

С.О. ЗАХАРОВА

Запорізький національний технічний університет, Запоріжжя

**ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ І МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС
ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ І ТВОРЧОСТІ**

В статті дається аналіз історико-культурного і методологічного дискурсу дизайнерської діяльності і творчості, зокрема вивчається поняття «дизайн» та чотири напрями у поясненні методологічних засад дизайнерської творчості: 1) дифузійнізм; 2) культурно-історична школа (циклізм); 3) функціоналізм 4) постмодернізм; дається аналіз культурної динаміки розвитку дизайнерської діяльності, включаючи динаміку дизайнерських типів, шкіл, моделей.

Ключові слова: історико-культурний дискурс, методологічний дискурс, дифузійнізм; культурно-історична школа (циклізм); функціоналізм; постмодернізм, дизайнерська діяльність, дизайнерська творчість, людина

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями

Перш, ніж перейти до історико-культурного і методологічного дискурсу дизайнерської діяльності і творчості у сучасному соціумі, здійснимо рефлексію поняття «дизайн» Слід зауважити, що поняття «дизайн» у вітчизняній літературі з'явилося недавно; прийшло воно з італійської мови і у перекладі має багато значень: «Disegno» – це замисел, рисунок, етюд, ескіз, рисунок, візерунок, модель, шаблон, схема чи композиція. Дизайн (від англ. - задум, ціль, план, проект) - художньо-проектна творчість, особливий вид абстрактно-креативного мислення і діяльності, що виник у процесі накопичення і засвоєння природничо-наукових і гуманітарних знань, а також розвитку мистецтва (особливо візуального), техніки і технологій, які склали теоретико - практичну основу дизайнерського проектування, що мають метою покращення умов людського існування]. З точки зору тлумачення поняття «дизайну» як складного соціального феномена має багато значень: 1) художнє проектування – естетизація промислового середовища, створення духу речі; 2) теорія (технічна естетика) + практика (художнє конструюванн) + естетизація техніки як штучного матеріального засобу людської діяльності у постіндустріальну епоху – естетизація техніки; творча робота по створенню технічних систем індустріальним способом з художніми і утилітарними закономірностями; 3) це не тільки креслення або малюнок, але й складні речі – вся сфера роботи художника; 4) проект, образ, задум, ідея, нестандартність діяльності, план, творчий задум, розрахунок, композиція, ескіз, мистецтво композиції, твір мистецтва; 5) специфічний ряд проектної діяльності, що об'єднує художньо-предметну творчість і науково обґрунтовану інженерну

практику у сфері індустріального виробництва; 7) творчий метод і результат художньо-технічного проектування промислових виробів, їх комплексів і систем, орієнтованих на досягнення найбільш повної відповідності створюваних об'єктів і середовища можливостям і потребам людини як утилітарним, так і естетичним; 8) художньо-утилітарна діяльність – архітектура + дизайн (мистецтво)+ конструювання (краса і користь). Дизайн виник на початку ХХ століття у результаті рефлексивного формування візуальних і функціональних атрибутів навколишнього світу у різних колізіях антропологічного розуму та у різних культурах [1, с.103, с.155], у яких прийнято аналізувати дизайнерську діяльність і творчість у різних дискурсах: 1) польська мова використовує вираження «wzornictwo przemyslowe»; 2) німецька мова вживає термін «formgebung»; 3) російська мова схиляється до словосполучення «художнє конструювання»; 4) в історії нашої країни зустрічаються такі словосполучення, як «декоративне мистецтво», «технічна естетика», «дизайн». Сприйняття і різноманітність використання терміна «дизайн» у різних країнах свідчить про унікальність кожної з культур і особливе відношення до цього специфічного виду мистецтва. У 1959 р. у якості міжнародного позначення слова і смислу «дизайн» був прийнятий термін «industrial design»- «індустріальний дизайн». Дане визначення необхідно було для того, щоб перейти до історико-культурного і методологічного дискурсу наукових напрямків, шкіл і моделей, якими багата історія дизайнерської діяльності.

Виділення невіршених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується стаття

Історико – культурний і методологічний дискурс дизайнерської діяльності і творчості в сучасному соціумі представлений наступними його науковими школами і моделями: 1) дифузійнізм; 2) культурно-історична школа (циклізм) ; 3) функціоналізм 4) постмодернізм. Історія дизайнерської думки в контексті історико-культурних і світоглядних вимірів – це виникнення і генезис саморефлексій дизайну як культурного і соціального феномена. Генезис розгортається в контексті тих умов, коли дизайн починає рефлектувати свій рух, відзначаючи змістовні зміни, смислові зсуви, етапи трансформації, намагаючись зафіксувати їх й теоретично пояснити дані процеси. Дизайн перестає бути тотожним собі, вступає у дискретні суперечності, що знаходять своє відображення у диференційованій динаміці стилів і шкіл. Розвиток дизайну вкладається у концептуальні і одночасно динамічні форми свідомості, адекватні самому культурно-історичному процесу, коли картина світу втрачає свою нерухомість і циклічну повторюваність і набуває лінійно-часового виміру чи векторної спрямованості.

Формулювання цілей статті (постановка завдання):

- визначення чотирьох напрямків історико-культурного дискурсу дизайнерської діяльності і творчості людини, що розгортаються в контексті аналізу еволюції дизайну як культуротворчого процесу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, з яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор

Перший напрямок історико-культурного дискурсу дизайнерської діяльності і творчості представлений теоретичною моделлю культурно-історичного процесу, що розгортається в контексті методологічних засад етнометодології, яка намагається перетворити методи етнографії в загальну методологію соціальних наук, методи дослідження антропології примітивних культур перетворити на процедури вивчення соціальних і культурних явищ. Першою такою науковою школою і моделлю виявився дифузійонізм як історична традиція дизайну, який зародився у другій половині XIX століття в Німеччині і Австрії, розвиток якого пов'язаний з роботами Л.Фробеніуса (1873-1938), який висунув теорію культури, що має свою душу (*paideuma*); Гребнера (1877-1938), В. Шмідта (1868-1954), В. Копперса (1886-1961), Ріверса (1864-1922), Г. Чайлда (1892-1957).

Виклад основного матеріалу

Дифузійонізм (віл лат.*diffusio* – поширення) – як поняття означає напрямок у соціальній антропології і етнографії, культурології, археології, соціології, який передбачає основою суспільного розвитку процеси запозичення і розповсюдження культури з одних центрів в інші; поширення культурних явищ через контакти між народами (торгівля, переселення, завоювання). Методологічна криза еволюціонізму привела до появи дифузійоністського напрямку, який формується як реакція на крайнощі ендегеністського еволюціонізму, що пояснював розвиток суспільства виключно внутрішніми властивостями і законами зростання, що розгортався по обов'язковим стадіям органічної еволюції. Дифузійонізм надавав перевагу екзогеністським теоріям і культурним нововведенням як результатам зовнішніх впливів і каналів, по яким вони передавалися і упроваджувалися у певну соціокультурну матрицю. Витоки дифузійонізму знаходяться в антропогеографічному вченні німецького географа і етнографа, засновника дифузійонізму Ф.Ратцеля (1844-1904). На відміну від еволюціоністів, які розглядали кожне явище культури як певну ланку у ланцюгу еволюції у відриві від конкретних умов буття, Ф.Ратцель намагався вивчати явища культури у зв'язку з конкретними, перш за все, географічними умовами буття. Він звернув увагу на закономірності розповсюдження явищ культури між країнами та різними зонами. У своїх дослідженнях виявив загальну картину розселення людства у зв'язку з географічними умовами; вважав, що роль розповсюдження етногеографічних предметів (витворів мистецтва) є набагато більшою, ніж розповсюдження мов чи расових характеристик. Предмети залишаються на території навіть тоді, коли народ припинив існування, тому вивчення географічного розповсюдження предметів (витворів дизайну) є найважливішим при розповсюдженні культури. Дифузійоністи протиставили поняттю еволюції історичного процесу поняття «культурної дифузії», яка базується на уявленнях про розповсюдження культури (у нашому випадку дизайну) чи його окремих елементів з якогось центру чи центрів. На основі дифузійонізму була розроблена теорія Історико-культурний і методологічний дискурс дизайнерської діяльності і творчості

культурного кола (Л.Фробеніус, Ф.Гребнер та ін.), згідно якої сполучення ряду ознак у певному географічному районі дозволяє виділити окремі культурні провінції («кола»). Л.Фробеніус створив поняття «культурного кола», згідно якого культурні форми характерні для певних життєвих просторів і ними обмежені і кожна культура, з її силою впливу, є свого роду організмом, самостійною сутністю, яка проходить тіж ступені розвитку, що й рослина, тварина, людина (вчення про культурні кола, морфологію культури). «Культурне коло» уявляється штучно створеним і доцільно відібраним елементом, у тому числі й дизайну, яке не розвивається у часі, а лише взаємодіє з іншими «колами» у географічному просторі у контексті досвіду зарубіжних шкіл дизайну [2, с.117]. Дифузіоністи вважали, що дифузія культури, яка не має аналогів у біологічній еволюції, передбачає співпрацю між спільнотами, здатність історичних «конкурентів» вчитися один в одного, в контексті чого суспільний розвиток зводився до послідовних культурних, технічних та ін. впроваджень та їх залучення.

Слід виділити три основних варіанти дифузіонізму: 1) інвазіонізм (від англ. invasion - вторгнення), який розглядав великі соціокультурні зміни як наслідки вторгнення в культуру мігрантів, що принесли більш високий рівень культури і техніки; 2) теорії культурного центру (Е.Сміт), що відображали процес розповсюдження культури у вигляді послідовних хвиль розсіювання свого роду месіонерських еліт з загальної колиски цивілізації, на роль якої висували Шумер чи Давній Єгипет, що були у ряді моментів подібними з сучасними теорії модернізації країн, що розвиваються; 3) теорія культурних кіл чи областей (Ф.Гребнер, Л.Фробеніус). Цей варіант дифузіонізму передбачав вирішення суперечки з еволюціонізмом, який включав схеми останнього у поясненні історичних процесів. Для сучасної західної соціально-філософської думки характерним є намагання поєднати положення дифузіонізму і еволюціонізму в контексті єдиного філософського дискурсу, які раніше здавалися цілком протилежними. У Скандинавії існував історично-географічний напрямок дифузіонізму (Е.Норденшельд), у Німеччині – культурно-історичний (Ф.Гребнер, В.Шмідт) та антропогеографічний (Л.Фробеніус), у Північній Африці ідеї дифузіонізму були втілені в теорії культурних ареалів (Е.Сепір, Мелвілл, Герсковіц), у Великобританії цей напрям розвивався у рамках геополітичної школи (Г.Еліот Сміт, В.Ріверс). Підходи дифузіонізму зберігають своє значення і для розвитку дизайну. Змінюючи один одного дизайнерські «кола», створюють, таким чином, культурні пласти. Вся історія дизайнерської діяльності і творчості – це історія переміщення деякої сукупності «цивілізованих дизайнерських кіл» та їх механічної взаємодії («напластування»). Для дифузіонізму характерним є відхилення антропологічного трактування дизайнерської діяльності і творчості, так як людина не є творцем дизайну, а виступає в ролі його носія. Так, Л.Фробеніус розробив концепцію морфології культури, заснувавши у 1925 р. у Франкфурті-на-Майні Інститут морфології культури. На його думку, кожна культура, у нашому випадку тип дизайну, є особливим організмом, Історико-культурний і методологічний дискурс дизайнерської діяльності і творчості

самостійною сутністю, яка проходить тіж ступені розвитку, що і все живе на землі. Кожний тип дизайну володіє власним характером, «власною культурною душею», «власним культурним духом» який переживає стадії народження, зростання, старіння і смерті [3, с.73-76].

Ідеї Л.Фробеніуса перебачили ідеї таких філософів, як М.Бердяєв і О.Шпенглер. Історія цивілізації, з точки зору дифузійоністів, являє собою ряд «культурних дизайнерських кіл», в основі яких лежить висхідна дизайнерська культура. Ф.Гребнер, який закінчив свою теорію «культурних кіл» у 1911р., на матеріалах Австралії і Океанії виокремив шість кіл на додержавній стадії цивілізації. Важлива проблема для прихильників дифузійонізму – це пошук висхідних культурних дизайнерських кіл, центрів походження тієї чи іншої моделі дизайнерської культури. Представник «геліолітичної школи» (панегіптизму) С.Графтоен у своїх працях «Міграція ранньої культури» (1915), «Людська культура» (1930) стверджував, що найбільш архаїчною є культура «сонячних камінців» (геліолітична) – її основні риси (муміфікація, мегаліти, ідоли, культи сонця) можна знайти не тільки у Єгипті, а й на Сході і в Америці. Дифузійонізм сприяв розвитку різних методів дослідження дизайну. Так, заслугою Л.Фробеніуса є введення методу картографування дизайнерського простору, використання якого дозволило йому створити карту дизайнерських культур Африки. Ріверс, представник кембриджської школи в етнографії, сполучав позитивні моменти еволюціонізму і дифузійонізму, перейшов до експериментальних методів дослідження дизайнерських культур і використав результати своїх польових спостережень для теоретичних узагальнень мистецтва та візуального сприйняття [4, с. 392].

Історико- культурний і методологічний дискурс дизайнерської діяльності і творчості від класичного до посткласичного контексту включає культурна дифузія дизайну як просторового розповсюдження дизайнерських досягнень. Виникнувши в одному місці, те чи інше явище дизайну може бути залучено іншими дизайнерськими культурами і засвоєно членами інших культурних спільнот. Культурна дифузія є особливий процес, який може передаватися від суспільства до суспільства, є особливою формою руху дизайнерських витворів, які можуть виникнути в одному місці і без переміщення окремих людей або їх груп всередині суспільства, можуть бути просторово переміщені в інший соціум, виключаючи їх еволюційний розвиток. До крайньої межі ідеї дифузійоністів були доведені у роботах англійських вчених Г.Елліота-Сміта, У.Дж.Перрі, на думку яких є один центр світової цивілізації – Єгипет, звідки створена давніми єгиптянами культура розповсюджувалася по всьому світу. Їх концепцію часто називають гіпердифузійонізм чи панегіптизм. Аналогічні ідеї розвивали німецькі ассірологи Ф.Делич і Г.Вінклер (концепція панвавілонізму). Згідно з їх поглядами, майже всі цивілізації на землі мають своїми витокami вавілонську цивілізацію. Безперечно, будь-яка дизайнерська культура, виникнувши один раз в одному місці, має з необхідністю продовжити свою еволюцію, свій розвиток [2, с. 117]. Дифузійонізм (Ф.Боас, Норденшельд, Історико-культурний і методологічний дискурс дизайнерської діяльності і творчості

Л.Спайер, У.Перрі, А.Крьобер, Ф.Гребнер, В.Шмідт), на противагу еволюціоністським концепціям культурної історії, поставив у центр дослідження дифузію дизайнерських елементів і культурних «комплексів» і накопичили багатий етнографічний матеріал з теми дизайнерського запозичення. Загальнотеоретична концепція цих антропологічних шкіл базувалася на припущенні, що основу дизайнерського виміру національного зрізу того чи іншого виду дизайну складають процеси запозичення і розповсюдження дизайнерських елементів із одних культурних чи дизайнерських центрів в інші.

2) Культурно-історична школа (циклізм). Теорії культурно-історичної школи (лінійні чи циклічні моделі) включають: теорія суспільно-економічної формації К. Маркса, теорія руху від механічної до органічної солідарності Е.Дюркгейма, теорія руху від общини до суспільства Ф.Тенніса, теорії раціоналізації М. і А.Веберів, теорія руху від «народного» до «міського» суспільства Р.Редфілда, концепція стадій економічного росту – У.Ростоу. Приклади циклічних моделей національного зрізу суспільства – теоретичні концепції О.Шпенглера, М.Данилевського, О.Тойнбі, А.Крьобера, П.Сорокіна. Культурно-історична школа базується на аналізі дизайнерських контактів, залучень з різних дизайнерських культур, акультурації, психологічних механізмів. Культурні виміри, впливи і взаємодії різних факторів у процесі змін, охоплюють невеликі часові проміжки, від декілька років до декілька десятків років, включаючи динаміку культури і дизайну. Поняття «динаміка дизайну» широко пов'язане з поняттям, яке використовується в теорії культури («культурні зміни»), проте не адекватне йому. Зміни у стилях і настроях дизайнерів передбачають трансформації у стилях і смаках дизайну, тому поняття «культурні зміни» ширше, чим поняття «динаміка дизайну». У 30-х рр. П.Сорокін видав книгу «Соціальна і культурна динаміка» (4 томи) про історію культури з найдавніших часів і про перехід від однієї культурної системи до іншої (чи від одного культурного стилю до іншого). Широке використання поняття «культурна динаміка» приходиться на другу половину ХХ століття, коли у сфері наукової аналітики відбувається активне розширення уявлень про зміни в дизайнерській культурі, багатоманітність динамічних типів і форм культури, а також про джерела і передумови культурного розвитку, доводячи формоутворень моди. Одна із форм переходу від поступових змін до різкого оновлення та інновацій – вибух (у поняттях синергетики «точка біфуркації»), тобто різке підвищення змін, а також зміна вектору розвитку на майбутнє. Зміни можуть вести до збагачення і диференціації культури, проте можуть бути і зміни, які ведуть до послаблення чи диференціації, до спрощення культурного життя, його аномії, що інтерпретується як деградація, яка переростає у кризу культури. Динаміка дизайну як цілісного утворення прослідковується в циклічних концепціях дизайнерських вимірів національних світів (Шпенглер, А.Тойнбі, П.Сорокін, А.Крьобер), згідно якими кожний вид культури і дизайну представляє собою деяку цілісну сутність, яка проходить в силу Історико-культурний і методологічний дискурс дизайнерської діяльності і творчості

деяких внутрішньо властивих закономірностей шлях від народження через зростання і зрілість до вмирання і згасання. А. Крьобер і П.Сорокін перенесли циклічну (флуктуаційну) модель на середній рівень аналізу і вивели закономірність між окремими дизайнерськими паттернами: історичний розвиток паттерну протікає у межах певних «конфігурацій». Прикладом емпіричного дослідження такої зміни дизайнерського паттерну було відоме дослідження моди з 17 до 20 ст., проведене А.Крьобером і Дж.Річардсоном (1940), у якому були продемонстровані флуктуації («припливи» і «відпливи») в параметрах моди. Важливим фактором змін у дизайнерських паттернах являються зміни в суспільстві [7, с.280]. Аналогічної точки зору дотримувалися такі вчені, як Л.Уайт, Дж.Мердок, М. Салінс, Г.Чайлд. На думку У.Уайта, в основі соціокультурних змін лежать зміни у технологіях, розвиток технологій, які посилюють міру людського контролю над енергією («сума енергії, що розходиться на душу населення на рік») і цей фактор визначає темпи змін. Чайлд відмічав важливу роль, які відіграли у змінах культури і дизайну на ранніх стадіях історичного розвитку переходу від збирання до економіки, яка виробляє. Дж.Стюард і К. Віттфогель показали вплив ірригаційної економіки на культуру деяких давніх суспільств. У 1951 р. він сформував концепцію рівнів соціокультурної інтеграції, яка, на його думку, створює можливості для проведення порівняльного аналізу соціокультурних і соціодизайнерських систем в еволюційній перспективі. Концепція специфічної еволюції (вивчення локальних типів дизайнерських форм у діахронному аспекті), на думку авторів М.Салінса і Е.Сервіса, істотно доповнювала універсалістську концепцію, у яку немов би занурювалися конкретні дизайнерські культури.

3) Функціоналізм (functionalism) – підхід у соціальній філософії, що має тривалу історію і в теперішній час є дискусійним. Для філософів XIX ст. важливим було питання про взаємозалежність різних елементів суспільства. Така взаємозалежність часто пояснювалася з точки зору еволюції теорії чи органічної аналогії. Стверджувалося, що аналогічно тому, як серце виконує функцію кровообігу, так і соціальні інститути виконують певні функції по відношенню до суспільства в цілому. Згідно з коротким визначенням, функціоналізм пояснює один вид соціальної діяльності, звертаючись до її наслідків по відношенню будь-якого іншого виду соціальної діяльності, інституту чи суспільства в цілому. Існує багато типів функціоналістської аргументації, проте найбільш важливі зводяться до наступних положень: 1) соціальна діяльність чи соціальний інститут може мати латентні (приховані) функції по відношенню іншої соціальної діяльності. Стверджується, що соціальна діяльність може сприяти підтримці стабільності соціальної системи. 2) соціальна діяльність може сприяти підтримці стабільності соціальної системи. Е.Дюркгейм стверджував, що найкращим способом розуміння релігії є розуміння її як певних практик, які сприяють інтеграції і стабільності суспільства. 3) соціальна діяльність може сприяти задоволенню певних потреб, задоволення яких необхідно для їх виживання, а соціальні інститути слід розглядати як те, що дані потреби задовольняє. Другий

Історико-культурний і методологічний дискурс дизайнерської діяльності і творчості

напрямок в еволюції дизайнерської діяльності і творчості у функціоналістській традиції, розвивається від Е.Дюркгейма, особливо акцентувала увагу взаємовпливу на національні виміри соціально-культурних факторів. Радкліф-Браун розглядав культуру як функцію соціальної структури; зокрема, він піддав аналізу вплив структури на тотемічні культури австралійських аборигенів. Фірт приводить відмінність між соціальною структурою і соціальною організацією: якщо соціальна структура представляє собою дещо стійке і стабільне, втілюючи у себе принцип спадковості суспільства, то в соціальній організації втілюється принцип варіативності та плинності, де багато залежить від індивідуального вибору.

Природні зміни потребують культурної адаптації до нових умов, часто здійснюючи дизайнерський вплив на культуру через зміни економічних практик. Про первинний вплив на культурні зміни адаптації групи до природного середовища відмічав, наприклад, Дж.Стюард. Предметом багаточисельних досліджень в соціокультурній антропології спостерігався вплив контакту з іншими групами на зміну культурних паттернів, що й посприяли подальшій зміні дизайнерської парадигми [8, с.122]. Така форма поглиблення дизайнерського мислення, культури, свідомості, діяльності викликана контактами з іншими групами, які розвиваються в різноманітних умовах, детермінованими національними чинниками різної природи, - і тому можуть протікати у різних формах - вільного запозичення елементів з чужої дизайнерської культури, змішування різних дизайнерських стилів і смаків, насильницького упровадження чужих елементів у свою, дизайнерську культуру (акультурація, асиміляція). Психологічні аспекти цих процесів підкреслювалися у роботах І.Халлоуела, Е.Уолліса. Зокрема, Уолліс піддав аналізу взаємодію між особистістю і колективними схемами індивіда у контексті дизайнерських вимірів національного буття. Роль особистості у культурній (дизайнерській) діяльності була досліджена Х.Барнеттом, який сконцентрував свою увагу на психологічних установках і поведінці індивідів у суспільстві, що займаються дизайнерською діяльністю

4) постмодернізм (post-modernisme) - історико-культурний і методологічний дискурс дизайнерської діяльності і творчості, що демонструє динаміку стилістичних плинів та естетичних поглядів у розвитку дизайнерських витворів і свідчать про дизайнерські зміни. І.Рижова у науковій статті «Нові тенденції в сучасному дизайні: деконструктивізм, нелінійний дизайн, постмодернізм» відмічає про зміни, які відбуваються у цій течії. Сформувавшись як сучасний напрямок пізнання складних і нелінійних процесів, постмодерністське мислення проникає буквально в усі сфери науки, мистецтва, філософії (Ж.Дерріда, М.Фуко, Р.Барт, П.Ман, Ж.-Ф.Ліотар, Х.Уайт, Х.Міллер). Постмодернізм в історичному контексті поділяється на два періоди: 1) 60-70-і рр. минулого століття; 2) сучасний період розвитку постмодернізму, що з'явився в кінці ХХ-початку ХХІ століття, який виявився джерелом відновлення світової культури на засадах Історико-культурний і методологічний дискурс дизайнерської діяльності і творчості

поліцентричності. У контексті постмодерністського дискурсу відбуваються пошуки культурної ідентичності і самотності. На межі 70-80-х рр. постмодернізм став сприйматися як філософія найбільш адекватного духу для вираження інтелектуального й емоційного сприйняття епохи (У.Еко, І.Льїн). Найбільш видатні з філософів постмодернізму – Ж.Бодрійяр, Дж.Ваттімо, Х.Кюнг, Д.Кампер, Р.Барт, В.Джеймс, Ф.Джеймісон, Ч.Дженкс, Ж.Дерріда, Ж.Делез, Ф.Гваттарі, Ж.-Ф.Ліотар, І.Хассан, Д.В.Фоккема, Дж.Батлер, Д.Лодж, В.Вельї, П.Козловські. До середини ХХ ст. під постмодернізмом розуміли сучасну фазу розвитку європейської культури; в 70-х рр. до нього відносили філософсько-культурологічний напрямок робіт філософів (Ж.Делеза, Ж.-Ф.Ліотар, Ж.Бодрійяр, Ж.Дерріда), ідеї яких отримали розповсюдження в усій західній культурі; до початку 80-х рр. постмодернізм набуває провідного напрямку в різних культурологічних, філософських і соціологічних концепціях Ф.Джеймісона і Ж.Ф.Ліотара. Найбільш яскраве вираження він знайшов у сфері мистецтва і дизайну, яке дослідники називають парадигмою постмодернізму, що пояснюється специфікою розвитку комплексу постструктуралістських ідей, які претендують на роль загальної теорії мистецтва та дизайну.

Для динаміки дизайнерських змін використовується термін «різома», що являє собою безупорядковане розповсюдження, принципово інший тип руху, який немає напрямку і регулярності. Якщо ми говоримо про процеси динаміки дизайну у постмодернізмі як виявлення здатності складних соціальних систем адаптуватися до сучасних змін, то слід говорити про різні форми і сфери активності, певні функціональні відношення у дизайні, певну динаміку комунікаційних відносин, взаємодію національних традицій в дизайні. Не випадково в теорії ще Т.Парсонса соціальні і культурні зміни виводилися із процесу обміну інформацією та енергією між соціальними системами. Джерелом культурних змін був надлишок або відсутність інформації, чи енергії при обміні між системами дії. В теорії синергетики фундаментальною властивістю еволюції виступає нестійкість, яка характерна для стаціонарних структур, і, у великій мірі, для дисипативних – пульсуючих, ускладнюючих або деградуючих структур. Ряд концепцій в основу динаміки дизайнерської культури закладають принципи нерівноважного розвитку різних областей, рівнів і структурних одиниць культури. Ряд факторів, що породжують культурну динаміку в той же час породжують нестабільності, відхилення, дисбаланси, суперечності і конфлікти для вирішення проблем взаємодії суспільства і природи, просторового розміщення культурних форм, взаємодії різних моделей дизайну. В архітектурних та дизайнерських видах мистецтва 70-80-х рр. ХХ ст. характерною рисою постмодернізму у рамках одного твору є об'єднання різних стилей, образних мотивів та художніх прийомів, залучених з арсеналів різних епох, регіонів і субкультур.

Виникнення дизайну, який має безпосереднє відношення до сучасної дійсності, приходиться на період, що наступив після Другої Світової війни. Історико-культурний і методологічний дискурс дизайнерської діяльності і творчості

Причому швидко він почав розвиватися у Японії, японські дизайнери розвинули традиційні принципи японського мистецтва, які стали основоположними у всьому дизайнерському мистецтві: композиція, асиметрія, доцільність, практичність і краса, поєднавши їх у єдиному цілому краси і конкуренції [168, С. 33-45]. У відповідності з принципами японського дизайну, створення форм дизайну повинно було бути продуманим і завершеним, кожний вид дизайну повинен бути пронизаний одухотвореністю речі. В основі Веб-дизайну ті ж принципи функціоналізму: «те, що є функціональним, те красиве»; принцип конструктивізму, який містить не у цілі складання композиції, а в цілі створення її конструкції. Крім японського дизайну, головні принципи дизайну розроблялися в школах: 1) Баугауз у Німеччині (1919 – 1933 рр.); ВХУТЕМАС у Росії Радянського періоду (1920 – 1930 рр.) У цих школах розроблялися головні принципи ефективного дизайнерського мистецтва (функціоналізму/конструктивізму), а також готувалися перші професійні дизайнери-спеціалісти. Перша дизайнерська контора з'явилася у США на початку ХХ століття. У зв'язку з тим, що головним мотивом розвитку американського дизайну є економіка, американський дизайн не асоціюється з видом мистецтва, а справляє враження про те, що слугує для матеріальних цілей розкручування товару. Найбільш яскравим прикладом американського дизайну є серія діяльності таких фірм, як Nokia, Philips, Motorola, Siemens и Samsung та особливу роль відіграли сто дизайнерів Заходу.

Існують типологічні теорії, у яких у якості структурної основи тієї чи іншої моделі дизайну розглядається культурно-детермінована поведінка індивіда (Крьобер, Фейблман, Мердок та ін.). Кожний із підходів має свою специфіку: так, представники класичного еволюціонізму 19 ст. вважали можливим виокремлення всезагальних, універсальних по своїй суті, стадій розвитку дизайну, які впливають на розвиток культури в цілому (Г.Морган, Г.Спенсер, Е.Тейлор). Концепція універсальної еволюції дизайну дозволяє виявити основні закономірності культурно-історичного процесу, загальну тенденцію розвитку основних дизайнерських форм як підсистем і векторів культури. Так, у рамках загальної концепції еволюції дизайну Л. Уайт висуває енергетичний критерій (рівень використання енергії суспільством) для визначення стадій дизайнерського розвитку суспільства і порівняльного аналізу дизайнерських культур у світі дизайну. В історико-методологічному і світоглядному аспектах поняття «культура», «цивілізація», «дизайн» тісно пов'язані, але не тотожні. Цивілізація – це певний рівень розвитку культури і дизайну, певний тип культури, з властивими рисами. Н.Данилевський називав цивілізації «культурно-історичними типами», О.Шпенглер – «високими культурами», А.Тойнбі – «цивілізаціями», П.Сорокін - «соціо-культурними суперсистемами», М.Бердяєв – «великими культурами», Р.Нортроп – «культурними системами» чи «світовими культурами». Крьобер, проаналізувавши складну «системну» типологію П.Сорокіна, «символічну» типологію О.Шпенглера, «архетипічну» М. Данилевського,

вводить поняття «культурний стиль», яке взяли на озброєння дизайнери, «створивши поняття «дизайнерський стиль».

Вплив тих чи інших факторів на зміни в дизайні – предмет багаточисельних досліджень. Особливий інтерес у вивченні даної проблематики викликає також проблема темпів змін чи співвідношення стабільності і змін: А. Радкліф-Браун підкреслював тенденцію соціокультурних систем, включаючи і дизайнерські, до підтримки внутрішньої рівноваги, постійно втраченої під впливом невідконтрольних природних і соціальних факторів, які змінюють просторове середовище, що є об'єктом для дизайну. Так, М.Херсковіц, Е.Ліч, Р.Фірт підкреслювали, що зміни є одна з невід'ємних властивостей культури, що культурі, так як і дизайну, завжди властиві внутрішні тенденції до змін; К.Леві-Стросс розділяв культури у залежності від їх сприйняття до змін на «гарячі» (швидко змінювані) і «холодні» (що характеризуються високою мірою стійкості традиційних культурних і дизайнерських паттернів). Передбачалося, що дизайнерський конструкт виникає один раз в одному місці і потім розповсюджується через посередництво дифузії предметного світу дизайну [6, с.230]. Дизайнерський артефакт – це будь-яке втілення культурно-дизайнерської форми у конкретному матеріальному продукті, що з'являється завдяки задоволенню індивідуальних потреб людей. Втілення дизайнерської форми в артефакті матеріальному може продовжуватися на протязі тривалого часу і з часом відрізняється своїми рисами і символікою форми. Історичні реконструкції дизайнерського розвитку народів, що базуються на дослідженнях дифузії, відрізнялися спекулятивністю: як один із прикладів слід привести теорію Елліота-Сміта про те, що всі світові цивілізації виникли з єгипетської. Між тим всі ці школи відіграли важливу роль у постановці проблеми зміни дизайну під впливом зовнішніх факторів (торговельних зв'язків, колонізації, міграцій тощо). У багатьох дослідників світової дизайнерської культури ставиться проблема властивого дизайну внутрішнього динамізму. Гірц і Мердок відмічали роль дизайнерського виміру внутрішньої культурної напруги; зокрема, Гірц відмічав, що внутрішні розузгодження і напруги в соціокультурних системах – постійний стимул до соціальних, культурних, дизайнерських змін (аналогічної точки зору дотримувався і Огборн). Херсковіц особливо підкреслював індивідуальну варіативність поведінки та її важливу роль у поступових змінах дизайнерських паттернів суспільства.

В основі нововведення лежать ментальні процеси, які являли собою нову комбінацію елементів, які були направлені на появу нового феномена людини. Соціологічний аналіз механізму соціального розповсюдження винаходів і нововведень був розроблений французьким соціологом Тардом. Нерівномірність процесів культурного виміру національного буття розглядалася багатьма вченими.

Херсковіц висунув для пояснення нерівномірності процесів культурних вимірів концепцію «культурного фокусу»: у кожній культурі є величезний масив того, в тому числі і у плані дизайнерського масиву, що Історико-культурний і методологічний дискурс дизайнерської діяльності і творчості

приймається на віру, характеризується найбільшою осмисленістю і артикульованістю. Ці елементи складають «фокус культури», навколо якого точаться дискусії, групуються наукові спільноти, формуються творчі колективи. Для західної дизайнерської культури таким «фокусом» є технологія, у якій відбуваються найбільш стрімкі зміни, проте цей «фокус» повинен розсіватися на певних територіях, зумовлених певним локальним типом культури, який і сприяє появі класичних національних форм і шкіл дизайну, які групуються навколо певних дизайнерських ареалів.

Дизайнерські виміри зрізу суспільства (об'єкт дослідження дизайнерських зрізів) можуть відбуватися під дією зовнішніх і внутрішніх факторів. Зовнішні фактори – контакт з групами – носії інших дизайнерських паттернів і природно-екологічні фактори (зміни природних умов). Внутрішні фактори дизайнерських національних зрізів включають в себе соціально-культурні зміни, економічні фактори, винаходи і відкриття, внутрішня дизайнерська динаміка розвитку національно-культурних традицій в контексті пізнання дизайнерських світів [5, с.13-28]. Внутрішні і зовнішні фактори дизайнерських вимірів тісно взаємодіють поміж собою, викликаючи зміни в дизайнерських паттернах групи і визначаючи темпи їх протікання.

Історико-культурний і методологічний дискурс дизайнерської діяльності і творчості свідчить, що дизайн на тих чи інших етапах розвитку являє собою форму культури, пов'язану зі здатністю суб'єкта до естетичного освоєння життєвого світу, його відтворення в образно-символічній формі при опорі на ресурси творчого уявлення, фантазії, творчості, хорошого смаку облаштування свого буття, ідеального виміру (І.Кант) самореалізації особистості у творчому началі, яке має переробити дійсність.

Висновки

Таким чином, слід зробити висновки, що історико-культурний і методологічний дискурс дизайнерської діяльності і творчості від класичного до посткласичного контексту засвідчує, що дизайн являє собою соціальний і культурний феномен, володіє високим естетичним потенціалом, зосереджений в окресленому архетипі дизайну як царині універсалій, сприяє осмисленню самореалізації особистості у контексті «земних мандрів небесного ідеалу», тобто «розумової статуї» Всезагального. Дизайн є «прикладною онтологією», яка схоплена у естетичному аспекті, являє собою розмаїте видовище прекрасного, яке випромінює у фрагментований світ дух гармонії і краси, дизайн є способом вираження духу часу і творчого відношення до свого буття. Соціально-філософський дискурс свідчить, що дизайн - це сукупність матеріальних і духовних цінностей, створених людьми упродовж його історії та різноманітних форм діяльності, спрямованої на виробництво дизайнерського продукту, засвоєння та застосування; виявлення творчих сутнісних сил людини для творчо-естетичного та діяльнісного облаштування свого індивідуального буття; це

творчий розвій особи з метою реалізації сутнісних сил людини, детермінованих розкріпаченням особистості.

Перспективи подальших наукових досліджень:

- антропологічні засади дизайнерської діяльності і творчості людини в сучасному соціумі.

Список використаної літератури:

1. Меднікова Г.С Мистецтво постмодернізму як фактор адаптації особистості [Монографія] /Г.С.Меднікова.- К.: НПУ ім. М.Драгоманова, 2001.-240 с.

2. Меднікова Г.С. Духовність як життєвий принцип та спосіб адаптації людини. Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності / Г.С.Меднікова // Збірник наук. праць, Вип.10. Під ред. М.Бровко.-К.: Українська книга, 2002.-С.76-85.

3. Лола Г.Н. Место дизайнера в постмодернистской парадигме/ Г.Н.Лола //Ломоносовские чтения.-Архангельск, 1998.-С. 28-31.

4. Легенький Ю. Национальная модель дизайнера в Украине/ Ю.Г.Легенький //Тезисы докладов международной конференции “Дизайн-2000”.-Херсон: ХГТУ, 2000.-С. 7-10.

5. Легенький Ю.Г. Дизайн: культурологія та естетика / Ю.Г.Легенький.- К.: КДУТД, 2000.-272 с.

6. Легенький Ю.Г., Ткаченко Л.П. Система моды: Культурология, эстетика, дизайн / Л.П.Ткаченко. - К.: ГАЛГУ, 1998.-223 с.

7. Рижова И.С. Технично - экономические и экологические проблемы промышленного дизайна/ И.С.Рижова //Новая парадигма: Альманах научных праць. – Запоріжжя, 2003. – Вип.30 – С. 90-96.

8. Рижова І.С. Дизайн як цінність: підходи до аналізу / І.С.Рижова //Збірник наукових праць. Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. – Запоріжжя: ЗДІА, 2004. - Вип. 19.-С.171-190. 12.

9. Сто дизайнеров Запада: Справочник /Труды ВНИИТЭ.-М., 1994.- 216 с.

10. Захарова С.О. Дизайн постмодерну як специфічна форма реалізації ціннісно-адаптаційного потенціалу особистості /С.О.Захарова// Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії / Збірник наукових праць[гол. ред. В.Г.Воронкова]. - Вип.44 .- Запоріжжя: Вид-во ЗДІА, 2011.- С.

11. Захарова С.О. Дизайн як спосіб вираження духу часу і творчого відношення до свого буття //«Українське суспільство у вимірах глобалізації та євроінтеграції: тенденції та перспективи розвитку: зб. тез доповідей Міжнар. наук.-прак. конф. (м.Запоріжжя, 20-21 жовтня 2010 р.) [Під ред. В.Г.Воронкової].- Запоріжжя- РВВ ЗДІА, 2011.- 260 с.- С. 172-173.

12. Захарова С.О. Сучасний дизайн як проникнення у метафізику буття людини в умовах епохи постмодерну // Матеріали ХVІ науково-технічної конференції студентів, магістрантів, аспірантів і викладачів ЗДІА. Теорія і тактика ефективного управління. Том У (частина І). Запоріжжя, ЗДІА, 2011.- 246 с. - С.179-180.

Історико-культурний і методологічний дискурс дизайнерської діяльності і творчості

С.А.ЗАХАРОВА

Запорожский национальный технический университет, Запорожье

**ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС
ДИЗАЙНЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ТВОРЧЕСТВА**

В статье дается анализ историко-культурного и методологического дискурса дизайнерской деятельности и творчества, в частности выясняется понятие «дизайн» и четыре направления в объяснении методологических оснований дизайнерского творчества: 1) диффузионизм; 2) культурно-историческая школа (циклизм); 3) функционализм; 4) постмодернизм; дается анализ культурной динамики развития дизайнерской деятельности, включая динамику дизайнерских типов, школ, моделей.

Ключевые слова: историко-культурный дискурс, методологический дискурс, диффузионизм, культурно-историческая школа (циклизм), функционализм, постмодернизм, дизайнерская деятельность, дизайнерское творчество, человек

S. ZAKHAROVA

Zaporozhye National Technical University, Zaporozhye

**HISTORICAL AND CULTURAL DISCOURSE AND METHODOLOGICAL
DESIGN ACTIVITY AND CREATIVITY**

The article analyzes the historical, cultural and methodological discourse design and creativity, in particular, it turns the notion of "design" and the four directions in explaining the methodological foundations of design work: 1) Diffusionism; 2) cultural-historical school (school cycles), 3) functionalism; 4) postmodernism, an analysis of the cultural dynamics of the design activity, including the dynamics of design types, schools, models.

Key words: historical-cultural discourse, methodological discourse, diffusionism, cultural-historical school (school cycles), functionalism, postmodernism, design work, design work, man

Стаття надійшла до редакції 26.04.11р.