

Сергєєва Н.В.

*кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри дизайну, Черкаський державний
технологічний університет*

ДИЗАЙН ЯК ЕСТЕТИКА УРБАНІЗМУ

***Анотація.** Стаття присвячена актуалізації питань смислеутворення в дизайні — основної рушійної сили формування проектної культури з середини 19 ст. до теперішнього часу. Представлена точка зору розглядає урбанізм як ідейне підґрунтя та саму можливість розвитку дизайн-діяльності, а також виявляє певну закономірність екологічноорієнтованих тенденцій, обумовлених кризою технократичного мислення в сучасному суспільстві.*

Ключові слова: дизайн, проектна культура, традиційна культура, урбанізм.

***Аннотация.** Сергеева Н.В. Дизайн как эстетика урбанизма. Статья посвящена актуализации вопросов смыслообразования в дизайне — основной движущей силы формирования проектной культуры с середины 19 ст. по теперешнее время. Представленная точка зрения рассматривает урбанизм как идейную почву и саму возможность развития дизайн-деятельности, а также выявляет определенную закономерность экологически ориентированных тенденций, обусловленных кризисом технократического мышления в современном обществе.*

Ключевые слова: дизайн, проектная культура, традиционная культура, урбанизм.

***Annotation.** Sergeeva N.V. Design as aesthetics of urbanism. Article is devoted to the mainstream of meaning in design is the main driving force behind the formation of project culture from the middle of 19 century. at the present time. The point of view considers urbanism as an ideal soil and the possibility of development of design activities, and identifies a pattern of ecological trends, crisis technocratic thinking in contemporary society.*

Key words: design, design culture, traditional culture, urbanism.

Постановка проблеми відповідно окресленої теми ґрунтується, перш за все, на розбіжності між теоретичним (ідеалізованим) визначенням дизайн-діяльності та реаліями сучасної дизайн-практики, котра, чим далі, сприяє утворенню все ширшого кола запитань. Власне, мова йде не про розповсюджену й беззаперечну ідентифікацію дизайну як різновиду художньої діяльності, пов'язаного з проектуванням предметного світу, а про відповідність формулювання його мети — формування гармонійного з природним штучного середовища, яке задовольняє потреби людини. За умов її реалізації, людство, з кожним новим втіленим об'єктом дизайну, мало б отримувати все більш сприятливе функціонально, естетично, культурновідповідне предметно-просторове оточення, яке, вже за самим визначенням, унеможливило б існування екологічних, соціальних та багатьох інших проблем у суспільстві. На разі, сукупна практика дизайну не лише не справилася з цим завданням, вона постійно демонструє існування «вищих» прагматично-економічних перешкод чи виправдань, обумовлених законами виробництва прибутку. Звідси, натиск новостворених «людиновідповідних» тенденцій образу життя та організації форм життєдіяльності, нав'язлива зручність світу речей без співвіднесення з його користю. В цілому, перемагають і набувають домінуючого значення ті реалізовані концепції дизайну, економічна, політико-ідеологічна підтримка яких виявляється найбільш сильною та належить до конкурентоздатних, технологічнорозвинених держав. Для України, як й інших країн пострадянського простору, початок незалежного існування означав перехід до етапу «вільного плавання» економіки, а разом з нею і українського дизайну. Теоретично, зміні керовано-залежного принципу розвитку більшості сфер життєдіяльності суспільства мав би передувати стратегічний план та визначення вектору, на практиці ж — осмислення наслідків тієї чи іншої проблеми часто відбувається вже після її прояву. Зацікавленість дизайном, як можливим інструментом гармонізації взаємовідносин людини зі штучним та природним оточуючим середовищем, у сьогоденних реаліях практичної діяльності стоїть далеко не на першому місці. Переважно, він затребуваний у якості складової продукту, предмету продажу-купівлі та є широко задіяним у тих галузях виробництва товарів і послуг, які в умовах вітчизняної економіки здатні розвивати чи підтримувати бізнес. Тоді, можливо, має місце різний дизайн? Один — як бажана та ідеалізована форма втілення функціонально-естетичних потреб людства, інший — як зріз реально-го стану його духовно-матеріальної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить, що складність визначення поняття «дизайн» пов'язана з різними смислоутворюючими контекстами, до яких його залучають. Як слушно зауважує автор підручника «Основи теорії дизайну» І.А. Розенсон, «чим явище, означуване цим словом, розростається ширше, чим все більш і більш розмитішими стають його межі, чим різноманітнішими за складом професійних навичок є фахівці, котрі називають себе дизайнерами, — тим нагальнішою стає потреба усвідомлювати, що це, в решті решт, дизайн?!» [4,

Надійшла до редакції 06.12.2011

с. 9]. Порівнюючи зміст тлумачень слова «дизайн», відомий мистецтвознавець, теоретик і дизайнер-практик Д. Азрікан зазначає, що «в англійській, точніше, в американській мові воно означає так багато, що не визначає нічого. Тобто, ніяких глибинних сенсів воно не несе. Воно надто повсякденне. Воно не містить підтексту. Навколо нього не виникає ніякого поля ніякої напруги. Коли, наприклад, у магазині чуєш — «Ні, мені, будь-ласка, букетик такого ж розміру, але іншого дизайну» — це лише означає, що він має бути по-іншому складеним, інакше виглядати, і все» [1, с. 41]. На переконання Д. Азрікана, те, що ми називаємо дизайном, у США окреслено терміном *Industrial Design*, який існує у трьох організаційних формах: дизайн у промислових компаніях, дизайн в консалтингових фірмах-студіях та дизайн в університетах. Причому, дизайн в корпораціях є повністю підкореним їх стратегіям та політиці, прискіпливо виконуючи завдання керівництва, дизайн студій — повністю залежить від клієнта, а університетський дизайн, знову ж таки, готує студента до слухняної реалізації волі замовника, тобто, промисловості. Відтак, можливо, дизайн і є тим інструментом, який за висловлюванням Р. Лоуї, «примушує дзвонити касу»?

Питання сумісності багатьох, часто взаємовиключних, умов у одному явищі — дизайні, свого часу турбувало і В.Л. Глазичева [2]. Так, розглядаючи можливість поєднання функціональних характеристик дизайну: обслуговування будь-яких запитів та потреб споживача, самовираз внутрішньо вільного художника, філософія управління, ліквідація та створення хаосу форм, розвиток суспільства, збереження «статус кво», забезпечення комерційного успіху, створення неперехідної культури цінностей, розподіл масового мистецтва, просто нове явище, нормальна технічна операція тощо, він доходить висновку, що, можливо, одного дизайну і не існує, а всі ці взаємовиключні прагнення належать до різних «дизайнів». Складність окресленої ситуації сьогодні помножується на неспинну диференціацію дизайн-діяльності за видами та напрямками, які утворюються шляхом виокремлення тих чи інших груп його об'єктів, або поєднання художньо-проектної творчості з новими технологічними засобами. Існує і зовсім інший вимір проблеми — формування все більш свідомого екологічного та етнічноповідного руху (Д. Ліхачов, К. Кондратьєва, Г. Кур'єрова, Б. Маккіббен, П. Томпсон, Н. Марфенін та інші). З'являються такі поняття як «екодизайн», «екологічне мислення», «екологічна культура». На рівні організації способу життя це проявляється у частковій чи повній відмові від можливостей цивілізації — «екоурбанізм», «дауншифтинг», що, безумовно, впливає і на ставлення до формування відповідного предметно-просторового оточення людини. А отже, можливо, варто сприймати *дизайн як матеріальне чи віртуальне оформлення певної естетики життя?* Виявленню цієї закономірності і присвячена мета даної роботи.

Зв'язок роботи з науковими програмами.

Дослідження проведено в межах плану науково-дослідної роботи кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету.

Виклад основного матеріалу. В сучасній мистецтвознавчій науці дизайн розглядається як потужний багатогранний феномен, який поступово охоплює все більшу кількість сфер людської життєдіяльності. Визнаючи важливу роль дизайну у формуванні предметно-просторового оточення, варто звернути увагу на те, що він й надалі набуває активності у якості засобу створення не лише матеріальної, а й духовної складової світової культури. Синтезуючись з традиційними й новими видами мистецької творчості та поєднуючись із різними науковими галузями, за короткий період часу дизайн розвинувся у безліч напрямів та спеціалізацій — від звичних вже промислового, графічного чи середовищного до дизайну меблів, транспорту, вуличного обладнання, дизайну тканин та одягу, дизайну систем візуальних комунікацій, медіа-дизайну, ландшафтного дизайну, дизайну експозицій тощо. Окремого значення набувають й такі специфічні властивості дизайн-діяльності як креативність та проектне мислення. Приклади їх залучення до процесів організації чи управління (менеджмент-дизайн) вражають невичерпністю власних потенційних можливостей. Для того, щоб зрозуміти сутнісну природу дизайну та з'ясувати його ідеологічні підвалини, варто розглянути основні форми, в яких він себе виявляє, а саме: дизайн як явище, дизайн як процес та дизайн як об'єкт.

Дизайн як явище виник з початком розвитку промисловості у період так званих промислових революцій (кін. 18 — поч. 19 ст.)¹. Він був покликаний побороти наслідки опанування нових технічних форм, виготовлених суто промисловим способом та убезпечити суспільство від наростаючої кризи культури. Зниження якості індустріальних масових виробів було пов'язане з розривом між технологією виконання і традицією та характеризувалося їх естетичною чужерідністю у порівнянні зі звичними формами традиційних об'єктів. Серйозність цієї проблеми ілюструють не лише критичні висловлювання відомих сучасників (Гете, Шіллер), а й створені спеціальні комітети заохочення зв'язку мистецтва, повсякденного життя й техніки. Так, в Англії у 1836 р. засновано Комітет Еверта, а Англійське товариство мистецтв перетворено на Товариство заохочення мистецтв, мануфактури і комерції. З естетичних проблем предметного світу та його проектування з'являються книги, статті, спеціальні журнали. До цього періоду також відносяться: поява поняття «індастріал арт», початок функціонування великих промислових виставок², перше значне теоретичне узагальнення Г. Земпером соціально-естетичних аспектів предметного середовища [3].

¹ Одна з найпоширеніших та науково обґрунтованих версій появи дизайну. За іншою — передісторію дизайн-практики починають розглядати ще з періоду становлення «людини розумної», а протодизайнерські теоретичні думки знаходять у таких стародавніх мислителів як Сократ, Платон, Арістотель, Протагор та ін. На нашу думку, життєстійкість їх паралельного існування і є підтвердженням відмінності філософсько-ідеологічної основи дизайну від художньо-проектної діяльності як такої.

² Перші великі промислові виставки відбулися у Берліні (1844 р.), Парижі (1849 р.), Лондоні (1851 р.). Представляючи технічні надбання у якості художніх експонатів одночасно для великої кількості людей, вони набули вагомого значення у формуванні подальшого ставлення до естетичних проблем матеріального світу.

З'ясування особливостей *дизайну як процесу* потребує додаткового розгляду культурної ситуації, за умов якої його розвиток та подальше поширення стали можливими. Тут варто зупинитися й звернути увагу на принциповій відмінності функціонування двох типів цивілізаційних культур — проектної та традиційної (канонічної). Перша передбачає шлях можливостей докорінної зміни предметно-просторового світу, постійні формоутворюючі пошуки з використанням властивостей проектного мислення людини. На думку одного з найвидатніших дослідників дизайну В.Ф. Сидоренка, «сєнс даного процесу — формування проектної культури — полягає у тому, що людська свідомість не погоджується з розподіленістю життя на господарсько-виробничу діяльність та мистецтво, вона прагне початкової єдності цілевідповідного та осмисленого буття в красі» [5, с. 21]. Питання причин та принципів означеного «культурного протесту», виходячи далеко за межі мистецтвознавства, охоплюють широке коло проблеми формування образу й форми життя. За дослідженнями іншого відомого теоретика дизайну В.Л. Глазичева, принципова проектна орієнтація нараховує більше п'яти тисяч років свого існування [8]. На його переконання, наша усвідомлена зацікавленість процесом проектування стала можливою за умови послідовності широкої актуалізації таких понять як «суспільство» та «культура». Лідерами ж носіїв потужної сучасної проектної культури можна вважати Англію, Німеччину, Францію, США.

Друга, традиційна — максимально використовує досвід попередніх поколінь у намаганні поєднати нові функціональні потреби з усталеними естетичними, культурними, технологічними традиціями. Традиційна культура (як загал) залишилась властивою для деяких східних країн (Індія, Китай, Японія) та країн Скандинавії. Спосіб трансляції традиційної культури спирається майже на ідентичне відтворення всього канонізованого її складу. Він заснований на прямому, тілесному контакті вчителя та учня, творчості майстра як діяльності за зразком: майстер — взірєць для учня, канон речі — взірєць для виробу. Так, яскрава своєрідність сучасного національного дизайну Японії демонструє тісний зв'язок з традиціями ремісничого виробництва, традиційною культурою, звичаями та віруваннями, укладом життя японської родини, ландшафтними та погодними умовами і т.п.

Захоплення перспективними можливостями технічного прогресу, набираючи масового характеру, з 19 ст. відображається у загальному суспільному ставленні до індустрії техніки, системи виробництва та споживання, життєвих орієнтацій та цінностей. Великі міста почали уособлювати не лише певний соціально-економічний уклад, надбання архітектури чи концентрацію наукових й творчих людських потужностей, вони символізували образ замощного й світлого індустріально-урбаністичного майбутнього³.

Урбанізм (лат. urbanus — міський) — явище нового способу життя та відображення особливостей міської тематики розвинувся до всеохоплюючої економічно привабливої ідеології, котра в 20 ст. набула конкретних специфічних форм та соціальних якостей.

Ідеалізація урбанізму як естетичного аспекту нового штучного середовища, породженого розвитком промислового капіталізму, широко проявила себе перш за все, в літературі, де об'єктами опису все частіше почали ставати машина, залізниця, фабрика, натовп чи людська маса. Так, з другої третини 19 ст. течія реалізму (Діккенс, Дізраелі, Теккерей, Бальзак, Т. Гуд, Э. Елліот), «натуральна школа» (ранній Достоевський, Некрасов та ін.) поступово витіснили образи природи, садів чи замків, започаткувавши жанр «фізіології» міста або міських начерків. Серед них можна виділити «Начерки Лондона» Діккенса, «Фізіології» Бальзака, збірку «Фізіологія Петербурга» Некрасова та багато інших. Навіть розкриття таких негативних якостей як контраст міської бідноти та розкоші, столичні захарашені нетрі й мансарди, зображення похмурих міських пейзажів набували певної пригосницької таємничості, загадковості та гротеску. Зацікавленість індустрією міста, його підприємствами, ринками, магазинами, біржами і т.п. (Золя, Лемоньє, Бласко-Ібаньєс та ін.), починає відсторонювати людину, нівелюючи роль індивідуального героя. Серед прихильників урбанізму в поезії можна виділити Уїтмена («Листя трави», 1855 р.), у творчості якого апофеоз індустріального міста поєднувався з апологією колективізму та демократії.

Сформований літературою образ поставав у вигляді виробничого, ділового та споживаючого міста з його нічними вулицями, бульварами, кафе, театрами та ін. Одночасно, він міг бути і спокусливим, і порочним, звабленим міражем чи маною. Урбанізм мав великий вплив і на художні течії конструктивістського типу, які виникали у передвоєнний період, — футуризм, пароксизм, кубізм, динамізм та ін. Радянська літературна енциклопедія характеризує це мистецтво, як таке, що оспівувало завоювання сучасної техніки, проголошуючи «релігію швидкості»; воно прославляло нові транспортні засоби (аероплани, експреси, автомобілі) і захоплювалося швидким мигтінням, одночасністю вражень, зображенням предметів у русі. Властивими для нього називаються, також, судорожний енергетизм, панування механічних речей над людиною та її знеособлення чи моральне спустошення, технологічна естетика, газетно-телеграфна стилістика тощо. На відміну від окреслених вище характеристик представників «агресивних прошарків імперіалістської буржуазії» [7], де фетишизація техніки доходила до проповідування війни та культу грубої сили, літературні експресіоністські течії наділяють певною роздвоєністю, котра проявлялася у ваганнях між жахами міста-спрута та захопленням містом як зосередженням людського розуму, волі та могутності. В дореволюційній російській літературі мотиви поклоніння «майбутньому царю» — місту вперше проявилися в поезії 1900-х Брюсова. В оспівуванні індустріально-урбаністичної культури, захопленні веселим, паразитичним способом життя він був

³ Економічна теорія використання простору (Катильон, Стюарт и Смит) почала формуватися з 18 ст. і зосереджувала свою увагу на двох просторових вимірах — відстані та площі. В 19 ст. вона розвинулася та доповнилася теорією розміщення виробництва; у 1826 р. опублікована книга Іогана Генріха фон Тюнена «Ізольована держава», в якій простір аналізується як економічне явище; у 1882 р. опубліковані праці «Практика ефективного розташування підприємств» Лаундхарта та в 1909 р. «Теорія розташування виробництва» А. Вебера.

підтриманий егофутуристами Северяніним, Шершеневичем та іншим.

Безумовно, описані тенденції ставлення до нового образу життя як формування його естетики були характерними не лише в літературі. Переконання ідеями урбанізму, представлені у графіці, живописі й інших видах нового на той час мистецтва (фотографія, кінематограф) поступово формували дух епохи, який у Радянському Союзі після Жовтневої революції розвинувся в особливу форму соціалістичного урбанізму. До даного періоду належать і загальні серйозні зміни у взаємовідношенні річ — людина. Як влучно зауважує відомий мистецтвознавець С.О. Хан-Магомедов, наукова раціоналізація предметно-просторового середовища призвела до того, „що виявилось раніше робили все не так — не так сиділи, не там розміщували вікна, не так розташовували ємності в квартирі, не так ходили по кухні, не так робили ручки дверей та рукоятки інструментів, не так конструювали посуд, не так розміщували шрифт та ілюстрації ...” й т.п. [6, с. 92]. Окрім значущих соціальних, політичних, географічних та інших змін, для цілої держави окреслений період був кульмінацією становлення влади проектно-культури, зорієнтованої на безперервні новачі в образі життя та так званий прогрес у всіх його сферах.

Інтенсивного вивчення урбанізаційні процеси набувають з другої половини — кінця 20 ст. До цього часу відноситься й уточнене розуміння сутності поняття «урбанізація» — територіальна концентрація міст, специфічних форм розселення, які супроводжуються ускладненням міських функцій, формуванням характерного середовища життєдіяльності населення та суттєвими змінами у його способі життя. За даними статистики, міське населення світу з 1950 р. по 2000 р. збільшилося вчетверо і його приблизне співвідношення у різних регіонах виглядає наступним чином: держави Північної Америки — 75%, Європи — 71%, Латинської Америки — 65%, Південно-Західної Азії — 52%, Африки — 30%. Сучасні міста, займаючи лише 1% суходолу, концентрують більшу частину промисловості та половину світового населення. Одночасно, вони виступають і основним фактором негативних змін у навколишньому середовищі (забруднення атмосфери, води, ґрунту, руйнування озонного екрану тощо) та, як наслідок, у здоров'ї його мешканців. Так, з привабливої еволюційної концепції, яка презентувала ідею міста як «простору руху», «оплоту цивілізації», «царства розуму» й «головного інструменту вирішення всіх соціальних конфліктів» [9, с. 125], урбанізм, з властивою йому світоглядною естетикою повсякденності, перетворився на вагому загрозу, як мінімум, екологічній рівновазі.

Наростаюча складність життєстрою призводить і до безповоротних змін у багатогранних зв'язках людини з її предметно-просторовим оточенням. Естетика, отримуючи новий соціальний вимір, демонструє художньо-естетичні феномени як вираження соціальних статусів (зацікавленостей, цілей, уявлень) соціальних груп в системах економічних та політичних відносин (обмін, комунікацій, конфліктів). Більш глибоке та детальне вивчення причин цього явища можливе за умов подальшого розгляд *дизайну*

як об'єкту. В історичному (вертикальному) розрізі він демонструє диференціацію розвитку професії та ілюструє зміни, які відбувалися по відношенню до можливого прикладання зусиль проектно-художнього мислення; в сучасному (горизонтальному) — весь спектр реалізованих через дизайнерську практику форм, ступінь проникнення проектно-культури в життя та свідомість суспільства. Так, враховуючи, що на сьогодні, дизайн-об'єктом вважається будь-яка протипоставлена суб'єкту проектно-діяльності реальність (середовище, процес, річ, явище, ідея), то їх сукупність, характеризуючи особливості суспільної життєвої організації, виявляє, якою саме і наскільки поширеною є та чи інша естетична культура, — особливий рівень цілісного всеохоплюючого ставлення людини до світу, певний досягнутий етап комплексних відносин з ним та показник адаптаційних можливостей людини, які також враховують і перспективи її еволюції.

Висновки. Розуміння сутнісних засад дизайн-діяльності є першочерговою умовою визначення подальшого напрямку її розвитку. Для українського дизайну, який намагається самостійно віднайти необхідну точку опори і підвестися на ноги, є вкрай важливим орієнтуватися у відповідних векторах руху. Навіть побіжний характер аналізу розглянутих аспектів дизайну, як явища, процесу та об'єкту, є достатнім для усвідомлення його ролі в якості продукту та інструменту реалізації панівної естетики урбанізму. Безумовно, ці питання є більш ємними та потребують подальших наукових досліджень. Окремого вивчення заслуговують і прояви дезурбанізму — звернення до культурних архетипів минулого. Виявленню їх можливого впливу на формування сучасної художньо-проектної культури і планується присвятити **подальший напрямок роботи**.

Література:

1. Азрикан Д. Вычесть временное из постоянного [Текст] / Д. Азрикан // Мир дизайна, 2001. — № 1 (22). — С. 40-44.
2. Глазычев В.Л. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе [Текст] / В.Л. Глазычев. — М., 1970. — 192 с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник [Текст] / В.Я. Даниленко. — Х.: ХДАДМ, 2003. — 320 с.
4. Розенсон И.А. Основы теории дизайна: учебник для вузов [Текст] / И.А. Розенсон. — СПб.: Питер, 2008. — 219 с.
5. Сидоренко В.Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества [Текст] автореф. дис. на соискание ученой степени докт. искусствоведения: 17.00.06 / В.Ф. Сидоренко. — М., 1990. — 32 с.
6. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна [Текст] / С.О. Хан-Магомедов. — М.: Галарт, 1995. — 424 с.
7. Литературная энциклопедия. — В 11 т.; М.: издательство Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература. Под редакцией В. М. Фриче, А. В. Луначарского, 1929-1939.
8. [Електронний ресурс]: Методология проектирования / Режим доступу: http://www.glazychev.ru/courses/lecture_methodology_projecting.htm
9. [Електронний ресурс]: Степанова А. Город в эстетико-культурологических и урбанистических концепциях 1920-30-х гг. / Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Pafn/2011_50/Pdf/125-131.pdf