

Т.О. БЕРДНИК

*Профессор, зав. кафедрой «Дизайн» ФГБОУ ВО «Донской государствен-
дарственный технический университет»
e-mail: tatiana@berdnik.me*

И.А. КЛИМЕНКО

*Доцент кафедры «Дизайн» ФГБОУ ВО «Донской государствен-
ный технический университет»
e-mail: ir.klimenko@icloud.com*

T.O. BERDNIK

*Professor, head Department of Design, Don State Technical University
e-mail: tatiana@berdnik.me*

I.A. KLIMENKO

*Associate professor of the Design Department, Don State Technical
University
e-mail: ir.klimenko@icloud.com*

ДИАЛЕКТИКА ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ СУЩНОСТИ ВЕЩИ В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКИ

DIALECTICS OF THE FUNCTIONAL ESSENCE OF A THING IN THE CONTEXT OF SOCIOCULTURAL DYNAMICS

Статья посвящена анализу семантической сущности вещи в кон-
тексте ее функционирования в доиндустриальном, индустри-
альном и постиндустриальном обществе. Вещь определяется как
предметное воплощение ценностной системы культуры. Исследу-
ются технические и эстетические критерии объектов предметно-
го мира, а также динамика их соотношения в условиях перехода
от ремесленного к дизайнерскому производству. Рассматрива-
ется постмодернистская концепция дизайна, наделяющая вещь
статусом предмета престижа и художественного эксперимента.

The article is devoted to the analysis of the semantic essence of a
thing in the context of its functioning in pre-industrial, industrial and

post-industrial society. A thing is defined as an objective embodiment of the value system of culture. Is being studied the technical and aesthetic criteria of objects of the objective world and the dynamics of their relationship in the transition from craft to design production. The postmodern concept of design is considered, which endows a thing with the status of a subject of prestige and an art experiment.

Ключевые слова: материальная культура, дизайн, проектное формообразование, форма и функция, семантическая сущность вещи.

Keywords: material culture, design, shaping, aesthetics and utilitarianism of the objective world, the semantic essence of things.

Объекты материальной культуры служат практическим целям общества, одновременно являясь средствами хранения и передачи смыслов и значений, регулирующих деятельность, поведение и общение. Вещь, созданная дизайнером, представляет собой предметное воплощение ценностной системы общественного бытия. Технический прогресс, поднимающий на каждом историческом этапе качественное совершенство вещи на новый уровень, меняет не только формальный, но и содержательный контекст этого феномена. Цель данного исследования состоит в анализе динамики изменения функциональной сущности вещи в контексте социокультурного развития. Предметной областью исследования являются социокультурные и аксиологические аспекты дизайнерского метода формирования и организации среды обитания современного человека.

Бытие вещи в культуре отличается изменчивостью. Научно-технический процесс порождает изменения в способе производства, меняя тем самым смысл и место вещи в культуре. В доиндустриальном обществе создание формы ремесленного предмета происходило в русле народной традиции и передавало индивидуальность автора. Каждая вещь рассматривалась в контексте канона и обладала духовно-символическим смыслом. Мастер создавал изделия по образцу, символически соотносимому с первообразом — «вещь в качестве символа являла сам трансцендентный мир» [5].

На рубеже XIX–XX веков быстрое совершенствование процесса производства делается менее возможным применение ремесленных

форм в промышленных объектах. Формируется проектная культура производственного процесса. Развивающаяся наука изменила мировоззрение, внесла изменения в общественные оценочные концепции. Новый эволюционный этап структурного аппарата видения складывается уже не только миром искусства, но и надвигающейся эпохой научно-технического детерминизма. Промышленное производство вещей привело к открытию новых возможностей и нового содержания формы. Индустриальное производство насыщает мир вещами. Вещь утрачивает свою сакральность и превращается в объект массового тиражирования. Существование изделия во «многих, равноценных экземплярах принципиально и для его функционирования, и для формирования его эстетической ценности» [3, с. 14].

Дизайн становится новым видом художественной деятельности, способным решить задачи конкурентоспособности продукции и создания антропосообразного предметного мира нового индустриального общества. «Из стремления “приблизить” чуждый мир, найти опору в уходящей из-под ног земле возникает дизайн» [3, с. 14], в нем реализуется потребность человека «готовить (создавать) среди сущего те места для существования бытия, в которых оно говорило бы о себе и о своем пребывании» [7, с. 254]. Приемы формообразования вещей начинают базироваться на психологии и эстетике массового сознания, логике инженерной мысли и рациональных методах проектирования.

Создавая формы предметов, задавая им функции, человек делает их частью своей культуры. Изменение характера продукции на массовый и тиражируемый существенно влияет на характер массового сознания. Свойства машинной продукции несут определенные культурные значимости. Одной из них является некоторая демократизация художественной культуры. «Включение художественной деятельности в промышленное производство открыло для нее путь к гармонизации не только формы материальных объектов, но и самой деятельности, которой они служат» [4, с. 23]. Взаимосвязь работы над вещью с организацией процессов жизнедеятельности открыло путь к совершенно новой — системной — организации среды, окружающей современного человека.

Развивающаяся быстрыми темпами городская цивилизация и необходимость постоянно подстегивать потребление производимых огромными количествами вещей ведет к непрерывной мутации внешнего облика вещей. Прогрессирующий научно-технический мир

и рожденное на его основе чувственно-эмоциональное восприятие его явлений и процессов побуждали критически подходить к существующим промышленным формам. Усиливается понимание того, что вещи находятся в «состоянии непрерывной мутации и экспансии» в своей исторической эволюции и в зависимости от технического прогресса [1]. Это стало основной тенденцией индустриального общества. Индустриальные методы производства внесли специфические приемы рационального формообразования в производство вещей. Декоративизм уходил в прошлое, уступая место функционализму. Форма вещи стала пониматься как принцип построения внутренней структуры предмета. Практическая целесообразность становилась критерием красоты [3].

Общество пришло к осознанию общности технических и художественных задач, что стало фактором значительных успехов в соединении конструктивной целесообразности с гармоничной и выразительной формой. При этом сакральные связи вещи с глубинными культурными пластами, ее символический ореол размываются. Новые производственные возможности способствовало развитию формотворчества: возникло множество разнообразных форм, обладающих бесспорными эстетическими качествами, но без глубокой значимости. Поэтизация машины и утилитарности в определенной степени умаляла значение человека в производственном и творческом процессе. Эпоха раннего дизайна унифицированное коллективное начало ставила выше индивидуально. Дивергенция эстетического и функционального, красоты и пользы в технике все больше отдаляла промышленный объект от человека, противопоставляя технические идеалы эстетическим. Изменение формы привело к изменению функциональных задач вещи. Вещь становится все более полифункциональной. Она переживает период эмансипации. Утилитарные и эстетические аспекты вещи объявляются равно важными. Объект дизайна характеризуется диалектическим равновесием, взаимодействием морфологии (строения, структуры, формы) и аксиологии (содержания, смысла, ценности) [4].

Французский философ Жан Бодрийяр функциональность вещи трактует следующим образом: «Это не запечатленность в ней какого-то реального труда, а приспособленность одной формы к другой (формы рукоятки — к форме руки), в которой устраняются, опускаются реальные трудовые процессы» [1, с. 45]. Главная функция вещей — воплощать в себе отношения между людьми, заселять пространство, где они живут.

Из пользователя бытовыми предметами человек превращается в активного строителя среды, контролирует вещи, задает порядок их существования, их функционирования. Изменчивость и подвижность бытия вещи в культуре порождает ее способность к качественной трансформации. Это процесс перманентен и с развитием научно-технических возможностей приобретает ускорение.

В эпоху индустриального общества вещь утратила трансцендентальный смысл, ее сущность акцентировалась на утилитарной функции. В конце XX столетия происходит очередной качественный скачок — наступает эра постиндустриального общества. Принципиально изменяется представление о сущности предметного мира. В практике раннего дизайна вещь должна была служить своему создателю, удовлетворяя его разнообразные прагматические потребности. Постмодернистская культура как парадигма постиндустриального общества, внесла значительные коррективы в эту иерархию, изменив семантическую сущность вещей и явлений [2]. Интерпретационный подход к толкованию действительности наделил предметный мир новым функциональным содержанием. Вещь приобрела значение символа, содержательный контекст которого претерпевает постоянные трансформации, являясь источником бесконечного множества спонтанных идей и смыслов. Американский философ Сьюзен Лангер основную цель культурной деятельности видела в создании символов и их трансформации. Предвосхищая философские концепции постмодернизма, Лангер исследовала непрерывный процесс создания смысла в человеческом разуме посредством силы «видеть» одну вещь в терминах другой [9].

Дизайн, изначально нацеленный на проектирование утилитарных вещей, получаемых методом массового производства, в эпоху постиндустриального, (информационного) общества изменяет свою миссию. Появляется арт-дизайн, объекты которого уже не ориентированы на выполнение лишь бытовых функций. Они становятся предметами любования, престижа, художественного эксперимента. Теперь основная функция вещи — обеспечить эффективную коммуникацию. Дизайнер наполняет художественную форму множеством смыслов и значений, которые каждый зритель может «декодировать» по-своему, в зависимости от контекста [2].

Постмодернистская концепция дизайна первоначально сформировалась в группе «Мемфис», которая появилась в Милане в 1981

году. Творческие подходы членов группы были настоящей анархией в дизайне. Они отрицали единство принципов формообразования вещей, пропагандируя исключительно самобытность дизайнера, основанную на его личном опыте и понимании бытия. Их творческие приемы — это историческая аллюзия, нарочитое смешение стилей, смелая игра материалами, фактурами и формами. Несмотря на ироничное отношение к канонам, эти дизайнеры превратили вещь в контекстуальную загадку, наделили ее символическим подтекстом. «Цитирование, симуляция, ре-апроприация — все это не просто термины современного искусства, но его сущность», — так определяет концепцию постмодернистского искусства Бодрийяр [1].

Позиция индивидуализма в творчестве дизайнеров группы «Мемфис» была близка идеям французского философа Мишеля Фуко. Фуко констатировал отчуждение человека с миром как объективную реальность, враждебную и дестабилизирующую сознание. Раскрыть истинный смысл «вечных ценностей» человек может только посредством раскрытия смысла собственного существования. Его цель — самореализация, его ресурс — внутренние принципы, сложившиеся на основе личного жизненного опыта и понимания законов физического и духовного развития [6].

Итальянский философ и специалист по семиотике Умберто Эко, говоря об условности символа, утверждал, что все в мире сомнительно и относительно. Для него специфическим качеством постмодернизма является соединение элитарного искусства с массовой культурой. Предметный мир превращается в игровое поле, где расшифровка смысла вещи приносит больше удовольствия, чем ее физическое использование. Вещь снова приобретает сакральное значение, но уже на более интеллектуальном уровне. Постмодернизм изменил классические представления о красоте и пользе вещи. Теперь ее ценность определяется возможностью вовлечения пользователя в интеллектуальную игру смыслов. По мнению Эко, характерной особенностью символа является способность доставлять экстатическое удовольствие от понимания сути его значения [8].

Если в эпоху индустриального общества познание осуществлялось с целью овладения миром, то постмодернистский подход постиндустриального общества выдвигают идею взаимодействия с миром. Единичное, а не универсальное теперь в центре внимания дизайна, ведь

каждый человек сам структурирует реальность. Такой контекст приводит к выводу, что отклонение от нормы важнее нормы, индивидуальность — важнее социальности.

Библиография:

1. *Бодрийяр Ж.* Система вещей / пер.и вступ. ст. С.Н.Зенкина. М., 1995, 2001. Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. 10.03.2008. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3496> (дата обращения: 20.08.2019).

2. *Добрицына И.А.* От постмодернизма — к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии / И.А.Добрицына. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.

3. *Иконников А.* Художественно-композиционные проблемы архитектуры и дизайна / Дизайн и архитектура // Строительство и архитектура. 1984. № 6. 64 с.

4. *Иконников А.В.* Функция, форма, образ в архитектуре. М.: Стройиздат, 1986. 288 с.

5. *Сидоренко В.Ф.* Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: Автореф. дисс. ... докт. искусствоведения / ВНИИТЭ. М., 1990.

6. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В.П.Визгина и Н.С.Автономовой. СПб.: А-сэд, 1994. 408 с.

7. *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / пер. с нем. М.: Республика, 1993. 447 с. (Мыслители XX в.)

8. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. В.Резник и А.Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2006. 544 с.

9. *Langer S.* Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art (1942).