

## ДА ВЫЗНАЧЭННЯ ПАНЯЦЦА СТЫЛЮ У ДЫЗАЙНЕ

Пра стыль у выяўленчым мастацтве і архітэктуры пачалі нісаць не так даўно, з канца XIX ст., але паспелі папрацаваць разнастайна і даволі паспяхова\*. Пра стыль у дызайне хоць і гаворыцца горача і паўсюдна, але не так выразна. Што мы можам сказаць пра прадукт сучаснай дызайн-творчасці? Гэта зроблены серыйна індустрыяльнымі метадамі аб'ект, падчас распрацоўкі і стварэння якога задзейнічана так шмат людзей, што пра унікальнасць і апетую В. Беньямінам "ауру сапраўднасці" застаецца толькі настальгічна сумаваць [1]. Толькі-толькі мінуу векавы юбілей дызайну, але багацце яго пладоў самай рознай якасці часта бянтэжыць і нават, здараецца, прыводзіць да дэпрэсіі. Часцей за усё гэта аб'екты больш грунтоўныя тэхналагічна, чым цікавыя у мастацкіх адносінах. Хоць, як мы памятаем, дызайн задумваўся яго заснавальнікамі менавіта як гарманічны саюз навукі, тэхнікі і мастацтва. Насамрэч жа мастацтва у іх рэальным саюзе калі не "пакутуе", дык дакладна адыходзіць на задні план перад навінамі навукова-тэхнічнага прагрэсу. Прадукцыя дызайн-дзейнасці (на наш погляд, гаворка хутчэй ідзе пра нейкае механічнае выкананне, чым творчасць), быццам бы заклканая падкрэсліць індывідуальнасць сучаснага чалавека, у сапраўднасці яго абязлічвае. Так што часам пры думцы пра нястрымную плынь сучаснай перавытворчасці тавараў і прадметаў спажывання, масавы працэс, камерцыйную выгаду і вытворчую занятасць пачынае здавацца, што нічога іншага ніколі і не было. Але ж гэта зусім не так.

Праблема вызначэння стылю у дызайне "упіраецца" ў некалькі важных фактараў. Па-першае, калі мы гаворым пра дызайн, размова ідзе не пра самадастатковыя эстэтычныя "выказванні", уваабленныя ў паўнаважкую мастацкую форму карціны ці скульптуры, як у класічным мастацтве, а пра аб'екты, чыё з'яўленне на свет і існаванне абумоўлена наяўнасцю нейкай практычнай карысці, функцыі, неабходнасцю іх утылітарнага выкарыстання. Гэта быў якасна новы, мадэрнісцкі, як назавуць яго пазней, падыход да задач новага рэвалюцыйнага мастацтва. Аднак, на наш погляд, найвялікшая трагедыя чалавецтва XX ст. была ў тым, што такімі ж былі падыход і стаўленне і да самога чалавечага жыцця. Гэтак жа механічна яны перанесліся з нежывых аб'ектаў на рэальныя лёсы

людзей. Народжаны на зыходзе класічнай культуры, начыста пазбаўлены этычнай каштоўнасці, прагматызм – галоўная адметная рыса сучаснага стаўлення да рэчаў. Ён быў выхаваны спадчынікамі архітэктурнага функцыяналізму, гэтага заакаянскага тварэння Луі Салівана, і з ім жа моцна злучаны [2]. Пра сімвалічныя каштоўнасці класічнай еўрапейскай культуры і звязаны з ёй культ пластычнай формы давялося забыцца.

Адказваючы на пытанне, што першаснае, функцыя ці форма, эстэтычна аформленая побытавая патрэба ці парадаксальнае сімвалічнае бачанне свету, маладыя дызайнеры сёння, хутчэй за усё, не разважаючы, выбіраюць першае. Сучасная рэч – гэта перадусім і выключна функцыя. Хоць вытокі прадметнай формы, па меркаванні некаторых даследчыкаў, ляжаць менавіта ў сімвалічнай вобразнасці сінкрэтычнай рытуальнай культуры нашых далёкіх продкаў, калі першараднае значэнне мела магічнае успрымання свету [3, 4]. Як тут не успомніць беларускі гліняны жбан, старажытнае і пяццю лыжачку для прыцірання ў форме дзявочай фігуркі? Сакральнае значэнне мелі і матэрыял, і форма, і сам працэс працы па стварэнні рэчы, і ужо тым больш спосаб яе існавання ў прасторы чалавечага жыцця.

Адметнасцю рэчы была здольнасць змяняць свой статус, гэта значыць сваё значэнне і ролю, у залежнасці ад канкрэтнай сітуацыі рытуальнага ці прафаннага (паўсядзённага) характару, у якой яна была задзейнічана [5, 6]. Да прыкладу, ручніком, ранкам памыюшыся, абціралі твар штодзённа. Але ў вясельнай абраднасці ручніком перавязвалі рукі маладых, клалі яго ім пад ногі ў храме, у выглядзе аркі паднімалі над іх галовамі, гэта значыць здзяйснялі мноства, здавалася б, бессэнсоўных з функцыянальнага пункту гледжання, але напоўненых глыбокім сімвалічным сэнсам дзеянняў. Калі узгадаць, што пакровы ў рытуальнай культуры маюць значэнне сакралізацыі – павялічваюць каштоўнасць, асвятляюць, надаюць адметны семіятычны статус тым аб'ектам, месцам ці асобам, якія пакрываюць, то усё стане на свае месцы.

Прысутнасцю і удзелам у рытуальнай сітуацыі рэч раскрывала значэнне і сэнс абрадавага дзеяння. Яна з'яўлялася пасрэднікам у чалавечай камунікацыі. У сакральным маучанні ці ў суправаджэнні рытуальнага смеху, праз прамое тактыльнае узае-

\* Напрыклад, Г. Вельфлін, А. Рыгль, А. Варбург і іншыя прадстаўнікі венскай школы мастацтвазнаўства другой паловы XIX – пачатку XX ст.

Артыкул працягвае даследаванне "Рэчы у культуры і цывілізацыйным полі" *Аксаны Коурык*, якое друкавалася ў студзеньскім і лютаўскім нумарах "Роднага слова".

мадзееанне з удзельнікамі цырымоні традыцыйная рэч наглядна раскрывала сэнс таго, што адбылася. Акрамя гэтага, яна выяўляла сабой цэлы сусвет, несла на сабе адбітак асобы свайго уладальніка (персанальная рэч), рабілася рэліквіяй, чыя каштоўнасць з часам толькі павялічвалася.

Сучасная рэч, калі і разглядаецца з сімвалічнага пункту гледжання, то выключна як атрыбут поспеху і знак высокага сацыяльнага статусу гаспадара. Важным з'яўляецца толькі тое, наколькі яна новая, інакш кажучы, “прасунутая”, перадавая, што яна можа рабіць (“наварочаная”) і наколькі дарагая у фінансавым плане. Яна літаральна адной сваёй прысутнасцю у жыцці чалавека нібы замяшчае, папаўняе, кампенсуе якасці, якія ў яго адсутнічаюць, фарміруючы аuru сацыяльнага дабрабыту ці нават першыняства свайго уладальніка. Рэч акумулюе энергію улады і увасабляе сацыяльную магутнасць індывіда.

Наступным важным момантам з'яўляецца наяўнасць ці адсутнасць міметычнага складніка у прадметнай форме. У абліччы традыцыйнай рэчы выразна прасочваецца дамінантная міметычная вобразнасць – падабенства з натурай па прыцыпе прыпадабнення. Рэч, асабліва архаічная, часта мела выгляд ці пэўныя рысы жывой істоты, расліны, звера, птушкі ці самога чалавека. Бо велізарнае значэнне ў свядомасці старажытных людзей мелі анімізм і татэмізм, вера ў жывёл-продкаў, адухаўленне прыроды. Зрэшты, і значна пазней, у эпоху Адраджэння, мы заўважаем нешта падобнае. Да прыкладу, фларэнцінскі скульптар Бенвенута Чэллі, на пачатку XVI ст. атрымаўшы заказ ад французскага караля Францыска I на выраб сальніцы для каралеўскага стала, выканаў яе ў выглядзе паунавартачнай скульптурнай формы. Парная статуарная група з золата каля паўметра вышыняй уяўляла фігуры Дыяны і Пасейдона, сіметрычна развернутыя адна да адной з двух бакоў ёмістасці для солі, амаль не бачнай, хоць і размешчанай у цэнтры.

Рэчы, якія выходзілі з рук традыцыйнага майстра, былі нібы адной з ім прыроды, ядналіся са стваральнікам. Так, згадваюцца характэрныя надпісы на старажытнагрэчаскіх вазях [7], што быццам дэманструюць голас самой рэчы. Напрыклад: “Я – пасудзіна чароўнай Феана. Хто мяне ўкрадзе, хай аслепне!” Рэч тут надзелена душой, яна ўмее размаўляць і паводзіць сябе даволі актыўна, задаючы настрой зносін з пакупніком, правакуючы кантакт. У гэтых адносінах “паводзіны” рэчы выдае жывая істота, і яны аналагічныя працэсам чалавечых стасункаў. Рэч таксама часта замяняла словы, якія адсутнічалі ў лексіконе, напрыклад з-за высокай напружанасці пачуццяў. Яна рабілася матэрыяльным знакам выражэння кахання. Як тут не згадаць вышытыя хусцінкі, кашулі, плеченыя паяскі, падораныя жаніху ці “міламу” на доўгую памяць?

Аб'екты дызайн-творчасці адрознівае аніканічны воблік, яны абстрактныя, гэта значыць пазбаўлены прыкмет якога б там ні было падабенства з натурай. Яны бесчалавечныя і ў этычным, і ў эстэтычным плане, хоць і прызначаны для чалавека. Гэта парадокс і адначасова цана новай мастацкай мовы. А заадно і цана прагрэсу, пазбаўленага такім чынам не толькі межаў, але і маральна-этычнага цэнтру свайго руху. Адсутнасцю міметычнасці, ці натурпадабенства, мы абавязаны спадчыне еўрапейскага авангарду, які рашуча адмаўляў класічнае падабенства рукатворных формаў з прыроднымі. У гэтых адносінах яркім прыкладам з'яўляюцца вырабы славутага Баухаўза [8]. Такія бязвобразныя рэчы, паколькі яны не маюць рэальных прататыпаў, начыста пазбаўлены “душы”, той самай сутнасці, што аб'ядноўвае усё жывое на зямлі. Гэта вырабы-машыны, механічныя аб'екты, сабраныя з набору гатовых дэталей па прыцыпе калажумантажу [9].

Яны аптымальна элегантныя і сваёй усёабдымнай рацыянальнасцю і практычнасцю песцяць самалюбства. У той жа час такія рэчы выклікаюць у гледача плынь глыбока асабістых асацыяцый, абуджаюць фантазію, служаць крыніцай натхнення. Мець іх, валодаць імі і рэгулярна бачыць іх перад сабой і часам датыкацца – вельмі прыемна. Яны сведчанне сацыяльнага поспеху і прагрэсіўнасці уладальніка. Але імі не хочацца дзяліцца, бо яны, у першую чаргу, сродак самазадавальнення і самасцвярджэння. Яны ізаляюць “я” ад “мы”, змяшчаюць яго на вяршыню прыдуманай гары, зусім як у старой дзіцячай гульні пра “караля гары”. Але ў гульні першыняства за ўладу над іншымі дасягаецца асабістым намаганнем удзельнікаў, цялесным жыццём, сілай, воляй, інтэлектам чалавечай істоты, якая рэалізуе сябе ў працэсе жыцця. У нашым жа выпадку падобную перавагу дае толькі права валодання рэчамі, як быццам яны увасабляюць у сабе усё адсутныя асобасныя якасці гаспадара. Таму іх хочацца прысвоіць назаўжды і трымаць пры сабе, каб зноў і зноў фантазіраваць, цешыць сябе, звяртаючыся да глыбінь уласнай падсвядомасці. Сучасная рэч не аб'ядноўвае, а хутчэй падзяляе людзей на ізаляваныя індывіды, спрыяе іх замкнёнасці і самаізаляцыі ад свету. Акрамя гэтага, яна адмаўляе супрацоўніцтва, кааперацыю паміж людзьмі і сцвярджае канкурэнцыю і дух саперніцтва як адзіныя каштоўнасці сучаснага масавага грамадства.

Мы глыбока перакананы, што стыль у дызайне мае камунікатыўную прыроду. Яго своеасабліваць абумоўлена рашэннем праблемы “форма = змест” [10], гэта значыць адэкватнасцю выяўлення ідэі ў знешняй форме вырабу. Стыль непасрэдна адлюстроўвае характар узаемаадносін чалавека са светам. Як вядома, умовай існавання

і развіцця жывога арганізма з'яўляецца прыстасаванне да навакольнага асяроддзя праз кантакт з ім і асіміляцыю новага досведу. Бо "кантакт – гэта усведамленне засвоенага новага і выражэнне нашага стаўлення да яго" [11]. У сферы дызайну гэты працэс матэрыялізуецца у фарміраванні аб'ёмна-прасторавых ці пластычных абалонак з дзвюма паверхнямі (знешняй і унутранай) як мяжы ці зоны сустрэчы і узаемадзеянні арганізма з асяроддзем [12]. Унутраная паверхня звернута да цела, гэтай біялагічнай існасці чалавека, знешняя – да навакольных соцыуму і прыроды.

Паводле гіпотэзы А. Габрычэўскага, выказанай яшчэ ў 1920-я гг., матэрыяльнае асяроддзе, якое акружае чалавека, ад адзення да архітэктуры, з'яўляецца сістэмай аб'ёмна-прасторавых, ці пластычных, абалонак, што забяспечваюць аптымізацыю узаемаадносін паміж чалавекам і наваколле [11]. Яна прадукт кантакту, дакладней, амбівалентнага перажывання і разнастайных спосабаў, якімі "фізіялагічны механізм дзейнічае ў адносінах да таго, што не фізіялагічна (навакольны свет)" [11, с. 22]. Гаворка ідзе пра іх сустрэчу на мяжы кантакту, калі выразна усведамляюцца і агульнасць поля, гэта значыць прасторы сустрэчы, і адрозненні паміж удзельнікамі камунікацыі. Гэта наглядны вынік творчага прыстасавання чалавека і навакольнага асяроддзя.

Сёння, у эпоху, калі матэрыяльнае асяроддзе стала "другой прыродай", штучна і "цалкам спраектаванай", якая "увесь час абнаўляецца шляхам праектавання" [13], выяўляецца даволі характэрная тэндэнцыя. Вырабы дызайну праектуюцца з відавочным намерам замяніць сабой прыроду першую, выцясніць жывога камуніканта з кантакту арганізма з асяроддзем. Сучаснаму чалавеку, жыхару мегаполіса, у першую чаргу прапануецца кантактаваць са штучна створанымі аб'ектамі "другой прыроды", прадуктамі чалавечай дзейнасці. А апошнія праектуюцца такім чынам, каб максімальна "падладзіцца" пад чалавека і яго патрэбы з тым, каб пазбегнуць любога напружання, складанасці ці дыскамфорту. Гэтае згубнае і па сутнасці разбуральнае імкненне тлумачыцца цягай да камфорту, сіноніма сацыяльнага дабрабыту. Але ж напруга і пераадоленне супраціўлення асяроддзя уласным пераўтваральным творчым намаганнем неабходна прыродзе чалавека. Толькі ў гэтым выпадку кантакт арганізма з асяроддзем, якім бы яно ні было, можа быць паунавартасным, дыялагічным, плённым. У адваротным выпадку мы кажам пра насілле, якое робіцца нібыта з добрымі намерамі, аднак наносіць непапраўную шкоду сутнасці чалавека, які ў выніку пазбаўляецца магчымасці гэтага самага творчага прыстасавання і развіцця. І тым самым асуджаецца на дэградацыю і выміранне, дакладней, на самазнішчэнне. Падобны падыход нагадвае дзе-

янні неразумных бацькоў, што празмерна апякуюцца сваім ненаглядным дзіцем, пазбаўляючы яго напругі і фрустрацыі, жыццёва неабходных для росту і развіцця. Як вядома, у сучасным еўрапейскім заканадаўстве такая пазіцыя разглядаецца як насілле над дзіцем і караецца судом.

Узнікае пытанне, дзе ж тая аптымальная мера балансу паміж падтрымкай і фрустрацыяй, паміж камфортам і напружаннем, што шукаецца ў актуальнай дызайн-дзейнасці? Што патрэбна зрабіць для таго, каб сучасная дызайн-прадукцыя была не штучнымі падпоркамі і мыльцамі, якія пазбаўляюць чалавека творчай іншытывы і фізічнай актыўнасці, а дзейным сродкам яго аптымальнага развіцця? Гэта асабліва важна вызначыць цяпер, у адзін з самых драматычных момантаў гісторыі цывілізацыі, калі пытанне пра існаванне чалавека ў тэхнагенным асяроддзі паўстала настолькі востра, што гаворка ідзе ўжо пра яго фізічнае выжыванне.

*Пераклад з рускай мовы.*

#### Спіс літаратуры

1. **Беньямин, В.** Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избранные эссе / В. Беньямин; пер. с нем. – М. : немецкий культурный центр им. Гете; Медиум, 1996.
2. **Янсон, Х. В.** Основы истории искусства / Х. В. Янсон, Э. Ф. Янсон; пер. с англ. – М. : Галарт, 2002.
3. **Акимов, Л. И.** Античный мир : вещь и миф / Л. И. Акимов // Вопросы искусствознания. – 1994. – № 2-3. – С. 53 – 93.
4. **Фрейденобер, О. М.** Семантика первой вещи / О. М. Фрейденобер // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 12. – С. 16 – 22.
5. **Байбурин, А. К.** Семиотические аспекты функционирования вещей / А. К. Байбурин // Этнографическое изучение знаковых средств культуры : сб. ст. / АН СССР, Институт этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая. Ленинградская часть; отв. ред. А. С. Мильников. – Л. : Наука, 1989. – С. 63 – 88.
6. **Байбурин, А. К.** Семиотический статус вещей и мифология / А. К. Байбурин // Материальная культура и мифология : сб. ст. Музея антропологии и этнографии / АН СССР, Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая; отв. ред. Б. Н. Путилов. XXXVII. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1981. – С. 215 – 226.
7. **Брагинская, Н. В.** Надпись и изображение в греческой вазописи / Н. В. Брагинская // Культура и искусство античного мира : материалы научной конференции / Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. – М., 1980. – С. 41 – 99.
8. **De Michelis, M.** Bauhaus / M. De Michelis, A. Kohlmeier. – Firenze-Milano : Giunti Editore, 1997.
9. **Бусев, М. А.** Об эволюции категории "художественное произведение" в изобразительном искусстве Франции XX века / М. А. Бусев // Западное искусство. XX век. – СПб. – М., 2001. – С. 197 – 228.
10. **Бычков, В. В.** Стиль : Эстетика / В. В. Бычков. – М., 2006. – С. 300 – 306.
11. **Робин, Ж.-М.** Гештальт-терапия / Ж.-М. Робин. – М., 2007. – С. 23.
12. **Габричевский, А.** Одежда и здание / А. Габричевский // Вопросы искусствознания. – 1994. – № 2-3. – С. 381 – 404.
13. **Дизайн : пластические искусства : словарь терминов / под общ. ред. А. М. Кантора.** – М. : ТОО "Пассим", 1994. – С. 35 – 36.

**Аксана КОУРЫК,**  
кандыдат мастацтвазнаўства.