Л.В. Желондиевская, В.Е. Барышева

ВЫЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ РЕГИОНА КАК ПРОЕКТНАЯ ПРОБЛЕМА ДИЗАЙНА

В поликультурном обществе локализация культуры, связанная с территорией, приобретает особое значение. Национальная культура, традиции — основа коммуникации, и в то же время это суть «различий» в потоке информации. Выявление особенностей культуры как идентификаторов территории, как знаков различительного характера — актуальная проектная проблема сегодняшнего дня.

Localization of culture that is associated with the area, is of particular importance in a multicultural society. National culture, tradition is the basis of communication. At the same time, these are «differences» in the information flow. Identify features of the culture as identifiers of the territory, as characters distinctive character is a relevant design problem today.

Ключевые слова: идентификация региона, культурный код, экологический подход в проектировании.

Keywords: identification of region, cultural code, ecological approach in the design.

Цифровая революция явилась новой вехой проектных технологий. Скорость внедрения научно-технических открытий с каждым днем расширяет дисфункцию между социальными институтами, формировавшими ранее ценностные ориентиры социума, и современными коммуникационными возможностями, сметающими все условности локации социумов. Налицо нарастающая дестабилизация социальных ориентиров и культурных ценностей. Так, информация, которая веками служила умножению знаний и

общественной стабильности, а также гуманизации социальных отношений, в современных условиях практически повсеместно привела к кризису этих отношений и расшатыванию социальных устоев. Стремительное развитие средств коммуникации порождает проблему трансформации ценностных этнокультурных ориентиров, интеграции различных культур, причем в глобальном масштабе.

Одно из первых исследований, определяющих роль средств связи в преобразовании общества, было опубликовано М.Маклюэном в середине XX века [7]. Автор высказал мысль о том, что движущими силами общества являются не смена форм собственности и борьба классов, а технологии коммуникации. Он представляет социальное развитие в рамках расширения коммуникативных диапазонов в следующей логике: папирус, типографский станок, телевидение. В поток коммуникации вовлекаются все формы общественных отношений: экономика, политика, культура, вся социальная жизнь общества. Электронная коммуникация воссоздает форму социального взаимодействия, в которой возникает сжатие пространства, времени, информации. Активно интегрируются знания и ценности, мысли сливаются с чувствами, сознание — с реальностью. Человек находится в информационной среде, в которой даже языковые различия уходят на второй план. Теория Маклюэна оказала огромное влияние на общественное сознание 70-х годов прошлого века США и Европы, получив общественный резонанс в научных исследованиях и проектных технологиях, подготовив к радикальной трансформации коммуникационной среды, которую мы активно наблюдаем в последние десятилетия. Вехами на этом пути стали изобретение персонального компьютера (в 1980-х) и интернета (в 1990-х).

В нашей стране первыми этой проблемой озадачились и начали исследования филологи, семиологии и культурологи, связанные со знаками и символами обозначения культуры. В СССР в середине 80-х академик Д.С.Лихачев выступает с культурно-просветительской и научно-гуманитарной концепцией, получившей название «Экология культуры» [1], призывающей к сохранению культурного наследия. Эта идея стала концептуальным обоснованием многих направлений творчества, определив вектор поисков в разных областях деятельности

на многие годы. Данная концепция актуальна и сегодня, она проявляется в разных форматах, в том числе и в поисках новых форм и методов выражения культурной идентичности.

Проблема экологии многогранна. В понятие проектной экологии авторы вложили смысл экологии человека в его предметно-пространственной среде региона с позиции культуры и исторической принадлежности местности. Проектная идея подразумевает объединение факторов природного и историко-культурного наследия, современных достижений технологий в систему взаимосвязей и создание на их основе визуального коммуникативного проектного пространства, индивидуального и неповторимого по своей форме и сути.

«Экология культуры», по мнению О.И.Генисаретского, — «комплекс процессов и структур “культурообразования”». Автор подчеркивает тот факт, что естественность бытования уходящих культурных ценностей в современных условиях предполагает комплекс проектных усилий, невозможных «без исследовательской, социальной и коммуникационной работы»[2, с. 431–432].

Культура — это живой организм, имеющий свою историю развития, подъемы и спады. О.Шпенглер [3] рассматривает достижения различных культур, сравнивая их существование с морфологией живого объекта, то есть линейный многовековой ход истории той или иной местности в рамках современной коммуникационной модели нужно отразить в знаковой форме, коротко, емко выразив наиболее значимые и выдающиеся черты.

По мнению исследователя Ю.Борева, эти знаковые формы уже сформированы, и региональная культура несет во всех проявлениях отражение своего «генного набора», индивидуального и неповторимого. Она относится также к «форме, содержанию, как в живом организме его “форма” и “содержание” относятся к генам, которые обуславливают организацию нового существа, его индивидуальные родовые и видовые особенности, тип его целостности» [4, с. 218].

«Феномены культуры» У.Эко рассматривает как факты коммуникации, как отдельные сообщения, отражающие код

культуры. Анализируя особенности визуальной коммуникации, автор представляет иконический знак как базовую форму, как континуум, без вычленения дискретных смыслов: «знаки рисунка не являются единицами членения, соотносимыми с фонемами языка» [5, с. 137]. При этом сам знак автор разделяет на уровни считывания, определяя их как видимые знаки, предполагаемые, условные. Под условными характеристиками подразумеваются иконографические коды той эпохи, к которой относится визуальный знак. Таким образом, автор вводит понятие историчности кодов, противопоставляя их универсальности.

В рамках современной коммуникации проектное отношение к культурным ценностям территории рассматривается и оценивается с точки зрения проектной культуры, сформированной в последние десятилетия. Говоря о ценностных установках, необходимо отметить, что сейчас как никогда актуализировались поиски иных взглядов, выработка новой программной установки, парадигмы проектной культуры, тем более что парадигма модернизма, начавшая свое развитие вместе с авангардом 20-х годов XX века, пройдя весь цикл развития, тоже меняется и ищет выход в другое состояние в разных видах и жанрах искусства, несмотря на появление и параллельное развитие постмодернизма с 60-х годов XX века.

Так в начале XXI века изменился взгляд и на постмодернизм, характеризующийся рефлексией и дискредитацией устоявшихся ценностных ориентиров, носящих явно негативный оценочный оттенок. Постмодернизм, сформировавшийся в последней трети XX века, в наши дни существенно поменял свой вектор и направление развития. Начавшийся с выражения сильной иронии и артикулированного ответа поп-арту и другим направлениям в тогда современном искусстве, он перерос некоторые особенности, расширил и разветвил свое понимание, явное и подспудное влияние на все процессы, проходящие не только в искусстве, но и в деятельности человека. Одновременно восприятие этого явления в современном понимании в целом изменяет негативный оттенок оценки и приобретает черты объективности, в которых исследователи выделяют много положительного. В современном понимании феномен

постмодернизма хорошо ощущается эстетическим сознанием, ему посвящено много исследований, хотя он не достаточно, не окончательно изучен как цельное явление в культуре. По мнению авторов, именно в архитектуре и дизайне постмодернизм выражает себя наиболее ярко.

В контексте современной визуальной культуры регионов наблюдается размежевание визуальной среды, предметно-пространственного окружения человека в своей основе отражающей результат проектных технологий модернизма и постмодернизма и национальной культуры страны, региона, то есть происходит искажение исторической принадлежности культурных кодов.

В большинстве случаев мы наблюдаем использование мотивов и форм традиционной народной и классической культуры как наиболее очевидный, лежащий на поверхности принцип. Такое использование в изобразительном искусстве и дизайне было популярно с середины XX века, с более или менее удачным результатом оценка которого и мера использования традиций определялась на глаз и обладала явно выраженным вкусовым оттенком, так как объект оценивался зачастую только с позиции внешнего узнавания и «красоты».

Наиболее часто такие мотивы использовались ведущими дизайнерами моды, — так, например, работы дизайнера одежды Тамары Санчес в стиле «пэчворк», знаменитые коллекции модельера Вячеслава Зайцева в народном стиле по мотивам ивановских ситцев на основе павловопосадских платков, с использованием русских валенок. Приведенные выше положительные примеры не могут быть обозначены как наметившаяся тенденция. Скорее, это исключение из общего видения, отличный результат которого, в основном, зависит от крупной личности мастера и его вкуса.

Попытки взаимодействия с традиционной культурой региона в проектной деятельности сегодня зачастую выражаются в воспроизводстве музейных архаичных знаковых форм, прямом цитировании. Однако, вставляя в современный визуальный ряд образцы народных промыслов, ремесел, авторы забывают о том, что эти изделия создавались в самобытной культуре, произрастали из ценностных ориентиров и знаковых сущностей иного времени.

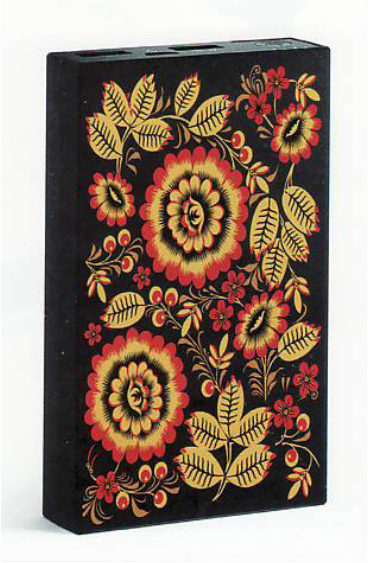




Рисунок 1. Внешний аккумулятор «Хохлома»
Рисунок 2. Внешний аккумулятор «Матрешка»

К примеру, рассмотрим небольшой по размеру внешний аккумулятор. Это техническое устройство, позволяющее заряжать одновременно несколько гаджетов, носит название «Хохлома» и оформлено в стиле традиционной хохломской росписи (рис. 1). В аннотации к прибору утверждается, что дизайн изделия органично сочетает в себе функциональность и оригинальный вид, «не просто ассоциирующийся с национальными русскими традициями визуального искусства, но являющийся их частью» (СапсанShop. 02–03.2017. ООО «БТС». С. 30). Действительно, если рассматривать абстрактно, прямая цитата из росписи расположена на лаконичной прямоугольной плоскости, почти как ранее располагалась на традиционной разделочной доске. Но не учтен факт использования устройства в непременной связке с другими подобными техническими средствами: ноутбуком, айпадом, мобильным телефоном, которые решены совсем в другом стиле. Такой диссонанс неизбежно будет создавать ощущение дробности предметной среды, отсутствие впечатления целостности комплекта.



Рисунок 3. Городские туалетные кабины

Это не сувенир, а предмет, который должен органично вписаться в рабочее или иное пространство жизни человека, не создавая визуальный шум и раздражая своим декором.

Еще один подобный пример — внешний аккумулятор «Матрешка», выпущенный в двух вариантах: зима и лето (рис. 2). Образец только копирует внешнюю форму матрешки, которая исторически устойчиво ассоциируется с модульностью и разным масштабом составных частей. Летняя версия изделия создана по прототипу Семеновской матрешки, зимний вариант «окрашен по мотивам игрушки в стиле “Гжель”» (СапсанShop. 02–03.2017. ООО «БТС». С. 30). Подобное наслоение эрзацев различных промыслов, жонглирование видеорядом в «народном стиле», без учета технологических приемов и изучения глубинных ассоциаций, разрушает устойчивые представления о традиционной культуре, делая эти предметы чужеродными в современной среде.

Намного сложнее происходит внедрение элементов «культурного кода» в предметно-пространственную среду населенных пунктов. По садовому кольцу Москвы перемещаются троллейбусы, оклеенные фотопленкой в стиле росписей Гжели. Эти машины выглядят, как гигантские предметы посуды, так как именно с посудой мы привыкли связывать голубые цветочные узоры. Рядом с транспортными узлами

на улицах Москвы расположены пластиковые туалетные кабинки «украшенные» точной копией Семеновской росписи, увеличенной в несколько раз (рис. 3). Данное изображение не попадает ни в масштаб кабинок, ни в их форму, не ложится на дешевый, плохого качества пластик. Подобное использование просто дискредитирует традиции и убивает знаковые формы народной культуры. Эти кабинки унифицированы, декларируются как модульные, образуют определенное пространство и среду вокруг себя. Возникают вопросы органичности внедрения подобных предметов в архитектурную среду, особенно исторических городов.

В Москве в районе Отрадное находится улица Каргопольская, названная в честь старинного северного города Каргополя. Улица оформлена элементами традиционного ремесла — глиняной Каргопольской игрушки. Вдоль протяженной улицы появились огромные фигуры — скульптуры разнообразных сюжетов глиняной игрушки (рис. 4–5). Они в десятки раз превышают масштабы исходной формы, небольшой по размеру фигурки, соотносимой с рукой ребенка. Скульптуры внушительных грибов, лошадок, разных персонажей являются украшением улицы и не несут функциональной нагрузки, хотя могли быть элементами или прототипами детской площадки, которая находится рядом, в пределах видимости, и решена типовыми модулями. Идея смысловых параллелей допустима, но воплощение ее вызывает сомнения. Объекты создавались специально для этой улицы, но не учитывают ни специфики жителей района, ни их функциональные запросы, ни современные тенденции решения городских пространств.

В качестве «визуальных цитат» в приведенных примерах выступают традиционные орнаменты и ремесла регионов России, имеющие ассоциации с ремеслом и материалом. Так узоры Гжели, Хохломы «одеваются» на современную, не пригодную для подобного использования форму и материал. Объекты, копирующие ремесленные изделия глиняной игрушки, внедряются в тело городской среды как чужеродные организмы, не соотносимые ни формой, ни масштабом с проектной реальностью. Непонятно, почему традиционные ремесла, являющиеся знаками для определенной конкретной местности, что





Рисунок 4. Скульптуры на Каргопольской улице, г. Москва
Рисунок 5. Скульптуры на Каргопольской улице, г. Москва

ясно по названию, становятся знаками идентичности для другого региона, в данном случае для Москвы. Такое использование правомерно для культурной идентификации и узнаваемости нашей страны за ее пределами, но никак не может быть общим для всех регионов и являться конкретно их лицом. Наблюдается жонглирование элементами народных ремесел без выхода на уровень знака, культурного кода, без понимания проектной проблемы и вычленения особенностей культуры данного региона и территории.

Много веков человек использовал очень ограниченное число материалов и технологий их обработки для создания такого же ограниченного набора базовых форм. «Условия формирования социокультурной идентичности материалов, технологий и форм присутствовали в полной мере, не говоря о крайне медленной, почти незаметной их эволюции во времени» [6, с. 108]. Эволюция всех этих факторов происходила тоже крайне медленно. Сегодня все стремительно убыстрилось и перемешалось.

Дизайнеры и проектировщики предметно пространственной среды и просто жители данной территории стремятся обозначить себя в определенном историческом и культурном контексте, обжить свое пространство обитания знаками и символами традиционной культуры, уходящими корнями в глубокое прошлое. Проблема неуспеха данных приемов внедрения знаковой формы кроется в отсутствии модели перевода непонятного, «устаревшего» языка, на современный уровень

коммуникации, наложения культурного кода на новые проектные возможности. О.Генисаретский утверждает, что в современных проектных условиях необходимо включать в сферу рассмотрения все новые, все более выраженные в социальном и культурном отношении слои, где «почва из условия существования постепенно становится символом духовного бытия человека» [2].

По мнению исследователя Г.Г.Курьеровой, один из лидеров нового дизайна Андреа Бранци в книге «Четвертая метрополия» 1990 года, впервые выходит на тему экологии искусственной среды. В его понимании экология есть не метод проектирования, а скорее, его этос, система ценностных ориентиров и идеалов, бережное отношение, дух понимания и эмпатии к существующему, чтобы работать и улучшать его, не нарушая баланса.

«“Экологический подход” в проектировании — это образ мыслей и образ действий, составляющие фундамент новой проектной культуры. Он предполагает наличие связной системы ценностей, четко обозначенный и конкретизированный перечень проектных тем, специфический проектный инструментарий. Все это еще предстоит создать и систематизировать» [6, с. 85].

Под экологией культурной среды региона авторы склонны понимать исторически сформированное разнообразие знаковых форм, совокупность отличий, которые в определенном культурном контексте воспринимаются как визуальный код. Когда за разнообразием использования очевидных черт ремесел или прямого цитирования не стоит различие глубинных значений, следует констатировать использование традиций, лишенное идентичности.

Необходимо искать методы формирования этого кода, органичного для восприятия современниками. По мнению Курьеровой, новый язык может быть живым, «если он укоренен в культуре, если языковые отношения — семантические, синтаксические, грамматические и пр. — обусловлены глубинной структурой нашей культуры» [6, с. 91].

Таким образом, сегодня дизайнеры должны учитывать многофакторность проблемы выражения искомого культурного кода региона, начиная с иконографических кодов той эпохи, к которой относится визуальный знак, его современного осмысления с позиций

новой визуальной культуры, определение его генов и их проявления в визуальной культуре. Необходимо сформировать новый код для органичного восприятия современниками, жителями конкретной территории.

Библиография:

1. *Лихачев Д.С.* Прошлое — будущему: статьи и очерки. — Л.: Наука, 1985. — С. 49–63.

2. *Генисаретский О.И.* Навигатор: методологические расширения и продолжения. — М: Путь, 2002. — 528 с.

3. *Шпенглер О*. Закат Европы. Т. 1. / пер. К.А.Свасьяна). — М: Мысль, 1998. — 672 с.

4. *Борев Ю.Б*. Эстетика / Учебник. — М.: Высшая школа, 2002. — 511 с.

5. *Эко У*. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. — М.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. — 432 с.

6. *Курьерова Г.Г*. Экология предметного мира как стратегия дизайна в постиндустриальный период. — М.: ВНИИТЭ, 2008. — 132 с.

7. *McLuhan M*. City as Classroom (with Huctchon K. and McLuhan M.). — N.Y., 1977.

8. *Малич К.А.* Модели послевоенной реконструкции городов в Нидерландах: к вопросу о дискуссии между представителями школы традиционалистов и функционалистов// Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 1. С. 77-88.

9. *Malinina T.G.* Processes of integration of art in modern architecture and otherforms of art; methods of their study// Texts. 2015. № 4. 73-100