

На правах рукописи



Абанмова Евгения Леонидовна

Дизайн как общекультурный и национальный феномен

24.00.01 – теория и история культуры

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Ростов-на-Дону

2009



003471178

Работа выполнена на кафедре философии и социологии архитектуры и искусства Института архитектуры и искусств ФГОУ ВПО «Южный Федеральный университет»

Научный руководитель - доктор философских наук,
профессор Штомпель
Людмила Александровна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения,
профессор Шевляков
Евгений Георгиевич

кандидат философских наук,
доцент Петкова
Светлана Михайловна

Ведущая организация - НОУ ВПО «Южно-Российский
гуманитарный институт»

Защита состоится 18 июня 2009 года в 14.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.208.11 по философским наукам при Южном Федеральном университете по адресу: 344038, г. Ростов-на-Дону, пр. М. Нагибина, 13, ЮФУ, ауд. 434.

С диссертацией можно ознакомиться в Зональной научной библиотеке ЮФУ (г. Ростов-на-Дону, ул. Пушкинская, 148).

Автореферат разослан 14 мая 2009 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета



М.В. Заковоротная

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. Агрессивность современной техницистской среды обитания человека, обезличивание связей между людьми актуализируют потребность в исследовании средств, очеловечивающих и гармонизирующих среду человеческой жизни. Среди таких средств не последнее место занимает дизайн во все богатстве своих проявлений: от графического до дизайна интерьера, от фитодизайна до инженерного дизайна. Однако дизайн, несмотря на относительно короткую свою историю, претерпел уже ряд трансформаций: это касается как его взаимоотношений с искусством и промышленным производством, так и его роли в достижении социальных и нравственных идеалов в пределах национальных культур и на уровне современной культуры в целом.

Современные глобализационные процессы происходят в условиях усиливающихся поисков основ национального и этнического своеобразия разных народов. Вместе с процессом универсализации развивается и тенденция дифференциации культур. Это обстоятельство объясняет обращение современного дизайна к этнокультурной проблематике.

В конце XX века дизайн превратился в глобальное явление постиндустриального общества, охватившее новые области проектной практики. Активное расширение эстетических норм дизайн-деятельности, включение в ее сферу региональных течений и самостоятельных форм придает новый импульс развитию дизайна.

Становление дизайна в ряде стран было связано с ренессансом национальных ремесленных традиций и акцентированием национального колорита. И сегодня потенциал национальных традиций как источник дизайнерского творчества еще не исчерпан. Появилась потребность в осмыслении возрождения базовой семантики национальных культур. Это обстоятельство актуализирует проблему существования национально-культурных моделей современного дизайна.

Потребность в усилении гуманистической и эстетической функций дизайна выразилась в стремлении к воссозданию регионального и национального своеобразия среды обитания человека, сохранению и дальнейшему развитию этнической самобытности. Среди задач национального дизайна – возрождение традиционных типов формообразования.

Опасность того, что дизайн становится слишком интернациональным и адаптивным, делается бледным и теряет специфичность, указывающую на принадлежность к определенной культуре или месту, волнует многих современных дизайнеров.

Отойти от техницизма и найти способ восстановления разорванных связей между человеком и природой, человеком и его национальной историей дизайн способен. Однако для этого необходимо предпринимать определенные рефлексивные усилия по раскрытию его связи с коллективным бессознательным и другими факторами, лежащими в основе формообразования и способными возродить целостность человеческого мира.

Степень научной разработанности проблемы. Рефлексия по поводу дизайна как нового культурного явления осуществлялась параллельно с его возникновением еще со 2-ой половины XIX – начала XX веков. Отметим в этой связи работы мастеров предметного искусства, художников, архитекторов и теоретиков искусства: Г.Земпера, Дж.Рёскина, Г.Рида, Дж.Глоага, У.Морриса, посвященные проблеме соотношения развивающегося предметного художественного творчества и технического прогресса, проблеме художественно-эстетического освоения новых материалов и технологий, а также историческим закономерностям формообразования в искусстве. Уже тогда резко обозначились различия в подходах к анализу и оценкам формирующегося дизайна. Так, Дж.Рёскин фиксировал утрату мастерства рук и глаза художников, утративших связь со средневековыми ремесленными традициями, оскудение природы и

гибельность новой предметной среды для человека, снижение эстетической ценности предметов быта, созданных машинным способом.

Большой интерес представляет книга Г.Рида «Искусство и промышленность», увидевшая свет в 1934 г., поскольку в ней была воплощена парадигма объяснения сущности дизайнерского творчества: «создать новые эстетические стандарты для новых методов производства»¹. Г.Рид стоит у истоков того направления в исследовании дизайна, которое основано на убеждении в возможности ввести в систему искусства производство утилитарных вещей с их «абстрактными» формами, а дизайнера представить как художника – художника, проектирующего формы промышленных изделий. Напротив, для Дж.Глоага дизайн есть прежде всего эффективная инженерная операция².

Эта дихотомия в понимании дизайна важна для нас, ибо отражает существующую на первых порах двойственность его сущности: дизайн есть и искусство, и рациональный инженерный расчет. Осознание этой двойственности сопрягается с темой нашего исследования: ведь если инженерный расчет, как и любое рациональное решение, наднационально, то применительно к искусству проблема соотношения интернационального и национального все еще остается открытой. Для Дж.Глоага «международный стиль» «проектирования вообще» «представляет однообразный, стандартизированный подход почти к каждой проблеме дизайна и производства»³.

Предпосылки возникновения дизайна и его сущность в контексте национального искусства анализировалась в работах Н.Певзнера, Ф.-Ч.Эшфорда, Т.Мальдонадо и др. Гуманистическую функцию дизайна выделяют в своих работах В.Папанек, Дж. Джонс.

¹ Read H. Art and Industry. L., 1956. P.1.

² См.: Gloag J. The Missing Technitian. L., 1944.

³ Gloag J. The Missing Technitian. L., 1944. P.104.

Становление российского дизайна 20-30-х гг. XX в. проанализировано в работах Н.В.Воронова, К.Кантора, А.Лаврентьева, О.Хан-Магомедова, в сборниках ВНИИТЭ и в статьях журнала «Техническая эстетика».

Практика дизайна и его влияние на формирование всеобщей конформизации массового сознания исследовалась В.Л.Глазычевым. Социокультурные проблемы дизайна стали предметом исследования М.С.Кагана, Л.Н.Когана, И.М.Лисовец, Михайлова С.М., Михайловой А.С., Ю.В.Назарова, В.О.Пигулевского и др. Связь становления дизайна с теорией «жизнестроения» рассматривалась К.Кантором, И.А.Клименко, В.Сидоренко. Возможности применения классического философского категориального аппарата к исследованию дизайна продемонстрированы Т.Ю.Быстровой. Искусствоведческий и культурологический подходы к анализу дизайна реализованы в работах В.Р.Аронова, О.В.Генисаретского, В.Л.Глазычева, Н.А.Ковешниковой.

Дизайн как вид искусства рассматривался известными представителями эстетической теории – Т.В.Адорно, А.Банфи, Ю.Боревым, М.С.Каганом и др.

Важным аспектом в исследовательской работе стало изучение проблемы формообразования в искусстве и архитектуре, разработанной А.В.Иконниковым, М.С.Каганом, А.Ф.Лосевым, Г.Ю.Сомовой, А.Г.Раппопортом, и проблемы стилиобразования, рассматриваемой в работах Д.В.Сарабьянова, Е.И.Кириченко, К.Кон-Винера, Л.П.Бергера и др.

Возможности и пределы национальных моделей дизайна исследовались Е.В.Жердевым, А.Н.Лаврентьевым, Ж.Гассио-Талабом. Основой для анализа детерминации определенной модели дизайна со стороны национального характера и менталитета послужили работы Г.Гачева, А.Я.Гуревича, П.С.Гуревича, М.Блока, Л.Февра, А.Ф.Лосева, Э.Кассирера, К.Леви-Стросса, К.Г.Юнга.

Изучение представленных работ показывает, что дизайн рассматривается в своих истоках как интернациональное явление, а исследование его национальных моделей носит в большой мере

описательный характер. Однако применительно к изобразительному искусству, архитектуре и дизайну имеется пласт работ, в которых прослеживается влияние национально-культурного единства с «выраженным самосознанием» (Н.Певзнер) на национальное искусство. Материалы представленной диссертации по возможности восполняют дефицит исследований в области исследования национальных моделей дизайна.

Объектом исследования является феномен современного дизайна.

Предметом исследования выступают национальные модели современного дизайна.

Цель исследования состоит в выявлении социокультурных основ национальных моделей дизайна как источников его развития.

Задачи исследования:

- провести сравнительный анализ различных подходов к определению дизайна и на этой основе выявить его социокультурную сущность;
- рассмотреть внутреннюю противоречивость стиля «модерн» как прообраза дизайна;
- проанализировать процесс стилеобразования в дизайне;
- эксплицировать специфику языка дизайна;
- выявить истоки культурного своеобразия национальных школ дизайна и определить понятие, которое адекватно выражает их существенные особенности.

Теоретико-методологической основой диссертации стали работы зарубежных и отечественных культурологов, философов, эстетиков и искусствоведов, изучавших становление дизайна как особого культурного феномена в контексте процессов социокультурных изменений.

Понимание дизайна как синтеза проекта, процесса и результата деятельности, единства художественно-эстетической концепции и воплощения ее в произведениях дизайна требует особого, комплексного подхода к его изучению. Поэтому методология исследования также синтетична, в ней объединены деятельностный, социокультурный,

сравнительно-исторический и искусствоведческий подходы.

Специфика данной работы заключается в акценте на культурное единство как основу воплощения дизайнерских проектов. Поэтому специально следует выделить теоретико-методологические работы П.Сорокина, М.С. Кагана и Г.В. Драча, послужившие основой формирования общей методологии исследования, работы В.М.Межуева, А.Я.Флиера, А.С.Кармина, Г.Д.Гачева, Н.Певзнера в качестве понятийно-концептуальной основы разработки понятия «национальная модель дизайна». Эмпирической базой исследования послужила история дизайна, искусства, архитектуры, а также практика предметного дизайна как в зарубежной, так и в отечественной культуре.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

- социокультурная сущность дизайна определена через его проектную природу;
- выявлена внутренняя противоречивость стиля «модерн», заключающаяся, с одной стороны, в направленности на национальное своеобразие, а с другой, на сверхнациональную эффектность и совершенство формы, на ее универсальность;
- процесс стилеобразования в дизайне представлен в единстве общезначимого и национального;
- предложено понимание языка дизайна как системы формообразования, обеспечивающей единство функциональной полезности вещи, ее общекультурного смысла и субъективного значения;
- выявлены истоки культурного своеобразия национальных школ дизайна;
- эксплицировано понятие «национально-культурная модель дизайна».

На защиту выносятся следующие положения.

1. Сложность определения социокультурной сущности дизайна связана с разнообразием его видов (графический дизайн, дизайн интерьера, дизайн

костюма и т.д.) и, соответственно, различием задач, которые стоят перед дизайнерами различных областей. Дизайн является самостоятельным видом проектной деятельности, отличной от художественной или технической. В дизайне реализуется возможность достижения гармонии пользы и красоты, утилитарного и эстетического, тогда как в искусстве или инженерно-техническом проектировании этого баланса нет. В концептуальных установках теоретиков и практиков дизайна, наряду с сознательной ориентацией на создание формы, соответствующей функции, назначению предмета и материалу, из которого он изготовлен, прослеживается детерминация культурно-историческим контекстом, различным отношением к миру и даже бессознательными импульсами, имеющими архетипическую природу.

2. Дизайн, как и «новая архитектура», формировался, принципиально отвергая стиль как цель и результат творчества. В то же время стиль в дизайне объективно присутствует в качестве избирательной средовой определенности и выраженности ценностно-значимого образа жизни. Стиль в дизайне не сводится к сумме формальных элементов, а выражает подчиненность каждого элемента общему конструктивному замыслу и, в конечном счете, формирует новое эстетическое отношение человека к предметному окружению.

3. Под языком дизайна понимается совокупность знаков и знаковых систем, выражающих единство нескольких уровней формообразования. Продукт дизайнерского творчества есть результат «сцепления», органического сочетания в одном предмете структуры, т.е. внутренней формы вещи, обеспечивающей ее функциональную полезность; образа архетипа (как формы, обеспечивающей определенное восприятие вещи, ассоциативные связи ее образа с образами других вещей и образом человека данной культуры); культурного смысла (как формы и способа организации значений жизненного мира человека).

Произведение дизайнерского творчества обладает не только утилитарным значением, но способно выражать некоторые общекультурные интенции, смыслы и ценности, а также субъективные значения.

4. Возрастание интереса к ремесленным традициям (понимаемым как носитель витальности проектной культуры) и народным мотивам, наблюдаемое в современном дизайне, свидетельствуют о детерминации предпочтений в процессах поиска формообразования со стороны архетипических основ конкретной культуры.

Соответствие качеств и свойств вещи тем или иным архетипическим образам вызывает чувство гармонии, безопасности, устойчивости и надежности. Материализация культурных архетипических установок проявляется в предметно-пространственной среде. В зависимости от специфики своей культуры люди по-разному относятся к организации пространства, к его размерам и форме, к размещению в нем предметов, соответственно строится их отношение к оборудованию интерьера, к объемно-пространственной композиции отдельных сооружений, к организации городского пространства в целом. Истоки культурного своеобразия национальных школ дизайна коренятся в особенностях национальной психологии, детерминированной историческим опытом народа, его связью с родной природой и степенью использования образцов национального искусства и ремесленных традиций.

5. Практика становления дизайна представлена созданием национально-культурных моделей дизайна. Национально-культурная модель дизайна – это предметное воплощение особого типа использования традиционных и инновационных технологий, национальной художественно-образной системы, ориентации на природные локальные особенности, национальные предпочтения и характеры в предметах дизайнерского творчества. Различия этих предметных воплощений легко узнаваемы через «мгновенное» схватывание в восприятии особенностей формообразования, колористического решения, использования материалов и т.д.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Результаты диссертационной работы позволяют углубить теоретические представления о единстве общекультурного и национального как источнике развития дизайна. Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его материалов и выводов при составлении общих и специальных учебных курсов по теории и истории дизайна, философии и истории искусства и культурологии. Выводы диссертационной работы будут полезны практикам дизайна и архитекторам при выработке общей стратегии формообразования.

Апробация работы. Основные результаты исследования докладывались на трех международных конференциях: международной научно-практической конференции «Развитие региональных архитектурно-художественных школ в контексте историко-культурных традиций» (г. Казань, 2005 г.); международной научно-практической конференции «Город-2006» (г. Ростов-на-Дону, 2006г.); международной научно-практической конференции «Теория и практика средового дизайна» (г. Пенза, 2007г.); отражены в семи публикациях.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, включающих восемь параграфов, заключения и списка литературы.

Основное содержание работы

Во введении обосновывается актуальность темы исследования, характеризуется степень ее разработанности, определены объект и предмет исследования, формулируется его цель и задачи, выделяется научная новизна, излагаются основные положения, выносимые на защиту, определяется теоретико-методологическая основа исследования, освещаются теоретическая и практическая значимость диссертации, ее апробация и значимость.

Первая глава «Сущность и универсальные характеристики дизайна в культуре» посвящена выявлению истоков появления и сущности дизайна, значению стилевой системы в дизайне и развитию языка дизайна.

В первом параграфе **«Сущность дизайна как теоретико-методологическая проблема»** проводится сравнительный анализ различных подходов к определению времени возникновения и сущности дизайна. Относительно времени возникновения выделяются следующие основные версии: дизайн существовал на всем протяжении существования человечества (К.Кантор, Н.Н.Воронов, Н.Т.Савельева и др.); дизайн возник с переходом от ремесленного труда к машинному производству как деятельность по разработке художественно-эстетических особенностей создаваемых промышленным способом изделий (С.М.Михайлов); начало дизайна связывают и с ранним американским функционализмом (2-ая половина XIX в.), и с появлением первых школ дизайна. Автор диссертации придерживается второй позиции.

Выделяются основные предпосылки возникновения индустриального дизайна как вида проектно-художественной деятельности. Это промышленная революция XVII - XVIII веков, авангардные художественные течения в Европе конца XIX – начала XX веков и художественный стиль модерн. Показывается, что развитие (в результате промышленной революции) разделения труда выделило проектирование в самостоятельный вид деятельности, отличный от деятельности художника или ремесленника. Авангардные художественные течения сформировали новый подход к формообразованию – метод абстрактного композиционного моделирования, а стиль модерн инициировал возрастание интереса к функциональности и национальным традициям.

Рассмотрены разнообразные подходы к определению сущности дизайна: от понимания его как высшей формы искусства (Г.Рид) до трактовки дизайна как технической операции (Дж. Глоаг); от самостоятельной проектной деятельности (Т.Мальдонадо) до объявления

дизайна свободной игрой форм (Д.Понти); от отрицания связи дизайна с историческим опытом прикладного искусства (А.И.Каплун) до отказа от специфичности дизайна как самостоятельного вида деятельности (Н.Т.Савельева); от сведения формотворчества в дизайне к чистому инженерному расчету (А.Лоос) до трактовки его как свободной творческой деятельности, как способа профессионального самоудовлетворения художника (Дж.Нельсон). Некоторые исследователи утверждают идею «размытости» границ дизайна и его способность переходить то в область архитектуры, то в область декоративного искусства (Ю.К.Семенов).

Анализ работ видных представителей теоретического осмысления дизайна позволил показать, что сложности при определении времени возникновения и сущности дизайна возникают от подмены целей: дизайн не приспособливает машинное производство к эстетическим стандартам ремесла, а создает, проектирует новые эстетические стандарты. И эти новые стандарты отвечают как новому мировосприятию и новому образу жизни, так и новым методам производства. Тем самым дизайн выходит за рамки только промышленного проектирования и становится специфическим видом проектной деятельности – проектирования жизненных стилей и жизненных горизонтов. Принципиально важно и то, что дизайн является средством инновационных изменений.

Во втором параграфе «Дизайн и стилеобразование» рассматривается развитие категории «стиль» в искусстве в целом и факторы, влияющие на процесс стилеобразования в дизайне.

Различные смыслы, которые на разных этапах истории придавались понятию «стиль», отражают различные аспекты этого сложного явления. Первые исследования сущности стиля сводились к поиску единства внешних формальных признаков, общности художественного языка. Затем появляется понятие целостности стиля; присутствие синтеза искусств всегда считалось критерием высокого стиля – стиля эпохи.

Стиль – это то, что выражает стремление к общности мировоззрения людей определенной эпохи посредством достижения общности художественного языка, выразительных приемов и единства пластических искусств. Затем это стремление к общности распространяется на другие сферы культуры, выступая конструктивным принципом достижения целостности культуры. Однако эта интенция к целостности культуры имеет свои временные границы и неизбежно размывается. Следы больших стилей наличествуют даже тогда, когда этих стилей больше нет.

Наиболее продуктивными для теории дизайна представляются идеи, выдвинутые Г.Вельфлином, А.Ф.Лосевым, Ю.Б.Боревым, позволяющие осмыслить диалектику индивидуального и общекультурного начал в процессе стилиеобразования. Стиль оказывается диалектическим единством скрытого и явленного, внутреннего и внешнего. Стиль возникает в процессе выражения внутренних существенных характеристик и качеств во внешней форме.

Становление дизайна в конце XIX века совпало с развитием большого художественного стиля «модерн». Стиль модерн обладал визуальным единством форм, основанным на общности пластического языка, но эта общность складывалась из ряда региональных разновидностей стилевых направлений и особенностей творческих групп или отдельных художников.

Сложное переплетение национальных и универсальных приемов сделало стиль модерн ярким и выразительным. Впитав элементы многих культур, он широко распространился, приобретая в разных регионах специфические особенности и национальный колорит и имея разные названия в разных странах. Но, тем не менее, это был стиль, достигавший везде своей основной цели – единства выразительности во всех видах искусства и в дизайне, единства предметного окружения людей и образа среды.

Формирование дизайна было противоречивым: с одной стороны, дизайн отвергал стиль (из боязни рецидивов стилизации), а, с другой

стороны, ориентировался на поиск единого стиливого решения. Эпоха «конструируемых стилей» сменяется в середине XX в. ориентацией на множественность и подвижность стиливого единства.

В дизайне стиливое решение имеет концептуальный характер (хай-тек, минимализм, Мемфис и др.) и является отражением глубинных процессов, определяющих эстетическое отношение к предметному окружению. Стиль в дизайне проявляется в качестве избирательной средовой определенности и выраженности ценностно-значимого образа жизни.

Тяга людей к стиливому единству предметного окружения основана на стремлении гармонизировать свой личный космос. Стиль как средство структурной организации объектов дизайна базируется на врожденной психической потребности человека в освоении, упорядочении окружения и на выработанной культурой потребности в эстетизации чувственного восприятия окружения. Таким образом, можно говорить о несводимости стилиа в дизайне только к совокупности формальных элементов, о его цельности, обусловленной связью с внутренним миром человека.

Имевшееся ранее представление о том, что сущность стилиа является либо исключительно всеобщей, либо исключительно индивидуальной, является упрощенным. Каждая культура представлена стиливоей системой с определенным социально и исторически обусловленным соотношением индивидуальных, групповых, общекультурных стилей. Стиливоей система указывает на взаимопереходность, взаимоотражение индивидуального и общего в культуре, являющимися дополняющими друг друга сторонами культурной целостности.

В третьем параграфе **«Форма в дизайне как носитель многообразных культурных значений»** рассматриваются вопросы формообразования как языка дизайна, многоуровневость этого процесса.

Возникновение дизайна сопровождалось возрастанием интереса к общей теории художественных форм. Идеи А.Гильдебранда, А.Ригля, Г.Мутезиуса позволили по-новому взглянуть на проблему формообразования

искусственно создаваемых предметов, осознать влияние социокультурных факторов на восприятие формы и способность формы фиксировать в себе определенное социокультурное содержание.

Единство формы и содержания присутствует и в произведениях дизайна. Однако достижение этого единства осмысливалось по-разному. Сведение форм, создаваемых промышленным путем, к формам, выражающих «всеобщую логику красоты», было чревато формализмом. И, напротив, бесформенность содержания вела к декларативности, голому утилитаризму и, в конечном счете, утрате содержания. Поэтому поиск формы, соответствующей содержанию, то есть поиск особой организованности создаваемого предмета, шел трудно. В теории и практике первой половины XX века этот поиск велся в направлении абсолютизации формы в качестве единственного начала творческого процесса. В результате форма стала определяться только функцией. Строго функциональная вещь выражала особенности своего времени: возрастающие возможности индустриальной техники, претензии на господство технократического типа сознания и углубляющееся отчуждение между человеком и продуктом его труда, а также между индивидуумами, составляющими массу.

Стихийный протест против этого отчуждения выразился в тяге к обжитому окружению, в предпочтении того, что несет на себе печать индивидуальности - перед усредненным и стандартным. Поэтому в организации предметного окружения стали учитывать связи индивида с другими людьми. Другими словами, в условиях современности формообразование не может ориентироваться только на раскрытие внутренних связей объекта или исключительно на функцию и конструкцию, а должна выражать культурные значения и обеспечивать коммуникацию между людьми. Последнее утверждение подтверждается и мыслью А.Ф.Лосева о том, что форма является носителем «смысловых энергий».

Поэтому процесс формообразования в дизайне использует всю палитру имеющихся в данной культуре эстетических кодов. Наиболее

распространенный среди них – метафора, поэтому проектирование часто осуществляется с отсылкой на ассоциацию с формами живой или неживой природы.

Проблема формообразования в дизайне понимается как проблема отражения и преломления в морфологии проектируемых объектов всей совокупности объективных формообразующих факторов и условий. Процесс создания новой содержательной формы в дизайне сопряжен с общими ценностными установками культуры и теми требованиями, которые имеют отношение к эстетической выразительности будущего объекта, его функции, конструкции и используемым материалам.

Целостность объекта дизайнера как единства красоты и полезности – необходимое качество для создания положительного чувственно-эмоционального отклика на него в сознании человека. Эстетическое восприятие формы не является логической операцией, а происходит интуитивно, чувственно, одномоментно. Образ в дизайне несет черты всеобщего и типичного, а также транслирует и актуализирует ценности и идеалы, понятные в рамках определенной культуры. Поэтому так актуальны поиски в современном дизайне первообразов вещей, отсылка к простым формам.

Особенностью развития дизайна является его направленность на участие в формировании полноценной среды обитания, в обеспечении культурной преемственности образа жизни в условиях его интенсивной модернизации. Очевидна связь между образом жизни и морфологией произведений архитектуры и дизайна, между стилем жизни и стилем среды. Различие методов формообразования предметно-пространственной среды связано с мировосприятием людей различных национальностей.

Таким образом, система формообразования обеспечивает единство утилитарного аспекта вещи, ее общекультурного смысла и субъективного значения.

Во второй главе - «Национально-культурная модель дизайна как выражение социокультурных основ художественно-проектного творчества» - мы исходим из того, что сущность дизайна проявляется себя по-разному в произведениях различных национальных школ дизайна. Так, радикальность решений итальянского дизайна отличает его от мягкости и внешней простоты скандинавского, изящество японского отлично от правильности германского. Это обстоятельство и заставляет обратиться к исследованию социокультурных основ художественного проектирования.

В первом параграфе «Дизайн и традиционная материальная культура» рассматривается вопрос взаимосвязи дизайна и ремесленной деятельности.

Предметный дизайн, явившись порождением массового промышленного производства, тяготеет к интернациональным, общезначимым и общепонятным формам. Однако практика современного дизайна подтверждает неослабевающую тенденцию к использованию национальных ремесленных традиций. Последние закладывались объективно, поскольку образцы изделий формировались в конкретных природных условиях, что сказывалось прежде всего на выборе материала, а также в конкретных социокультурных условиях. Социокультурные условия, детерминирующие тот или иной образец ремесленных изделий, включают в себя образ жизни, сословные ограничения, систему ценностей, особенности национального духа и характера народа. Но самое главное: индивидуальное ремесленное изделие несло в себе дух конкретного мастера – того человека, который ориентировался не только на образец, но и на собственное художественное чутье, вкус, эмоции, пристрастия, мироощущение. Конечно, изделие, произведенное машинным способом, не может сохранить эту внутреннюю одухотворенность вещи. Однако дизайнер – это тоже конкретный человек, продукт своей эпохи, также обладающий собственным духовным миром. Степень востребованности его пристрастий – иная. Если он ориентируется на выражение общезначимого – то место индивидуального сужается. Если же,

напротив, он ориентируется на уникальное, своеобразное, то пространство для выражения его субъективных пристрастий расширяется. Это особенно ярко проявляется в арт-дизайне.

Важно также и то, что предметы современного дизайна предназначены для повседневного обихода, тогда как часть предметов ремесленного труда предназначалась для магико-ритуальных действий или обихода особ царственных домов, т.е. действий, связанных не с повседневным, а с сакральным опытом.

Во многих теориях дизайн и художественно-ремесленная форма деятельности рассматриваются как противоположные полюсы предметного творчества по ряду оснований. Однако у них есть и точки соприкосновения. С современным дизайном (за исключением «интернационального стиля», направленного на «рационализацию культуры») ремесленный труд сближает обращение к традиционным методам формообразования, интерес к историческим традициям материальной культуры, познание визуального пластического языка своей культуры, ее ценностно-смысловых ориентаций и связей с природой. Народные ремесла являются не только носителями традиционной материальной культуры, но и выступают источником инноваций в дизайне, художественным кодом национального своеобразия своих стран.

Сегодня наряду со способностями дизайна к инновациям, к порождению новых эстетических, функциональных и поведенческих качеств усиленно подчеркивается способность дизайна к воссозданию в структуре среды каких-либо традиционных функций, качеств жизни, бытовых и художественных ценностей.

Во втором параграфе **«Ментальные основы национально-культурного своеобразия в дизайне»** мы исходим из того, что предметная форма формируется не только под влиянием функции, она не только строго конструктивна, но испытывает на себе влияние устойчивых социокультурных и психологических стереотипов. Люди, воспитанные в

традициях определенной национальной культуры, осваивают пространство в соответствии с принятыми именно их культурой «моделями». В зависимости от специфики своей культуры, они по разному относятся к организации пространства, к его размерам и форме, к размещению в нем предметов, соответственно строится их отношение к оборудованию интерьера, к объемно-пространственной композиции отдельных сооружений, к организации городского пространства в целом.

Существование национальных особенностей характера человека и его мировосприятия известно давно, но их влияние на предметное окружение современных людей практически не рассматривается. Однако – это интереснейшая проблема, методологическим основанием для решения которой может выступить различие (на что обратил внимание Г.Д.Гачев) между «-гонией» (*от греческого* – рождение), обозначающее возникновение естественное и «-ургией» (греч. суффикс *деятельности*), обозначающее становление искусственное, т.е. результат человеческого труда, творения. И это искусственное создание предметного мира несет на себе отпечаток национального образа мира, национальной логики, склада мышления.

Экскурс в историю изучения понятия «менталитет» позволил зафиксировать его значение как формы, организующей мировосприятие, приемы духовного освоения действительности. Менталитет восходит к бессознательным глубинам психики, которые со времен К.Г.Юнга исследуются с помощью понятия «архетип».

В основе коллективного бессознательного лежат формы («априорные структурные формы»), названные К.Юнгом архетипами. Они, как известно, наполняются конкретным содержанием, лишь «всплывая» на поверхность сознания. «Априорные структурные формы», т.е. архетипы превращаются в архетипические образы, когда специфическое содержание индивидуальной жизни, личный опыт попадает в эти формы. Ментальность представляет собой исторически переработанные архетипические образы, представления,

через призму которых происходит восприятие основных аспектов реальности: пространства, времени, искусства, культуры, цивилизации и т.д.

Теория К.Г.Юнга имеет большое значение для понимания механизмов восприятия и проектирования предметного мира. К.Г.Юнг считал, что чувство гармонии возникает бессознательно в случае, если качества и свойства вещи соответствуют тем или иным архетипическим образам. Причем это соответствие может фиксироваться через взаимодействие форм (например, таких простых форм, как квадрат, круг, треугольник, связанных с первичными способами освоения мира человеком), или через способ организации материала, подсознательно улавливаемый человеком. Произведение дизайна передает те структурные отношения очеловеченного мира, эмоциональная оценка которых заложена в глубинных пластах психики человека.

Посредством чего передаются эти структурные отношения? Ответ на этот вопрос предполагает изучение языка дизайна - языка пропорций, оптических эффектов, отношений цветов, масштабов, объемов, света и теней, т.е. языка визуальных образов, моделирующего определенные аспекты картины мира. Эти аспекты известны получателю, произведение дизайна (через ассоциативные связи с архетипическими образами) выступает лишь возбудителем для их актуализации.

В третьей главе «Особенности развития национального дизайна в культуре XX – начала XXI века» рассматриваются особенности развития дизайна в Японии, Скандинавских странах и Италии, поскольку национально-культурные модели дизайна этих стран наиболее ярко демонстрируют связь с национальным колоритом.

В первом параграфе **«Сочетание традиционного и универсального в японском дизайне»** рассматривается дизайн Японии.

Уникальная природа островного государства, разнообразная и суровая одновременно, привела к относительной изолированности японского этноса

и воспитала умение наслаждаться каждым мгновением жизни, каждым проявлением природы.

Индустриальное производство началось в Японии довольно поздно, но японские фирмы быстро начали модернизировать и изменять прототипы из Европы. Одновременно сохранялись и возрождались народные традиции в производстве предметов быта.

Художественная культура Японии развивалась в течение многих веков. Японский народ создал многоликий, необычный мир художественных образов и форм, в котором воплотилась история его жизни, бытового уклад, верования и суждения о прекрасном. Одной из наиболее характерных особенностей японской культуры стала широкая ассоциативность, легшая в основу ее образной системы. Поэтичность мышления японцев проявилась в многозначности содержания созданных ими художественных предметов, отражающих представления о природе и мироздании.

Основы японского традиционализма коренятся в восточном мировоззрении: традиция есть жизнь, а жизнь - традиция. Новое здесь возникает путем надстраивания над старым, не разрушая его.

В дизайне проявляется особое внимание к форме вещи, ее одушевленность, глубокое проникновение в характер материала. В формировании предметного мира японцы с древнейших времен придерживались концепции, основу которой составляют функциональность, лаконизм, сдержанность и чистота форм. Умение выразить большое в малом проявляется в полной мере. Зашифрованная метафора будит воображение, наполняет неодушевленный предмет дыханием жизни. Своеобразным кодом японской модели выступает облик иероглифа и идея природы.

Второй параграф «Модель дизайна скандинавских стран» раскрывает национальные особенности дизайна Финляндии, Норвегии, Швеции и Дании – стран, близких не только географически, но и связанных общностью культур, традиций и национальной психологии. Последняя детерминирована суровостью северной природы, отсюда такие черты

национального характера, как созерцательность и погружение в себя, а также повышенный интерес к дизайну жилища.

Скандинавская культура старается использовать апробированные прошлым опытом идеи и модели, тем более, что для Норвегии и Финляндии народное искусство рассматривалось как единственно возможная основа национального возрождения. Художественная промышленность Швеции также испытала на себе сильное влияние традиций народного искусства.

Органичное сочетание функционального подхода с особой мягкостью, лаконизмом и изяществом присуще дизайну Скандинавских стран, что особенно ярко проявляется в дизайне жилища.

Внешняя простота и внутренняя экспрессия произведений скандинавского дизайна в полной мере отражают опыт существования в условиях суровой северной природы. Основой дизайна остается свойственное культуре Севера единение с природной средой и преемственная «духовная» связь с художественными ремеслами, создание простых, добротных, неприукрашенных вещей, которые бы находились в гармонии с человеком и служили ему.

Дизайн скандинавских стран отличает обращенность к первоисточкам национальной культуры, «гуманный», мягкий функционализм, единение с природой и стремление к простоте.

В третьем параграфе «Особенности итальянского дизайна» исследуется характер итальянской проектной культуры. Ее характерной чертой стало отсутствие узкой специализации, что воспринималось как отголосок ренессансного универсализма, стремление к эксперименту и авангарду.

Для итальянской проектной культуры характерна радикальность решений, антидогматичность и изобретательность. Последняя была инициирована отсутствием крупных производственных структур в Италии вплоть до конца XIX в., что компенсировалось широким развитием ремесленного и полуремесленного мелкого производства локального

характера, имевшего в Италии прочные корни и традиции, особенно в производстве мебели, посуды, тканей, стройматериалов.

Хотя дизайн родился в Италии позже, чем в Германии или Англии (первые лаборатории прикладного искусства были созданы поздними футуристами в 20-е годы XX в.), однако именно Италия стала одной из ведущих дизайнерских стран в мире. Уже в 60-е гг. Италия стала лидером новых проектов в дизайне: антидизайн, радикальный дизайн, ирония по отношению к модернизму сочетались здесь с образцами элегантности и классики. К специфике итальянского дизайна следует отнести и его общекультурное звучание, прочные связи со сферой художественной культуры на фоне подчеркнутой ориентации на авторство оригинальной формы.

В целом в дизайне Скандинавских стран, Японии и Италии, наиболее ярко проявивших свое национальное своеобразие, проступает влияние культурных архетипов, тех первоначальных образов, ассоциация с которыми «возвращает» пользователя в мир устойчивых связей своей культуры. Эти первоначальные образы содержатся и в образцах традиционных ремесленных изделий. Однако не их копирование, а переосмысление, интерпретация являются источником плодотворного дизайнерского поиска. Одно из интересных направлений этого поиска – вещи-технологии, предопределяющие способ обращения с ними. Актуальными по-прежнему являются и эксперименты с новыми материалами и технологиями изготовления. Наконец, интерес (прежде всего для теоретического изучения, но не потребления) представляет тенденция создания не-вещей, тенденция отрицания узнаваемости родовой принадлежности вещи.

В заключении диссертации подводятся итоги исследования и намечаются направления дальнейшей разработки проблемы.

**Основные положения диссертационного исследования
опубликованы в следующих работах:**

1. **Абаимова Е.Л. Значение менталитета в категоризации мира.// Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. Приложение. 2006. №5. С.13-19 – 0,5 п.л.**
2. **Абаимова Е.Л. Этнокультурные тенденции в развитии дизайна.// Развитие региональных архитектурно-художественных школ в контексте историко-культурных традиций. Материалы международной научно-методической конференции. Т.2.- Казань: КГАСУ, 2005. С.163-166 – 0,2 п.л.**
3. **Абаимова Е.Л. Пятирусные пагоды – мудрость веков // Международная научно-практическая конференция «Город 2006».- Ростов-на-Дону: РГААИ. 2006. С.9-12. – 0,2 п.л.**
4. **Абаимова Е.Л. Город-утопия Ле Корбюзье. // Международная научно-практическая конференция «Город 2006».- Ростов-на-Дону: РГААИ. 2006. С. 125-127. – 0,1 п.л.**
5. **Абаимова Е.Л. Национальное своеобразие в дизайне.// Теория и практика средового дизайна: сборник статей Международной научно-практической конференции. – Пенза, 2007. С. 50-51 – 0,1 п.л.**
6. **Абаимова Е.Л. Роль традиции в современном дизайне.// Социокультурные проблемы дизайна: сборник статей. Ростов-на-Дону: Антей, 2008. С.103-109 – 0,4 п.л.**
7. **Абаимова Е.Л. Связь дизайна с традиционной ремесленной культурой.//Развитие межкультурных коммуникаций и международного сотрудничества в области моды, дизайна и культуры. Материалы Международной научно-практической конференции. Владивосток. Издательство ВГУЭС, 2008. С.66-68 – 0,2 п.л.**

Сдано в набор 12.05.2009. Подписано в печать 12.05.2009.
Формат 60x84 1/16. Ризография. Усл. печ. л. 1,1.
Бумага книжно-журнальная.
Тираж 100 экз. Заказ 1205/1.

Отпечатано в ЗАО «Центр универсальной полиграфии»
340006, г. Ростов-на-Дону, ул. Пушкинская, 140,
телефон 8-918-570-30-30
www.copy61.ru
e-mail info@copy61.ru