурної школи кінця ХХ століття: «Я ваш двоюрідний брат, просто я не такий кутастий і трошки менше схожий на місцевого, чим ви». Але більш інтимну бесіду він веде з барочними церквами та укріпленими стінами замку...» [8, с. 40].

Архітектори Віра Бутко і Антон Надточій, які ще на проектній стадії побачили цей об'єкт на Венеціанській бієнале 2000 року, а потім на Бієнале 2002 року (креслення і фрагменти фасадів музею, який будувався) називають його Шреком (ім'ям популярного мультиплікаційного персонажу з трубчатими вухами), гумовою грілкою, чорнильною краплею, що розтеклася у структурі старого міста, футуристичним дирижаблем, який зачепився за черепичні дахи, що тирчать синьою амебою вгору присосками-ліхтарями. Цей об'єкт асоціювався у них з проектами групи «Архігем» 70-х років ХХ століття. Суттєвими для даного дослідження є такі коментарі цих архітекторів відносно музею у Граці: музей – **це арт-об'єкт, це нібито живий організм, нібито скульптура, нібито об'єкт дизайну.** «Він – абсолютна безкомпромісна абстракція. У будинку нема даху у традиційному розумінні. Облицьована панелями з оргскла, ця форма абсолютно однакова і знизу, і зверху, і збоку» [8, с. 43], (рис. 2, 3).

Таким чином, музей повністю втратив тектонічний код, що є притаманним кожному будинку як продукту архітектури, який визначається фізичною структурою споруди, взаємозв'язком несучих і несених елементів конструкцій, міцнісними властивостями матеріалів і принципами передачі і



Рис. 2,3. Музей сучасного мистецтва у м. Грац.

сприйняття навантажень. Тектоніка виражена у зовнішніх формах будинків і споруд як прийом архітектурної композиції і засіб підсилення естетичної виразності архітектурної форми [5, с. 284].

Тонкі циліндричні несучі колони в інтер'єрі закамурфльовані від вуличних перехожих суцільним скляним огороженням першого поверху, завдяки якому обтікаємий об'єм плавно виростає з рівня землі нібито без несучих конструктивних опор (рис. 4,5,6).

За висловленням Коліна Фурньє «чужий», як гігантський пілосос, як черево кита, пробуджує далекі спогади і несвідомі бажання, які є у нас з дитинства: бажання бути проковтнутим драконом схоже на витончене задоволення, яке ми відчуваємо, коли улюблена кішка облизує нас своїм наждачним язиком». [8, с. 42].

Фасад музею, що покритий листами акрилового скла, є мультимедійним: в його поверхню вживлені 930 великих флуоресцентних трубок, що слугують пікселями цього своєрідного екрану з низьким вирішенням.

Другим прикладом симбіозу засобів архітектури і «тотального дизайну» є, на мій погляд, універмаг у Бірмінгемі, що має текучі форми і м'які лінії. В ньому також відсутні узаконені ознаки тектоніки: стіни і так званий дах утворюють єдину поверхню, яка облямована 15000 алюмінієвих дисків, що віддзеркалюють всі зміни, які відбуваються в оточуючому міському і природному середовищі. Силует об'єму споруди схожий на тіло фантастичного гігантського кита, що лежить на землі [11], або на величезний шолом байкера-мотоцикліста чи космонавта, або на перекинуту велику каструлю-гусятницю (рис. 7,8). За зовнішніми ознаками форми, її явної індустріальності цей об'єкт можна віднести до об'єкту промислового дизайну, а за масштабом і функцією – це архітектурний об'єкт. Людина, що входить у інтер'єрний простір універмагу, нібито попадає у велику машину з працюючими механізмами-ескалаторами, які перехрещуються і пронизують атріум подібно природній структурі (кісткам скелету, кінцівкам тварин і т.п.) (рис. 9).

Здійснюючі аналіз наведених архітектурно-дизайнерських об'єктів логічно звернутися до праць класиків теорії дизайну з метою знайти у їхніх текстах більш точні вербальні описи процесів, що відбувалися у останній декаді ХХ ст. – на початку ХХІ ст. Наприклад, до докторської дисертації Сидоренка Володимира Пилиповича, де у вступі автор пише: «Будь-яка творча діяльність періодично переживає такі стани, коли природна трансформація її змісту і форми, що відбувається у результаті контактів з життям, уже не може здійснюватися у рамках даної парадигми: діяльність дійшла до протиріччя з життям і вимагає її повного переосмислення. У такі моменти, що пізнаються як кризові, перехідні, проміжні, виявляється неадекватність образу творчості, що склався, і життя, яке спостерігається зовні, у стихії якого ще не бачиться, але вже відчувається і прозріває новий образ творчості, художня мова і образ культури» [12]. Кризовим є все ХХ століття (зокрема криза модерністської парадигми),



Рис. 4,5,6 Дизайн інтер'єрного середовища музею.

завдяки чому народився дизайн як утопія подолання розриву між Красою і Користою у культурі нового типу – проектній, яка не розділена на «мистецтво» і «техніку», як то було у культурі середньовічного періоду, до Відродження.

Найбільш суттєвим і разом з тим важким для аналізу є феномен динаміки проектної культури. З зовнішньої сторони він проявляється у нестабільності стилів (методів, напрямків) дизайну. Динаміка стильових процесів у ХХ ст. не підлягає логіці лінійної еволюції, характерної для історії «великих», класичних стилів, яка закінчилася у ХІХ столітті. У зв'язку з цим змінюється метод дослідження: акцент переноситься з аналізу культурних слідів дизайну на аналіз «проміжного» простору і часу – зони здійснення акції «творчого руйнування» (розпредмечування, десемантизації, фундаментальної трансформації культурних цінностей і парадигм). Наявність цієї зони безперервно відтворює ситуацію конфлікту, який і забезпечує динамізм проектної культури.

У ХХ столітті на перший план виходить художній і проектний авангард, який не слідує «за» класичною традицією, а стає по відношенню до неї у «контр»-позицію - як «інше» мистецтво і «інший» дизайн, утворюючи принципово нову стильову ситуацію. Тому лінійна історична схема втрачає сенс. Стили більш не сліднують один за одним, підпорядковуючись логіці природного історичного часу, а множаться у просторі культури, співіснують, змішуються. Епоха еклєктики – це кінець лінійної історії стилів і вступ у плюралістичний простір проектної творчості [12, с. 30].

Проектна культура у своєму зачатті містить глибокий конфлікт між двома початками: культуруотворювальним та культуруруйнівним. Цим конфліктом пояснюється динаміка проектної культури, її вічна погоня за майбутнім, яке парадоксальним чином уявляє собою лише перетворене минуле. Руйнування і творення, за Нельсоном, - це дві сторони одного процесу – дизайнерської творчості [12, с. 17]. Ідея проектної культури – домінуючий мотив нового стилю мислення у теорії дизайну 80-х років ХХ ст. Поступово приходило розуміння, що проектна культура не зводиться лише до інституціональної проектної діяльності. Ставало все більш очевидним, що проектність – визначальна стильова риса сучасного мислення, одна з важливих типологічних ознак сучасної культури, майже у всіх її аспектах, пов'язаних з творчою діяльністю людини. Ідея проектної культури вивела теорію дизайну у новий вимір, де питання про первинність функції або форми, користі або краси були якісно втіленими у питаннях іншого рівня: що таке художність у проектній культурі? що таке проектність у художній культурі? що таке сама проектна культура і яке місце в ній призначено дизайну? «Право на проектування» не є правом на свавілля. Знання і критика здібності проектування, за Кантом, - невід'ємні складові проектного стилю мислення.

Суть процесу формування проектної культури міститься в тому, що людська свідомість не мириться з розколом життя на господарчо-виробничу діяльність і на мистецтво, вона прагне до споконвічної єдності доцільного та

осмисленого буття у красі. Це є «техне» (або дизайн). «Техне» - як принцип, підхід, шлях. «Техне» - це завжди проблема, тому метод дизайну – проблематизація нового образу світу, нової концепції [12, с. 21].

«Машинна» методологія і філософія, культ машини, перетворення всіх сфер життя, не тільки виробничої діяльності, але й споживання, комунікації у тотальний технологічний комплекс були піддані глибокій гуманітарній критиці (XIX – XX ст.), яка протиставляла машинізму проблему реабілітації цілісного сенсу існування людини. Парадигма технічного проектування на цьому етапі внутрішньо завершилася. Екзистенціалізм (Ф. Кафка, А. Камю, Г. Марсель, К. Ясперс) запропонував два варіанти оптимістичного розуміння техніки у проектній культурі. Перший: техніка є лише засобом. Другий варіант розуміння науково-технічної творчості сформулював М. Хайдеггер, який повернув проблему проектної культури у «третью» площину по відношенню до технократизму і гуманітарного критицизму. Пізніше дизайнер і теоретик Б. Арчер назвав цей шлях «третьою культурою» - «Дизайном з великої літери» [12, с. 19].

Генезис проектної культури завершується постановкою питання про свободу проектної творчості, у якій людині дані дві

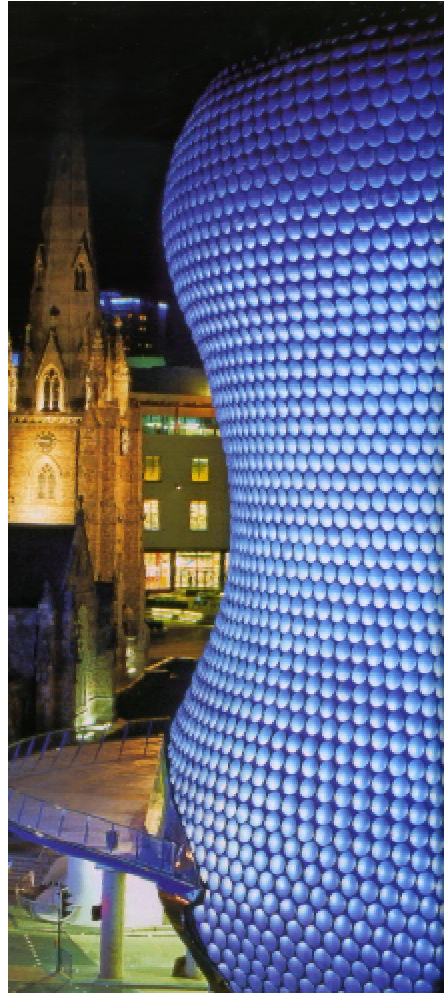


Рис. 7,8. Універмаг у Бірмінгемі.



Рис. 9. Інтер'єр універмагу.

можливості (за Р. Гвардіні): «загинути від внутрішніх і зовнішніх руйнувань або створити новий образ світу, новий життєвий простір для людини, яка усвідомлює свій сенс і здібної мати майбутнє» [12, с. 21].

Висновки:

1. На початку XXI ст. можна цілком приєднатися до ствердження про те, що дизайн не піддається кінцевому визначенню. Він долає будь-яке кінцеве визначення у новому акті творчості і визначає себе в ньому, уявляючи новий образ проектної культури і зараз же залишаючи його позаду.

2. Історична вісь еволюції проектної культури – горизонталь, а вісь проектної творчості – вертикаль. На перехресті з горизонталлю проектна творчість залишає культурні сліди у виді тих чи інших творів, шкіл, стилів, методів та інших об'єктивних творчості, але сама творчість до об'єктивних не зводиться, вона – у подоланні будь-яких методів і об'єктивних.

3. Результатом бурхливої динаміки художньо-проектної творчості є поява новітніх архітектурних розробок, що базуються на тотальному дизайнерському підході.

Література:

1. Стародубцева Л.В. Архітектура постмодернізму. Історія. Теорія. Практика: Посіб. для студентів архіт. спец. вищ. навч. закл. – К.: Спалах, 1998. – 208 с.
2. Трегуб Н.С. Екологічні аспекти дизайну архітектурного середовища // Матеріали симпозиуму, проведеного в рамках харківської Міжнародної Триєннале графіки та плаката «4-й Блок», 28-29 квітня 1997 р. – Х.: Музей-галерея «4-й Блок», 2000. – С. 40 – 42.

3. Трегуб Н.Е. Цветоформообразование городской среды в рамках кризиса этнокультурной идентичности // Город: прошлое, настоящее, будущее. Проблемы развития и управления на пороге III тысячелетия: Сборник научных трудов и краткий каталог выставки / Под ред. Р.М. Лобацкой, О.Е. Железняк, Л.И. Аузиной, Е.Е. Кононова. – Иркутск: ИГТУ, 2000. – С. 244 – 250.
4. Трегуб Н.Е. Творческие концепции регионального дизайна // Вісник ХДАДМ. Матеріали міжнародної науково-методичної конференції «Розвиток національної моделі дизайну і образотворчого мистецтва в умовах глобалізації сучасного світу», 25-27 березня 2002, вип. № 6. – С. 181 – 184.
5. Архітектура: Короткий словник-довідник / А.П. Мардер, Ю.М. Євреїнов, О.А. Пламеницька та ін.; За заг. ред. А.П. Мардера. – К.: Будівельник, 1995. – 335 с.: іл.
6. Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: Монографія. – Х.: ХДАДМ; Колорит, 2005. – 244 с.: іл.
7. Шагинурова Ю. Чужой в городе // Interior Digest, 2005, № 2 (56). – С. 38 – 43.
8. Ефимов А.В. и др. Дизайн архитектурной среды: Учеб. для вузов / Г.Б. Минервин, А.П. Ермолаев, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов, Н.И. Щепетков, А.А. Гаврилина, Н.К. Кудряшов. – М.: Архитектура – С, 2004. – 504 с., ил.
9. Земпер Г. Практическая эстетика. – М.: Наука, 1971.
10. Б. Бакминстер Фаллер // Биоклиматическая архитектура. – М.: ЭНЕА, ИН/АРК, De Luca Edizioni d'Arte, S.p.A – Roma, Italia, 1989. – 104 с., ил.
11. Кириллова М. Архитектурное фэнтези // Дом и интерьер, 2005, № 8 (49). – С. 152 – 157.
12. Сидоренко В.Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: Дис... д-ра искусствоведения: 17.00.06. - М, 1990. – 33 с.

Надійшла до редакції 26.04.2007