

УДК 7.012:745/749 (571.12)

Р. Х. Чаббаров

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ И АРХИТЕКТУРЕ

Рассматриваются проблемы влияния самобытной национальной и региональной культуры на развитие дизайна и архитектуры. Раскрываются возможности обогащения языка современного искусства на основе национально-культурных традиций, изучения и постижения их гармонии и создания новых востребованных решений в дизайн-проектировании.

К л ю ч е в ы е с л о в а: этнокультура, этнокультурная идентичность, национально-региональная культура, дизайн, архитектура, функционализм, ретроспективизм.

Одной из функций этнокультуры является сохранение национального культурного наследия как уникального явления окружающего нас предметного и духовного мира. Рассматривая дизайн и архитектуру в контексте общественного процесса, следует говорить о сопричастности их культурному наследию и национально-культурным традициям. С этой точки зрения архитектура и дизайн предстают как определенная сущность этих явлений, органическая часть своего времени, по которой можно судить в целом об обществе и о процессах, происходящих в нем. Ведь именно так нами рассматриваются экспонаты в музеях: они являются носителями информации прошлых культур, заключая в себе образ жизни той или иной эпохи.

В современном мире дизайн и архитектура становятся инструментами рынка и приобретают коммерческий характер. В этих условиях теряется духовная составляющая дизайна и архитектуры, их гуманистическое предназначение, поскольку рыночная потребительская сущность зачастую уничтожает в них духовность. Тенденции развития современного дизайна как мирового общекультурного феномена, базирующегося на передовых и вненациональных технологиях, показывают, что он также стремится скорее сгладить, чем выявить национально-культурные различия. В связи с этим чрезвычайно актуальными становятся вопросы сохранения и развития уникальных национально-культурных традиций в дизайне и архитектуре.

Очевидно, что региональная и национальная специфика в дизайне существует, более того, она необходима как противовес безликости и стандартизации в промышленности, модульности в архитектуре и строительстве. Без возрождения культурного наследия, без включения национальных особенностей местной традиции в современные объекты дизайн остается безликим и серым. В связи с этим следует говорить не о национальном дизайне, а о преломлении характерных особенностей национальной культуры в дизайне того или иного

ЧАББАРОВ Радик Хамзяевич — доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и этнодизайна института изобразительных искусств и музейных технологий Тюменской государственной академии культуры, искусств и социальных технологий (chabbarovrh@mail.ru)

© Чаббаров Р. Х., 2011

региона. Наиболее ярко это проявляется в декоративно-прикладном искусстве, живописи, кино, в графическом дизайне, дизайне одежды и дизайне среды. В наименьшей степени это затрагивает промышленный дизайн. Например, производство телевизоров и другой бытовой техники ориентировано на черты общемирового стиля, а не национального искусства.

Особенно ярко национально-культурные тенденции проявляются в японском дизайне. Теоретики японского дизайна вообще не различают дизайн и традиционное мастерство, они для них почти синонимы. Производство предметов потребления в рефлексии японского дизайна неразрывно связано с традиционной культурой, с обычаями, верованиями, стилем жизни японской семьи, ландшафтными и погодными условиями и т. п.

Определяя особенности японского дизайна, профессор Е. Мицукуни в качестве главной его характеристики называет «микросмичность», объясняя ее тем, что в течение 300 лет Япония была мирным, независимым единым «космосом», и в этом «космосе» японцы старались создать «тонкую самозавершенную систему красоты» [цит. по: 2, 123]. Такая традиционная «микросмичность» японской художественной и ремесленной культуры нашла свое выражение в суперсовременной промышленности Японии.

Таким образом, в Японии метафизика труда признается в качестве «подлинной основы, как для самооценки каждого человека, так и для его оценки с точки зрения общества». Отсюда — повышенно личностное отношение к миру предметов вещей. «В ремесленную эпоху люди верили в рождение и смерть инструментов... Отношение к современным промышленным роботам является таким же. Они не противостоят человеку, а сосуществуют с ним и являются его созданиями, у которых, как и у человека, есть рождение и смерть... Вот почему необходимо, чтобы в дизайне... выражались человеческие чувства, каким бы высокомеханизированным не было производство», — утверждает Е. Мицукуни [цит. по: 4, 158]. Такие попытки специалисты трактуют как опыт воссоздания, репродуцирования этнокультурной идентичности в условиях стремительного развития отчужденных форм техники.

В настоящее время проблемы культурной идентичности заняли одно из ведущих мест в области теории и практики развития проектной культуры. Особое внимание уделяется вопросам национального своеобразия, сохранению и развитию самобытных традиций национальной культуры. По мнению Н. А. Ковешниковой, подобный интерес — не анахронизм, не простое увлечение фольклором. В своей работе «Дизайн: история и теория» автор рассматривает историю развития мирового дизайна как процесс развития национального дизайна, который «противостоит утверждению интернационального стиля, стирающего этнокультурные особенности» [Там же, 134].

Таким образом, развитие современного дизайна в контексте этнокультурной идентичности и тенденций общекультурного развития предполагает формирование национального своеобразия, выделяющего его в ряду других культур. В настоящее время во многих зарубежных странах (Италия, Япония, Финляндия и др.) дизайн существует как реальная культура, способная иметь собственную историю и школы. Например, в Скандинавских странах никогда не ставился

вопрос о существовании разрыва между ремеслом и промышленностью, как это было в Западной Европе. Именно это обстоятельство породило «золотой век» финского дизайна. Так, известный художественный критик У. Сегерштад в статье «Скандинавский дизайн умер — да здравствует скандинавский дизайн!» пишет: «Сегодня мир интернационализируется совсем иначе, чем это было в последний период, когда скандинавский дизайн развивался в основном на базе местных традиций. В настоящее время традиции как источник вдохновения частично исчерпаны. Теперь они чаще выступают в качестве средства конструирования в условиях интернационализации. И именно в этих условиях многие начинают понимать, что просто материальные потребности не могут быть абсолютной ценностью ни в жизни, ни в дизайне. И если речь идет о высококачественном дизайне, то есть все основания говорить не о дизайне вообще, как некоем усредненном “интернациональном стиле”, но о датском, финском, норвежском или исландском возрождении» [цит. по: 1, 70–71].

Известный в Италии и во всем мире теоретик дизайна Э. Соттсасс полагает, что дизайнер — это «высшего класса ремесленник-художник-философ», а дизайнерская школа — «нечто среднее между ренессансной богемой... и античной академией (будь то платоновский “симпозион” или “Сады Эпикура)”» [Там же, 86].

Возврат к традиционной модели деятельности, развитие ее в современных условиях связаны с осознанным отношением к этой деятельности, к труду дизайнера, а также к продуктам этого труда. «Работа руками, — пишет финский дизайнер Т. Виркаала, — имеет для меня почти терапевтический эффект, когда я режу или леплю из натурального материала. Это вдохновляет меня на новые эксперименты. Это ведет меня в другой мир, в тот мир, где мои глаза на кончиках пальцев чувствуют движение и модификации формы» [цит. по: 8, 91]. Такие попытки специалистами-проектировщиками трактуются как «опыт проектного воссоздания ценностей прошлого, предания им иных качеств в новой исторической обстановке», иными словами — как опыт репродуцирования этнокультурной идентичности в условиях стремительного развития отчужденных форм техники [Там же, 92].

Исследуя региональные и национальные аспекты в дизайне, следует говорить о традициях освоения материалов в регионе или в стране и специфике их использования. Культура освоения таких материалов, как дерево, кость, металл, текстиль, несомненно, является традиционной для России. Рассматривая вопрос о материале, нужно учитывать его освоение в новом временном контексте, выявление скрытых возможностей. Широкое применение традиционных материалов, характерных для данного региона, дает возможность создания органичных дизайн-объектов, связанных с местом, с родной землей и ее культурой.

Японские специалисты постоянно подчеркивают отличие японской материальной культуры от западной, настаивая в то же время на ее универсализме, способности «японизировать» многочисленные элементы западной цивилизации. Суть японского традиционализма заключается в убеждении, что новое не может существовать за счет старого, но оно существует благодаря старому, произрастает из него.

В отношении этнокультур сегодня ставится вопрос не столько о попытках связать их с направлением регионального и национального дизайна, сколько о сохранении культурного наследия как уникального явления окружающего нас предметного и духовного мира. Разрушение этнокультурного мира под влиянием технического прогресса и порожденных им меркантильных интересов ведет к стиранию границ между различными нациями и в конечном счете к их уничтожению. Без возрождения культурного наследия, без включения образных особенностей местной традиции в современные объекты дизайн останется безликим и серым.

Вся история развития дизайна неразрывно связана с архитектурой. В любую из эпох, будь то классицизм, эклектизм, модерн, рационализм, технэкспрессионизм, в архитектуре происходила борьба тенденций, влияний, борьба старых представлений с возникающими качественно новыми проявлениями. Весь этот процесс имел постоянные качественные изменения художественного стилистического порядка в рамках национального своеобразия искусства каждой из стран. Архитектура теснейшим образом связана с историей развития человеческого общества. Каждый стиль порождается определенной эпохой, вместе с ней эволюционирует и отмирает или же переходит в иной стиль, во многом от него отличающийся, но изначально складывающийся в его пределах.

В архитектуре самобытные национально-региональные школы сложились во второй половине XX в., они внесли значительный вклад в процесс взаимообогащения различных культур (Япония, Бразилия, Мексика и др.). Это направление в архитектуре получило название «регионализм», отличительной чертой которого стало воплощение идей национальной исключительности и самобытности, возрождение самобытности зодчества, обращение к местным особенностям и традициям в сочетании с современностью.

Исследуя проблемы регионализма в архитектуре, Ч. Дженкс в своей книге «Язык архитектуры постмодернизма» (1978) заменил понятие «регионализм» на «вернакулярный» (т. е. местный) стиль данного региона. Он подчеркивал, что архитектура не может существовать в изоляции от культурного контекста, в котором возникла. По мнению Ч. Дженкса, регионализм сознательно противопоставлял себя эклектике, модерну и ретроспективным национально-романтическим направлениям Скандинавских стран [6, 121]

Существенное влияние на процесс формирования национальных архитектурных школ оказал функционализм. Одним из ярких представителей этого направления, бесспорно, считается крупнейший японский архитектор XX в. Кензо Танге. Его творчество по своему характеру глубоко национально, однако вместе с тем Танге принадлежит к числу зодчих, чье значение не ограничено рамками национальной культуры. Создавая архитектурные ансамбли, мастеру было гораздо интереснее изменять окружающую среду, чем строить отдельные здания. Например, спроектированный им Олимпийский стадион находится на участке, вплотную примыкающем к крупнейшему историческому парку Токио — Йойоги. Вся атмосфера этого японского парка с храмом в центре плавно и незаметно перетекает в футуристический ансамбль Танге. Невзирая на внешний футуризм и нарочитый модернизм, вся среда вокруг сохраняет дух и характер

типичного японского сада с его композициями из камня, культом отдельных деревьев и кустов. В своих работах Кензо Танге пишет: «Если в моем творчестве или в творчестве моего поколения сохранились следы традиции, то это потому, что мы не смогли еще полностью развить наши творческие возможности и только еще ищем себя. Я бы ни в коем случае не хотел, чтобы мои произведения казались традиционными» [2, 152]. Отсюда ясно, что Танге решительно выступает против неправильного истолкования традиции. «...Традиция ничего не гарантирует, ничего не создает. В наши дни творчество выражено союзом техники и гуманизма. Традиция лишь катализатор, который активизирует химическую реакцию, а сама растворяется в ней. Традиция может участвовать в творчестве, но сама по себе не является созидательной силой» [4, 211]. Таким образом, Кензо Танге стремится продолжать традицию, отталкиваясь от произведений прошлого, которые он тщательно изучил, постигнув их гармонию, но при этом ищет новых архитектурных решений, которые также удовлетворяли бы потребности нашего времени. И сегодня многие известные архитекторы (К. Курокава, А. Аалто, О. Нимейер, А. Исодзаки) призывают к индивидуализму, ориентации на этнические ценностные стандарты, открытию новых ценностей, считая, что это будет способствовать «истинной культурной интернациональности» [7, 97].

В начале XX в. параллельно с модерном в европейские, в основном северные, страны пришел ретроспективизм — одно из течений в архитектуре, которое обращалось к использованию исторических стилей. Основным методом ретроспективизма является стилизация, предполагающая свободное обращение с избранным стилем. Но ретроспективизм 1910-х гг. отличался от стилизаторства прошлого века тем, что архитекторы не занимались копированием или точным воспроизведением форм и деталей прошлого, стремясь проникнуть в глубь стиля, изучить его.

Особенно ярко ретроспективизм заявил о себе в северных Скандинавских странах и Нидерландах. Архитекторы искали идеи в далеком прошлом, но при этом использовали новые строительные материалы и конструкции. Опираясь на индивидуальную фантазию для создания выразительного образного решения, они стремились к простоте. Обращение к эпосу, мифологии, формирование образа на основе ассоциаций с архитектурными традициями отличает зодчих-ретроспективистов. Ведущими представителями данного течения являются архитекторы Х. Берлаге (Нидерланды), Р. Эстберг (Швеция), Э. Сааринен, Г. Гезелиус, А. Линдгрэн (Финляндия) и др.

В России в это время к ретроспективизму обращаются известные архитекторы А. Бенуа, И. Фомин, В. Шуко, А. Щусев. Они изучают отечественное зодчество, которое помогает в их творчестве. Так, например А. Щусев стал представителем неорусского стиля, в основу которого была положена свободная интерпретация мотивов древнерусской архитектуры. Известный советский архитектор А. Таманян соединил черты неоклассического направления и художественно-выразительной армянской средневековой архитектуры.

Особое развитие региональная архитектура получила в 80-е гг. XX в. Стало очевидно, что наряду с новейшими, авангардными направлениями, основанными

на технических и технологических достижениях, в архитектуре наступившего столетия будут активно развиваться и региональные направления и школы, будет происходить дальнейшее взаимообогащение этих направлений.

В нашей стране первая волна регионализма и развития национальных школ архитектуры обозначилась в 70-е гг. XX в., когда во всех союзных республиках стали появляться произведения, отражающие синтез национального и интернационального, синтез традиций и новаторства. Наиболее яркими примерами этого времени являются Дворец им. В. И. Ленина в Алма-Ате (арх. Н. Рипинский, 1970), Дворец молодежи в Ереване (арх. С. Хачикян, А. Тарханян, Г. Погосян, 1979), здание драматического театра во Владимире (арх. Г. Горлышков, И. Былинкин, 1973).

Вторая волна регионализма относится к 90-м гг. XX в., когда Россия обратилась к постмодернизму. В эти годы ярко заявили о себе московская, нижегородская, самарская и другие региональные школы архитектуры. Среди наиболее заметных сооружений можно назвать здание банка «Гарантия» на ул. М. Покровской и административное здание на ул. Фрунзе в Нижнем Новгороде (арх. А. Харитонов, Е. Пестов, 1996), удостоенные Государственной премии России в области архитектуры.

Обобщая вышесказанное, можно сделать вывод о том, что история развития дизайна и архитектуры доказывает, что в едином жизненном пространстве органично сосуществуют старые (или воспроизведенные по старым образцам) и новые вещи, национальные и поликультурные традиции, образуя своеобразную духовную среду.

Таким образом, влияние самобытной национальной и региональной культуры на развитие дизайна и архитектуры обогащает язык современного искусства, способствует воссозданию новых востребованных проектных решений.

1. *Ермолаев А. П.* Очерки о реальности профессии архитектор-дизайнер : учеб. пособие. М., 2004.
2. *Кензо Танге.* Архитектура и градостроительство / сост. У. Культерман ; пер. с нем. Т. А. Трояновской. М., 1978.
3. *Ковешникова Е. Н., Ковешников А. И.* Основы теории дизайна : учеб. пособие для студентов вузов. М., 1999.
4. *Ковешникова Н. А.* Дизайн: история и теория : учеб. пособие для студентов арх. и дизайн. спец. 4-е изд., стереотип. М., 2008.
5. *Лазарев А. Г., Лазарев А. А., Кудинова Е. О.* Справочник архитектора / под общ. ред. А. Г. Лазарева. 3-е изд., испр. Ростов н/Д, 2009. (Строительство и дизайн).
6. *Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец 19 – 20 век / под ред. А. В. Иконникова и др.* М., 1972.
7. *Некрасова М. А.* Народное искусство и экология культуры // Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций : материалы Всесоюз. с междунар. участием науч.-творч. конф. М., 1991.
8. *Орельская О. В.* Современная зарубежная архитектура : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. 2-е изд., стереотип. М., 2007.

Статья поступила в редакцию 06.04.2011 г.