

УДК: 141.7: [316.61:65.012.32]

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ДИЗАЙНУ У СУЧАСНОМУ ФІЛОСОФСЬКОМУ ДИСКУРСІ

Рижова І.С. (м. Запоріжжя)

Анотації

В статті дається аналіз актуальних проблем дизайну у сучасному філософському дискурсі. Розглядається процес історичної трансформації дизайнерської практики від класичних до постнекласичних форм і теоретично моделюється вектор розвитку дизайну в контексті постмодерної соціокультурної ситуації.

In the article the analysis of actual issues of design in modern philosophical discourse is given. The process of historical transformation of designer practice is examined from classic to the postnotclassical forms; the vector of development of design in the context of postmodern social-cultural situation is theoretically probed.

Ключові слова

ТЕХНОГЕННА ЦИВІЛІЗАЦІЯ, ГЛОБАЛІЗАЦІЯ, МОДЕРН, МОДЕРНІЗМ, ПОСТМОДЕРН, ПОСТМОДЕРНИЙ ДИЗАЙН, СОЦІАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ДИЗАЙНУ

Вступ

Завдяки прогресу науки в ХХ ст. відкрилась абсолютно інша картина світу, який став уявлятися більш грандіознішим і різноманітнішим, ніж це було у ХІХ ст. Соціальний світ, незважаючи на свою якісну специфіку, є частиною природи, яка виступає перед нами у вигляді Всесвіту. Людина і Космос складають єдине ціле, яке в силу хаотичних процесів фрагментується і диференціюється і проявляються в діяльності людини, яка створює свій соціальний світ. У формуючій постмодерністській цивілізації на авансцену висувається феномен розколотої цивілізації, що пов'язано з руйнуванням традицій, в т.ч. і філософських. В сучасних умовах розвивається стохастична картина світу, яка виникає тому, що, нові моделі культури (Лем), в тому числі і дизайну, виникають тому, що природа являє собою арену неалгоритмічних (непередбачуваних) змін, що розвиваються в умовах дії біфуркаційних механізмів та стохастичних змін, зумовлених невизначеністю світового процесу. На деякому етапі розвитку Всесвіту як єдиної системи біосфера почала за допомогою людини та її розуму пізнавати себе і виробила здатність цілеспрямовано впливати на протікання власного розвитку, що сприяло розвитку класичних концепцій культури, цивілізації, соціального світу, людини, дизайну.

Тому метою статті є виявлення актуальних проблем дизайну у сучасному філософському дискурсі – класичному, модерністському, постмодерністському.

Обговорення проблеми

Становлення дизайну в контексті класичної парадигми є результатом незворотної еволюції біосфери і ноосфери та тривалого процесу взаємовпливу біологічної і соціальної еволюцій Всесвіту. Дизайн, як і всі різновиди культури, включає люфт (шлях чи полоса свободи) у відношенні до природи, що пояснює існування змінних і плінних за часом дизайнерських форм і смислів. Стохастична модель свободи передбачає, що цей шлях чи полосу свободи, які світ залишає у розпорядженні суспільства, що революціонує, – це шлях адаптації, який суспільство вже використало у вигляді сукупності задач, навіть заповнюючи його комплексами поведінки, спочатку навіть випадковими. Проте з часом вони застигають в процесах самоорганізації і переростають в такі структури норм, які формують внутрішньо-культурний зразок “людської природи”, нав’язуючи їй класичні схеми розвитку і пристосування. В той же час суспільство розвивається таким чином, що його розвиток залежить від коду цивілізації, який є різним в різних цивілізаціях, тобто ці коди культури впливають на розвиток, в тому числі і дизайну, корелюючи зі станом суспільних (виробничих) відносин. Коди культури нерозривно пов’язані з особливостями цивілізації, що потребує виявлення причин генезису розколотої цивілізації на класику, модерн і постмодерн. Адже ще Дж.Локк знав, що істота “з обмеженими можливостями і окремішніми думками” не здатна створити “притаманні природі порядок, гармонію і красу” [1, с. 103].

Починаючи з епохи Відродження, а особливо у XVIII ст. – столітті раціоналізму – та в XIX ст., панувала думка, що релігійне та наукове мислення протилежні, взаємовиключні. Це протиставлення було історично виправданим, воно відображало певний період розвитку, коли в розумінні світу велику роль відігравав розум (достатньо назвати теорію раціональності М.Вебера). Розум виступав як інструмент управління суспільством, засобом координації і регулювання суспільних процесів. Соціальний світ представ як світ, що сформувався в результаті творчої трансформації наявного суспільства. Людина постійно формувала соціальний світ завдяки своїй творчій діяльності, яка часто виходила за межі наявного, емпіричного буття, що заставляло людину постійно добиватися нових досягнень і звершень. Особливості природи людини полягають у тому, що вона намагається постійно вийти за межі самої себе і свого світу, обійти закони природи та самої історії, завдяки чому людина постійно націлена на майбутнє, вперед, що сприяє тому, що вона постійно створює нові виміри буття, творить матеріальні, духовні та дизайнерські цінності, розвиває техніку, науку, мистецтво, моральні кодекси та соціальні інститути. Вихід за існуючі межі індивіда і

суспільства являє собою черговий акт творіння людиною світу, постільки дизайнерський світ людини слід назвати також системою трансгресивної творчості ряду поколінь, яке, проте, носить подвійний характер: він є позитивним, тобто розширює сферу самореалізації людини, і є негативним, тобто руйнує часто вже створену людиною цивілізацію, яка є розколотою. Так, в класичній цивілізації дизайн у багатьох випадках носив традиційний характер, тобто його соціальне кодування носило особистісно-іменний і професійно-іменний характер, що консервувало технологічні навички і гальмувало введення технічних інновацій. При всій самотності класичного дизайну він носив деяку загальні риси: 1) його розвиток був орієнтований на відтворення вже створених соціальних структур і образа життя; 2) інновації не мали найвищої соціальної цінності; 3) в поведінці і мисленні домінували традиційні зразки та норми, що концентрували досвід своїх попередників; 4) зміни видів засобів і цілей діяльності відбувалися надзвичайно повільно; 5) в суспільному та індивідуальному знанні панували сакральні, релігійно-міфологічні, в цілому раціоналістичні погляди, які сприяли стабільності соціокультурної системи; 6) первісні форми наукового знання формувалися і викладалися у вигляді рецептури для форм діяльності; 7) через особливості соціокультурної практики не склалася розвинута наука з її теоріями і спрямованістю на відкриття нових об'єктів дослідження.

Розвинені соціальні відносини – це основа розвитку інтегральної людини, яка виходить за межі звичайного життя, тіло якої є також феноменом культури (дизайну). Механізм цілісного розвитку особистості (чи інтегральної людини) полягає у взаємопроникненні, взаємоперетворенні суспільства і особистості, заснованому на співвідношенні суспільства і особистості, на співвідношенні соціального “макрокосма” та індивідуального “мікрокосма”, тобто інтегральна людина в мініатюрі відтворює потенційне багатство соціального світу. В рамках соціального механізму класичного суспільства формування цілісної людини відбувається в умовах: 1) суспільство створює особистісні відносини, а універсальна особистість одночасно створює відносини цього суспільства; 2) особистість починає проявляти свої раніше не розкриті потенції, долаючи перешкоди і прагнучи до свого удосконалення, постільки подібно до того, як світовий хаос ніколи не долається, а лише обмежується виникаючим із нього космосом, “малий” космос, якою є людина, не може до кінця перемогти хаос власних бажань, а тому шлях удосконалення безмежний. Ефект “розкутого Прометея” – це вивільнення творчої енергії людини, що привела до уразливих результатів появи західноєвропейської техногенної цивілізації, яка, в свою чергу, привела до глобальної кризи культури. Криза в культурі, мистецтві, в тому числі і дизайні, це руйнування чуттєвої форми і породження нового, незвичного для нас стилю мистецтва. Криза в класичній науці – це вичерпання традиційних методів наукового дослідження в дослідженні дійсності і перехід до нового бачення

дійсності, яке засноване на усвідомленні принципового взаємозв'язку і взаємозалежності всіх явищ – фізичних, біологічних психологічних, соціальних і культурних тощо. Радикальні зміни в основах науки слід охарактеризувати як глобальну наукову революцію, в ході якої народжується нова постнекласична наука. Однією з ознак її становлення є те, що об'єктами сучасних міждисциплінарних досліджень все частіше виступають унікальні системи з властивими їм відкритістю і саморозвитком, які частіше починають визначати характер предметних сфер основних фундаментальних наук. Техногенна цивілізація вступає в полосу особливого розвитку, коли гуманістичні орієнтири стають необхідним при визначенні стратегій наукового пошуку і добування наукової істини. В умовах глобалізації зростає значення дизайну як фундаментального засобу виживання людини перед загрозою тотального небуття, що заставляє людину по-справжньому оцінити і усвідомити цінність буття, до якого належить і дизайн. Саме тому дизайн у силу свого походження утверджує примат буття шляхом його одухотворення і тим самим протистоїть небуттю, подолати яке може тільки людина, формуючи свій дизайнерський світ. Дизайн – це сфера творчих можливостей людини, яка досліджує сферу можливого, імітує та інтерпретує сучасну дійсність. В умовах розколотої цивілізації на зміну механічної наукової картини приходять стохастична наукова картина світу, в основі якої складність, невизначеність, незворотність, невизначеність і нелінійність, що й приводить до еволюції дизайну від класики до модерну і постмодерну.

Зараз у філософії дизайну прийнято використовувати три терміни: модерн, модернізм і постмодернізм, виникнення яких відрізняється своїми історичними рамками. Модерном вважається культура, мистецтво і дизайн кінця XIX – початку XX ст. (рубіж століть); модернізмом – культура першої половини XX ст. (з початку століття до 70-х рр.); культура другої половини XX ст. (із 70-х рр. до сьогодення) – це культура і дизайн постмодернізму. Модернізм в дизайні – це некласичний тип філософствування, що радикально дистанціюється від класичного плюрального моделювання світів і відрізняється ідеєю онтологічного плюралізму. До передумов формування ідей модернізму слід віднести: 1) конструювання комплексу ідей самодостатності людського розуму; 2) формування комплексу уявлень про креативну природу Розуму, з одного боку, і його історичну обмеженість – з іншого; 3) позитивістські ідеї (починаючи з О.Конта), згідно з яким людський розум за своєю природою контекстуальний і здатний трансформувати соціальну дійсність; ідеал відображення дійсності і когнітивний пафос класичного світогляду мінявся на соціальний конструктивізм; 4) утвердження традиції художнього символізму, яка задає механізми абстрактного моделювання можливих світів, в контексті якої відмова від моноонтологізму, презумпція принципової відкритості системи світу; інтенція на інновацію,

пафосна відмова від класичної ідеї передбачуваної гармонії, відмова від гуманістичного монізму; 5) підкреслений антинормативізм, що в перспективі приводить до відмови від ідеалу традиції; 6) ідея плюральності і конструктивності Розуму, що приводить до програми перекодування культури, що, в свою чергу, приводить до потреби в новій художній мові; 7) ідея варіативності, тобто розгортання процесуальності: багатоваріантність стає для модернізму типовим і атрибутивним параметром культури, в тому числі і дизайну. Модернізм в дизайні – це певний художньо-естетичний і експресивний стиль, який отримав становлення в дизайнерському мистецтві в Західній Європі в кінці XIX - на початку XX ст. Характерними рисами модернізму є: 1) художня естетизація дизайнерського середовища, акцент на його соціоантуражах та намагання дизайнерів виокремити соціо-онтологічні абрисы в соціумі та в побутоповсякденності; 2) стилістика та художньо-естетичні матриці модерну, що урізноманітнювали себе в диференційних видах (жанрах) культури, мистецтва, дизайну, архітектури; мозаїки гротескності ліній, палітри, кольорів, що характеризувало модернізм його специфічним символізмом, Модернізм сформувався під впливом еволюції авангарду та декадансу, які апологетизували колізії розколотого соціуму, і закликали до того, щоб художник-креатор по-новому інтерпретував феномени соціальної дійсності. Не випадково виникає велика кількість кардинальних напрямків в модернізмі – кубізм, експресіонізм, неокубізм, неоекспресіонізм, імажинізм, сюрреалізм, неосюрреалізм, футуризм, неофутуризм, поп-арт, шоу-суперромантизм, в контексті яких художники спиралися на модуси психоаналізу, менталконститутиви несвідомого, асоціативно-конвергенційну тектоніку-монтажність в дизайнерському мистецтві, на відхід від соціо-економічної антуражності, на абстрактно-містичні ірраціональні соціуми-континууми, на апеляцію до парадоксальності, на авангардно-неомодерністські художні конститутиви. Великий вплив на ідеї-постулати модернізму здійснили принципи-концепти таких відомих філософів, як Ф.Ніцше, А.Шопенгауер, А.Бергсон, К.Юнг, З.Фрейд, М.Гайдеггер, Е.Гуссерль, Ж.-П.Сартр, Г.Маркузе та ін.

Ключовими для модернізму XIX-XX ст. являються наступні проблеми: поява нових видів мистецтв та дизайнерської культури, що мають колосальний вплив на маси; відсутність пануючого стилю в мистецтві та існування безлічі течій, особливо у живописі та дизайні; безпосередній зв'язок дизайну з глобальними проблемами сучасності та необхідність вироблення нової адаптації людини до навколишнього середовища; поява хаосу, дисгармонії світу, краху ідеалів, трагічності буття. Модернізм протипоставив себе класичному дизайну передусім тим, що відмовився від відтворення чуттєво-конкретної дійсності, предметності світу; модерністські дизайнерські школи поривають з правдоподібністю, з формами реального життя, з реальністю образів; у них переважного значення набувають різного ґатунку символічні форми,

у яких розбіжність із життям стає самодостатньою. Таким чином, принцип деформації приходить на зміну вірності натурі, принципи самовираження і створення в дизайні нової реальності – на зміну предметному відображенню. Характерні риси та особливості модерністського дизайну:

1) Так, заслуга кубізму в тому, що він дошукався першооснов предмета, його першоелементів, розламавав форму, щоб вдихнути “аромат” елементарних часток предмета, щоб “відкрити”, як і з чого побудована річ, тому в кубі стичному дизайні у кожного знака – чуттєвий еквівалент, а у кожній клітинці речі – загострене розуміння матеріальних якостей.

2) Сюрреалісти заговорили про “повну революцію предмета”.

3) В абстракціонізмі взаємозв'язок фарб і форм не визначається більше зовнішньою необхідністю, а висловлює внутрішні закономірності речі. Чисті форми абстракціоністи починають розглядати як очевидність чистого духу; лінія в їх предметах так само символічна, як і колір; поняття простору починає домінувати над чітко окресленим рубежем безпредметної форми.

4) Перед митцями почали поставати дедалі вищі професійні вимоги щодо фактури, майстерності, техніки; живописність стає незмінною істиною і критерієм будь-якого дизайнерського виробу.

5) Дизайнерський супрематизм ґрунтувався на раціональному методі й характеризувався як геометрична абстракція, тобто пошуки взаємодії космічної гармонії та реального побуту продовжуються. Співвідношення вертикалі і горизонталі набуває значення всезагального закону буття: фізичні закони взаємодії предметів і явищ наповнюються метафізичним змістом перемоги гармонії над хаосом; об'єкти реальності поступово трансформуються в пластичну форму реальності як такої. Реальність в супрематизмі представ як живий організм, динамічний і постійно змінюваний; першорядну роль відіграє категорія безкінечності як невід'ємний атрибут поняття універсаму, що перебуває в нескінченному динамічному стані простору і кольору.

6) Конструктивісти стверджували, що форми, які визначають зовнішній вигляд дизайнерського предмета не задаються заздалегідь, а виробляються на основі функціонального призначення предмета, використуваних матеріалів, будівельних конструкцій, які є втіленням естетики техніцизму. Дизайнерському конструктивізму властивий раціоналістичний підхід до об'ємно-планувальних виробів, в основі якого зосередженість на проблемах функції, технології та стандарту.

7) Дизайнери поп-арту створюють особливе естетичне середовище за допомогою світлових і кольорових оптичних ефектів, завдяки вживанню лінз, дзеркал, пристроїв, що обертаються, металевих пластинок, що направлене на само віддзеркалення матеріального світу.

В цілому постмодерн – це інтегральна характеристика сучасного суспільства, що склалася в рамках самосвідомості культури

індустріального суспільства, що дозволяє оцінити межі і можливості суспільства модерну і ситуацію модерності. Модерн (модерність) – поняття, яке у філософських концепціях ХХ ст. використовується для позначення етапу становлення та еволюції промислового суспільства і приходить на зміну традиційному. У філософській літературі ХХ ст. розповсюдженим стало ототожнення сучасності з утвердженням і тріумфом раціональності, індустріального розуму, “проекту” Просвітництва. Сучасність асоціюється зі свободою від диктату традицій і патерналізму влади, зі свободою судження і вибору, з динамізмом суспільних процесів і наявністю жорстких стандартів, імперативів, недотримання яких означає втрату соціального статусу. Власне поняття “модерн” широко використовується сучасними дослідниками як базове для поняття “постмодерн”. При цьому обидва терміни не передбачають чіткої хронологічної визначеності періодів історії. Сучасний світ характеризується як модерний з моменту формування християнської філософії історії, що підкреслює відмінність нового монотеїстичного світу від язичницьких цивілізацій. Монізм існує як відповідь на ідею безкінечності, невичерпності і необхідності прогресу. Свого апогею досягає в постмодернізмі ототожнення прогресу культури, знання з прогресом економіки, прогресом господарських зв’язків і відносин, що привело до фактичної ідентифікації термінів “модерн” і “постмодерн”. Концептуальним стрижнем ідеї сучасності стає універсалістське уявлення про закони історії (єдині для всіх країн і народів) і детерміністське бачення законів розвитку (як механізмів модернізаційних цілей та ідеалів, які втілюються в промисловій цивілізації західного типу).

Отже, концепція модерну в дизайні – це своєрідна антитеза теорії прогресу. Існують різні концепції модерну – “технологічний модернізм” і “модернізм свободи”. Прихильники “технологічного модернізму” розглядають модерність як суспільство, в якому втілюються ідеали епохи Просвітництва. Модерність не тільки породила Європу, але і сама є породження Європи як динамічної соціальної (і дизайнерської) системи, розквіт якої прийшовся на ХІХ ст. – епоху, коли домінують ідеали європейської культури і європейського дизайну. Такий підхід розсуває історичні межі часу, які передують постмодерну: модерність протиставляється не тільки античності, але й всім традиційним суспільствам. Modernity ототожнюється з суспільством, де панує індивідуалізм та уніфіковані соціальні зв’язки. Модерн представ як пост традиційне суспільство; поняття модерності зближається з поняттями індустріалізму і капіталізму. Сьогодні прихильники концепції модерну обмежують модерність періодом європейської історії з ХVІІ ст. до кінця ХІХ ст., а останню третину ХІХ ст. і початок ХХ ст. характеризують як модернізм, підкреслюючи зростання впливу інтелектуально-культурної сфери на соціальну динаміку тих років. У цьому контексті постмодерн як поняття означає, що траєкторія суспільних відносин віддаляється від інститутів модерну до нового типу суспільства. Для європейських

дизайнерів суспільство епохи модерну – це індивідуалізоване і атомізоване суспільство, воно є динамічним і його соціальні зв'язки раціонально детерміновані, піддаються формалізації, гранично уніфіковані. Дизайнер представ як представник спільноти, а її індивідуальність є “індивідуальністю багатоманітності”.

Історія модерності в контексті дизайнерських концепцій – це історія повільного, але безперервного розриву між особистістю, суспільством і природою, адже індивідуальність дизайнера, яка втратила зв'язок з природою, втрачає свої творчі здібності. В контексті дизайнерських концепцій відзначається, що формується нова якість сучасності, яка готує людину споживати дизайнерські блага як символічні цінності, а не як споживацькі вартості, інакше розуміти економічне і соціальне життя суспільства, яке в значній мірі гіперреалізується. З позицій відношення “модерн – постмодерн” суспільство розглядається як більш складна цілісність, чим з позицій “індустріалізм – постіндустріалізм”. Прихильники модерності визнають, що сучасне суспільство досягло такого рівня розвитку, коли велика міра свободи дизайнера досягається тільки при умові соціальної трансформації західного світу. Вони зосереджуються не стільки на вивченні об'єктивних характеристик дизайнерських виробів, скільки на відносинах “людина-інститут”, “людина-суспільство”, прихильні до осмислення сучасних трансформацій в психології дизайнерських шкіл, що детермінуються своєю ментальністю. В концепції модерну долається вузько соціологічний підхід до дизайнерського світу, в знанні про дизайн синтезуються філософські, соціологічні, психологічні, культурологічні аргументи і поняття. Модерність є характеристикою життєдіяльності дизайнерської спільноти через певну сукупність процедур та інститутів, які ототожнюються з сучасністю. Прихильники концепції модерну і постмодерну не згодні з висхідним установам доктрини інформаційного суспільства (знання є влада); великі знання про світ не гарантують великої влади над ним; технологічний контроль за соціальними інститутами неможливий. Для концепції “модернізму свободи” (Ж.-Ф.Ліотар, Ж.Дерріда, Дж.Ваттімо, Р.Порті) категорія модерності не тільки загострює увагу на новому суспільстві і новій соціальній реальності, але й потребує спеціального дослідження нашого розуміння цієї реальності. В концепції модерну – постмодерну відображається, скоріше, стан людської свідомості, яка переживає сучасні проблеми, чим реалії дійсного модерну.

Сучасний дизайн, як і переважна частина інших соціокультурних феноменів – та і вся сучасна культура в цілому – все частіш визначається терміном “постмодерний” [2, с. 177-181]. І тут ми стикаємося зі складнощами, пов'язаними з необхідністю розмежування таких близьких понять як “постмодерний дизайн” доречність якого полягає в тому, що він “з дитячою радістю й наївністю дозволяє грати.”[2, с. 186] і “дизайн епохи постмодерну”, яке ми вважаємо за потрібне

запровадити у науковий обіг. В чому ж полягає різниця між цими поняттями? Якщо говорити коротко, – то у мірі приналежності позначених ними феноменів до культури епохи постмодерну. Постмодерний дизайн як соціокультурний феномен дійсно, як про це пише А.Пригорницька [3, 235-243] є нав'язливою й прискіпливою формотворчою практикою, просякнута панестетизмом з усіма притаманними естетизмові вадами, які ґрунтовно висвітлені у літературі [4]. Важко не погодитися з більшістю негативних характеристик і оцінок постмодерного стилю взагалі як свого роду “естетики без правил” з його “адхокізмом”, цитатністю, фрагментарністю, еkleктизмом, подвійним кодуванням, контекстуальністю, іронічністю, пастишем і т. ін. [5, с. 53-102] і постмодерного дизайну зокрема (та й суто самих принципів постмодерного філософствування [6, с. 209; 7]), які зустрічаються у сучасній літературі. Тому практично неможливо заперечувати коректності узагальненого визначення постмодерністського мистецтва як “попелу художніх цінностей минулого” [8, с. 42], яке повною мірою може бути віднесене і до найхарактерніших прикладів постмодерного дизайну, котрі являють собою щось на кшталт “чорних квадратів” цього виду мистецтва. Такими суто технічно-експериментальними “чорними квадратами” дизайнерського мистецтва є, наприклад, більшість проектів “дигітальної” (“топологічної”), чи ще більш узагальнено – “техногенної” архітектури [5, с. 267], вписаної у підданий справедливій критиці з позицій заснованих на ідеї коеволюційного розвитку “антропозбережувальних” концепцій культури, “техногенний вектор” розвитку науки і культури [5, с. 369-379], і яку можна навести як приклад “технократичного” дизайну. Постмодерна естетична практика безуспішно – оскільки теоретично не забезпечено – намагається компенсувати емоційну дефіцитність породжуваного серійною художньою продукцією “культурного шуму” запровадженням умисної примітивізації і навіть гіперпримітивізації художніх артефактів [9, с. 156]. Вочевидь концептуалізація дизайну сутнісно пов'язана з існуючими естетичними теоріями і тому мимовільно відтворює як всі їхні досягнення, так і всі їхні вади. Однією з найфундаментальніших проблем сучасної естетичної теорії є невизначеність так би мовити критеріїв “постмодерності” естетичної практики, яка залишаючись переважно модерною, – і у якості такої суто а-гуманістичною у своїх перш за все змістовних вимірах, – демонстративно імітує технічні ознаки того, що вважається (але насправді не є) постмодерном у культурі в цілому. У “постмодерному” мистецтві та “нонкласичній” (“некласичній”, “посткласичній”) естетичній теорії та практиці [10; 11] – літературі, живопису, скульптурі, архітектурі – переважає один стиль з притаманними йому рисами – такими як дисонанс, дисгармонія в музиці, нефігуративність, асиметрія в живопису, абсурд, потворність, і безобразність взагалі [9, с. 8]. Тому навіть коли естетична практика позиціонується як постпостмодерна, вона все рівно залишається (разом з модерною і “постмодерною”)

неканонічною або некласичною [9, 7]. Разом з нею залишається некласичною і вибудована на узагальненні цієї практики її теоретико-естетичні осмислення. Але звести складне явище постмодерну і перш за все постмодерну філософію до цих суто стильових, по суті технічних характеристик, було б величезною помилкою. Постмодерн, – особливо постмодерн рефлексивний, явлений переважно у постмодерній філософії, яка є саморефлексією сучасної культурно-історичної ситуації, яку Л.Горбунова влучно кваліфікує як “своєрідну “паузу культури” перед вибором” [12] – багатший і значиміший. Сучасній постмодерній науці (і почасти в орієнтованій на ідеали науковості філософії), які позиціонують себе по відношенню до попередніх епох власної історії як постнекласичні [13; 14; 15; 16; 17], притаманні риси такого рефлексивного постмодерну. Сьогодні “королівський вихід” у повсякденність вбраного тепер вже у шати деконструкції cogito все ще більше нагадує мандри безпритульного короля Ліра, ніж прогулянку англійської королеви Лондоном [18, с. 122]. І все ж можна говорити не лише про втрати, а й про деякі здобутки цього безпритульного короля. Якщо говорити про найсуттєвіше в рефлексивному постмодерні, то перш за все слід вказати на таке вироблене ним поняття як деконструкції, яким позначається інтелектуальна стратегія, за допомогою якої у рефлексивному постмодернізмі вважається за можливе досягти позитивних цілей усього проекту Постмодерну – деконструювати бінарність і разом з нею фоно-, лого-, фало-центрованість модерністського дискурсу й усієї модерністської культури як такої [19, с. 181-185]. Якщо це так, то головною метою постмодерної (деконструктивістської) стратегії щодо попередньої філософської традиції можна визнати подолання метафізичності цієї останньої шляхом деконструкції нерозв'язних бінарних категоріальних опозицій її історично сформованого категоріального каркасу в тернарні концептуальні композиції (стосовно пре-постмодерної соціально-естетичної парадигми це зроблено у [20]). Актуальність цієї задачі обумовлена тим, що смислові конотації духовності все ще зберігають в собі вектор-модернізацію і як такі вимагають ревізії своєї смислової наповненості [21]. Естетична теорія, усвідомлюючи себе як “клаптикове утворення на фоні експансії техніки” і свою певну розузгодженість у часі з іншими науками [5, с. 315-317], які давно вже розвиваються в руслі постнекласичної наукової парадигми, інтенціонально спрямована від некласичної до своєї постнекласичної форми [7, с. 73]. Вже існують вдалі приклади використання стратегії деконструкції щодо вирішення методологічних проблем соціально-естетичної теорії в рамках антропосоціокультурного підходу [22]. І як свідчить цей досвід [20], постмодерн може бути використаний для деконструкції не лише бінарних опозицій тієї чи іншої замкнутої в собі концептуальної системи, а й для деконструкції бінарних опозицій протилежних і таких, що видаються абсолютно несумісними

концептуальних позицій – в тому числі й таких як класична і модерна концепції і практики дизайну.

Постмодерні інтелектуальні процедури, застосовані щодо нерозв'язної бінарної опозиції класики та некласики в дизайні, для того, щоб сприяти розв'язанню накопичених сучасною цивілізацією суперечностей між техніко-технологічним та екзистенційно-антропологічними вимірами створюваного людьми предметного світу їхнього спільного родового буття, спочатку мають розв'язати нерозв'язні суперечності між історично сформованими практиками їхнього взаємоузгодження та взаємоувідповіднювання. Суть такого підходу полягає в тому, що виниклий разом з масовим промисловим виробництвом як технічно й технологічно не забезпечене мистецтво вземувідповіднювання техніко-технологічних та екзистенційно-антропологічних вимірів предметного світу родового буття людей, дизайн з часом перетворився на спеціалізовану галузь професійної діяльності і окремий сектор ринку специфічних послуг. Вже у цій своїй якості він дуже швидко розвинув свою власну техніко-технологічну базу, яка з часом стала домінувати над його екзистенційно-антропологічною основою. Це особливо помітним стало тоді, коли формогенеративні моменти почали вочевидь домінувати над змістовно-прагматичними у структурі ціноутворення на артефакти “високого” дизайну, а самі дизайнери перетворилися на “культові” фігури. Це останнє означало, що у дизайні з'явилася своя власна технократична еліта, яка стала уособленням перемоги техніко-технологічної, суто формальної сторони самої дизайнерської діяльності над її змістовними антропокультурними моментами. Але самодостатнє формотворення, яке завжди було й буде метою дизайнерської практики, спрямованої на взаємоузгодження несуміжних вимірів предметного світу людини, не може бути способом буття самої дизайнерської практики, яка в такому разі втрачає свою змістовність і перетворюється на самовите штукарство.

Висновки

Отже, це значить, що соціально-філософська концепція дизайну є теоретичним проектом розвитку та взаємоузгодження антропозберегаючої та техногенної дизайн-практик, у напрямку трансформації названої опозиції від домінування модерної техніки, в яку виродилось класичне мистецтво дизайну, до гармонізованої дизайн-культури, яка полягає у синтезі духовно-екзистенційних і креативно-діяльнісних вимірів людини.

Перспективи подальших наукових досліджень:

- ✓ аналіз проблем вітчизняних дизайнерських традицій у сучасному українському суспільстві;
- ✓ аналіз філософії дизайну як цілісної концепції, що перетворює навколишній світ, формує сучасну особистість XXI ст.

Джерела

1. Локк Дж. Опыт о человеческом разумении. Кн. 4. // Локк Дж. Сочинения: В 3-х тт. Т. 2. - М.: Мысль. 1985. - С. 3-201.
2. Легенький Ю. Г. Філософія моди ХХ століття. - Київ.: КНУКіМ, 2003. - 300 с.
3. Пригорницька А.А. Естетичний дискурс сучасності у вимірі дизайну // Практична філософія. – 2006. - № 2. - С. 235-243.
4. Гайденко П.П. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики миросозерцания Сирена Киркегора.-М.: -1970.
5. Добрицына И.А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. – М.: Прогресс-Традиция, 2004.-416 с.
6. Горський В.С. Філософія в українській культурі: (методологія та історія).-Філософські нариси. – К., Центр практичної філософії, 2001. - 236с.
7. Лутай В.С. Основной вопрос современной философии. Синергетический вопрос. К.: Издатель ПАРАПАН, 2004. - 156 с.
8. Маньковская Н.Б. “Париж со змеями” (Введение в эстетику постмодернизма). – М., 1994. - 220 с.
9. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма.–СПб.: Алетея, 2000. - 347с.
10. Борев Ю.Б. Эстетика: В 2-х т. Т.1.-5-е изд., допол.-Смоленск: Русич, 1997. - 576 с.
11. Борев Ю.Б. Эстетика: В 2-х т. Т.2.-5-е изд., допол.-Смоленск: Русич, 1997. - 640 с.
12. Горбунова Л. Про зміну модальностей філософського мислення //SENTENTIAE: наукові праці спілки дослідників модерної філософії (Паскалівського товариства). – 2004. – Спецвипуск № 1 “Феномен раціональності”. - С. 27-34.
13. Степин В.С. Теоретическое знание. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 744 с.
14. Ожеван М.А. Людський вимір науки та наукові “виміри” людини. – К.:Либідь, 1992. - 175 с.
15. Totallogy. Постнекласичні дослідження / Відповід. ред. В.В. Кізіма. – Київ: ЦГО НАН України, 1995. - 340 с.
16. Філософсько-антропологічні читання '99. – К.: Стилос, 2000. - 305 с.
17. Кізіма В.В. Тоталлогія (філософія оновлення). - К.: ПАРАПАН, 2005. - 272 с.
18. Култаєва М. Нові апартаменти cogito //Філософська думка. - 2002. - № 6. - С. 121-134.
19. Керимов Х.Г. Деконструкция //Современный философский словарь /Под общей ред. д.ф.н. профессора В.Е. Кемерова. – 3-е изд. испр. и доп. – М.: Академический Проект, 2004. - 864 с.

20. Манжура В.І. Соціальна детермінація естетичної свідомості. Автореф. дис... кан. філос. наук. спец. 09.00.03. – соціальна філософія і філософія історії. – Запоріжжя. 2003. - 15 с.

21. Степаненко І.В. Філософсько-категоріальний статус духовності: проблеми і наближення // Пізній радянський марксизм та сьогодення. До 70-річчя Вадима Іванова. Філософсько-антропологічні студії 2003 // <http://philosophy.ua/ua/lib/regular/phas/?doc:int=32#-Тoc127466209/>

22. Манжура В.И. Антропосоциокультурный подход к исследованию феномена социальной детерминации эстетического сознания // Культурологічний вісник: Науково-теоретичний щорічник Нижньої Наддніпрянщини. - Вип. 11. - Запоріжжя, 2003. - С. 134-138.

Стаття надійшла 26.08.2008 р.