

УДК 7.012: 7.01]-001.2

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-8470-7956>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-19-2021-1.46-54>

КОНЦЕПЦІЯ СТРУКТУРАЛІЗМУ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ТА ДИЗАЙНУ

Вергунова

Наталія Сергіївна

кандидат мистецтвознавства,
доцент, Харківський національний
університет міського господарства
ім. О. М. Бекетова, м. Харків
n.vergnova@gmail.com

Вергунова

Наталья Сергеевна

кандидат искусствоведения,
доцент, Харьковский национальный
университет городского хозяйства
им. А. Н. Бекетова, г. Харьков
n.vergnova@gmail.com

Natalia Vergunova

Ph.D., associate professor,
O. M. Beketov National University
of Urban Economy in Kharkiv,
Kharkiv n.vergnova@gmail.com

Анотація. У статті розглянуто теоретичне підґрунтя для за-
родження та становлення структуралізму в західноєвропейському
мистецтвознавстві 1930–1940-х років, а саме теорії представників
віденської школи. Висвітлено основні поняття та терміни концепції
структуралізму, що формувалися теоретиками того часу в контексті
розвитку мистецтвознавства. Зроблена спроба променювання ідей
структуралізму у сферу дизайну з залученням досліджень французь-
ких теоретиків Клода Леві-Стросса й Ролана Барта. Насамкінець
були співвіднесені основні теоретичні положення щодо структура-
лізму як моделюючої діяльності та структуральної людини як творця
смишлів із проектним полем в дизайні та професійними обов'язками
дизайнера. У розгляді певних структуралістських ідей в роботах
французьких дослідників в контексті сучасного процесу створення
промислового виробу було доповнено змістовність концепції струк-
туралізму та виявлено її певну прогностичність щодо розвитку ди-
зайну в цілому.

Ключові слова: мистецтво, дизайн, структуралізм, структураль-
на людина, функція, естетика.

Постановка проблеми. Дослідження в області теорії та історії мистецтва й дизайну були ускладнені в епоху постмо-
дернізму багатьма суперечливими факторами, викликаними інтенсивним оновленням змісту духовного життя, різноманіт-
тям цілей і завдань гуманітарних дисциплін, а також постійно мінливим рівнем базових знань. Однак активізована диферен-
ціація і спеціалізація теорії та практики в мистецтві та дизайні того часу, їхнє протистояння традиційному розумінню пред-
мету художнього мислення не заперечує і необхідності про-
ходження єдиної загальнонаукової методології. Такою методо-
логією постає методика міждисциплінарних досліджень, що
стала однією з провідних тенденцій у науці другої половини
XX ст. та є спрямованою на синтез знань, отриманих у меж-
ах окремих наукових дисциплін. Незважаючи на актуальність
міждисциплінарного знання і в сьогоденні, передумови його
виникнення, особливо в частині дизайну та мистецтва, усе
ще недостатньо розкриті. Відправним пунктом у цьому ви-
падку постають теоретичні положення концепції структура-
лізму в західноєвропейському мистецтвознавстві 1930–1940-х

років, як першої спроби організації системного взаємозв'язку між елементами художньо-проектної діяльності.

Останні дослідження та публікації. У загальнотеоретичному осмисленні робота засновується на дослідженні С. С. Ванеяна, який розглядав становлення та розвиток напрямів у філософії, естетиці та культурології ХХ століття. Дослідження В. Г. Власова представляє особливий інтерес, оскільки послідовно розкриває формування явища міждисциплінарності в мистецтвознавстві в цілому та з оглядом на концепцію структуралізму як один з первинних кроків до реалізації цього процесу. Структурний підхід у дизайн-проекуванні представлений у публікації Є. А. Долгової. Незважаючи на наявність учбово-методичної та наукової літератури, що розкриває значення структуралізму в мистецтвознавстві ХХ століття, комплексне розкриття цієї концепції в мистецтві та дизайні, із зазначенням їхніх художньо-проектних зв'язків, усе ще недостатньо представлено.

Мета статті полягає у висвітленні концепції структуралізму в контексті історичного розвитку мистецтва та дизайну для більш повного осмислення структуралістських теоретичних положень як першої спроби організації системного взаємозв'язку між елементами художньо-проектної діяльності.

Виклад матеріалу дослідження. Структуралізм у історії класичного мистецтвознавства сформувався на основі теоретичних напрацювань деяких представників *віденської школи*. Саме у Віденському університеті наприкінці ХІХ століття історія мистецтва була вирізнена як самостійна дисципліна, таким чином діяльність університетських вчених того часу була об'єднана поняттям *віденської школи*. Першу віденську школу складають професори Віденського університету Рудольф фон Айтельбергер (Rudolph Eitelberger), Франц Вікхофф (Franz Wickhoff), Алоїз Рігль (Alois Riegl).

Алоїз Рігль, професор кафедри історії мистецтва Віденського університету, в основу своєї теорії, викладеної в книзі «Проблеми стилю. Основні положення до історії орнаменту» (1893), помістив поняття «художньої волі» (нім. *Kunstwollen*) — потужного духовного імпульсу, що визначає історичну еволюцію і якісну своєрідність художніх форм. На думку А. Рігля, рушійні сили, що викликають

розвиток мистецтва, лежать винятково у сфері самого мистецтва й виражаються

«в поступовому переході від тактильного, дотикового (нім. *Haptish*) підходу в створенні й сприйнятті форми в древніх народів до оптичного (нім. *Optish*) у людей Нового часу. Спочатку предмет зображується в межах площини, потім він поступово еманіпується від неї, площа перетворюється на уявний простір, а потім уже простір панує над предметом» (Власов, 2017, с. 32).

Згодом Алоїз Рігль став основоположником формальної школи мистецтвознавства.

Продовжувачем віденської школи університетського мистецтвознавства, але в іншому напрямі, став чеський дослідник Макс Дворжак (Max Dvorak) — наступник А. Рігля. М. Дворжак розглядав історію мистецтва як історію ідей, залежність творів мистецтва від «духу епохи» (нім. *Zeitgeist*): панівних етичних, релігійних і філософських уявлень. Назва першого з п'яти томів посмертного видання його робіт: «Історія мистецтва як історія духу» (1924) стає девізом нового напрямку в історії мистецтва. На відміну від теорії А. Рігля про формальну еволюцію стилів, в основу концепції М. Дворжака була покладена «історія духу»: розвиток ідей і уявлень про світ, утілених в антиномії «ідеалізм — натуралізм». Дворжак уперше став розглядати еволюцію художніх форм як відображення духовного життя суспільства на тому чи іншому етапі його історичного розвитку (Власов, 2017, с. 34).

До другої віденської школи відносяться послідовники Алоїза Рігля і Макса Дворжака: Ганс Зедльмайр (Hans Sedlmaier), Гвідо фон Кашніц-Вайнберг (Guido Kaschnitz von Weinberg), Отто Пехт (Otto Pächt), Йозеф Стржіговски (Josef Strzygowski) та інші. Ж. Базен у книзі «Історія історії мистецтва: від Вазарі до наших днів» (1986) назвав діяльність другої віденської школи «новою хвилею формалізму» (Базен, 1994, с. 268), на її основі сформувалися німецько-австрійська школа гештальтпсихології і структуралізм. На цьому етапі розвитку історико-теоретичної думки вкоренилося переконання в тому, що художній розвиток може бути описано не тільки назвами хронологічних меж історичних типів та їх повторюваних стадій, але також у категорі-

ях формоутворення (Власов, 2017, с. 35).

Найбільш значний внесок у формування німецької класичної формальної школи мистецтвознавства вніс і Генріх Вельфлін (Heinrich Wölfflin), якого не задовольняла класична університетська «описова історія мистецтва», тому власну концепцію він назвав «систематичною». На думку Ж. Базена, Г. Вельфлін був прихильником «чистої візуальності» й уважав, що твір мистецтва можна зрозуміти тільки «візуально», через форму, що володіє власною цінністю і «не зводиться ні до чого іншого» (Базен, 1994, с. 135). Так Г. Вельфлін був переконаний, що історіку мистецтва варто навчитися такому способу зорового сприйняття, як «мислення формою» за допомогою вивчення творів мистецтва «з олівцем в руках». Сам Ж. Базен пише про те, що він за прикладом Вельфліна взяв до рук олівець і, малюючи, проаналізував складну композицію архітектурного твору. Водночас, за визнанням самого Базена, відсутність у нього «художнього дару» все ж дозволила зрозуміти «продуману морфологію» твору, що має «цілком ясне походження» та в якій «не було нічого довільного» (Базен, 1994, с. 135).

Г. Вельфлін вивів п'ять пар «основних понять історії мистецтва»:

- лінійність — мальовничість;
- площина — глибина;
- замкнута форма — відкрита форма (тектонічність і атектонічність);
- множинність — єдність (множинна єдність і цілісна єдність);
- ясність — неясність (безумовна й умовна ясність) (Вельфлін, 2009, с. 21–265).

За його твердженням, ліва частина пар понять характеризує ранні стадії розвитку того чи іншого історичного типу мистецтва, а також мистецтво класицизму, права — пізні стадії і мистецтво стилю бароко. Узаємодія всіх п'яти пар «категорій споглядання» обумовлює різноманіття перехідних стадій розвитку стилю (Вельфлін, 2009, с. 267).

Саме в особі Г. Вельфліна класичне мистецтвознавство звернулося безпосередньо до вивчення закономірностей формоутворення, специфічних для образотворчого мистецтва. Візуальне прочитання виявилось домінуючим, як і в теорії «художньої волі» А. Рігля, у цілому

«вельфлінівська концепція лягла в основу формування нової науки — психології обра-

зотворчого мистецтва — і праць теоретиків феноменологічної школи» (Власов, 2017, с. 39).

1929 року австрійський історик мистецтва Ганс Зедльмайр (Hans Sedlmayr) підготував до видання зібрання творів Алоїза Рігля. Він також додав написану ще 1927 року передмову «Квінтесенція вчення Рігля», у якій розкритикував формально-стилістичний метод Г. Вельфліна та А. Рігля, що «ап'юрірно підміняє» безпосереднє сприйняття і переживання твору мистецтва умоглядними схемами й класифікаціями.

Згідно з Г. Зедльмайром, становлення «історії мистецтва як науки» демонструє чотири фази, або етапи:

- перший етап стилістичної критики, накопичення знань про предмет, публікації і каталогізації пам'яток;
- другий етап характеризується створенням «абстрактної теорії стилю» і виробленням основних понять, охоплює приблизно 1900–1920-і роки;
- третій етап полягає в застосуванні до мистецтвознавства методів структурного аналізу художніх творів;
- четвертий етап (починаючи з 1950-х рр.) відрізняється «виламуванням» традиційної синхроністичної (одновимірної-лінійної) історії мистецтва (Зедльмайр, 2000, с. 21–26).

Під час структурного аналізу, на думку Г. Зедльмайра, твір розглядається як ціле, де поряд з формальною «стороною» твору враховується також і його *сенса*, тобто

«історичний матеріал розчленовується вже не абстрактно за родами й видами мистецтва, але конкретно за симбіозом творів, цілісними художніми утвореннями, окремими творами» (Зедльмайр, 2000, с. 24).

Сприйняття окремого твору підтверджується тут розумінням структури всього художнього процесу. Далі Г. Зедльмайр уточнює:

«Правильно, що через цей критерій уже передбачається знання всього процесу, але це не спростовує сказаного — така типова форма руху науки до більшої повноти. Ніяка «частинна» наукового індивідуума сама по собі не є завершеною: повне знання окремого твору й

повне знання відповідного до нього цілісного художнього процесу взаємообумовлюють один одного й досягаються разом» (Зедльмайр, 2000, с. 83).

Згодом стало ясно, що твір мистецтва є «відкритою структурою», який включає і акт створення творцем, і акт сприйняття глядачем. Виявилось, що

«і в окремому творі мистецтва (за аналогією зі структурою «великого світу», без порушення його єдності й замкнутості) не все з усім однаково міцно взаємопов'язане, що існує ступінчата градація взаємно протилежних залежностей — значимо необхідного й (відносно) випадкового. Виникають поширені комплекси взаємозалежностей, що можуть бути пізнані під час виведення з одного центрального структурного принципу» (Ванеян, 1999, с. 325).

Критик зедльмайровської концепції Лоренцо Діттман (Lorenzo Dittman) задався питанням:

«Чи не відмовляється структурний аналіз від історії? Він не в змозі прояснити перебіг подій у межах епохи та їхнього взаємного розташування, сприйняття мистецтва в певній історичній ситуації. Він веде до ізоляції твору й виявляється прихильним більше до точкового дослідження мистецтва на підставі гучних аналізів окремих речей. У той час як історія стилю з легкістю перебільшує історичні зв'язки, структурний аналіз абсолютно нехтує ними» (Ванеян, 1999, с. 336).

Структурний аналіз сприяв формуванню термінологічного апарату, що однаково був зрозумілий теоретиками методів і способів дослідження мистецтва, іншими словами, дозволяв частково надати мистецтвознавству характер точної науки. Водночас стрімко збільшуваний матеріал вимагав більш складних концепцій, що враховують ірраціональний бік художнього мислення. У зв'язку з цим особливо показовими є найменування трьох концептуальних статей Г. Зедльмайра про три фази розвитку мистецтвознавства: «Історія мистецтва як історія стилю» (1929), «Історія мистецтва як історія мистецтва» (1931) та «Історія мистецтва як історія духу» (1948).

У дизайні прояв структуралізму 1930–40 років не може бути відзначений теоретичними судженнями на зразок мистецтвознавства, оскільки до середини ХХ століття для дизайнерської діяльності більш нагальною була проблема його термінологічного становлення, що офіційно відбулася лише в 1959 році. Тоді на першому конгресі ІКСІД в Стокгольмі термін «Industrial design» був офіційно визнаний дизайнерським співтовариством, як оптимальний для позначення нової художньої діяльності, її методів, результатів і системи теоретичних положень.

Становлення термінологічного апарату дизайнерської професії відбувалось десятиліття тому. Основою тих подій є проблема відносин дизайну з його промисловою спрямованістю і традиційною художньою творчістю. Дослідники цього процесу висловлювали свої власні, суб'єктивні думки, що до кінця ХХ століття співвідносяться з двома принциповими позиціями:

- дизайн — не мистецтво (Д. Джадд, Н. Поттер та ін.);
- дизайн прирівнюється до мистецтва (С. Бартон, Д. Нельсон, Б. Мунари та ін.).

На початку ХХІ століття ці думки були об'єднані прихильниками третьої позиції, згідно з якою мистецтво може виходити за свої межі, об'єднуючись з прикордонним йому дизайном (Р. Таттл та ін.).

У контексті можливого променювання ідей структуралізму у сферу дизайну варто назвати дослідження французьких теоретиків: етнографа й соціолога Клода Леві-Стросса та філософа Ролана Барта. Приділяючи серйозну увагу структурному характеру соціальних явищ, К. Леві-Стросс вирізняв структурну антропологію як окремий напрям етнології. Описуючи теорію первісного мислення в однойменній книзі, він також представляє еволюцію культури як рух до єдності чуттєвого й раціонального начал, утрачених сучасною цивілізацією. Варто зазначити, що єдність чуттєвого й раціонального співзвучна з естетичним і функціональним у процесі розробки об'єкта дизайну.

У роботі Леві-Стросса «Структуралізм і екологія» (1977) як практичні обставини структуралізму названі первісні культури, що

«підносять урок того, що реальність може бути значущою як на рівні наукового знання,

так і на рівні сенсорного сприйняття. Ці культури спонукають нас до того, щоб відкинути розрив між умосяжним і чуттєвим, проголошений застарілими емпіризмом і механіцизмом, і розкрити таємну гармонію між вічним пошуком людством значення і світом, де ми з'явилися і продовжуємо жити — світом, побудованим з обрису, кольору, щільності тканини, смаку й запаху» (Леви-Стросс, 1994, с. 353–354).

Основна функція дизайну — вносити нові смисли в життя людей за допомогою створення функціонуючих і естетично привабливих об'єктів; давати нову оболонку одній або кільком функціям одразу, створюючи можливість вибору для споживача, отже, можливість прояву індивідуальності. Таким чином, дизайн створює гармонію спілкування людини з навколишнім простором, об'єднує в продукт своєї діяльності умосяжне й чуттєве, як відзначав Леви-Стросс.

У цій же праці К. Леви-Стросса йдеться про виховну і творчу функції структуралізму:

«Структуралізм учить нас більше любити й шанувати природу та живих істот, що населяють її, розуміти, що рослини і тварини, які б скромні вони не були, не тільки слугували людям засобами для існування, але з самого початку були джерелом їхніх найсильніших естетичних почуттів, а в інтелектуальному й моральному смислах — джерелом перших і наступних глибоких роздумів» (Леви-Стросс, 1994, с. 354).

Насичення предметно-просторового середовища — це не тільки створення нових об'єктів, а й формування певних смислів, сценаріїв розвитку щоденних взаємодій споживача з навколишнім середовищем. Цей процес так чи інакше спирався і буде спиратися на запозичення функціональних структур живої природи: від простого відтворення і повторення природних форм до виявлення взаємозв'язку їхньої внутрішньої структури й зовнішньої форми. У цьому проявляється творчий аспект проектної діяльності дизайнера.

У той же час, надаючи певні функціональні й естетичні властивості об'єктам предметної культури й насичуючи ними просторове середовище,

«дизайнер формує або, можна сказати,

«проектуює» людину, яка буде користуватися цими речами й жити в цьому середовищі. Звідси випливає важлива виховна функція дизайну і його соціально-культурна роль у житті суспільства» (Долгова, 2009).

Французький філософ Ролан Барт у своїх працях не вважає структуралізм ні школою, ні течією. Він відгукується про нього як про діяльність:

«...творення або відображення не є тут таким собі первородним «відбитком» світу, а справжнісіньким будівництвом такого світу, який походить на первинний, але не копіює його, а робить інтелегібельним» (Барт, 1989, с. 255),

іншими словами таким, що досягається винятково розумом і недоступний чуттєвому пізнанню.

«Структуралізм за самою своєю суттю є моделюючою діяльністю, і саме за цією ознакою, беззаперечно, немає ніякої технічної різниці між науковим структуралізмом, з одного боку, і літературою, а також узагалі мистецтвом — з іншого: обидва поняття приналежні до *мимесису*, що ґрунтується не на аналогії між субстанціями, а на аналогії функцій» (Барт, 1989, с. 255–256).

Розвиваючи свої ідеї, Р. Барт уводить поняття структуральної людини, до якого відносить тих творців (художників, письменників, музикантів), для яких

«оперування структурою (а не тільки думка про неї) являє собою особливий тип людської практики». Структуральна людина за Бартом визначається «не своїми ідеями, і не мовами, які вона використовує, а характером своєї уяви або, краще сказати, здатності уяви, іншими словами, тим способом, яким вона подумки переживає структуру» (Барт, 1989, с. 254).

Разом з художниками, професійний перелік Р. Барта може бути доповнений дизайнерами та архітекторами, оскільки й ті, й інші також «оперують структурою» розроблюваного об'єкта у своїй про-

ектній практиці. Більше того, кажучи про структуру художнього твору як об'єкт «чистих» видів мистецтва (живопису, графіки, скульптури), ми маємо на увазі, першою чергою, його композиційне рішення, а воно почасти виконується під впливом естетичних міркувань самого художника.

У цілому «чисте мистецтво», на відміну від дизайну й архітектури, засноване на суб'єктивному баченні творця, і критерії для визначення цього бачення неоднозначні. Основний посыл у цьому випадку зводиться до споглядання «чистого мистецтва» з подальшою естетичною насолодою. Дизайн і архітектура є об'єктивними видами мистецтва, їх об'єднують задоволення функціональних і емоційних потреб, що реалізуються поведінковою стратегією не просто глядачів, а користувачів, їхніх побажань і переваг. У порівнянні з творами «чистого мистецтва» дизайнерські та архітектурні об'єкти безпосередньо, фізично й матеріально включені в життєву канву кожного індивіда.

Отже, розглядаючи структуру об'єкта промислового дизайну, ми можемо говорити про певний дуалізм значень цього терміна. З одного боку, поняття об'ємно-просторової структури як найважливішої категорії композиції, так як будь-яка форма (об'єм) так чи інакше взаємодіє з простором. Але на відміну від структури художнього твору, об'ємно-просторова структура об'єкта дизайну не завжди ґрунтується на суб'єктивному баченні творця, оскільки існує функціональна сторона — кардинальні відмінності дизайну від мистецтва.

У зв'язку з цим ми можемо говорити вже про іншу, внутрішню структуру об'єкта дизайну, його каркас, необхідний для виконання функціонального призначення і з наявністю водночас певного конструктивно-технологічного рішення, яке необхідно враховувати дизайнеру, незалежно від власних естетичних уподобань. Надважливе завдання проєктанта полягає в забезпеченні *оптимального співвідношення* функціонального й естетичного початку в об'єкті промислового дизайну.

Для архітектури також властивий дуалізм значень структури, коли під внутрішньою структурою розуміється каркас архітектурної споруди, а його зовнішня форма та структура також взаємодіють з простором, але не інтер'єрним (об'єкт дизайну розташований усередині приміщення), а екстер'єрним (міське середовище).

Значення структуралізму Р. Барт бачить у принесенні переосмисленої, нової моделі в життя, створення нової категорії об'єкта:

«Побудована таким чином модель повертає нам світ уже не в тому вигляді, у якому він був спочатку запропонований, і саме в цьому полягає значення структуралізму. Насамперед, він створює нову категорію об'єкта, який не належить ні до області реального, ні до області раціонального, але до області *функціонального*, і тим самим уписується в цілий комплекс наукових досліджень, що розвиваються в наш час на базі інформатики. Потім, і це особливо важливо, він з усією очевидністю виявляє той суто людський процес, у ході якого люди наділяють речі змістом» (Барт, 1989, с. 259).

Варто зазначити, що «справжні» об'єкти дизайну та архітектури, крім обов'язкових опцій у вигляді функціональності, ергономічності, економічної доцільності, можуть нести в собі естетичний початок за «силою впливу» рівний до зразків «чистого мистецтва». Як справедливо зазначив філософ і історик естетики Віктор Васильович Бичков:

«Головним у будь-яких справжніх творах усіх видів мистецтва (незалежно від того, з якою метою вони створювалися і які функції були покликані виконувати у своїй культурі в момент їхнього включення в неї) є їхня художня цінність, тобто естетична функція, за допомогою якої вони й виконували інші, як правило, утилітарно-прикладні або культові функції» (Бичков, 2004, с. 89).

Р. Барт наводить важливе уточнення:

«У межі можна було б сказати, що об'єктом структуралізму є не людина-носіє нескінченної кількості смислів, а людина-виробник смислів, так, немов людство прагне не до вичерпання смислового змісту знаків, але єдино до здійснення того акту, за допомогою якого проводяться всі ці історично можливі, мінливі смисли. Номо *significans*, людина означаюча, — такою повинна бути нова людина, яку шукає структуралізм» (Барт, 1989, с. 259).

Французький філософ Р. Барт у своїх роботах більш орієнтований на лінгвістику, як власне протягом усієї своєї наукової кар'єри, спрямованої на формування літературно-теоретичних поглядів, отже, він не згадує дизайн як такий і не розглядає дизайнерів серед «виробників смислів». Разом з тим, універсальність, з якою подається наведена вище теза, дозволяє приміряти образ «Номо signifikans» і представнику дизайнерської проектної діяльності.

Структуральна людина, по Барту,

«бере дійсність, розчленовує її, а потім возз'єднує розчленоване; на перший погляд, це здається дрібницею (від чого дехто й уважає структуралістичну діяльність «незначною, нецікавою, марною» і т. п.). Однак з іншої позиції виявляється, що ця дрібниця має вирішальне значення, бо в проміжку між цими двома об'єктами, або двома фазами структуралістської діяльності, народжується щось нове, і це нове є не що інше, як інтелігібельність у цілому» (Барт, 1989, с. 255).

Розглянемо це твердження Барта в контексті сучасного процесу створення промислового виробу, що характеризується кількома етапами. І хоча «...більшість промислових дизайнерів наслідують власний процес під час розробки естетичних і ергономічних аспектів продукту» (Ульрих, & Еппінгер, 2007, с. 253), існує об'єктивний алгоритм проектування, за яким промислові дизайнери генерують різноманітні варіанти концепцій для подальшого вибору найбільш вдалої з позиції формоутворення і функціональності, що відповідає технологічним можливостям (служба ІТП) і запитам споживачів (служба маркетингу).

Для початкових етапів проектування характерний аналіз вимог, для середніх етапів — синтез планування, а в кінці проводиться оцінка пропозицій. Водночас кількість етапів може варіюватися, так К. Ульрих і С. Еппінгер у монографії «Промисловий дизайн: створення і виробництво продукту» наводять типовий процес створення продукту, що складається з шести етапів:

- Етап 0. Планування.
- Етап 1. Розробка концепції.
- Етап 2. Системне проектування.
- Етап 3. Робочий проект.

- Етап 4. Випробування і доведення.
- Етап 5. Переведення виробництва в робочий режим (Ульрих, & Еппінгер, 2007, с. 36).

С. В. Вергунов у дисертаційному дослідженні «Тривимірне моделювання в промисловому дизайні України кінця ХХ — початку ХХІ століть» виводить більш повний процес створення нового продукту на основі параметричної тривимірної моделі, який виглядає таким чином:

- Етап 1 — підготовчий.
- Етап 2 — концептуальний.
- Етап 3 — варіантного формоутворення.
- Етап 4 — системного проектування.
- Етап 5 — прототипування.
- Етап 6 — супровідний.
- Етап 7 — оцінний (де-факто) (Вергунов, 2010, с. 68).

Надалі С. Вергунов диференціює кожен з етапів на кілька рівнів, аналізуючи які, промисловий дизайнер усебічно вивчає проблеми створення продукту, поступово й методологічно правильно проходячи всі етапи, зокрема, і весь процес проектування в цілому. А також автор акцентує увагу на створенні першооснови майбутнього продукту — тривимірної моделі.

Така теза певною мірою співзвучна з думкою Р. Барта про створення нової категорії об'єкта з області функціонального, що вписується в цілий комплекс наукових досліджень, які розвиваються на базі *інформатики*. Це висловлювання Барта відноситься до початку 60-х років минулого століття, коли інформатизація в теорії і комп'ютеризація на практиці все ще набирали оберті, але в якійсь мірі його можна назвати *прогностичним*, у частині промислового дизайну так точно.

На сьогоднішній день застосування комп'ютерного інструментарію в проектній діяльності дизайнерів стало звичним і буденним, за допомогою комп'ютерних програм вони можуть створювати й демонструвати свої проекти й швидко вносити в них зміни. Діючи, таким чином, дизайнер може швидше створювати деталізовані концепції у великій кількості, що може привести до появи новаторських дизайнерських рішень. Зоровий реалізм комп'ютерних засобів може підвищити ефективність обміну інформацією між членами команди розробників і допомогти позбутися великої частини неточностей, притаманних ескізам, які традиційно створювалися дизайнерами вручну. У цьому

полягає інтелігібельність процесу розробки промислового продукту.

Висновки. У науковій статті розглянуто теорії представників віденської школи, що послужило теоретичним підґрунтям для зародження та становлення структуралізму в західноєвропейському мистецтвознавстві 1930–1940-х років. Саме цей період відмічений першими спробами системної організації основних понять мистецтвознавства, наприклад, п'ять пар Г. Вельфліна або чотири етапи становлення історії мистецтва як науки по Г. Зедльмайру. За результатом променювання ідей структуралізму у сферу дизайну із зазначенням досліджень французьких теоретиків Клода Леві-Стросса й Ролана Барта були співвіднесені основні теоретичні положення щодо структуралізму як моделюючої діяльності та структуральної людини як творця смислів із проектним полем у дизайні та професійними обов'язками дизайнера. Поняття

структуральної людини Р. Барта, до якого він відносить художників, письменників, музикантів, може бути доповнено дизайнерами та архітекторами, оскільки й ті, й інші також «оперують структурою» розроблюваного об'єкта у своїй проектній практиці. Безперечно, у цьому випадку можна сказати про дуальність поняття структури в об'єктах дизайну та архітектури. Прогностичним виявився тезис Р. Барта про створення нової категорії об'єкта, що вписується в цілий комплекс наукових досліджень, що розвиваються на базі інформатики, оскільки для більшості дизайнерів та архітекторів сьогодення використання комп'ютерного інструментарію є невід'ємною частиною проектного процесу.

Перспективи подальших досліджень у висвітленні зв'язків структуралізму з постструктуралізмом та постмодернізмом для подальшого уточнення процесу формування міждисциплінарної методології в науці другої половини ХХ ст.

Література:

- Базен, Ж. (1994). *История истории искусства: От Вазари до наших дней*. Перевод с фр. К. А. Чекалова. Москва: Прогресс.
- Барт, Р. (1989). *Избранные работы. Семиотика, Поэтика*. В. Д. Мазо (ред.). Москва: Прогресс.
- Бычков, В. В. (2004). *Эстетика*. Москва: Гардарики.
- Ванеян, С. С. (1999). Между гештальтом и теофанией. *Искусство и истина*, 1, 506–552.
- Вельфлин, Г. (2009). *Основные понятия истории искусств*. Москва: Академия.
- Вергунов, С. В. (2010). *Тривимірне моделювання у промисловому дизайні України кінця ХХ – початку ХХІ ст. (дис. канд. мистецтвознавства)*. Харків: Харківська державна академія дизайну і мистецтв.
- Власов, В. Г. (2017). *Теория формообразования в изобразительном искусстве*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета.
- Долгова, Е. А. (2009). *Структурный подход в дизайн-проектировании*. Відновлено з http://taby27.ru/studentam_aspirantam/aspirant/filosofiya-nauki.-arxitecture-dizajnu-dpi/strukturnyj-podxod-v-dizajn-proektirovanii.html
- Зедльмайр, Г. (2000). *Искусство и истина: Теория и метод истории искусства*. Ю. Н. Попов (пер. с нем.). Москва: Аxiома.
- Леві-Стросс, К. (1994). *Структурализм и экология*. Москва: Республика.
- Ульрих, К., & Эппингер, С. (2007). *Промышленный дизайн: создание и производство продукта*. М. А. Матвеев (ред.). Пер. с англ. М. Лебедев. Москва: Вершина.

References:

- Bart, R. (1989). *Izbrannye raboty. Semiotika, Pojetika*. [Selected Works. Semiotics, Poetics]. V. D. Mazo (Ed.). Moscow: Progress. (in Russian)
- Bazin, G. (1994). *Istorija istorii iskusstva: Ot Vazari do nashih dnei* [Histoire de l'histoire de l'art: de Vasari à nos jours]. Transl. from French by K. A. Chekalov. Moscow: Progress. (in Russian)
- Bychkov, V. V. (2004). *Jestetika* [Aesthetics]. Moscow: Hardariki. (in Russian)

- Dolgova, E. A. (2009). *Strukturnyj podhod v dizajn-proektirovanii* [Structural approach in design]. Retrieved from http://taby27.ru/studentam_aspirantam/aspirant/filosofiya-nauki.-arxitekture-dizajnu-dpi/strukturnyj-podxod-v-dizajn-proektirovanii.html (in Russian)
- Lévi-Strauss, C. (1994). *Strukturalizm i jekologija* [Structuralism and ecology]. Moscow: Respublika. (in Russian)
- Sedlmayr, H. (2000). *Iskusstvo i istina: Teorija i metod istorii iskusstva* [Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte]. Transl. from German by Ju. Popov. Moscow: Axioma. (in Russian)
- Ulrich, K., & Eppinger, S. (2007). *Promyshlennyj dizajn: sozdanie i proizvodstvo produkta* [Product Design and Development]. M. A. Matveev (Ed.). Transl. from English by M. Lebedev. Moscow: Vershyna. (in Russian)
- Vaneian, S. S. (1999). Mezhdru geshtaltom i teofanij [Between gestalt and theophany]. *Iskusstvo i istina*, (1), 506–552. (in Russian)
- Velflin, H. (2009). *Osnovnye ponjatija istorii iskusstv* [Basic concepts of art history]. Moscow: Akademyia. (in Russian)
- Vergunov, S. (2010). *Tryvymirne modeliuvannia u promyslovomu dyzaini Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI st. (dys. kand. mystetstvoznavstva)* [3D-modeling in Ukrainian industrial design at the end of XX and at the beginning of XXI century. PhD dissertation (Design)]. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Arts. (in Ukrainian)
- Vlasov, V. G. (2017). *Teorija formoobrazovanija v izobrazitelnom iskusstve* [Theory of Shaping in Fine Arts]. Saint Petersburg: Izdatelstvo Sankt-Peterburgskogo gosudarstvenno universiteta. (in Russian)

Вергунова Наталья Сергеевна

Концепция структурализма в контексте исторического развития искусства и дизайна

Аннотация. В статье рассмотрены теоретические основы для зарождения и становления структурализма в западноевропейском искусствоведении 1930–1940-х годов, а именно теории представителей венской школы. Освещены основные понятия и термины концепции структурализма, сформированные теоретиками того времени в контексте развития искусствоведения. Сделана попытка проецирования идей структурализма в сферу дизайна с привлечением исследований французских теоретиков Клода Леви-Стросса и Ролана Барта. В результате были соотнесены основные теоретические положения структурализма как моделирующей деятельности и структурального человека как творца смыслов с проектным полем в дизайне и профессиональными обязанностями дизайнера. В рассмотрении определенных структуралистских идей в работах французских исследователей в контексте современного процесса создания промышленного изделия была дополнена содержательность концепции структурализма и выявлена ее определенная прогнозируемость по развитию дизайна в целом.

Ключевые слова: искусство, дизайн, структурализм, структуральный человек, функция, эстетика.

Natalia Vergunova

The concept of structuralism in the context of historical development of art and design

Abstract. The article discusses theoretical foundations for the emergence and formation of structuralism in Western European art criticism in the 1930s-1940s, namely, the theory of representatives of the Viennese school. It considers the main concepts and terms of the concept of structuralism formed by theorists of that time in the context of the development of art history. An attempt to project the ideas of structuralism into the sphere of design is made with the involvement of the research by French theorists Claude Levi-Strauss and Roland Barthes. As a result, the main theoretical provisions of structuralism as a modeling activity and a structural person as a creator of meanings were correlated with the design field and the professional duties of a designer. Considering certain structuralism ideas in the works of French researchers in the context of the modern process of creating an industrial product, the concept of structuralism was supplemented and its certain predictability for the development of design in general was revealed.

Keywords: art, design, structuralism, structural man, function, aesthetics.