

Силко Р.М.

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри естетичного виховання

Чернігівський національний педагогічний
університет імені Т.Г. Шевченка

*„Будь-який факт, процес чи я вище
можна описати в координатах
національної самосвідомості. Тоді для
цього факту, процесу чи явища постане
український вимір”.*

(Епіграф програми на Українському радіо)

УКРАЇНСЬКИЙ ВИМІР ДИЗАЙН-ОСВІТИ (ФІЛОСОФСЬКО- ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ)

Анотація. У статті обґрунтовується можливість і необхідність розбудови вітчизняної дизайн-освіти на основі національних мистецьких традицій

Ключові слова: дизайн-освіта, прикладне мистецтво, художньо-промислова освіта, практична естетика.

Аннотация. Силко Р.М. Украинское измерение дизайнерского образования (философско-исторический аспект). В статье обосновывается возможность и необходимость развития отечественного дизайнерского образования на основе традиций национального искусства.

Ключевые слова: дизайн-образование, прикладное искусство, художественно-промышленное образование, практическая эстетика.

Annotation. Sylko R.M. The Ukrainian measurement of design formation (philosophico-historical aspect). In article possibility and necessity of development of domestic design education on the basis of traditions of national art is proved.

Key words: design education, an applied art, art-industrial education, a practical aesthetics.

Постановка проблеми. Сьогодні українська дизайн-освіта перебуває на стадії становлення, пошуку оптимальної форми, яка б відповідала особливостям розвитку вітчизняного дизайну. Оскільки обидва ці взаємозалежні процеси є далекими від завершення, то пошуки світоглядно-філософського підґрунтя вітчизняного дизайну і дизайн-освіти є напрощуд актуальними.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останнім часом активно відбувається процес формування нового явища у проектній культурі, основний пафос якого полягає в його культурно-екологічному спрямуванні. Звернення до традиційних ремесел, усвідомлення їх ролі у розвитку сучасної проектно-думки є визначальним вектором сучасної культурно-екологічної версії дизайну [7]. Захист самого ремесла, як колективної пам'яті народу, бажання не втратити своєї природи є сьогодні однією з найважливіших задач, орієнтованих на етнокультурну проблематику проектних культур. Виступаючи на захист ремесел, теоретики і практики вітчизняного дизайну вбачають сьогодні в них джерело інновацій (Ю. Сербогін, М. Станкевич, О. Хмельовський). Важливість таких тенденцій для української проектно-культури підтверджується поживанням наукової думки в напрямку створення національної концепції дизайну, національного стилю дизайну (В. Даниленко, В. Кардашов, П. Татівський).

Мета статті: показати можливість і необхідність залучення українських мистецьких традицій у процес розбудови національної дизайн-освіти.

Виклад основного матеріалу. Не зважаючи на те, що про дизайн сказано і написано вже дуже багато, єдиної точки зору на сутність дизайну все ще не вироблено. Справа в тому, що досить часто „дизайн” означає власне діяльність художників у промисловості, значно частіше – продукт цієї діяльності, а іноді – область організації діяльності, взяту в цілому. У деяких випадках „дизайн” трактується гранично розширено і далеко виходить за межі позначення діяльності художника з вирішення задач промислового виробництва (В. Глазичев, В. Луков та А. Останін, В. Рунге та В. Сеньковський,).

Як зазначає В. Аронов, для всіх, хто так чи інакше намагався дати визначення дизайну, поставало питання: мистецтво це чи не мистецтво [2, с. 69].

Найбільш повно і аргументовано концепція „дизайн – мистецтво” розглядається у працях М. Кагана [6]. На переконання автора, дизайн – один з видів мистецтва, що входить до групи „архітектонічних мистецтв” (поряд з архітектурою і прикладним мистецтвом). Поява дизайну – результат розповсюдження, розширення чи „подвоєння” прикладного мистецтва під впливом науково-технічного прогресу [6, с. 250]. Відповідно, дизайн повинен розглядатися як новий вид архітектонічної творчості, який розповсюджує принципи, вироблені на базі ремісничої праці

Надійшла до редакції 24.10.2011

(створення унікальних речей і споруд) на промислове виробництво з властивим йому тиражуванням створюваних виробів.

У відповідності з принципами історизму, для того, щоб зрозуміти певне явище у теперішньому, необхідно прослідкувати його історію. Нас передусім цікавить дизайн „академічний” (або, як його ще називають, „чистий”, „класичний”), оскільки саме його принципи лежать в основі шкіл дизайну, дизайн-освіти.

Що стосується походження та хронології „академічного” дизайну, то тут переважна більшість дослідників сходяться на думці, що він зароджується в надрах прикладного мистецтва у другій половині XIX століття у відповідь на стрімкий науково-технічний прогрес та машинне виробництво (Т. Бистрова, В. Даниленко, М. Каган, В. Кардашов, Н. Ковешнікова, С. Мигаль, Х. Ратца та Р. Розенталь, В. Рунге і В. Сеньковський, М. Станкевич та ін.).

Тобто дизайн у його академічному варіанті виникає у другій половині XIX століття у відповідь на потребу в досягненні функціональності та естетичної виразності предметного середовища в умовах промислового виробництва. Саме в цей період були сформульовані головні положення теорії та творчі принципи дизайну, закладаються основи дизайн-освіти.

На основі глибокого вивчення прикладного мистецтва Г.Земпер створив теорію стилів формотворення, яка стала стрижнем його „практичної естетики”. Він протиставляв їй пануючій тоді абстрактній естетиці. У своїй головній теоретичній праці „Стиль у технічних і тектонічних мистецтвах, або практична естетика” (1861-1863) [5] дослідник на матеріалі прикладного мистецтва емпіричним шляхом вивів знамениту тезу про обумовленість форми предмету функцією, матеріалом виготовлення та технологією його обробки. Цінним є той факт, що Г.Земпер визнавав важливим фактором формотворення (поряд з впливом матеріалів та способів їх обробки) вплив на форму речі місцевих природних й етнографічних умов, вплив кліматичних умов, релігійних і політичних традицій та інших національних умов.

Дослідник створив практичну теорію формотворення, яка слугувала для художників своєрідним керівництвом, путівником із застосування основних закономірностей формотворення в умовах промислового виробництва. Більше того, німецький дослідник Ю. Пауль назвав „Практичну естетику” Г. Земпера першим посібником з дизайну [1, с. 29].

Г.Земпер ввів до естетичної теорії основи механіки, розробляв поняття тектоніки, став провісником біоніки у дизайні й архітектурі. В цьому плані його справедливо вважають творцем технічної естетики [3, с. 23], одним з перших теоретиків дизайну.

Такі революційні на той час підходи вимагали докорінної зміни всієї системи мистецької освіти, яка явно переживала кризу. Саме Г.Земпер за наслідками Першої всесвітньої промислової виставки (1851) підняв питання реформування мистецької освіти і дав для цього конкретні рекомендації. Подолання відчуженості художника від продукції масового промислового

виробництва вчений пов'язував з переосмисленням і реорганізацією системи навчання художників, здатних працювати у промисловості. Г.Земпер вважав, що одним з головних напрямів підготовки художників до роботи у промисловості повинно бути вивчення пам'ятників художніх ремесел минулих епох. Здійснити це, на думку вченого, можна було шляхом поєднання художньо-промислових навчальних закладів і музейних зібрань творів прикладного мистецтва різних галузей та історичних періодів. Він розробив цілу систему „виховання смаку” у вигляді проекту музейно-педагогічного комплексу [5, с. 83-90].

У 1852 році в межах реформування англійської художньої промисловості за планом, складеним Г. Земпером на прохання принца Альберта, був заснований перший музейно-педагогічний комплекс – Південно-Кенсінгтонський музей. Він був укладений за моделлю вченого, який особисто приймав участь у його комплектуванні. При музеї працювала художньо-промислова школа і бібліотека. Проект Південно-Кенсінгтонського музею мав величезний успіх і згодом був покладений в основу експозицій у багатьох музеях світу, присвячених історії прикладного мистецтва і ремесел. Одним з перших таких музеїв вважається знаменитий Віденський музей прикладного мистецтва.

Мистецькі процеси в Україні другої половини XIX ст. проходили в одному руслі із загальноєвропейськими, внаслідок чого впродовж 80-х років XIX ст. та 20-х років XX ст. в Україні сформувалася струнка інфраструктура художньо-промислової освіти [9, с. 83]. Яскравим підтвердженням цьому може слугувати заснування Львівського художньо-промислового музею (1873) та художньо-промислової школи (1876) при ньому за принципами, розробленими Г.Земпером. Особливо актуальною для цього закладу була проблема творення новітньої мистецької стилістики у синтезі з розмаїттям мистецтва самобутніх регіональних шкіл та народних промислів [10, с. 276]. Ідеї „практичної естетики” Г. Земпера, разом із загальноєвропейськими тенденціями розвитку мистецтва, сприяли не тільки активному відродженню традицій українського прикладного мистецтва, народної естетики, але й формуванню на її основі нових систем формотворення, декорування, технологічних нововведень, які відповідали новим промисловим умовам і мали власний неповторний стиль.

Але такий стрімкий злет національного мистецтва та художньо-промислової освіти на базі вивчення українського народного мистецтва одночасно із засвоєнням надбань європейської мистецької теорії та практики був різко зупинений радянським тоталітарним режимом, яким для встановлення цілковитого управління мистецько-освітніми процесами була здійснена реформа мистецької освіти (1934 рік). На переконання В. Татіївського, у XX столітті українське прикладне мистецтво могло б стати могутнім джерелом для розвитку українського національного дизайну, якби йому приділялася належна увага у тодішній тоталітарній державі [9, с. 74].

Висновки. Сучасні проблеми становлення української мистецької освіти є значною мірою іден-

тичними з тими, що вирішувались в Україні у другій пол. XIX ст. [10, с. 276]. Розвиток українського національного дизайну і дизайн-освіти повинен базуватися на ґрунті невичерпних традицій народних ремесел і прикладного мистецтва, які є втіленням пам'яті народу і протягом багатьох віків зумовлювали предметно-просторове середовище українця. „Пріоритетним напрямком активності у сфері дизайнерської культури України мають стати дії, спрямовані на дизайнерську освіту, на творення в її змісті сфери, котра здатна була б викликати у студентів бажання до пошуків оновленої національної ідентичності творів дизайну” [3, с. 340 Даниленко].

Література:

1. Paul J. Gottfried Semper als Theoretiker / Jьrgen Paul // Dresden Hefte. – № 75, 2003. – S. 27-35.
2. Аронов В. Художник и предметное творчество: Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века: [монографія] / В.Р. Аронов – М.: Сов. художник, 1987. – 232 с.
3. Боров Ю. Эстетика: Учебник / Ю.Б. Боров. – М.: Высш. шк., 2002. – 511с.
4. Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури XX століття (національний та глобалізаційний аспекти): дис. ... доктора мистецтвознавства: 05.01.03 / Даниленко Віктор Якович. – Харків, 2006. – 401 с.
5. Земпер Готфрид Практическая эстетика / Готфрид Земпер: [пер. с нем. В.Г. Калиша]. – М.: Искусство, 1970. – 319 с.
6. Каган М. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование мира искусств: [монографія] / М.С. Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 426 с.
7. Порубаева В.И. Взаимодействие декоративно-прикладного искусства и дизайна / В.И. Порубаева // Вестник СевКавГТУ, Серия „Гуманитарные науки”, 2004. – № 2(12)
8. Розенталь Р. История прикладного искусства нового времени / Р. Розенталь, Х. Ратцка; пер. с англ. Д.В. Сильвестров. – М.: Искусство, 1971. – 223 с.
9. Татіївський П. Особливості становлення та перспективи розвитку дизайну в Україні: дис... кандидата технічних наук: 05.01.03 / П.М. Татіївський. – К., 2002. – 170 с.
10. Шмагало Р.Т. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції: [монографія] / Р.Т. Шмагало. – Львів: Українські технології, 2005. – 528 с.