

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Філософський факультет

Кафедра етики, естетики та культурології

Дипломна робота

на тему:

**ПЛАСТИКА І ПЛАСТИЧНА КУЛЬТУРА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ
АНАЛІЗ**

Студент - виконавець:

Корнієцька Марія Олександрівна

освітній рівень магістр, II курс
спеціальність 034 «Культурологія»

ОНП «Культурологія»

Роботу захищено

з оцінкою _____

Науковий керівник:

Буцикіна Євгенія Олександрівна

к.філос.н. , асистент

кафедри етики, естетики та культурології

КИЇВ - 2021

Зміст

Вступ.....	3
РОЗДІЛ 1. ОСМИСЛЕННЯ ПОНЯТЬ «ПЛАСТИКИ» І «ПЛАСТИЧНОСТІ» У ДИСКУРСАХ ГУМАНІТАРНИХ НАУК.	8
1.1. Етапи формування понять «пластика», «пластичність», «пластичні мистецтва» у традиційній естетичній теорії.	8
1.2. «Пластика» і «пластичність» як базові концепти у композиційній будові художнього твору і образу.	15
1.3. Культурологічні аспекти поняття «пластичність».	24
РОЗДІЛ 2. ПЛАСТИКА І ПЛАСТИЧНА КУЛЬТУРА У ПОЛІ КОМУНІКАЦІЙ.	30
2.1. Іконічність пластичної культури у процесах невербальної комунікації	30
2.2. Пластика як вияв характеру мислення у культурі (на прикладі танцювальної культури).....	34
2.3. Пластичність мислення як умова гармонійного включення у соціокультурний простір	41
РОЗДІЛ 3. ПРИНЦИПИ ПЛАСТИЧНОСТІ У ДИЗАЙНІ І ТЕХНОЛОГІЇ ДИЗАЙН-МИСЛЕННЯ	46
3.1. Дизайн як практика формування гармонійного культурного простору	46
3.2. Пластичність мислення у роботі дизайнера.....	50
3.3. Практики та інструменти дизайн-мислення.	55
Висновки.....	63
Список літератури	67

Вступ

Пластичне є феноменом, що пов'язує органічність, тілесність, природну основу із можливістю її модифікації, деформації відповідно до зовнішніх умов і зовнішніх впливів. Пластичне виступає як серединне явище, що обумовлює гармонійну взаємодію і взаємовпливи полів природного і культурного.

Актуальність теми дослідження. Пластичність можна вважати однією з центральних категорій, що визначає сучасний культурний контекст, характер новітньої культури. Сучасне світосприйняття засноване на вимушеності перманентного реагування на процеси розвитку, прогресивні зміни і чергування явищ.

Принцип пластичності пронизує поле художньої культури, де і бере свої початки у розрізі філософсько-естетичного дискурсу. Поняття «пластики» і «пластичності» стають засадничими для теорії художнього твору як такого. Дослідження феномену пластичного у даному контексті дозволяє зрозуміти сутність самого пластичного й зробити спробу окреслити характер новітньої культури.

Свій подальший розвиток концепт «пластичності» отримує у культурологічному вимірі, де свій практичний вияв реалізує як потенціал до провадження міжкультурної комунікації невербальними засобами. Тілесна пластика представників певного етносу набуває знакового характеру, транслуючи інформацію посередництвом іконічних знаків. У такий спосіб, пластика тіла представників певної культурної традиції розгортає перед учасником комунікації набір патернів мислення спільноти. Пластичний потенціал тіла її учасників дає можливість зрозуміти характер і особливості світовідчуття колективу. Вони безсвідомо проявляють себе у рухах, жестах, міміці, посередництвом використання пластичних об'єктів як частин образу.

Елементи національного характеру мислення можна реконструювати, аналізуючи пластичні тексти традиційної танцювальної культури того чи іншого етносу.

Принцип пластичного виявляє себе у актуальних соціокультурних практиках. Свій практичний вияв він отримує у полі дизайну, який у своєму сучасному стані виступає не лише як практика декорування і конструювання речей, а і як технологія з вироблення стратегій трансформації культурного простору. Техніки роботи, винайдені у сфері дизайну, об'єднуються у концепцію дизайн-мислення, яка використовує спрощену методологію роботи дизайнера для виробництва ідей і впровадження інновацій у бізнес-корпораціях, державних установах, сфері культурного виробництва.

Ступінь розробки проблеми. Феномен пластичного розглядається у варіативності своїх виявів. Зрізи пластичного бачимо в естетичній теорії, де аналіз категорій «пластики» і «пластичності» здійснює Р. Михайлова [37].

У полі класифікації видів мистецтва, де пластичні мистецтва виділені окремою групою, дослідження процесів диференціації і синтезу мистецтв здійснювали В. Бичков [9], П. Білецький [6], М. Каган [25], А. Король [28], В. Шевнюк [57]. У площині сучасного мистецтва пластичне реалізує себе у предметному вияві — пластичному об'єкті у просторі. Поняття пластичного об'єкту актуалізується Ю. Венц [13]

Пластичність як характеристика культури постає у роботі Пучкова А. [46], де складає частину тілесного принципу у культурі Античності. Також класичними у полі розуміння пластичності тіла й образу, як засобів комунікації у культурі є роботи К. Леві-Строса [32],[33], О. Лосєва [34], Ю. Лотмана [35]. Тілесна пластичність як основоположна складова у розвитку національної танцювальної культури досліджувалась Т. Агапкіною [2], К. Василенко [12], О. Базановою [5], Л. Дьяконовою [21], Л. Косаковською [30].

У контексті розвитку сучасних соціокультурних практик (дизайну, зокрема) концепт пластичності виявляв себе, більшою мірою, у вимірі естетичного, у образно-пластичних результатах діяльності дизайнера і їх впливах на культурний поступ.

Застосування категорії пластичного є можливим і до самого інтеріального процесу виробництва ідей і впровадження їх у життя —

процесу дизайн-мислення. Аналіз значення практики дизайн-мислення у контексті здійснення інновацій провадять Т. Браун [66], [67], Ж. Колко [86], [87],[88], В. Папанек [43].

Мета роботи: дослідити зрізи феномену пластичності і пластичної культури у культурологічному дискурсі, у полі міжкультурних комунікацій, на прикладі соціокультурної практики дизайну і технології дизайн-мислення.

Об'єкт дослідження: пластика і пластична культура у їх теоретичному і практичному осмисленні у культурологічному дискурсі.

Предмет дослідження: пластичність у розрізі соціокультурних практик сучасності (на прикладі дизайну і дизайн-мислення).

Для цього ставимо перед собою наступні **завдання**:

- проаналізувати етапи розвитку концептів «пластики» і «пластичності» у філософсько-естетичному дискурсі; у розрізі проблем синтезу мистецтв;
- визначити місце пластичності у культурологічних контекстах, проаналізувати поступ пластичної культури як такої;
- розкрити значення тілесної пластики, іконічних тілесних знаків у контексті невербальних способів комунікації;
- дослідити можливості прояву характеру мислення представників певної культури засобами пластичного тіла;
- окреслити значення пластичності як характеристики мислення, що є запорукою гармонійного включення індивіда у соціокультурний простір;
- проаналізувати внесок дизайну у формування гармонійного культурного середовища;
- визначити роль пластичного мислення у контексті діяльності дизайнера та креативних команд;
- розкрити особливості технології дизайн-мислення як практичного вияву принципів пластичної культури.

При здійсненні дослідження використовуються наступні **методи**:

- системний метод: культурний феномен пластичності аналізується у повноті своїх проявів — від його зародження і розвитку у теорії мистецтва до потенціалу його утилізації у розрізі актуальних практик формування гармонійного соціокультурного простору; пластичність розглядається як серединний феномен, що забезпечує цілісність культурного простору як такого, що фігурує одночасно у матеріальному вимірі культурного (пластика) та ідеаційному (пластичність мислення);
- структурно-функціональний метод: феномен пластичного аналізується у розрізі його потенційних функцій — забезпеченні гармонійності функціонування соціокультурного простору і окремого індивіда у ньому; створенні умов адаптації індивідів до культурних контекстів сучасності; здійснення міжкультурної комунікації; утворення пластичних стратегій розвитку культур окремих спільнот і суспільства в цілому в епоху перманентних змін;
- семіотичний метод: вивчення тілесної пластичності представників певної культури дозволяє побачити у їх рухах, жестах, міміці систему іконічних знаків, посередництвом яких забезпечується перебіг комунікативних процесів; сприйняття та розуміння даної системи дозволяє не лише встановленню міжкультурного діалогу, а і глибшому осмисленню засад світогляду чужорідної культури;
- діахронно-синхронний метод: пластичність, як предмет дослідження, розглядається у єдності історичних взаємовпливів своїх конотацій; принципи пластичного у культурі сучасності реалізують себе не лише у розрізі пластичних об'єктів, як вияву нової скульптурності, а, відповідно, визначають формотворчі процеси соціокультурного простору.

Структура роботи. Робота складається з трьох розділів: (1) «Осмислення понять «пластики» і «пластичності» у дискурсах гуманітарних

наук», (2) «Пластика і пластична культура у полі комунікацій», (3) «Принципи пластичності у дизайні і технології дизайн-мислення». Обсяг роботи складає 66 (75 зі списком літератури) сторінок. Список літератури містить 110 позицій.

РОЗДІЛ 1. ОСМИСЛЕННЯ ПОНЯТЬ «ПЛАСТИКИ» І «ПЛАСТИЧНОСТІ» У ДИСКУРСАХ ГУМАНІТАРНИХ НАУК

1.1. Етапи формування понять «пластика», «пластичність», «пластичні мистецтва» у традиційній естетичній теорії.

Свої витоки поняття «пластики», «пластичності», «пластичних мистецтв» беруть у традиційній естетичній теорії. Для розкриття особливостей процесів переходу концептів у культурологічний дискурс необхідно проаналізувати етимологічні засади формування понять і зміну їх тлумачень у класичній естетиці і теорії мистецтва.

Поняття «пластики» має досить широке поле дефініцій. Залежно від сфери вжитку, розуміння терміну варіюється від більш конкретних визначень до нечітких, розмитих форм. Як вказує Р. Михайлова, слово «пластика» фігурує у латинській мові у формі основи «plastice» й поняття «plastikos», яке означає «піддатливий» «придатний для ліплення». Хоча своє походження слово «пластичний» веде з грецької мови: *plastikē (technē)* перекладається, як «ваяння», «скульптура». Таким чином, у найбільш загальних координатах слову «пластика» відповідають слова «ліплення» та «скульптура» [37, с.143].

Академічний тлумачний словник містить декілька паралельних визначень поняття. За найбільш загального тлумачення пластика розуміється, як вид образотворчого мистецтва, «твори якого мають тривимірну форму і виконуються з твердих матеріалів» [3, Т.10, с. 32]. Тобто «пластика» виступає збірним поняттям для витворів скульптури і є синонімічним до самого концепту «скульптура». Таким чином, пластику можна розглядати, як складову пластичних мистецтв (англ. *fine arts*), де вона є загальною назвою, теоретичним концептом, включеним у парадигму класифікації мистецтв.

А. Пучков розглядає «пластику», як вагому речову характеристику, у якій реалізується принцип тілесності. Пояснюється це тим, що будь-яке вираження духу, здійснене у довільній формі (у формі думки, формі

архітектурного творіння, твору мистецтва) є за своєю суттю одночасно тілесним та естетичним. Тілесний аспект виявляє себе у тому, що художній твір займає певний абстрактний простір. Естетичний аспект — у тому, що процес творіння є вольовим зусиллям духу. Тілесність та естетичність у своїй єдності обумовлюють пластичність (або скульптурність) результатів творчої діяльності [46, с. 401].

Пластична тілесність має і символічний вимір. По-перше, вона виступає символом трансцендентальної єдності природи і людини. По-друге, пластична тілесність символізує єдність динамічного характеру людських творчих актів і статичності їх візуального втілення.

Поняття «скульптури» є аналогічним до «пластики» і у загальному тлумаченні розуміється, як вид образотворчого мистецтва, для творів якого характерні об'єм, рельєфність, виконання способом виливання, різьблення або ліплення і пластичність твердих матеріалів. Матеріалами виступають камінь, кістка, метал, глина, скло, дерево [3, Т.10, с. 32]. Поряд із даним визначенням маємо розуміння пластики (скульптури), як предмета, тривимірного об'єкту, як пластичного об'єкту [3, Т.10, с. 32]. Статуя, бюст, барельєф, дрібна скульптура й твори декоративно-ужиткового мистецтва, як об'єкти і рельєфні форми, є пластикою.

Таким чином, основними ознаками пластики є тривимірність, зображальне начало, виразність художнього образу, твердий характер матеріалу. Дані ознаки дають підстави говорити про твори декоративно-прикладного мистецтва, як витвори дрібної пластики. Мистецтво скульптури відрізняється від інших видів творчості — музичної, словесної, театральної відсутністю розширення у часі, конкретним розміщенням у просторі і пластичним характером ліній, об'ємів.

У логіці сучасного мистецтва поняття «пластики» і «скульптури» зазнають певних смислових модифікацій, що пов'язані із виключною роллю просторових експериментів.

Ю. Венц актуалізує поняття «пластичного об'єкту», як сучасного аналогу пластики і скульптури. Пластичний об'єкт, на відміну від пластики, акцентує на характері своєї взаємодії із середовищем, на «відображенні в ньому якостей навколишньої реальності» [13]. Він протиставляє себе скульптурі, як осередку традиційної естетики, міметичного принципу і застарілих норм. Натомість пластичний об'єкт пропагує виразність, як засаду творчості, й свободу творчого самовираження без імітації [13].

У контексті української скульптурної традиції Ю. Венц фіксує перші пластичні об'єкти вже у творчості О. Архипенка. Серед основних новацій, що змінили традиційне розуміння пластики, фігурують принципи кубізму, ритмізована форма, поліхромія і наявність композиційних інтервалів у формі чергування вигинів і порожнин [13].

Подальший розвиток цих нових принципів роботи веде до заміни традиційних понять «скульптури» і «пластики» сучасними різновидами об'єктів — «contemporary objects», «ephemeral objects» або «domestic objects».

Отже, поняття «пластики» сьогодні пов'язане як із традиційними творчими практиками, загальним вираженням яких є мистецтво скульптури. Одночасно, у координатах об'єктно—предметного розуміння, знаходимо опозицію пластиці — пластичний об'єкт.

Звертаючись до поля видовищних мистецтв (хореографії, театру), пластика реалізує себе, як мистецтво узгоджених, ритмічних і гармонійних рухів тіла [3, Т.10, с. 32]. У театральному мистецтві загальноживаним є поняття «акторська пластика», яке, у свою чергу, осмислюється, як виразна узгодженість рухів і жестів і є одним з основних засобів творення сценічного образу ролі й вистави [49, с.178].

Пластика у театрі є загальним критерієм професійної спроможності актора, передбачає вільне і виразне володіння тілом. Але, як складова театрального проекту, пластика не має виключної ролі. В залежності від театральної традиції й культурного регіону аспект акторської пластики міг

відігравати першорядну (східні культури із символічним наповненням рухів) чи другорядну роль (європейський психологічний театр).

Прикладом першорядної ролі пластики у театральній культурі є також італійська комедія дель арте, де створена усталена система «пластично рельєфно окреслених масок» [49, с.178-179]. Таким чином, бачимо, як пластичний об'єкт визначає місце персонажа у виставі, утискаючи його у межах стандартних сюжетних ліній і характеристик, що включає і продиктовані маскою шаблони рухів тіла.

Чистим виявом пластики є мистецтво пантоміми. М. Каган відносить пантоміму до актів акторської творчості і визначає основні її види — «пантоміму тварин», «пантоміму речей» і «драматичну пантоміму». Якщо у перших двох видах актор опирається на інші, співприсутні на сцені з ним елементи, то у драматичній пантомімі актор використовує такі форми зображення людини людиною, де актор працює за рахунок лише власних пластико-динамічних засобів.

Таким чином, у теорії синтезу мистецтв пантоміма визначається, як синтетична, акторсько-хореографічна форма творчості [25]. У термінах театру Станіславського пантоміма має назву «фізичних дій», що протиставляється розмовному елементу.

Пантоміма у театральній творчості використовується фрагментарно, не є ключовим елементом галузі. Певного розквіту й розвитку пантоміма отримала у часи існування німого кінематографу, коли за відсутності слова пластичний аспект роботи актора ставав центральним.

Абсолютним нівелюванням пластичного аспекту у розрізі тіла є розмовна драматургія. Якщо не абсолютизувати крайні вияви, то елемент пластики присутній у більшості перформансів, вистав й проєктів, де отримує назви «пластичного рішення» і «пластичної мови» [25, с.179] .

Конкретними пластичними виявами тіла є жести, пози, погляд, хода. За допомогою цих виявів формується рисунок, композиція рухів на сцені, що, у

свою чергу дозволяє глядачеві глибше осягнути наративну складову вистави, а також — виявити підтекст твору.

Пластика у контексті театральної діяльності не обмежується лише пластикою акторів. М. Каган окреслює мистецтво театру ляльок, як аналогічний спосіб забезпечення «пластико-динамічного» зображення. Лялька тут виступає, як скульптурний об'єкт, наділений динамічними характеристиками. Актор працює через цю рухому іграшку, як посередника, що передбачає вироблення особливого типу художньої мови [25]. Таким чином, можемо казати про театр маріонеток, як синтетичне мистецтва, що поєднує пластику у її об'єктному вимірі із акторською грою, музикою і словесною творчістю.

Окремим видом видовищних мистецтв є хореографія, танець. У танці, що так само є просторово-часовим мистецтвом, природна пластичність людського тіла виступає матеріалом для формування рисунку, композиції хореографічного номеру. Таким чином, можна говорити про танець, як «живу скульптуру» [37, с.144].

У термінології балетного мистецтва фігурує поняття «пластичного мотиву», що розкривається, як вільний від класичного танцю і пантоміми рух, що являє собою чергування органічних і танцювальних за своїм характером рухів [37].

Отже, танець — вид мистецтва, де основою для створення художнього образу є також ритмічно-пластичні рухи тіла [3, Т.9, с.333], але, як і у випадку з театральними мистецтвами, можна казати про те, що ними не обмежується усе багатство виражальних засобів виду. Танець намагається не лише експлуатувати людське тіло, як пластичний інструмент, а додавати до пластики тіла «другий матеріал», що органічно інкорпорується у художню мову твору. Таким є «танець речей», що включає жонглювання, використання костюмів [25].

У XVIII ст. перед естетичною думкою постає проблема видової диференціації мистецтва. До цього різні форми творчості існували й

розвивались паралельно, а вчені не мали необхідності ставити питання про групування мистецтв [37].

Першу спробу класифікації бачимо в роботі французького філософа — теоретика мистецтва Ш. Батте. У Парижі 1780 року була видана його праця «Витончені мистецтва, зведені до єдиного принципу» («*Les beaux arts, réduits à un même principe*»), де естетик здійснює поділ творчих практик на утилітарні, витончені й такі, що поєднують практичність із витонченістю. Батьо використовує термін «*beaux arts*», що з французької перекладається як «витончені», буквально — «прекрасні» мистецтва. До «*beaux arts*» увійшло 5 видів.

Робота дала початок морфологічному аналізу мистецтва. Хоча автор фокусує увагу на поезії, загальна мета його праці — окреслити усю художньо-творчу сферу і визначити в її структурі місце кожному мистецтву. Таким чином, своєю роботою Ш. Батте перший відділив поле мистецтва від сфер ремісництва, науки і релігії. Це відкрило шлях іншим дослідникам для формування вже відповідної структури і компонентів ново окресленого поля діяльності.

Завдяки діяльності Батте був відкритий закон синтезу різних мистецтв, який коротко формулюється так: у синтетичних художніх утвореннях одна із складових набуває ролі структурної домінанти.

У англійській мові аналогом цього поняття є «*fine arts*» — у перекладі так само «витончені», «прекрасні» мистецтва. Даний термін відсилав до вищих, неутилітарних мистецтв. Відповідно від стояв в опозиції до прикладних та декоративних мистецтв [69, с.179-180].

Пізніше термін використовується енциклопедистами Д. Дідро й Ж. Л. Д'Аламбером, які до "прекрасних мистецтв" відносять живопис, скульптуру, архітектуру, музику й поезію.

Таким чином, бачимо, що витончені мистецтва у XVIII ст. були пов'язані з пластикою лише у розумінні її як скульптури. У Оксфордському словнику мистецтва (*The Oxford Dictionary of Art*) «пластика» тлумачиться як

скульптура й архітектура, що постають як «мистецтва відчуття істини» [69, с. 179-180]. Нарівні із живописом вони включені до образотворчих мистецтв.

У класифікаціях видів мистецтв Ш. Батте, Д. Дідро й І. Канта пластичні мистецтва ще не постають як окремий вид. Виокремлення пластичних мистецтв і впровадження самого терміну на їх позначення спостерігаємо вже у ХІХ ст., у класифікації Г.В.Ф. Гегеля. Філософ здійснює поділ мистецтва на види на основі внутрішньої диференціації об'єктивних явищ. Поряд із пластичними мистецтвами філософ виділяє музичні і словесні мистецтва.

Використання слова «пластичні» для позначення цілої групи мистецтв пов'язано із поширенням класифікації мистецтва на підставі просторовочасових відносин. Мистецтва починають розглядати як просторові (статичні), часові (динамічні) й просторовочасові (синтетичні). Таким чином, до просторових мистецтв був віднесений живопис, скульптура, графіка, архітектура, дизайн та декоративно-прикладне мистецтво. До часових мистецтв віднесли літературу й музику, а до просторово-часових — театр, хореографію, кіно.

Статичні мистецтва не зазнають руху, не змінюються в часі, вони є застиглими, закріпленими у формі. Образи є втіленими, вкарбованими у певну матеріальну форму, що розташовується у просторі. Саме тому їх називають мистецтвами «просторовими».

Статичні (просторові) мистецтва є формотворчими. Творець, перебуваючи під впливом фантазії, формує у власній свідомості певний зоровий образ. Ці образи лягають на матеріал, мертву матерію, тим самим надаючи їй форми. Тобто ознакою статичних, просторових мистецтв є оживлення матерії, формотворення. Грецьке слово «plastike» перекладається як «ліпити», «створювати форми». Тому для означення формотворчих (статичних, просторових) мистецтв став використовуватись термін «пластичні мистецтва» [6].

Отже, самі поняття «пластики», «пластичності», «пластичних мистецтв» беруть свій початок у традиційній естетичній теорії, де пов'язані,

насамперед, із скульптурою та архітектурою як видами мистецтва; тілесно-речовою характеристикою тривимірних об'єктів. Якщо у скульптурі характеристики пластичності набуває твердий матеріал, то у контексті видовищних мистецтв вже пластичність людського тіла виступає як інструмент для відтворення певного художнього образу на сцені. Для реалізації композиційного задуму автора поряд із пластичним тілом використовуються пластичні (скульптурні) об'єкти (маски, ляльки). Вони збагачують художню мову і забезпечують більшу виразність образів.

У розрізі класифікації видів мистецтва, термін «пластичні мистецтва» відсилає, насамперед, до статичних (просторових) мистецтв. Але, пластичність є важливою складовою і запорукою творення гармонійної художньої форми і у царині просторово-часових видів мистецтва.

1.2. «Пластика» і «пластичність» як базові концепти у композиційній будові художнього твору і образу.

У площині теорії художнього твору, поняття «пластики» і «пластичності» пов'язані із цілісністю, гармонійністю, злагодженістю функціонування його складових. Пластичність тут може виступати характеристикою ритміко-динамічного рішення у хореографії, розкриватися як гармонійне поєднання статичної й динамічної частини у композиції.

У такий спосіб, пластика тлумачиться, як «гармонійність і виразність форм, образів і зображень» [3, Т.10, с.32]. Подібно до того, як у розумінні тіла поняття визначає узгодженість, біомеханіку його частин, так й у розумінні художнього твору, пластика фіксує здатність його складових і виражальних засобів функціонувати злагоджено, гармонійно.

Шестаков В. П. розглядає категорію «гармонії», як одну із загальних категорій класичної естетики, у контексті теорії і соціології мистецтва, теорії художньої критики.

У контексті мистецтва поняття «гармонії» пов'язане із проблемою «цілісності» художнього твору. Таким чином, виникає необхідність вивчення структури самого художнього твору, що включає взаємовплив його складових і закономірності їх співіснування. В. Бичков розглядає проблему цілісності твору мистецтва у контексті пари категорій — форми і змісту. Взаємозв'язок і взаємопроникнення цих понять описується у декількох, часом протилежних, вимірах. Одним з них є мислення досконалих витворів художньої творчості як гармонійної відповідності форми і змісту [9]. Іноді і саме поняття художнього твору тлумачиться, як цілісність певного типу, яка інтегрує і поєднує всі її частини [58]. Відповідно «пластика» тут — це той посередник, який забезпечує інтеграцію та узгоджене функціонування складових твору, у тому числі — форми і змісту.

Цілісність виступає не як нерухома і незмінна субстанція, а як пластичний процес розвитку, розкладання цілого на складові елементи і збирання їх в порядку становлення художнього образу. Відповідно, у контексті сучасного мистецтва, де художній твір заперечує особу автора і залучає до інтерпретації реципієнтів, необхідним для вивчення є і сам простір функціонування витвору, що передбачає вивчення закономірностей перцепції і традицій художньої критики.

Вимога цілісності охоплює і процес художньої творчості та естетичного сприйняття. Художня творчість передбачає єдність задуму і втілення, закономірний зв'язок усіх етапів формування художнього образу. В цьому також проявляється цілісний характер мистецтва як творчої діяльності.

Актуальною проблемою функціонування художнього твору є питання про необхідність гармонійності. К. Готтліб відносить гармонію і порядок до категорій класичного мистецтва. У контексті сучасного образотворчого мистецтва одним із основних принципів композиції стає дисгармонія. Основними похідними дисгармонійного начала є ігнорування сучасними художниками законів візуального сприйняття, заперечення фізичних

властивостей матеріалів, якими користується мистецтво, протиставлення зовнішньої форми образів їх внутрішнім значенням.

Таким чином, сучасна реальність художнього твору тяжіє до ірраціонального, недосконалого, неабсолютного і невпорядкованого. Очевидною є перевага дисгармонійного принципу, який, у свою чергу, можливо розглядати лише з точки зору опозиції до принципу гармонії, як вихідного принципу класичної естетики.

Протистояння хаотичного і впорядкованого є спільним мотивом як для традиційної, так і для постмодерної свідомості. Відповідно, дисгармонія — це зовсім не абсолютна втрата і заперечення гармонії [58]. Сучасне мистецтво, можливо, втратило її в старому значенні, але не у значенні абсолютному.

Таким чином, категорія гармонії у її класичному чи сучасному розумінні залишається актуальною при аналізі структури й функціонування художнього твору. Пластика у цьому контексті є синонімічним поняттям до динамічної цілісності самого твору і злагодженого функціонування його складових.

Отже, поняття «пластика» має ряд теоретичних і практичних виявів. Узагальнюючи, основними тлумаченнями даного поняття можна визначити:

- 1) вид образотворчого мистецтва; узагальнена назва для творів скульптури, декоративно-прикладного мистецтва, синтезованої скульптурно-архітектурної діяльності;
- 2) тривимірний об'єкт, що функціонує у просторі, пластичний об'єкт;
- 3) пантоміма, узгоджені рухи тіла, володіння тілом у розумінні одного з основних інструментів театральної і хореографічної творчості;
- 4) цілісність внутрішнього й зовнішнього функціонування художнього твору, гармонійність.

Концепт «пластичності» поряд із поняттям «пластики» традиційно є вживаним у полі естетики і мистецтвознавства. Відповідно до цих категорій відбувається конструювання образу, виражається настрій і художній рух.

Також за допомогою терміну «пластичність» характеризують життя соціуму, рух суспільної думки, виражають оформлення і розвиток ідей, що переносить дане поняття у контекст соціології, поведінкових наук і культурологічних досліджень.

Проблемою є «дифузно-синкретичне» сприйняття пари понять «пластика» — «пластичність», розуміння про те, що кожне з них значить окремо є досить розмитим та невизначеним. Тому необхідністю є чітке окреслення та диференціація значень даних концептів, визначення їх «предметної сутності» [37, с.145].

Так у контексті естетики поняття «пластичність» розуміється як засіб художньої мови, який сприяє створенню виразної форми і характеризує її образно-композиційні, зображальні, фактурні, колористичні, стилістичні елементи у низці видів мистецтв, а саме — в архітектурі, декоративно-прикладних мистецтвах, образотворчо-візуальних, а також у видовищно-сценічних (театрі), екранних мистецтвах — кіно і телебаченні [37, с.146].

А. Пучков поєднує концепти «пластичності» і «скульптурності» у контексті тілесного і визначає їх, як властивості будь-яких духовних і матеріальних виявів у античній культурі. У такий спосіб, у полі архітектурознавства зокрема, можна казати про принцип художньо-пластичної тілесності, який виявляється:

- у тотожності грецької міфології і повсякденної реальності;
- у єдності мислеформи та її пластичного втілення;
- у здатності помислити себе, як іншого й іншого, як себе;
- у художньому характері тих сфер людської діяльності, що пов'язані із пізнанням і перетворенням навколишньої дійсності;
- у ототожненні чуттєво-матеріальної (тілесної) природи космосу із тілесною природою людини (у метафоричному сенсі) [46, с. 413-414].

Таким чином, бачимо, що пластичність одночасно виступає, як тілесний принцип взагалі, так і як характеристика тілесності у культурі, тобто ознака

певної культури. На відміну від «пластики», «пластичність» визначається, як ознака, характеристика, спосіб і засіб перебігу процесів.

Розглядаючи різні підходи вже до тлумачення поняття «пластичних мистецтв» у сучасних контекстах, можна виокремити визначення словника О. Шевнюк, де пластичні (або просторові) мистецтва розуміються, як види мистецтв, твори яких являють собою незмінні в часі об'ємно-просторові оречевлені структури і сприймаються зором, за участю дотику, іноді — руху (в процесі кругового огляду скульптури і архітектури) [57, с. 5].

Пластичні мистецтва схильні до взаємодії та синтезу і включаються до складу синтетичних мистецтв. Якщо з XVIII ст. пластичні мистецтва розумілись, як «витончені» і були направлені на відтворення довершених образів реальності, то вже у XX ст. поняття просторових мистецтв межує із новим терміном — «візуальні мистецтва». У такий спосіб відбувається розмиття образної природи мистецтва, що тепер включає всі види впливу на людину через зорове сприйняття.

Зокрема, синтетичними способами формоутворення стають дизайн, мода, реклама і телебачення. Таким чином, пластичні мистецтва поділяються на образотворчі та архітектуру, декоративно-прикладне мистецтво і дизайн, межі між якими не є абсолютними. Останні естетично організують об'єкти утилітарного значення; їх зорово-просторові форми, як правило, не мають аналогій в реальній дійсності [17, с. 6].

Пластичні мистецтва відрізняються від альтернативних видів художньої діяльності за наступними характеристиками:

- художній образ і форма залишаються незмінними у часі;
- сприйняття творів пластичних мистецтв здійснюється за участю зору й дотику (скульптура, декоративно-прикладне мистецтво, дизайнерські вироби);
- часовий момент освоєння образу носить суб'єктивний характер.

Для того, щоб більш ґрунтовно розглянути конкретні види пластичного мистецтва, необхідно спочатку надати чітку дефініцію самому поняттю «вид мистецтва».

Вид — це стійка, історично утворена форма існування художньо-творчої діяльності, яка різниться від інших форм способом матеріального втілення ідейно-художнього змісту [25]. Тобто кожен окремий вид мистецтва використовує свої унікальні методи, способи й засоби виразності для відтворення реальної дійсності. Таким чином, завдяки варіативності видів мистецтва досягається повний, різносторонній характер відтворення реальності. Відповідно, диференціація вимірів пластичного мистецтва здійснюється на базі архітектонічного матеріалу, з якого конструюється художній образ. У живописі таким матеріалом постає колір, в скульптурі — пластика, а в графіці визначальними стають лінія та штрих.

М. Каган визначає «вид мистецтва», як «певний спосіб творчого осмислення світу, де тип художньої знакової системи реалізується й заломлюється на сигнальній базі, яка визначається характером фізичних якостей матеріалу (або групи матеріалів), який використовується» [25].

У цій площині можливим є використання різних матеріалів поряд з різноманітними технологічними прийомами формотворення. Відповідно до цього вид мистецтва передбачає розклад на різновиди й галузі, де й акцентуються його виключні якості.

Важливою базою розрізнення видів пластичного мистецтва є образна структура творів, яка здійснюється зорово-пластичними методами: композицією, елементами форми (простір, об'єм, пластичність, ритм і лінія), методом матеріальної обробки. Реалізація ідейно-художнього змісту здійснюється у пластичних мистецтвах на основі трьох елементів: тектонічно-композиційного, експресивного (виразного), образотворчого (зображального).

Тектонічно-композиційний елемент полягає в особливостях розміщення об'єкта та організації перебування предметного матеріалу в тривимірному

просторі. Визначальним у даному вимірі є проектування самої конструкції об'єкта, його тектоніки, у досягненні цілісності композиції шляхом експериментування з елементами пластичної форми. При цьому вони можуть мати у своїй основі як гармонійний, так і хаотичний початки. У живописі і графіці дані принципи композиційної побудови реалізуються на площині, у скульптурі, архітектурі і дизайні — у тривимірному просторі [28, с.142-143].

Експресивний характер стосується художнього образу і обумовлюється використанням зорово-формальних елементів, які сприяють утворенню певного настрою, виявленню ідейного змісту. Енергетична наповненість образу залежить від певного пластичного рішення, а воно, у свою чергу, завжди несе емоційно-естетичний зміст [28, с.142-143].

Зображальний аспект включає безпосередньо візуальний модус (конкретні об'єкти, що зображені художником) і асоціативний модус, такий, що дозволяє розширити зміст твору за межі власне зображеного і надати символічного значення деталям. У такий спосіб візуальне середовище набуває здатності утілювати елементи філософських інтуїцій, вказувати на відповідні ідеї, спрямовувати думку реципієнта, розгортаючи перед ним ті сторони реального, які не передбачають безпосереднього зорового вияву.

Пластичні мистецтва зближені зі світом матеріальних об'єктів, що створювались людиною як власне «культурне середовище». Обробка природних матеріалів, формотворення, виготовлення елементів власного простору були складовими поступу культури як такої. Світ речей, що створюються чи перетворюються (декоруються) людиною, «сприймається як світ олюднений, як предметна творчість, яка удосконалює природу, вносить до хаосу дійсності розумний порядок» [28, с.142-143].

У такий спосіб формується базис для зародження і розвитку естетичного відчуття, на ґрунті якого поступово утворюються різні види пластичного мистецтва. Виготовлення певного типу речей вважається мистецькою діяльністю лише тоді, коли предмет набуває естетичних якостей, духовно наповнюється і закріплює за собою певне образне усвідомлення дійсності.

Структура пластичних мистецтв передбачає поділ на образотворчі (живопис, скульптура, графіка) й необразотворчі (архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, дизайн) мистецтва. Образотворчі мистецтва покликані відображати реальний світ на зображальній площині. Необразотворчі — мають створювати матеріальне середовище, тому пов'язані із виробництвом і речовою культурою. Вони сприймаються як результат опредмеченої мистецької діяльності.

Група образотворчих мистецтв формується:

- скульптурою (пластикою) — видом пластичного мистецтва, що направлений на відображення дійсності посередництвом об'ємних пластично-просторових форм і образів. Пластика характеризується тривимірним об'ємом, який перебуває у певному просторі; створюється з твердих (мармур, граніт, дерев,) або м'яких (глина, віск) матеріалів. До видів скульптури належать: кругла скульптура, рельєфна (об'ємне зображення, розміщене на площині). Виразальними засобами пластики слугують розмір, об'єм, єдність кольору та фактури, ритм та динаміка (символіка жесту, виразу обличчя), деталізація, світлотінь, композиція.

- живописом (малярством) — у розумінні художнього відображення світу речей на площині посередництвом кольорових матеріалів. Малярські художні засоби поєднують колір, лінію та світлотінь. Колір є визначальним елементом, що використовуються у живописі як провідний виразальний засіб. У поєднанні із законами світлотіні, кольоровими матеріалами досягається досконалий рівень об'ємного та просторового моделювання, емоційна передача особливостей реальної чи уявної дійсності;

- графікою, яка постає як вид образотворчого мистецтва, що охоплює малюнок і друкарські художні твори (літографію), що ґрунтуються на мистецтві малюнку, але володіють і власними зображальними засобами виразності. Засади графіки полягають у використанні таких її виразних

елементів, як штрих, лінія та пляма, що контрастують з білою (рідше — кольоровою або чорною) поверхнею паперу — базового матеріалу графіки.

– архітектурою (лат. *architectura*) — є одним із видів пластичного мистецтва, що реалізується у діяльності з проектування та будівництва монументальних ансамблів. В архітектурі перетинаються технічний та естетичний аспекти. Класифікація видів архітектури передбачає поділ на три види: об'ємні споруди (собори, житлові будинки, театри, стадіони, крамниці); ландшафтна архітектура (конструювання садово-паркового простору); містобудування (проектування нових населених пунктів та реконструкція старих пунктів міста [28]).

– декоративно-прикладним мистецтвом (лат. *decoro* – прикрашати) у загальному контексті розуміють, як естетичне оформлення середовища, будівель та споруд. Серед видів декоративного мистецтва виокремлюють: монументальне декоративне мистецтво (що актуалізує себе у декоруванні архітектурних ансамблів та витворів садово-паркового проектування); декоративно ужиткове мистецтво (зосереджене на прикрашанні побутових деталей і предметів); оформлювальне мистецтво (оформлює свята, фестивалі, перформанси.).

– дизайном (англ. «*design*») — термін, який використовується на позначення процесів проектувальної діяльності предметного світу. Як пластичне мистецтво, дизайн пов'язаний із наданням певних функціональних й естетичних властивостей світу предметів і речовому середовищу як такому. Базисом дизайну є балансування між утилітаризмом та естетичними принципами, які мають утворювати пластичну єдність. Утилітарне розкриває себе як технологічність, інструментальність, а естетичне — як поєднання виразності, досконалості, образності. Обидві складові є взаємозалежними, але утилітарне часто залишається визначальним фактором [28].

Таким чином, пластичні мистецтва – це види мистецтв, які існують в просторі і сприймаються посередництвом зору. Їх структура передбачає поділ на образотворчі і необразотворчі мистецтва. Образотворчі мистецтва

включають живопис, скульптуру та графіку, які здатні відобразити реальність візуально або за допомогою тривимірних об'ємів (скульптура), а також — шляхом їх зображення на двовимірній поверхні (живопис, графіка). Необразотворчі пластичні мистецтва включають архітектуру, декоративне мистецтво і дизайн, де зорово-просторові форми не передбачають конкретних аналогів в реальній дійсності.

Отже, пластика і пластичність тісно пов'язані із поняттями гармонії, цілісності, злагодженості. Пластичність образів, злагоджена взаємодія складових художнього тексту, його «скульптурність» забезпечують цілісний характер художнього твору. У такий самий спосіб складові тексту культури взаємодіють одна з одною. Пластичність культурного простору, таким чином, визначає його потенціал до функціонування на засадах цілісності і гармонії в умовах перманентних інкорпорації чи вилучення його елементів.

1.3. Культурологічні аспекти поняття «пластичність».

Концепт «пластичність» є загальноживаним у колі біологічних і психологічних вчень про розвиток і поведінку. Так, у колі наук про людську поведінку пластичність — це, ознака, яка вказує на те, що живий організм може зазнавати модифікацій під впливом середовища. У кожному випадку, коли вимірюється розвиток чи поведінка предмета відповідно до певного стимулу, вимірюється його пластичність.

Р. Лернер розглядає поняття у контексті розвитку особистості («developmental plasticity») і визначає пластичність як можливу різноманітність варіацій, що можуть виникнути у процесі персонального розвитку [89].

Також термін відсилає до систематичних структурних або та функціональних змін у певному процесі і може включати варіації, що лежать у певному варіаційному континуумі навколо якоїсь гіпотетичної цінності і варіації які ведуть до структурних і функціональних змін якісного порядку.

Розвиток концепту «пластичності» вівся ще з першої половини ХХ ст. Розробляли поняття зоопсихологи Т. Шнейрла і Н. Майєр, які характеризували відмінності між видами на засадах можливості різних видів модифікувати свою поведінку та пристосовуватись до нових обставин.

Таким чином вчені виходять на концепт гнучкості (flexibility), що близький до пластичності у соціальному розумінні. Гнучкість — це здатність змінювати поведінку задля пристосування або відповідності запитам певного контексту. Розмежовуючи поняття пластичності і гнучкості, Р. Лернер зазначає, що пластичність є еволюційним онтогенетичним процесом, що розвиває здатність модифікуватись відповідно до умов. Гнучкість — це результат, вже наявна ознака, сформована в організмі внаслідок пластичного процесу розвитку [89].

Вчені доходять висновку, що пластичність є феноменом, який можливо розвивати. Не існує гену, що формує здатність до пластичності, також пластичність не розвивається із віком. Тому організми мають самі розвивати свою пластичність.

Друга особливість бачення зоопсихологів — це релятивістський характер пластичності. Хоча пластичність і є необхідним супровідником розвитку організму, необхідні певні обмеження, відносно яких може бути визначений рівень пластичності.

У такий спосіб бачимо, що пластичність є характеристикою процесів розвитку, які стосуються всіх живих організмів. Відсутність тотожності із поняттям «гнучкості» виявляється і у застосуванні терміну «пластичність» у контексті видовищних мистецтв, де «пластичне рішення» у театрі, або пластичність тіла у танці передбачає органічне чергування проявів гнучкості й твердості, динаміки і статичності. Таким чином, пластичність обумовлює саму здатність до модифікацій, а не спосіб, яким досягається зміна.

Пластичність з антропологічної точки зору має символічну, знакову природу. К. Леві-Строс, аналізуючи культури різних племен, їх обряди,

традиції, приходять до висновку, що існує пряма залежність між пластикою людини і характером її мислення.

К. Леві-Строс, вивчаючи феномен масок *swaihwé*, розглядає його паралельно у вимірі пластики, соціології, в аспекті міфу про їх походження та у семантичному вимірі. Таким чином, робиться висновок про те, що в такій області, як маски, поєднуються відповідно міфологічні дані, соціальні і релігійні функції і пластичне вираження, ці три порядки феноменів, що здаються настільки різнорідними, функціонально пов'язані [32].

Представники племен, надягаючи якусь маску або розфарбовуючи себе певним чином, починають вести себе так, як диктує образ, який вони на себе одягають, тобто відбувається максимальне злиття актора зі своєю роллю. Це злиття є настільки сильним, що «для завершення індивіда і його персонажа потрібно просто знищити індивіда» [33].

Таким чином, пластичність передбачає можливість змінювати свою поведінку відповідно до усталених образів, зразків, продиктованих сталими зв'язками різних вимірів життєдіяльності. У такий спосіб представники племен транслюють текст, що є основою їх культури, при чому, у випадку масок, трансляція відбувається як через поведінку, набір жестів і рухів, так і через пластичний об'єкт.

Поняття «пластичність» включається у поле невербальної семіотики. Ю. М. Лотман бачить у самій пластиці людини певний текст, за допомогою якого здійснюється процес комунікації. Просторові моделі, що створюються культурою, є такими формами семіотичного моделювання, що будуються не на словесно-дискретній, а на іконічно-континуальній основі. Основу їх складають культові тексти, які сприймаються зором, вербалізація ж тут набуває вторинного характеру. «Такий образ всесвіту легше протанцювати, ніж розповісти, намалювати, зліпити або побудувати, ніж логічно експлікувати» [35].

Подібною просторовою моделлю культури є людська поведінка, що варіюється відповідно до очікувань культурного поля соціуму, виливаючись

у театралізацію. Так, у контексті теорії Ю. Лотмана про людську пластичність можна казати, як про можливість людської поведінки зазнавати модифікацій за умов стимуляції її культурно-соціальним середовищем.

У такий спосіб, Ю. Лотман розкриває явище театралізації, що полягає в уподібненні реального життя або окремих його сфер театру [35]. Театралізація властива культурам, що виробляють яскраво виражені області ритуалізованої поведінки. Якщо у своїх витоках театральна дія сходиться до ритуалу, то в подальшому історичному розвитку часто відбувається зворотне запозичення: ритуал вбирає норми театру.

У епоху романтизму відбувається проникнення театральних норм поведінки в побутову сферу. Виникнення «театру повсякденного поведінки» змінює погляд людини на саму себе. В житті виділяються «поетичні» моменти і ситуації, які оголошувалися єдино значущими і гідними існування взагалі. У «непоетичні» моменти людина ховається за лаштунки і, з точки зору «п'єси життя», як би перестає існувати до нового виходу.

«Справжньою реальністю» починають володіти не тільки певні ситуації, але і властиві даній епосі звичні набори амплуа. Для того, щоб існувати, індивід повинен додати до свого фізичного буття знакове. У певні культурні епохи це досягається ототожненням своєї особистості з якою-небудь значущою в даній системі соціальною роллю [35].

Вибір ролі супроводжувався вибором жесту. Виділяється область «рухів, що значать» – жестів, на відміну від рухів суто побутових та не пов'язаних з ні яким значенням. Критика класицизму як «століття пози» зовсім не означає відмови від жесту – просто зсувається область того, що значить: ритуалізація, семантичний зміст переміщуються в ті сфери поведінки, які колись сприймалися як повністю позазнакові. Простий одяг, недбала поза, зворушливий рух, демонстративна відмова від знаковості, суб'єктивне заперечення жесту стають носіями основних культурних значень, тобто перетворюються на жести.

Відповідно, реальна поведінка людини перебуває всередині трикутника «культура – театр – образотворчі мистецтва», де відбувається інтенсивний обмін символікою та засобами вираження. Театральність проникає в побут і впливає на живопис, побут впливає на те й інше, висуваючи гасло «натуральності», нарешті, живопис і скульптура активно впливають і на театр, визначаючи систему поз і рухів, і на позахудожню реальність, підіймаючи її до рівня такої, що «має значення».

Має велике значення при цьому те, що, переходячи в іншу сферу, та чи інша знакова структура зберігає зв'язок зі своїм природним контекстом. Так виникають «театральність» жесту на картині і в житті, «мальовничість» театру або самого життя, «природність» сцени і полотна. Саме таке подвійне звернення до різних семіотичних систем створює ту риторичну ситуацію, в якій наявне потужне джерело вироблення нових значень [35].

Отже, концепт «пластичності» у контекстах культурології визначається:

- як характеристика культури, що позначає в ній тілесний, природний принцип;
- як характеристика мислення, єдність думки і її вираження;
- як ознака живого організму, що вказує на те, що він здатний зазнавати модифікацій і розвиватись відповідно до змін навколишнього середовища;
- як рухи і жести тіла, що транслюють певний текст, засіб міжкультурної комунікації.

Таким чином, бачимо, що поняття пластики і пластичності першопочатково зароджуються у естетичній теорії, у полі якої продовжують функціонувати і сьогодні. Свій поступальний розвиток поняття отримують, переходячи у культурологічний дискурс, де пластичність виступає характеристикою культури як такої.

Пластичність культури виявляє себе, насамперед, як запорука єдності духовного і матеріального компонентів культурного середовища, що виявляється у людині як продукті культури. Буття індивіда як тіла у просторі

і духовне буття особистості перебувають у постійній взаємодії. Цим обумовлюється взаємозв'язок тілесної пластики індивіда і характеру його мисленнєвих процесів. Якщо піддавати розгляду колективні виміри пластичності культури, то вона виявляє себе як потенціал до гармонійного перебігу трансформаційних процесів соціокультурного середовища; під час провадження інтеркультурної взаємодії; у процесах культурного розвитку і впровадження інновативних практик.

РОЗДІЛ 2. ПЛАСТИКА І ПЛАСТИЧНА КУЛЬТУРА У ПОЛІ КОМУНІКАЦІЙ

2.1. Іконічність пластичної культури у процесах невербальної комунікації.

Інтеркультурна комунікація може відбуватися засобами невербальної поведінки, які включають жести, пантоміму, використання знаків-емблем і мови знаків (що використовується, переважно, людьми з проблемами слуху). У такий спосіб, створюється іконічна знакова система, що формується посередництвом тілесної пластики.

У нашому дослідженні ми послуговуємось термінологією Ч. Пірса («знак» «іконічний знак»), який провадив дослідження з теорії знаків (семіотики), розробивши вчення про значення та пізнання. У роботі «Поділ знаків» автор надає визначення знака: «Знак, або репрезентамент, — це щось, що позначає що-небудь для кого-небудь у певному відношенні чи об'ємі» [44, с. 176]. Знак позначає певну ідею об'єкта (основа репрезентаменту), сам об'єкт, та створює образ об'єкта в розумі іншого (інтерпретанта). Знак або репрезентамент, об'єкт та інтерпретант утворюють тріадичний стосунок.

Отож, знакова реляція, згідно з Пірсом, має три ступені. Функції ікони відповідає першість зв'язку між знаком і позначуваним об'єктом. Функція індексації є другою, на основі неї встановлюється зв'язок з предметом за допомогою займенника або прислівника. Функція символізації є третьою. Для дослідження знакової основи жестів, рухів, поз та міміки як виявів пластики людського тіла та поведінки, визначальною є функція ікони. «Ікона - це репрезентамент, репрезентативна якість якого є первинною. Знак за первинністю (Firstness) є образ об'єкта» [44, с. 204] Ікона не має динамічного зв'язку з об'єктом, який вона представляє - випадково її якості видаються схожими з якостями об'єкта [44, с. 204].

Таким чином, бачимо, що терміни «іконічний» та «іконічний жест» походять з традиційної семіотики, набуваючи власного специфічного сенсу в історії ідей. Що стосується їх інтерпретаційного аспекту, то жести можуть бути класифіковані як іконіка (iconics), або як іконічні тілесні знаки (iconic bodily signs), коли є певна форма подібності між знаком (жестом) та об'єктом, який схоплюється, є помітним для інтерпретатора [96].

Людина використовує мову у такий спосіб, що це мотивує її як до говоріння, так і до жестикулювання. Знаки, трансльовані тілом, посилюють як власне розуміння оратора, так і інтерпретацію співрозмовника. Вони допомагають співавторам досягти спільних домовленостей у «концепції дії» [96]. «Інтерпретантом» тут виступає контекст, включно з практичними умовами, у межах яких розуміється іконічний знак. Ч. Пірс виділяє наступні аспекти інтерпретантів: емоційний (ключовий для інтерпретації мистецтва), енергетичний (для фізичних або духовних зусиль), логіко-поняттєвий. Суттєву роль під час інтерпретації відіграє і вплив значення на поведінку [44].

Некоректна невербальна поведінка, хибна утилізація тих чи інших іконічних знаків часто виступає причиною непорозуміння між представниками різних культур, навіть якщо вони володіють мовою на однаковому рівні. Хоча мова, як вербальний засіб, є найбільшим бар'єром у актах міжкультурної комунікації, культурні відмінності у використанні та тлумаченні невербальних сигналів створюють додаткове, часто несвідоме джерело непорозуміння [107]. Культурні непорозуміння можуть негативним чином впливати на міжособистісне сприйняття і перешкоджати встановленню позитивних міжкультурних відносин.

Культура у термінах етнографії розуміється як код або системи значень, що є історично спільною для певного колективу, при чому культурні коди формуються загальними переконаннями, світоглядними установками, нормами та цінностями [81]. Вони утворюють складну систему відліку, крізь призму якої ми сприймаємо середовище міжособистісних взаємодій.

Етнографічний підхід передбачає вивчення «видимого виміру», у якому культура маніфестує себе [64, с. 3]. Таким виміром є комунікативні коди, які варіюються у різних культурах. Для нашого дослідження актуальним є аналіз можливостей трансляції культурного тексту посередництвом пластичного потенціалу людського тіла, що проявляє себе у міжособистісних актах комунікації.

У контексті використання систем іконічних знаків у комунікативних процесах, базовим поняттям виступає «жест» (gesture). Одна з найбільш усталених типологій жестів запропонована Д. МакНілом [96]. Відповідно до концепції автора, іконічні жести ілюструють аспекти того, що передається у мові, через зорово-просторові образи, що базуються на спогадах та інших видах психічних репрезентацій. Знакові жести передбачають відповідність форми, якої набуває жест (пози тіла, траєкторії та манери руху руки) дії чи події, яку вона зображує.

Д. МакНіл пропонує наступну класифікацію рухів тіла, що виникають у ситуаціях міжособистісного спілкування:

— *жестикуляція*: розуміється як спонтанні рухи долонь і руки, що тісно пов'язані говорінням, як таким. Вони, як правило, не набувають стандартизованої форми. Жестикуляція є загальним крос-культурним феноменом і включає в себе суттєву частину наших невербальних виявів [64, с. 4].

— *пантоміма*: розглядається як зображення об'єктів, дій, подій без вербального супроводу. Як і у жестикуляції, лінгвістичні властивості є відсутніми в пантомімічних жестах. У пантомімі рухи є менш спонтанними, за рахунок чого формується певна послідовність, що, у свою чергу, сприяє збільшенню семіотичної функції пантоміми [64, с. 4].

— *емблеми — знаки рук*: рухи, які використовуються замість певних слів чи висловлювань. Кожен емблема перекладається буквально і мають узгоджені значення у кожній спільноті. Але їхні форми і значення можуть

варіюватися у різних культурах. Емблеми, на відміну від жестикуляції та пантоміми, набувають лінгвістичних властивостей [64, с. 4-5].

— *мови знаків*: є цілісними лінгвістичними системами, які використовуються людьми з вадами слуху для комунікації. Рухи є еквівалентними повідомленням і словам. Мова знаків має досить високу стандартизацію у глобальному просторі, але містить певні варіації у різних культурах [64, с. 4-5].

Точність декодування рухів тіла та їх інтерпретація значною мірою залежать від рівня попередніх знань про культуру співрозмовника. Р. Шнеллер виокремлює три види потенційного результату комунікації: позитивне *розуміння*, *непорозуміння* та *нерозуміння* [107, с. 483-484]. Позитивне розуміння відбувається, коли невербальний сигнал правильно декодується приймачем. Непорозуміння трапляється, якщо невербальний сигнал інтерпретується приймачем у іншому культурному сенсі. Це особливо стосується знаків — емблем, що є подібними за формою у двох культурах, але наповнені різним значенням у кожній з них. Нерозуміння відбувається у комунікативних ситуаціях, коли трансльований невербальний сигнал (наприклад, жест) не існує в культурі приймача, тому не підлягає тлумаченню [107, с. 483-484].

Кожен з цих видів розуміння може бути усвідомленим чи неусвідомленим. У більшості випадків ми усвідомлюємо саму ситуацію нерозуміння, але причина невдалого акту комунікації залишається поза нашою свідомістю. Найбільш небезпечним випадком є непорозуміння, які залишаються поза увагою учасників комунікативного процесу. Вони можуть відбутися через помилкове апелювання до характеристик окремої особистості, а не до культури в цілому. Така помилка атрибуції через несвідомі непорозуміння може загрожувати процесами імпліцитного наростання конфлікту [110].

Взаємостосунки між «тілом, що комунікує» та його матеріальним та соціальним середовищами існування відіграють важливу роль у сприйнятті

та інтерпретації значення тілесних знаків. Пластична культура розгортається тут у вимірі фізичному, бо передбачає функціонування механіки тіла, але реалізує і власну знакову основу, виробляючи системи іконічних знаків.

Іконічні знаки тіла супроводжують вербальний процес комунікації, виступаючи додатковими трансляторами сенсів, що свідомо чи несвідомо сприймаються приймачем повідомлення. У той самий час, тілесні знаки можуть повністю провадити комунікативний процес, так як утворюють цілісні лінгвістичні системи (мови знаків).

Отже, пластична культура певного колективу передбачає вироблення іконічних знаків тіла, що, по-перше, забезпечують процеси невербальної комунікації з іншими культурами; по-друге, транслюють (свідомо чи неусвідомлено) інформацію про світоглядну систему, характер мислення, традиції даної спільноти.

2.2. Пластика як вияв характеру мислення у культурі (на прикладі танцювальної культури).

Пластика, як тілесний потенціал до передачі знаків, широкий вияв отримує у танцювальній культурі, що зберігає художній елемент, транслюючи при цьому певний текст. Таким чином, представники культурної традиції розкривають засади власного світобачення та патерни мислення через композиційні візерунки танцювальних рухів.

У даному контексті окремим способом трансмісії одиниць культурної інформації слугує національна танцювальна культура, що за свою основу бере зразки народної хореографії.

Народна хореографія має свої початки у давніх видах колективної народної творчості, у продуктах давньої архаїчної культури. Вона у музично-пластичній формі транслює світоглядний та естетичний досвід етносу, характер самосвідомості, патерн мислення спільноти. Розглядаючи феномен танцювальної пластики у її колективному вияві, необхідним є звернення до

етнографічних досліджень національної танцювальної культури. Дослідження традиційного, несценізованого її елементу провадили такі дослідники, як Р. Гарасимчук, А. Гуменюк, К. Василенко. Мистецькі прояви національного танцю описували етнографи XIX ст. — А. Терещенко, П. Чубинський, В. Шухевич, С.Титаренко. Вони виокремлювали танець із архаїчного синкретичного ритуального дійства, зосереджуючись на його художніх характеристиках [30].

Танцювальна культура формується у палеоліті, розвиваючись у поєднанні з міфологією. Як визначає Л. Косаковська, набуття образної структури і символічного характеру танцем як таким, відбувається у процесі його виокремлення із «первісного синкретичного кола пісня — музика — танець — пантоміма — мізансцена — декор» [30].

До цього танець розчинявся у архаїчних традиціях ритуалів і обрядовості, виступаючи одним з їх елементів. Таким чином, танець зберігав поліфункціональність: містив художні і нехудожні елементи, поєднував реалізацію магічного обряду із грою, освоєнням навколишнього простору, процесами формування світоглядної системи первісного колективу [30].

Традиційний елемент української національної танцювальної культури бере свої витoki, насамперед, у зразках язичницької культури давніх слов'ян. Базанова О.А. пов'язує процеси етногенези східних слов'ян із їх образною пластичністю. Так національний характер етносу отримує свій прояв у мові як знаковій системі і у пластичності, що також є його утіленням [5].

Виокремлюючи поняття «практичної пластичності», О. Базанова акцентує на символічній, знаковій природі даного явища. Пластика у даному контексті не лише забезпечує гармонійне включення тіла у простір, а і створює «малюнок руху і візерунок слова одночасно» [5], що допомагає здійснювати процеси комунікації у її невербальному вияві.

К. Леві-Строс здійснює аналіз культур різних племен, базуючись на особливостях їх обрядів, традицій. Він висловлює думку, що існує пряма залежність між пластикою людини і характером її мислення [33]. Також, у

процесах трансляції тексту культури засобами тілесної пластики окремим компонентом є пластичні об'єкти як такі — прикладом таких предметів можуть виступати маски. Дані матеріальні елементи безпосередньо впливають на зміст тексту, розширюючи можливості пластики тіла, створюючи гіпертрофовані образи і закладаючи альтернативні контексти сприйняття інформації [32].

Рухи людського тіла, система жестів і характер ходи, які реалізують відчуття пластичності, виражають прагнення людини на первісних етапах свого розвитку гармонійно існувати у навколишньому середовищі. Таким чином, базові засади характеру етносу втілені в пластиці, яка є «іманентним вираженням національного початку культури» [5].

Танець як окремий вияв пластичної культури, завдяки своєму образному характеру, формує загальнозрозумілу комунікативну систему. Але виключним при сприйнятті одиниць інформації виступає процес інтерпретації образу виконавцем і реципієнтом, так як він уможливорює формування альтернативних змістів.

Східнослов'янські народи протягом багатьох століть свого існування створювали самобутню, унікальну пластичну культуру, де народний танець як її частина, є своєрідним виразом соціальних та естетичних ідеалів. Народна хореографія східних слов'ян є джерелом відомостей про їх історію, звичаї, особливості світогляду, мислення [5].

Комунікативне і соціальне значення танцю як феномена пластичної культури розкривається у системі актів танцю, які набувають поліфункціонального характеру. Л. Дьяконова вказує на можливості інтерпретації феномену танцю як обряду ініціації, як інтегрованого коду етнічної, національної, космополітичної культур, як експресивного пластичного акту самовираження особистості, як форми міжкультурної комунікації, як «способу ідеологічного залякування суперника» [21]. У такий спосіб системи жестів, рухів, танцю, пластики є прадавніми образними мовами комунікації, які людина використовує для встановлення зв'язку із

собі подібними, із складовими власної особистості, зі світом. Налагодження подібного типу зв'язків є запорукою гармонійного включення людини у соціокультурний простір.

Танець як пластична форма трансляції культурної інформації, зародившись у первісних суспільствах, переживає ряд деформацій у історичному поступі. Тому необхідним є розуміння переходу від обрядово-ритуальної «пляски» синкретичного зразка до відокремленого жанрово-стилістичного різновиду мистецтва.

У танцювальній культурі східних слов'ян така трансформація починається у XIII ст., і пов'язана із театралізованою діяльністю скоморохів. Своє продовження вона отримує у XVI — XVII ст. із формуванням початків сценічної української народної хореографії. По-перше, кожен із компонентів первісного кола, «пляски» переходить у стилістично окремий вид мистецтва. По-друге, паралельно із процесами поширення християнської традиції відбувається деритуалізація танцю як такого, що попередньо був насичений язичницькими елементами. По-третє, ідеологія козацької держави XVI — XVII ст. зумовила вихід на першу лінію української національної танцювальної культури зразків художньої форми, що виражали, насамперед, волелюбність, і героїзм [30]. Таким чином, відбувається переосмислення окремих елементів первісного танцю, що дозволяє залишити деякі його елементи і композиційні візерунки вже у сценічних формах народної танцювальної культури. Тому дослідження танцю як феномена пластичної культури передбачає розуміння історичного взаємозв'язку сценічних, досценічних і позасценічних танцювальних форм [21].

Для образів танцювальної культури, які є одиницями передачі культурної інформації, властиві динамізм, тілесність, протяжність. З точки зору художньої практики, танець поряд із музикою і архітектурно-прикладними мистецтвами виокремлюють як «вид мистецтва, що оперує знаками необразотворчого типу» [21]. Такі знаки не передбачають

впізнання в образах будь-яких дійсних явищ чи дій. Знакова основа танцю пов'язана, насамперед, із асоціативними механізмами сприйняття людини.

У такий спосіб, через образну систему народний танець художньо відображає дійсність, викристалізовуючи структури світосприйняття народу, передаючи основи його уявлень про прекрасне. У сценічному варіанті народної танцювальної культури джерелом інформації про характер етносу виступають композиційні побудови, візерунки рухів і пластичне рішення танцювального перформансу як такого. Крізь сітку авторського бачення постановника проглядають архаїчні зразки освоєння простору і взаємодії з навколишнім світом — природним середовищем.

Наслідуючи у сценічних варіаціях прадавні елементи танцювальної культури, автори безпосередньо звертаються до вічних архетипів світобудови, широко проявлених у первісних елементах синкретичних дійств: кола, квадрату, спіралі, лінії, точки [21].

Такі примітивні символічні форми лежать в основі більш складних композиційних елементів. Архаїчні танцювальні ритуали не були продуктами вільної художньої творчості, а виступали необхідним елементом складної системи взаємин зі світом. Тому звертаючись до аналізу зразків національної танцювальної культури, ми безпосередньо взаємодіємо із архаїчними практиками освоєння простору.

Реалізуючи базовий первісний композиційний візерунок — коло, постає така форма народного фольклору як *хоровод*. Хороводи є однією з першооснов народного танцювального мистецтва, що, відповідно, утілювали у собі і обрядову дію. Їх виразною ознакою є поєднання руху великої маси учасників із пісенним супроводом, часто – із розігруванням в особах змісту пісні [30]. Хоровод, як форма танцювального дійства, побутувала у всіх східнослов'янських народів, реалізувала себе під час традиційних свят і у побутовому контексті, поєднуючись із народними іграми і розвагами.

У такий спосіб, хороводи водилися навколо вогнища або марени під час свята Івана Купала. Окрім відображення певного святкового обряду,

купальські хороводи передавали специфічний національно-слов'янський колорит, художній досвід і характер мислення давнього етносу.

Хороводи у традиційній культурі, як зазначає Т. Агапкіна, були пов'язані із семантикою «радості» і «веселоців». Також, зважаючи на використання кола як солярного символу, хоровод утілював так звану «гру сонця» — особливий тип руху світила, яке на великі свята «скаче», «танцює», «грає», «радіє» тощо [2]. У даному контексті танець набуває функції підвищення продуктивних сил людини, землі і худоби, що проявить себе у його календарно-обрядових варіаціях.

З точки зору значення танцювальних елементів у загальному обряді танець часто виступав кінцівкою обряду або одного з його етапів, а також виділяв певну подію або особу — учасника обряду з ряду інших, тобто виконував суто ритуальні функції [2].

Окрім композиційних візерунків, виразником культурної інформації є система образів, що зароджується у ритуальних танцях і зберігає певну сталість і у народній сценічній хореографії. Ритуальні театралізовані дійства функціонально були покликані долучати людину до світу природи, зокрема — засобами імітації рухів, пластики, поз тварин.

Зооморфізм танцювальних рухів первісної людини не лише гармонійно включав її у природний світ, а й сприяв оформленню та поступовій еволюції соціального простору перших антропогенних спільнот [21].

Виконавець первісної «пляски» інтуїтивно, шляхом невловимих асоціацій конструював танець-розповідь, складовими якого були яскраві, живі і пластичні образи. О. Базанова акцентує на можливості створювати виразні образи засобами пластики тіла. На прикладі вірувань давніх слов'ян бачимо, що кожній частині тіла у пластичному рішенні образу надавалось особливе символічне значення, що безпосередньо впливало на особливості форм танцювальної жестикуляції. Зрощені густі брови, наприклад, передбачали створення образу владної і могутньої істоти [5]. Магічного

змісту набували танцювальні жести рук. Виконавці чинили вплив на уяву людини, надаючи рухам рук химерний характер.

Усі можливості пластики частин тіла поряд із їх символічним значенням були направлені на трансляцію певного сюжету. Таким чином, ми звертаємось до практики пантоміми, ще одного елемента первісного синкретичного кола, який є чистим виявом пластичних можливостей тіла як у його динаміці рухів, так і продукуванні пластичних образів.

Як бачимо, за прикладом, наведеним вище, одним з найважливіших виразних елементів пантоміми були руки. Вони безпосередньо забезпечували розгортання наративу. Всі інші елементи мали доповнювальний характер, реалізували пояснювальну функцію. Рухи рук синхронізувалися із диханням, биттям серця, музичним чи пісенним супроводом, перетворюючись у найбільш екстатичні моменти у повторюване «махання», як іменують цей прийом деякі літописи [5]. «Махання» як таке було аналогічним до рефрену у поетичній творчості та до повторенні слів у розмові. Такий жест використовувався для надання танцювальній мові емпатичного характеру.

Отже, танець і пантоміма представляють ранні форми пластичної культури. Танець на етапі свого зародження, поряд із театралізованим синкретичним дійством в цілому, був реалізацією природної потреби людини в вираженні свого внутрішнього емоційного стану, пластичною формою освоєння навколишнього простору. Природне середовище існування людини впливало на формування цілісної системи її пластичної мови, серед форм утілення якої — танець.

Традиційна танцювальна культура і акт танцю як основний її продукт є засобом передачі одиниць інформації про характер, менталітет, патерни мислення етнонаціональних спільнот. У такий спосіб, засобами танцювальної пластики і пластичного рішення танцю як композиції здійснюється невербальна комунікація між культурами.

При дослідженні витоків української національної танцювальної традиції ми звертаємось до виміру архетипових елементів і системи образів

культури східних слов'ян, як певної прамови, окремі компоненти якої свідомо і несвідомо утилізуються вже у сценічних формах народної хореографії. Таким чином, відбувається проявлення закладених ще у період побутування архаїчної культури патернів пластичного мислення, за якими стає можливою реконструкція системи уявлень і особливостей світоглядної системи етносу. Пластичність тут постає у своєму практичному вияві, створюючи потенціал для провадження міжкультурної комунікації.

2.3. Пластичність мислення як умова гармонійного включення у соціокультурний простір.

Невербальне спілкування засобами тілесної пластики є освоєнням простору соціального, що відбувається через акти міжособистісної та інтеркультурної комунікації. У ситуації позитивного розуміння воно забезпечує адаптацію, включення окремого індивіда чи окремого колективу у соціокультурне середовище.

Танцювальні рухи, які так само є виявом тілесної пластичності, також відігравали і відіграють важливу роль в освоєнні навколишнього матеріального середовища, встановленні міжкультурних контактів, зверненні до основ власного світовідчуття.

Таким чином, потенціал пластичного тіла дозволяє людині бути гармонійно включеною у соціокультурний простір. Але рухи тіла виступають продовженням, породженням людського способу мислення, тому за рисунками рухів окремого індивіда можна реконструювати характер його мисленнєвих форм.

А. Єгоров досліджує особливості функціонування людського мислення у категоріях монадності — пластичності, зазначаючи, що провідною при визначенні модусів розвитку у історії думки виступала, переважно, категорія монадності. Категорія пластичності, яка є не менш важливою складовою

даної дихотомії, все рідше використовується при здійсненні дослідження основ буття і пізнання [22].

Категорія пластичності найбільш адекватно розкриває природу глибинних підстав буття, розгортаючись у значенні безперервної плинності, безпосередності, неупередженості. В. Шмаков тлумачить категорію пластичності як «стихію абсолютної в собі іманентності, стихію несвідомого, свого роду нірвани» [60]. О. Лосєв у своїх дослідженнях бачить пластичність як потенцію до фігурного умовиводу [34].

А. Єгоров окреслює тенденції до применшення ролі пластичної складової у людському житті і переважного звернення системи людського мислення до категорії монадності. Пластична складова здійснює вплив на життя людей, але все рідше враховується і усвідомлюється.

Проблему монадності — пластичності як основ буття презентують у розрізі понять форми і змісту. В категорії монадності ідея форми огортає ідею змісту. Зміст сприймається як похідний продукт форми. У категорії ж пластичності «зміст безпосередньо здійснює своє становлення і тим самим визначає і власну форму» [22]. За несвідомої утилізації лише монадної системи мислення відбувається спотворення характеристик пластичної складової реальності.

У термінах В. Шмакова світобудова і сама людина є складною єдністю пластичного потоку певних вібрацій і прагнень та системи трьох ієрархій пневматологічних категорій — Розуму, Волі і Любові [60]. Таким чином, проекцією категорії монадності виступає категорія форми (системність, ієрархічність), проекцією категорії пластичності — категорія змісту (потік вібрацій, прагнень). Осягнення монадної і пластичної складових буття, відбувається через зв'язок і взаємовпливи понять форми і змісту.

Категорія пластичності передбачає уявлення про все знання як «подолання замкненості в емпіричному положенні на даних щаблях ієрархічної системи, ... як вихід в стихію, що є чужою до будь-якої ієрархічності взагалі» [60]. Таким чином, попередніми передумовами

пластичності є безперервність, ізотропність, гомогенність, екзистенціальність і аморфність. Символом інтеріального змісту пластичності є інтуїція — динамічне виявлення всеєдності у множинності станів [60].

Мислення індивіда засноване на єдності монадних форм і пластичного потоку. Тому у свідомості людини нерухомі образи гармонійно поєднуються із такими, що є плинними, рухомими. Досконала думка, у цьому контексті, одночасно є і статичним кристалом, і потоком. Вона, поряд із гармонією форм і витонченістю їх побудов набуває також плавності і плинності. Такій думці властива пластичність, але у її ритмізованому вигляді.

Конкретними проявами пластичності виступають елементи психічного: інтуїція, пам'ять, почуття, емоції, настрої, несвідоме як таке. Однак, емоції є синтезом монадності і пластичності. З монадної точки зору емоція є одиничним елементом свідомості, який відокремлено займає певне місце в даній свідомості. З точки ж зору пластичності емоція пронизує весь зміст свідомості безпосередньо у своїй цілісній неподільності.

Несвідоме розгортається, як пластичний потік в собі, до якого неможливо застосувати будь-які монадні категорії. Долучитися до цього потоку можна лише безпосереднім чином. Будь-яке зовнішнє і незгармонійоване застосування категорії до несвідомого ведуть до його трансформацій і фінального зникнення.

Прояви пластичного потоку пов'язані із таким феноменом як настрої. Настрої є емпіричним виявленням виду і тону злиття актуального стану свідомості з пластичним потоком. Вищим ступенем єдності індивіда з пластичним виміром буття є екстаз (вихід за межі своєї емпіричної даності та егоцентризму).

Значення пластичності розкривається і через її співвідношення з пам'яттю. Долання просторових і часових обмежень, синтез минулого і майбутнього є можливими через пластичну природу пам'яті. Пам'ять здатна вбирати в себе весь спектр емотивної та смислової інформації, що підлягає паралельним процесам синтезу та диференціації.

Таким чином, бачимо що пластичність може виступати як засаднича категорія для опису складових світобудови, елементом індивідуального і колективного світовідчуття. Природа людського мислення і природа думки, відповідно, є пластичною у своїй основі, передбачаючи гнучкість, чергування статичних і динамічних станів, впорядкування «пластичного потоку» певним ритмічним візерунком.

Пластичність виявляє себе у психічній складовій людської особистості. Так пластичність несвідомого виступає в опозиції до раціональності, статичності свідомості індивіда. Але, водночас, пластичність виявляє себе і у самій можливості обмежити хаотичну, руйнівну природу несвідомих проявів раціональністю з метою формування інтеріального гармонійного простору і налагодження зовнішніх позитивних контактів зі світом.

Тому проблема пластичності мислення пов'язана із процесами психічної адаптації до навколишнього середовища. Е. Фромм тут фіксує увагу на понятті «людської природи», пластичність отримує свій прояв у вигляді потенціалу до статичного і динамічного видів адаптації до соціокультурної реальності. Статична адаптація обмежується зміною звичок, що не впливає на ядро особистості та не формує спектру нових потенцій чи рис характеру. Динамічна адаптація передбачає зміну структури особистості як такої [53].

Хоча людська природа не є чимось фіксованим статичним, але одночасно їй і не притаманна безмежна пластичність, що дозволяла б пристосування до різних типів нових умов без власної видозміни. Людська природа має свою динаміку, бо є результатом певної історичної еволюції із власними закономірностями і структурами [53].

Таким чином, Е. Фромм критикує соціологічні теорії (представників школи Е. Дюркгайма та представників біхевіоризму) із їх прагненням усунути психологічні проблеми з соціології. Ці теорії мають своїм підґрунтям гіпотезу, що людська природа не здатна до власної динаміки, а усі психологічні зміни розглядаються в категоріях набуття і розвитку нових звичок у результаті адаптації до нових культуральних патернів.

Психологічний фактор тут постає лише відгомонам патернів культури. Альтернативним полюсом виступає динамічна психологія, основи якої заклав З. Фройд. Вона визнає виключну роль за людським фактором, що передбачає перебування людської особистості у динамічному, пластичному стані здатності до внутрішніх трансформацій, до зміни природи свого мислення.

Отже, процеси мислення людської особистості мають пластичну складову, що у своєму синтезі із ієрархічністю монадності, системністю і раціональністю є засадничим принципом буття індивіда. Необхідність пластичного мислення постає у контекстах розвитку «креативної економіки», де безпосередньою вимогою до акторів цього поля виступає можливість креації ситуацій людського досвіду взаємодії. Таким чином, логічні початки роботи поєднуються із потребами емотивного залучення та інтуїтивного мислення, що я виявами чистої пластичності.

РОЗДІЛ 3. ПРИНЦИПИ ПЛАСТИЧНОСТІ У ДИЗАЙНІ І ТЕХНОЛОГІЇ ДИЗАЙН-МИСЛЕННЯ

3.1. Дизайн як практика формування гармонійного культурного простору.

Досліджуючи культурні витоки традиції вироблення художньо-утилітарних форм, необхідним є звернення до практики дизайну, як такої, що має виключний вплив на формування гармонійного культурного простору, у якому функціонує індивід.

Дизайн є пластичним у своїй основі, так як працює із матеріальним простором і духовним середовищем, із взаємовпливами індивідуальних потенцій людини та особливостями функціонування культурного поля. Підвищення значущості ролі практики дизайну у сучасному світі зумовлене, насамперед, соціально-економічними реаліями. Соціальний прогрес є передумовою розвитку дизайну і сам обумовлюється останніми досягненнями та ідеями дизайн-поля. У такий спосіб, дизайн у суспільстві сучасності набуває нового значення, що значно розширює спектр діяльності професіоналів даної сфери.

Необхідним є культурологічне осмислення дизайну як культурно-естетичного феномена. Зокрема, актуальним для аналізу є явище «дизайну культурного простору». Дизайнер культурного простору завжди керується нормативною системою художньої культури даного періоду, принципами своєї художньої програми. Споживач продукту діяльності дизайнера тут орієнтується, більшою мірою, на реальності масового споживання культури.

Засобами роботи із культурним середовищем є композиційне формотворення, креація образно-пластичних форм, при створенні яких дизайнер створює широке поле зв'язків «людина — об'єкт — середовище — культура» [23] .

Дизайн культурного простору є багатоплановим явищем, що зумовлює варіативність підходів до його вивчення. Наше дослідження передбачає аналіз впливу продуктів дизайну — образно-пластичних форм як складових культурного простору на можливість гармонійного існування людини у середовищі. Таким чином, розкриття сутності дизайну культурного простору передбачає необхідність аналізу специфічних особливостей естетичного відтворення і споживання об'єктів дизайнерської діяльності.

Розглядаючи відтворення як чуттєвий образ зовнішніх структурних характеристик предметів та процесів матеріального світу, що безпосередньо впливають на людину, є можливим визначення ряду функцій сприйняття у процесах пізнання: відображення окремих співвідношень, властивих процесам культурного середовища; виділення цілісного предмету з навколишнього фону; відображення його об'єму, особливостей форми.

Так як процес сприйняття знаходиться у в складній розумовій залежності від культурних систем, у ситуації проектування культурного простору дизайнер не лише вирішує проблему об'єкта, що має бути змодельований, але і моделює заздалегідь передбачену ситуацію. Ставлення людини до предметів дизайну варіюється залежно від ряду особливостей. Відповідно до цього виокремлюють ситуативний, естетизований, прагматичний, професійний типи сприйняття [23].

Творча практика дизайнера, враховуючи принцип єдності соціального і культурного, означає розуміння продукту дизайнерської діяльності як такого, що має не лише утилітарне значення, але і набуває можливості вираження деяких загальнокультурних інтенцій, смислів, цінностей та суб'єктивних значень. Взаємопроникнення соціального і культурно можна розглядати як мету і, одночасно, як результат, як зміст людської активності, дій, думок. Таким чином, базовою категорією, що дозволяє подолати вузькоспеціальну обмеженість розгляду дизайну, виступає категорія діяльності, яка є універсальною і всезагальною [23].

Діяльність осмислюється як продуктивна діяльність, як перетворення реальності у світі об'єктів. Дизайн, безумовно, є родом такої предметної діяльності, оскільки створює багатообразну систему речей.

Так концепт предметної діяльності дозволяє нам визначити дизайн не лише як сукупність певних дій, але і як складний синтез процесу діяльності та її результатів. Тотожність суб'єктивної і об'єктивної сторін предметної діяльності перетворює її у всезагальну форму людського розвитку через дієве привласнення універсальної людської культури.

Розуміння діяльності як всеохопного співвідношення людської спільноти до умов їхнього життя дозволяє сформулювати системно-цільове уявлення про таку специфічну діяльність, як дизайн культурного простору, його роль і функції.

Ідея ціленаправленої перебудови світу людини першопочатково була закладена у дизайні як художньо-проектувальній діяльності. Як специфічна професійна діяльність з художнього проектування речей, дизайн функціонально направлений на загальну гармонізацію матеріального середовища існування людини.

Але як історично конкретний вид предметної діяльності дизайн культурного простору є моментом реалізації універсального специфічного способу життя і має розглядатись як складний синтез діяльності та її результатів. Такій підхід дозволяє розширити область дизайн-проекування до усього простору соціального та культурного існування людини.

Як вказує М. Панкіна, з точки зору культурологічного підходу дизайн є результатом, продуктом, що демонструє сучасний рівень розвитку культури та суспільних цінностей. У той самий час дизайн виступає каталізатором інновацій, прогресивних технологічних рішень, модних тенденцій, соціокультурних змін [40, с. 296-297].

Дизайн, до певної міри, акцентує на утилітарній функції об'єктів, їх ергономічності, інформативності, але реалізує не лише функціональний, але і естетичний компонент предметно-просторового середовища. А естетичний

досвід, який має духовну та ціннісну складові, важливий для формування особистості, для розвитку пізнавальних здібностей. Це сприйняття, відчуття та естетична реакція як уявлення і переживання, як перехід від естетичного відношення через естетичну подію до естетичного ефекту та дії. [25]. Естетичний смак перебуває не лише у полі естетичної оцінки, смак можна визначити не лише як «здатність судити про прекрасне», але і як дію досвідченості.

В. Папанек виводить діяльність дизайнера поза сферу формування предметно-просторового середовища і наголошує на тому, що суть дизайну складають «процеси планування і формування будь-якої дії у відповідності до поставленої мети» [43, с. 212]. У такий спосіб, дизайн виступає загальним базисом людської діяльності, сукупністю процесів оформлення, координування, тактичного і стратегічного планування у різних сферах людської активності. Основними для сучасного дизайну, за концепцією В. Папанека, є наступні характеристики:

- всеохопність, яка виражена у прагненні врахувати всі складові і вияви проблеми для прийняття вірного рішення;
- інтегрованість, що проявляє себе у практиці залучення практики дизайну для вирішення завдань культурного, соціо-економічного простору;
- прогностичність, яка виявляється у тому, що «дизайн розглядає реальні факти, екстраполює та інтерполює інформацію з майбутнього, яке він конструює» [43, с. 212].

Окремою тенденцією у дизайні сучасності є міждисциплінарний підхід. Він передбачає залучення до креативних команд спеціалістів з різних сфер. Так, як практика дизайну має на меті не лише найбільш повне вирішення проблем споживача і задоволення його потреб, а і генерування ідей і стратегій із покращення навколишнього соціального, культурного, економічного середовищ, то спектр знання, необхідного дизайнерові значного розширюється. Таким чином, зростає необхідність у формуванні

дизайнерської команди, де представники різних дисциплін «вирішують навні проблеми чи шукають нові, що потребують переосмислення» [43, с. 213].

У такий спосіб, технології дизайну можуть бути утилізовані задля досягнення змін у культурному середовищі. Форми дизайну є серединною ланкою, що пов'язують архітектурні, інженерні проекти із конкретними користувачами простору. Впливаючи на користувачів через процеси сприйняття і відтворення, продукти дизайну покликані гармонізувати буття окремої людини і соціокультурного середовища в цілому. Дизайн сучасності долає свій предметний, «тілесний», візуальний характер й інтегрується у процеси планування, організації, менеджменту, що також забезпечує злагоджене функціонування елементів соціо-економічної структури і культурного простору.

3.2. Пластичність мислення у роботі дизайнера.

Дизайн як діяльність, що включає компонент проектування простору та передбачає завбачливе прогнозування досвіду користувача, потребує значної пластичності мислення. Пластичність тут виступає запорукою креативності, потенціалом до інновацій. Практика формування певних структур і патернів мисленнєвого процесу, насамперед у дизайнерів, отримала назву «дизайн-мислення».

Дизайн-мислення стало новим помітним елементом у полі інновацій. Відповідно, практики і вчені у сферах, не пов'язаних з дизайном, зацікавились даною структурою. Кляйнсман, Валькенбург і Слуїс, аналізуючи мотивації звернення до поняття «дизайн-мислення», дійшли висновку, що спеціалісти з чужорідних по відношенню до дизайну сфер утилізують даний концепт задля:

- проникнення у систему стратегій вирішення проблем, що застосовується у дизайні;
- звернення до практики дизайну, як агента соціокультурних змін;

- пошуку нових, альтернативних шляхів виживання для підприємств і організацій у конкурентному середовищі;
- вирішення завдань менеджменту, зокрема у полі інновацій [85].

На нашу думку, можливість і необхідність функціонування концепту дизайн-мислення пов'язане із пластичним принципом процесу креації як такого, і з пластичною природою самого мислення дизайнера.

Таким чином, саме пластичність мислення дозволяє змінити природу мислення статичного і неефективного при вирішенні проблем у дизайні [85].

Методи роботи і прийоми мислення у дизайні набувають певної універсальності, тому можуть бути застосовані у різноманітних сферах людської діяльності. Сфера їх утилізації окреслюється не лише дизайном середовища, а і дизайном людського досвіду, дизайном соціального контексту, дизайном культурного простору.

Предметом дизайну може стати проектування соціального події, вибудовування стратегії візуальної комунікації, креація певного стилю і способу життя людей, синтез нових культурних, моральних, соціальних, духовних цінностей. Дані практики входять до сфери розвитку стратегічного дизайну.

У контексті розвитку національної дизайн-індустрії стратегічний дизайн знаходиться в зародковому стані. Дизайнер найчастіше займається декоруванням і часто є обмеженим жорсткими стандартами виробництва. Таким чином, дизайнер виключається з процесу проектування продукту, він лише надає йому потрібну візуальну форму. Дизайнер бере участь не у розробці продукту, а займається стайлінгом — створенням нових «оболонок» для існуючих вже виробів з метою надання їм більш конкурентного зовнішнього вигляду.

Сучасні умови розвитку дизайну висувають ряд нових вимог. Шильохіна М.С. визначає серед них наступні:

- відсутність жорстких професійних рамок діяльності: процес підготовки дизайн-продукту має бути цілісним комплексним, тому

підготовка дизайнерів не може бути вузькоспеціалізованою; дизайнеру відводиться не роль декоратора, а роль конструктора, що міг би працювати у різнотематичних проектах;

— міждисциплінарний характер *проектної діяльності*: сучасна ситуація у креативних індустріях вимагає розробки складних міждисциплінарних проектів. Креативні агентства і компанії в області дизайну все частіше використовують міждисциплінарні команди для створення, розробки і реалізації нових продуктів. Ефективність міждисциплінарної команди забезпечується лише за умов, коли кожен член такого угруповання має знання і досвід у двох вимірах — це так званий Т-подібний тип особистості. Т-подібна особистість володіє спеціальними професійними навичками, необхідними в проектуванні конкретного продукту і досвідом роботи на перетині кількох професійних дисциплін. Т-подібна особистість дизайнера формується, коли в рамках дизайнерської освіти він може отримати теоретичні знання і досвід проектної роботи в міждисциплінарних командах на перетині різних дисциплін [59];

— комунікація і емпатія: завданням сучасного дизайнера є вміння генерувати різні людські «стани», створювати людський досвід, наповнювати його сенсами. Створення матеріальної оболонки, форми предмета є лише одним з багатьох завдань дизайнера [59]. Більшість провідних компаній у області дизайну вважають своєю основною конкурентною перевагою вміння створювати певні відчуття і враження від взаємодії користувача з продуктом. Тому сьогодні дизайнери, які вміють працювати зі споживачем на рівні емпатії і почуттів, мають особливе значення для компаній;

— дизайн-мислення: у бізнес-індустріях однією з базових вимог до особи сучасного дизайнера є вимога володіння «дизайн-мисленням». Дизайн-мислення (Design Thinking) окреслюється як комплекс методологічних та світоглядних установок, застосування яких у процесі

реального проектування дозволяє створити інноваційні дизайн-продукти. Також застосування методів «дизайн-мислення» дозволяє успішніше організовувати «творчі процеси» командної роботи. В таких компаніях як General Electric, Proctor & Gamble і Harley Davidson фахівці з дизайн-мислення займають управлінські посади. Таким чином, дизайн-мислення має на меті залучити споживачів, дизайнерів і бізнесменів у інтеграційний процес розробки продукту, послуги або навіть цілого бізнес — проекту.

— людино-орієнтованого підхід: у процесі розробки дизайн — продукту потенційний споживач має бути поставлений на перше місце, саме від його потреб відштовхуються сучасні успішні компанії на першому етапі проектної діяльності. Тому в основі роботи дизайнера сьогодні лежить вміння проводити дизайн-дослідження, орієнтовані на виявлення прихованих потреб цільової аудиторії. Але поступово в соціальному середовищі все більше усвідомлюється той факт, що індивідуальні потреби людини відходять на другий план, висуваючи на перший план потреби людства в цілому [59]. І роль дизайнера в розумінні важливості нових ціннісних пріоритетів має високий рівень соціальної відповідальності;

— інноваційне проектування: з огляду на трансформаційні процеси в сучасному суспільстві, все більше підвищується цінність розвитку інноваційного підприємництва. «Економіка знання» трансформується в «економіку креативності». Становлення «економіки креативності», в основі якої закладено активне ставлення до майбутнього як об'єкту проектування, формує особливий клас людей, здатних стати «агентами змін». Такі фахівці відповідають викликам часу, так як займають діяльну, творчу позицію і готові входити в простір невідомого [59].

— соціальна відповідальність: трансформації в сучасній культурі споживання підвищують соціальну відповідальність дизайнера перед суспільством і провокують дизайнера, як носія соціальних змін, на

висловлення своєї позиції щодо варіантів розвитку суспільства. Дизайнер повинен розуміти сенс трансльованих образів, які в майбутньому можуть стати потужним важелем для формування реальності. Таким чином, дизайн стає важливим стратегічним ресурсом бізнесу і суспільства в цілому.

Необхідність у формуванні дизайнерських команд нового типу спричинена автоматизацією процесів виробництва як такого. Більшість технічних завдань делегується комп'ютеризованим системам, а креативна, ідеаційна складова вимагає розширення кола залучених професіоналів. Вимогами до дизайнера стають застосування комплексного підходу, перманентне генерування ідей, розвиток власного мислення у бік універсалізації. При цьому робота креативної команди, яка включає дослідження, соціальне планування і творчі пошуки, отримує першорядне значення і статус одного з провідних видів діяльності людини. Таким чином, практика дизайну набуває важливості у аспектах встановлення пріоритетів у суспільстві [43, с. 212].

Деформаціям піддається і сама особистість людини, професіонала сфери культурного виробництва, дизайнера культурного простору. Особистісна культура представника даного поля ґрунтується не лише на гуманістичному підході як такому, але й передбачає наявність поясненого світогляду й пластичного характеру мислення. Дизайнер виходить за межі своєї спеціалізації та інструментальності, особистісні характеристики починають відігравати важливу роль у контексті виробництва людино-орієнтованих підходів і стратегій.

Суспільство сьогодення організоване за принципом спеціалізації. Технології та соціокультурне середовище, як результати роботи дизайнера, допомагають людині досягти тієї чи іншої спеціалізації. Але за неправильного проектування, інструменти і середовище обмежують розвиток особистісної культури людини, закриваючи її у межах спеціалізації [43, с. 214]. Тому зростає необхідність у розвитку пластичного мислення у

професіоналів поля дизайну, яке має базуватись на сприйнятті інновацій у розрізі традиції, на доланні парадигми всезагального утилітаризму, на комплексному осмисленні і врахуванні потенційних наслідків своєї роботи. Наслідки будь-якого методу, інструменту можуть бути вивчені до початку проектування засобами математичних, соціологічних наук. Але у процесі впровадження певної стратегії можуть виникати непередбачувані обставини, що потребують здатності орієнтування у повсякденному потоці подій та інформації, швидкого реагування і прийняття рішень. Тому пластичний характер мислення дизайнера є необхідним елементом при реалізації проєктів як у бізнес-сфері, так і у соціокультурному полі.

Отже, проблемним залишається питання адаптації діяльності дизайнера до вимог сучасного світу, до функціонування у рамках «економіки креативності». Запорукою успішної практики, за даних умов, є пластичність мислення дизайнера, яка є потенційною перевагою при роботі у міждисциплінарній команді та у різноматематичних проєктах. Балансування між функціоналізмом і естетичною цінністю, зовнішньою формою і досконалістю проектування є запорукою створення гармонійного образу світу і людини в ньому. У цьому контексті, необхідним є звернення до дизайн-мислення, яке є базовою практикою при роботі над інноваційними проєктами сучасності.

3.3. Практики та інструменти дизайн-мислення.

Т. Браун визначає сутність поняття «дизайн-мислення», як методологію, що пронизує весь спектр інноваційних активностей з людиноорієнтованим дизайнерським етосом [66, с. 1]. Дизайн-мислення розглядається ним як дисципліна, що послуговується дизайнерською чутливістю і утилізує методологію дизайну. Вона має на меті забезпечення відповідності людським потребам, із врахуванням технічного потенціалу і життєздатної бізнес-стратегії [66, с. 2].

Автор зазначає, що дизайн-мислення, як метод вирішення завдань, може бути утилізований у сфері бізнес-планування, маркетингу, менеджменту та інновацій. Так як провідні компанії на ринку обирають шлях інновацій, дизайн-мислення, на думку Т. Брауна, може забезпечити їм максимальну ефективність впровадження інновацій, а разом із тим — конкурентну перевагу на ринку.

Компанії очікують від сучасного дизайнера не лише «декорування» вже готової ідеї для збільшення її привабливості цілому. Сьогодні дизайнер визначає тактичну складову у формуванні цінності продукту шляхом віднаходження ідей для все кращого задоволення потреб.

Універсальність застосування дизайн-мислення як такого Браун Т. доводить на прикладі спільного проекту його агентства інновацій і дизайну — IDEO і мережі забезпечення турботи про здоров'я — Kaiser Permanente [82]. Маючи на меті створення «лікарні майбутнього», мережа потребувала інновацій у організації робочого процесу. Браун Т. описує процес впровадження методів дизайну у менеджмент і координування роботи компанії як «важку роботу, примножену креативним людино-орієнтованим процесом відкриттів, за яким слідує цикли прототайпінгу, тестування і вдосконалення» [66, с. 4].

Так як більшість наших базових потреб задоволені, ми все більше шукаємо витонченішого досвіду, який задовольняє нас емоційно і наповнює наші дії сенсами. Таким чином, дизайн перетворюється у практику, яка генерує цілісні комбінації продуктів, сервісів, просторів та інформації. Дизайн-мислення, за таких обставин, виступає інструментом креації досвіду і надання йому бажаної форми [67].

Необхідність перманентних трансформацій визначає добу культури сьогодення. Проблеми, які постають перед людством сьогодні можуть бути вирішені лише шляхом послідовних інновацій. Дизайн-мислення може стати практичним підходом до креації найкращих ідей і рішень у полі інновацій.

Ж. Колко є одним із запеклих адвокатів дизайн-мислення, яке часто підлягає критиці як концепт взагалі. Він звертається до поняття «партисипативного дизайну» — такого дизайну рішень, процесів і операцій, що передбачає колаборацію з людьми, котрі не мають спеціалізованої дизайнерської освіти [88].

У такий спосіб, дизайнер перестає бути «людиною з готовими відповідями», а виступає як гід або координатор креативного процесу. Дизайнерська діяльність включає постійні інтеракції з людьми, тому емпатія є першим засадничим стовпом дизайн-мислення. Практика партисипативного дизайну, таким чином, передбачає «розвиток формального, наповненого сенсом, емоційного зв'язку з користувачами, здійснюваного так, щоб споживачі дизайну стали співдизайнерами продукту» [88].

Наступним важливим аспектом роботи дизайнера з 50-х рр. ХХ ст. стало вивчення проблеми і пошук шляхів її вирішення. Даний процес пов'язаний із певними підходами, технологіями мислення: керованою раціональністю; вертикальним мисленням, впровадження методів якого пропонує Е. де Боно [75]; брейнстормінгом, ідею якого пропагує А. Осборн [101]; іллогічними й ігровими методами вирішення завдань.

Новацією 80-х рр. ХХ ст. стало впровадження системи тестування речей задля вироблення відповідності очікуванням споживачів. Тому Ж. Колко вважає систему дизайн-мислення із її розробкою прототипів ефективним продовженням технології тестування речей на корисність, застосовуваність і бажаність.

Таким чином, Ж. Колко визначає дизайн—мислення як комбінацію із вибудовування емпатичних стосунків, дослідження проблеми, прототайпінгу і тестування рішень [88].

Якщо аналізувати дизайн як культурний феномен, то він розкривається у галузі вирішення задач. У даному контексті світ розглядається як серія опцій, що мають бути вдосконалені. Дизайн розуміється не як діяльність з

вироблення об'єктів, а як шлях осмислення світу у потоці гуманізованої технології, конструювання і виробництва культури.

Ж. Колко розглядає дизайн як «ліберальне мистецтво» [87], як таке, що дозволяє людству взаємодіяти із складністю впровадження нових технологій, а така «контекстуалізація» інновацій надає можливість все більшій кількості людей брати участь у розвитку суспільства і культури сучасності [87].

Окремим елементом сприйняття технології «дизайн-мислення» є критика самої концепції. Насамперед, вона пов'язана із превалюванням тенденцій до надання студентам креативної сили без глибоких знань, які необхідні для впровадження позитивних змін. Необхідність навичок «виробництва речей» є центральним запитом до дизайнерів і студентів, що вивчають суто дизайн-мислення. Під речами розуміємо як матеріальні об'єкти, так і інтелектуальні — бізнес-концепції, стратегії комунікації.

Таким чином, практика дизайн-мислення є менш продуктивною, ніж практика критичного мислення, якщо не супроводжується виробництвом продукту. Дизайн-мислення критики вважають результатом комерціалізації університетів і маніпулятивними діями бізнес-консультантів.

Також, воно розглядається як креативність, яка піддалась пакуванню у формі процесу, що є зручним для компаній при впровадженні. Попри послідовну критику, практика дизайн-мислення не є проблемою. Перевагами впровадження даної практики у роботу компаній є наступні ефекти:

- спрощена форма викладу концепції сприяла популяризації діяльності дизайнерів як такої, визнання її цінності та інтелектуального характеру;
- дизайнери стали більш впливовими акторами як у комерційній діяльності компаній, так і у соціокультурному полі;
- дизайн виступив як одним з елементів стратегічного планування у розрізі творення бізнес — проектів;

- створений потенціал до подальшого фокусування уваги на дизайнерах — проектувальниках, які можуть створювати предмети [88].

Практичним застосуванням технології дизайн-мислення є утилізація його технік у процесі прийняття рішень у креативних командах. Модель роботи, побудована на техніках дизайн-мислення, була спроектована у 1960-х рр. XX ст. у Стенфордському університеті. Вона включала у себе декілька етапів, серед яких — розуміння, фокусування, генерація ідей, створення прототипів і тестування.

Сучасний варіант практики дизайн-мислення направлений не на вирішення наявної проблеми, а на покращення вже стабільної ситуації шляхом інновацій та новаторських рішень [18, с.67].

Застосування технік дизайн-мислення передбачає довготривалий процес ознайомлення команди із наявною ситуацією, проведення досліджень, опитувань, проникнення у особливості досвіду учасників процесу. Такі прийоми не завжди передбачають оптимізацію процесів виробництва як таких. Дизайн-мислення, як метод роботи, частіше використовується при розробках потенційних сценаріїв розвитку бізнес-проектів, при стратегічному плануванні.

Дана технологія креативної роботи має широкий спектр застосування: від великих корпорацій до установ державного сектору [18, с. 69].

Сьогодні дизайн широко визнається ключовим елементом корпоративної стратегії. Керівники організацій вбачають у дизайн-мисленні можливість посправжньому налагодити комунікацію із клієнтами та користувачами. У такий спосіб, дизайн перетворюється на «вирішальний диференціатор» [103].

Термін «дизайн-мислення» увійшов у обіг серед науковців, менеджерів і представників сфери дизайну як підхід, що диференціює підхід дизайнера до вирішення задач управлінського і бізнес-характеру від технічного ремесла і навичок як таких [83, с.86-87].

Дизайнери мислення виявляють емпатію і щирю цікавість до того, як представники різних груп суспільства взаємодіють зі світом. Для цього дизайнер мислення застосовує різні методи розслідування, що здатні у новий спосіб розкрити запити соціуму і сприяють прийняттю людино-центрованих рішень.

Як і маркетинг, *design thinking* випереджає потреби споживачів, але дизайн-мислення — це не лише інструмент маркетингової зброї, який за допомогою реклами та пакування створює бажання у широкої аудиторії. Дизайн-мислення передбачає розробку речей, які люди насправді хочуть і потребують. Дизайнерське мислення незмінно орієнтоване на користувача і базується на матеріалі польових досліджень.

Design Thinking класифікує споживачів на окремі сегменти та розробляє індивідуалізовані персони для кожного сегмента. Така робота передбачає довготривалий *період інтенсивного спостереження* за поведінкою людей і за їх висловлюваннями.

Наступним кроком є *використання мозкового штурму* — техніки генерування нових, оригінальних ідей для кожного сегменту. Породження ідей є міждисциплінарною груповою вправою — воно об'єднує кілька точок зору та декілька потенційно зацікавлених сторін. Тоді ідеї *прототипуються* як прості, написані чи проілюстровані концепт-борди або як більш вишукані артефакти. Ідеї перевіряються посередництвом польових експериментів, що призначені для тестування ідеї на придатність до життя і привабливість для цільової аудиторії.

Організації розглядають дизайн-мислення як спосіб збалансування природної напруженості між дослідженням та експлуатацією. Органічний перехід від аналітичних процесів та роботи з інформаційними даними до практичної діяльності з її прозорим планом розкриває пластичну природу мислення дизайнера. У такий спосіб реалізується можливість чергування мисленнєвих домінант: від суто раціонального, структурованого мислення до

асоціацій та інтуїцій, що супроводжують безпосередній потік креативних процесів.

Аналіз практики дизайн-мислення здійснюється як у популярних виданнях бізнес-літератури, так і в статтях у провідних журналах академічного менеджменту. Дизайнерське мислення відіграє ключову роль в інноваціях. У Данії міжвідомча інноваційна одиниця під назвою Mind Lab поєднує в собі мислення, орієнтоване на дизайн, та соціальні підходи до створення нових рішень для суспільства. Ірландія також перетворюється у осередок дизайнерського мислення внаслідок функціонування місцевих операційних мереж, підрозділів, а іноді й науково-дослідних центрів даного типу. Банк Ірландії, найстаріший у країні (230 років) і, можливо, найконсервативніший банк, найняв керівника з дизайну мислення у 2015 році [87].

Зростання і розвиток за рахунок інновацій — це пріоритет для бізнесу. За відсутності єдиного плану — моделі успіху в інноваціях, застосовується практика дизайн — мислення. Цей процес найбільш сфокусований на вибудовуванні індивідуальної стратегії успіху для організації. Література з дизайн-мислення вчить представників бізнесу мислити з творчістю та інтуїцією дизайнера, демонструвати глибоке розуміння споживача продукту.

Однак дизайнерське мислення має певні обмеження. Центруючи інноваційний процес навколо особи потенційного споживача, дизайн-мислення часто може призводити до ідей — додатків, які не є принципово новими чи радикальними. Отже, практика дизайн-мислення виходить із пластичного характеру культури як такої та, водночас, містить принцип пластичності у своїй основі. Це виявляється у наступних положеннях.

По-перше, дизайн-мислення, як і пластичність, виступає певним потенціалом, виконує посередницьку роль між ідейним простором і продуктом-результатом процесу утилізації технології. Мислення дизайнера (або креативної команди) є тим медіатором між завданням, проблемою чи планом оптимізації роботи та виробництвом як таким.

По-друге, практика дизайн-мислення є пластичною у варіативності своєї реалізації. Вона охоплює як предметне виробництво, так і виробництво умоглядних форм (ідей, концепцій, стратегій тощо). Таким чином, у предметному вимірі дизайн-мислення є одним з етапів роботи дизайнера зі створення речей. У даному випадку, дизайн зберігає взаємозв'язок естетичного і утилітарного, є процесом створення образно-пластичних форм. При формотворенні умоглядного характеру, на перший план виходить функціоналізм, естетична складова може себе реалізувати лише у процесі презентації продукту дизайн-мислення. До того ж, практика дизайн-мислення передбачає роботу міждисциплінарної команди, членами якої є, переважно, непрофесійні дизайнери.

По-третє, пластична основа процесів дизайн-мислення виявляє себе у людино орієнтованості, дослідженні реальних поточних запитів, проблем суспільства, а не генеруванні нових потреб чи пошуку шляхів кращої презентації продукту. Метою впровадження технік дизайн-мислення часто є не лише оптимізація роботи організації, а і створення гармонійного простору для співпраці, для взаємодії між членами спільноти, для забезпечення ментального здоров'я і розвитку потенціалу учасників колективу.

Практика дизайн-мислення є актуальною у контексті дизайну культурного середовища. Внаслідок активного розвитку сфери соціо-економічної діяльності, сучасний дизайн бере у поле уваги не лише комерційний продукт, що підлягає «декоруванню» і подальшому продажу, а і стратегії комунікації, способи залучення, «виховування» споживача, впровадження інновацій.

Висновки

У процесі виконання роботи було здійснено культурологічний аналіз феномену пластичної культури у варіативності її проявів: від зародження концептів «пластики» та «пластичності» у традиційній естетичній теорії до їх актуалізації у культурологічному дискурсі та розгортання пластичного принципу у соціокультурних практиках сучасності.

У першому розділі роботи проаналізовано етапи розвитку понять «пластики», «пластичності», «пластичних мистецтв» у розрізі філософсько-естетичного дискурсу, де вони першопочатково формулюються. Здійснена експлікація поняття «пластика» у контексті художньої культури, де концепт тлумачиться як скульптура, як тривимірний об'єкт у просторі. Відповідно, поняття «пластики» постає і у розрізі синтетичних, видовищних мистецтв (театру, хореографії). У даному контексті воно пов'язане із пластичністю людського тіла, і стосується, насамперед можливості використання тілесної пластики для відтворення певного художнього образу. У площині теорії художнього твору і художнього образу, поняття «пластики» і «пластичності» пов'язані також із цілісністю композиції, гармонійністю, злагодженістю функціонування складових твору.

У роботі було визначено місце пластичності у дискурсі наук про культуру і проаналізовано поступ пластичної культури. Таким чином, у культурологічному вимірі пластичність виступає, як характеристика культури і, насамперед, пов'язана із розумінням її, як тексту, із можливістю комунікації (трансляції тексту) засобами тіла і художньої культури. Концепт «пластичності» також реалізує себе у колі поведінкових наук і описує характер соціальної поведінки людини, розкриває можливості її зміни під дією зовнішніх точок впливу. У той же час пластичність є потенціалом індивідів, який забезпечує можливість балансу між інтеріальними статичними і динамічними станами, що дозволяє розглядати феномен пластичного у контексті процесів розвитку культури особистості.

У другому розділі роботи розкрито значення тілесної пластики та іконічних тілесних знаків (жестів і міміки) у контексті невербальних способів комунікації; проаналізовано можливості трансмісії одиниць культурної інформації засобами тілесної пластики. Сприйняття та коректна інтерпретація іконічних знаків тіла відіграє ключову роль у процесах інтеркультурної комунікації, зокрема — у її міжособистісному вияві. Розуміння і вірне тлумачення не вербально трансльованої інформації є запорукою уникнення міжкультурних конфліктів у їх латентному чи проявленому стані.

На міжособистісному рівні, пластична культура індивіда у своєму тілесному вимірі дозволяє створювати паралельні канали комунікації, впливати на особливості сприйняття приймачів інформації, посередництвом жестикуляції забезпечувати власне глибоке осмислення проговореного тексту. Тілесна пластика, у випадку «мови знаків» постає можливою альтернативою лінгвістичним системам, що дозволяє провадити комунікацію і людям з вадами слуху.

У розділі, також, досліджені можливості прояву характеру мислення представників культури засобами пластичного тіла. Особливості тілесної пластичності представників певної культурної спільноти транслюють традиційні патерни мислення етносу. Найяскравіше це виявляється у традиціях танцювальної культури, яка утілює особливості національного характеру і передає інформацію про світоглядні засади спільноти. Одиниці культурної інформації містяться у специфічних жестах, рухах, позах індивідуальної пластики, а також — у композиційних візерунках колективних танцювальних практик.

Поряд із цим, у роботі окреслено значення пластичності як характеристики мислення, що виступає запорукою гармонійного включення індивіда у соціокультурний простір. Аналогом до проявів пластичності на рівні тілесному і композиційному є вияви пластичної складової людського мислення. Пластичність, як категорія, застосовується для опису світоглядної

системи індивіда, для окреслення його світобуття. Якщо тілесна пластичність є прагненням людини освоїти простір матеріальний, то пластичність мислення дозволяє індивіду ментально адаптуватися до соціокультурного простору в цілому.

У третьому розділі проаналізовано внесок дизайну у формування гармонійного культурного середовища. Починаючи з ХХ ст. пластичні мистецтва (що включають скульптуру, живопис, архітектуру, декоративні мистецтва, графіку і дизайн) синтезуються із візуальними мистецтвами. У результаті такого синтезу формотворчими стають і такі види діяльності, як дизайн, мода, реклама і телебачення. Окреслюючи становище і впливи дизайну у сучасності, доходимо думки про зміни вимог до професіоналів даного поля, що виражаються, насамперед, у більшій універсалізації професії, у залученні популярних технік дизайну до поля бізнес-проектів, соціального виробництва. Внаслідок розвитку сфери соціо-економічної діяльності, продуктами сучасного дизайну є стратегії комунікації, способи залучення, «виховування» споживача, впровадження інновацій.

У роботі розкрито особливості впровадження технології дизайн-мислення як практичного вияву принципів пластичної культури. Було визначено роль пластичного мислення у контексті діяльності дизайнера та креативних команд. Практика дизайн-мислення виходить із пластичного характеру культури та базується на принципі пластичності. Вона виконує роль медіатора між ідейним простором і продуктом; виступає середнім елементом між виробництвом речей та продукуванням умоглядних форм; орієнтована на створення гармонійного простору для взаємодії між членами спільноти, колективу.

Отже, пластичність є одним із засадничих принципів функціонування культури, що отримує свої прояви у індивідуальному та колективному вимірах. Пластична культура є феноменом, що виступає посередником між органічним, тілесним і природним та культурним, що виявляє себе у

людській творчості і характері людської діяльності щодо змін навколишнього художнього, культурного, соціального середовища.

Список літератури

1. Авраменко В. Українські національні танки, музика і стрій: опис. Вінніпег, 1928.
2. Агапкина Т.А. Символика и обрядовые функции танца и хоровода в традиционной культуре славян // Славяноведение. 2011. № 2.
3. Академічний тлумачний словник української мови: в 11 т. — К., 1970-1980.
Т.10. — с. 32
Т.11. — с.565
Т.9. — с.333
4. Баглай В. Е. Этническая хореография народов мира / В. Е. Баглай. — Ростов н/Д. : Феникс, — 405 с.
5. Базанова О.А. Танец как образно-пластическое воплощение менталитета восточнославянских народов. — Л.: Философско-культурологические исследования, 2017. — Режим доступа: <http://fki.lgaki.info/номер№-1/>
6. Білецький П.О. Мова образотворчих мистецтв / П.О. Білецький. — К. : Радянська школа, 1973. — 127 с.
7. Бойко В. Л. Танцевальные композиции и этюды танцев народов мира / В. Л. Бойко, О. С. Бердовский. — Киев : Муз. Украина, 1971. — 135 с.
8. Борисенко В. Українська етнологія. К., 2007.
9. Бычков В.В. Эстетика: Учебник для вузов. — М.: Академический Проект, Фонд «Мир», 2011. — с. 296-307
10. Ванслов В.В. Хореография // Балет: Энциклопедия / Гл. ред. Ю.Н. Григорович. — М.: Советская энциклопедия, 1981.
11. Варковицкий В.А. Танец // Балет: Энциклопедия. / Гл. ред. Ю.Н. Григорович. — М.: Советская энциклопедия, 1981.

12. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. К., 1996.
13. Венц Ю. До характеристики пластичного об'єкту. Поняття та передумови розвитку / Ю.Венц // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісник [Текст] / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — К. : Фенікс, 2014. — Вип. 10. — с .190-196
14. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. К., 1990.
15. Воропай О. Звичаї нашого народу: етнографічний нарис, т. 1—2. К., 1991.
16. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат, кн. 1: Гуцульські танці; кн. 2: Бойківські і лемківські танці. Львів, 2008.
17. Гегель Г. // Эстетика: словарь / под общ. ред. А.А. Беляева [и др.]. — М.: Политиздат, 1989. — с. 55-56.
18. Геселева Н. В. Design thinking: інноваційний підхід до генерації бізнес-моделей та процесів прийняття рішень / Н. В. Геселева, А. А. Яценко, П. О. Синенко // Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. Серія : Економічні науки. — 2015. — № 1. — с. 65-70. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vknutden_2015_1_9
19. Гомбрих Э. О задачах и границах иконологии [1972] / Эрнст Гомбрих // Советское искусствознание. — Вып. 25. — М.: Советский художник, 1989. — с. 275-305.
20. Друкер Ф. Питер. Бизнес и инновации. М., 2009.
21. Дьяконова Л.Т. Танец как феномен культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). — 2011. — №3. — Режим доступу: <file:///D:/%D0%97%D0%B0%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%B7%D0%BA%D0%B8/tanets-kak-fenomen-kultury.pdf>
22. Егоров А.Г. Пластичность и монадность / Сборник научных трудов SWorld. Материалы международной научно-практической конференции «Современные направления теоретических и прикладных

исследований 2013». — Вып. 3. Том 28. — Одесса: КУПРИЕНКО, 2013. — с. 76-85

23. Есипов В.В., Руш Н.А. Дизайн в формировании культурного пространства // Вестник ИрГТУ. 2011. — №12(59).

24. Іваницький А. Український музичний фольклор. Вінниця, 2004.

25. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части I, II, III. Л.: Искусство, 1972. 440 с. — Режим доступа: <http://teatr-lib.ru/Library/Kagan/morph/>

26. Кондратенко Ю.А. Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование / Автореф. дисс... докт. искусствоведения. — Саранск, 2010. — 36 с.

27. Королева Е. А. Ранние формы танца / Е. А. Королева. — Кишинев. : Штиинца, 1977. — 215 с.

28. Король А. Теоретичні аспекти класифікації пластичних мистецтв. Молодь і ринок №1 (84), 2012. — с.141-146

29. Коротков Е.М. Дослідження систем управління / Коротков Едуард Михайлович – М.: И-К «ДеКА», 2000. – 396 с.

30. Косаковська Л.П. Україна, держава: хореографія [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Україна — Українці. Кн. 1 / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. - К.: В-во «Наукова думка», 2018. — 608 с. — Режим доступа: <http://www.history.org.ua/?termin=1.11> (останній перегляд: 15.04.2021)

31. Лаврентьев А.Н. История дизайна: учебное пособие. М., 2007. — с. 303.

32. Леви-Строс К. Путь масок. Пер. с фр. А. Б. Островского. М., 2000, с. 20-97. Режим доступа: http://es-dejavu.ru/p/Publ_Levi_Strauss_Mask_2.html

33. Леви-Строс К. Структурная антропология. — М: ЕКСМО-Прес, 2001. — с. 238.
34. Лосев А.Ф. Философия имени // Бытие. Имя. Космос. — М., 1993.
35. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история. М.: Языки русской культуры, 1996. — 464 с. Режим доступа: <https://refdb.ru/look/2381962-pall.html>
36. Минервин Г.Б. Архитектоника промышленных форм. М., 1970. Вып. 1. С. 30.
37. Михайлова Р. Д. «Пластика» та «пластичність» як мистецтвознавчі категорії / Р. Д. Михайлова // Мистецтвознавчі записки. — 2015. — Вип. 28. — с. 143-151. - Режим доступа: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2015_28_17.
38. Мосорова Н.Н. Философия дизайна: социально-антропологические проблемы: Автореф. дис. док. филос. наук. Екатеринбург, 2001. с. 3–6.
39. Нагачевський А. Побутові танці канадських українців. К., 2001.
40. Панкина М.В. Дизайн городской среды как средство формирования экологической модели поведения // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 6А. — с. 289-297.
41. Панофски Э. Этюды по иконологии. — СПб.: Азбука-классика, 2009. — (Художник и знаток).
42. Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури. — К. : ТОВ Міжнародна фінансова агенція, 1998. — 191 с.
43. Папенек В. Дизайн для реального мира. Пер. с англ. М., 2012. — с. 212-217.
44. Пирс Ч. Избранные философские произведения. / Пер. с англ. - М.: Логос, 2000. - с. 176-234.
45. Портнова Т.В. Проблемы взаимодействия балета и пластических искусств в русской художественной культуре конца XIX – начала XX вв. / Автореф. дисс. докт. искусствоведения. — М., 2008. — 57 с.

46. Пучков А.А. Поэтика античной архитектуры. — Киев: Феникс, 2008. — 992 с.
47. Сабан А.С. Народні танці. В кн.: Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження. К., 1987.
48. Скорульський М. М. Праздники. Обряды. Традиции / М. М. Скорульський. — Киев : Знание, 1999. — 142 с.
49. Театральные термины и понятия: Материалы к словарю / Сост. В.М. Миронова, И.Р. Склярская, Н.А. Таршис, ред. Д.Д. Кумукува. СПб., 2015. — Вып. 3. — с.178-179
50. Українське мистецтво у полікультурному просторі: навчальний посібник. К., 2000.
51. Українські народні танці. — К., 1962.
52. Фортунатова В. А. Человек в мире культуры : учеб. пособие / В. А Фортунатова. — Н. Новгород : НГПУ, 1998. — 98 с.
53. Фромм Э. Бегство от свободы / Э. Фромм. — Мн.: Харвест, 2003. — 384 с. — (Философия. Психология.)
54. Харлі Т. Що таке Design Thinking?: переклад з англ./ Том Харлі. — М.: SAP, 2013. — 704 с.
55. Храмова Е.Л. «Культура возможностей» как ключевой фактор развития феномена предпринимателя — инноватора в XXI веке // Международный форум дизайна и архитектуры «NEW CITY». Межд. конф. Тольятти, 20–23 мая 2010 г., Тольятти, 2010.
56. Храмова Е.Л. Новое в мировой практике: предпроектные дизайн-исследования // Финансовый эксперт. 2008. № 1 (20).
57. Шевнюк О.Л. Словник термінів образотворчого мистецтва: Навч. посіб: Вид. 2-ге, виправлене і доповнене. — К.: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2015. — 100 с.
58. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория: Учение о гармонии в истории эстетической мысли. — М.: Наука, 1973. — 255 с.

59. Шилехина М.С. Осмысление роли дизайна в развитии производственной практики современного общества // Культурное наследие России. 2015. — №1.
60. Шмаков В. Основы пневматологии. Киев.: «София», Ltd., 1994.
61. Эльяш Н. Образы танца / Н. Эльяш. — М. : Знание, 1970. – 240 с.
62. Augier, M.; Teece, D.J. Strategy as Evolution with Design: The Foundations of Dynamic Capabilities and the Role of Managers in the Economic System. *Organ. Stud.* 2008, 29, 1187–1208.
63. Bakhshi, H.; Throsby, D. Culture of Innovation: An Economic Analysis of Innovation in Arts and Cultural Organisations; NESTA: London, UK, 2010.
64. Béatrice S. Hasler, Oren Salomon, Peleg Tuchman, Amir Lev-Tov, Doron Friedman. Real-time gesture translation in intercultural communication. *AI & SOCIETY.*, Vol.1., 2017
65. Bilton, C.; Cummings, S. Creative Strategy: Reconnecting Business and Innovation, 1st ed.; John Wiley & Sons Ltd.: London, UK, 2010.
66. Brown T. Design Thinking. *Harvard Business Review* / Tim Brown, *Harvard Business Review*, 2008, 86, 84–92 – Режим доступа: <https://hbr.org/2008/06/design-thinking>
67. Brown, T.; Martin, R. Design for Action. *Harvard Bus. Rev.* 2015, 93, 58–63.
68. Buchanan, R. Wicked problems in design thinking. *Design Issues* 8, 2 (Spring 1992), 5–21.
69. Chilvers Ian, Osborne Harold, Farr Dennis. *The Oxford Dictionary of Art.* Oxford University Press, 1994. — 560 p. (179-180)
70. Coles, A. On Art's Romance with Design. *Des. Issues* 2005, 21, 17–24.
71. Cousins, B. Design Thinking: Organizational Learning in Vuca Environments. *Acad. Strat. Manag. J.* 2018, 17, 1–18.

72. Cross, N. *Design Thinking*, 1st ed.; Bloomsbury Academic: London, UK, 2011.
73. Curedale, R. *Design Thinking: Process and Methods Manual*, 1st ed.; Design Community College Inc.: Topanga, CA, USA, 2016.
74. Davies, R.; Talbot, R.J. Experiencing ideas: Identity, insight and the imago. *Design Stud.* 1987, 8, 17–25. [CrossRef]
75. de Bono, E. *The Use of Lateral Thinking*. International Center for Creative Thinking, 1971.
76. Dorst, K. Design Problems and Design Paradoxes. *Des. Issues* 2006, 22, 4–17.
77. Dorst, K. The core of ‘design thinking’ and its application. *Des. Stud.* 2011, 32, 521–532.
78. Dunne, D.; Martin, R. Design thinking and how it will change management education. *Acad. Manag. Learn. Educ.* 2006, 5, 514–523.
79. Ehn, P. *Work-Oriented Design of Computer Artifacts*. Sweden, 1988.
80. Flusser, V. *The Shape of Things, A Philosophy of Design*; Reaktion Books: London, UK, 1999.
81. Hall B.J. (1992) Theories of culture and communication. *Communication Theory* 2(1): 50-70.
82. IDEO. *Design Thinking*. IDEO U; <https://www.ideo.com/pages/design-thinking>
83. Kimbell, L. Questions for: Lucy Kimbell. Rotman Management. 2009, pp. 86–88. Режим доступа: <http://www.lucykimbell.com/stuff/Practicedesignthinking.pdf>.
84. Kleinfeld, N.R. Industrial design comes of age. *The New York Times*. Mar.10,1985; <http://www.nytimes.com/1985/03/10/business/industrial-design-comes-of-age.html?pagewanted=all>
85. Kleinsmann M., Valkenburg R., Sluijs J. Capturing the Value of Design Thinking in Different Innovation Practices. Режим доступа: <http://www.ijdesign.org/index.php/IJDesign/article/viewFile/2771/778>

86. Kolko, J. Abductive Thinking and Sensemaking: The Drivers of Design Synthesis. *Des. Issues* 2010, 26, 15–28. [CrossRef]
87. Kolko, J. Design should be a liberal art. *USI Blog*. May 11, 2016; <https://blog.usievents.com/en/interview-jon-kolko-design-thinking/>
88. Kolko, J. Design thinking comes of age. *Harvard Business Review* (Sept. 2015), 66–71.
89. Lerner, R. (1984). *On the Nature of Human Plasticity*. Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511666988
90. Liedtka, J. Perspective: Linking Design Thinking with Innovation Outcomes through Cognitive Bias Reduction. *J. Prod. Innov. Manag.* 2015, 32, 925–938.
91. Liedtka, J. Why Design Thinking Works. *Harvard Bus. Rev.* 2018, 96, 72–79.
92. Liedtka, J.; Ogilvie, T. *Designing for Growth: A Design Thinking Tool Kit for Managers*, 1st ed.; Columbia Business School Publishing: Portland, OR, USA, 2011.
93. Lloyd, P.; Snelders, D. What was Philippe Starck thinking of? *Des. Stud.* 2003, 24, 237–253.
94. Madsbjerg, C. *Sensemaking—The Power of Humanities in the Age of the Algorithm*, 1st ed.; Little Brown Book Group: London, UK, 2017.
95. Martin, R. *The Design of Business: Why Design Thinking Is the Next Competitive Advantage*; Harvard Business School Press: Cambridge, MA, USA, 2009; p. 1.
96. McNeill D. (1992) *Hand and mind: what gestures reveal about thought*. University of Chicago Press, Chicago
97. Micheli, P.; Perks, H.; Beverland, M.B. Elevating Design in the Organization. *J. Prod. Innov. Manag.* 2018, 35, 629–651. [CrossRef]
98. Mittelberg, Irene & Evola, Vito. (2014). Iconic and representational gestures. DOI: 10.1515/9783110302028.1732.

99. Mootee, I. *Design Thinking for Strategic Innovation*, 1st ed.; Wiley: Hoboken, NJ, USA, 2013.
100. Nussbaum, B. Design thinking is a failed experiment. So what's next? *Co.Design*. Apr. 5, 2011; <https://www.fastcodesign.com/1663558/design-thinking-is-a-failed-experiment-so-whats-next>
101. Osborn, A. *How to Think Up*. McGraw-Hill, 1942.
102. Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance*
103. Pauwels, P.; De Meyer, R.; Van Campenhout, J. Design Thinking Support: Information Systems Versus Reasoning. *Des. Issues* 2013, 29, 42–59.
104. Price, R.; Wrigley, C. *Design and a Deep Customer Insight Approach to Innovation*; Taylor & Francis Ltd.: Boca Raton, FL, USA, 2016.
105. Robbins, P.; Devitt, F. Collaboration, creativity and entrepreneurship in tourism: A case study of how design thinking created a cultural cluster in Dublin. *Int. J. Entrep. Innov. Manag.* 2017, 21, 185–211.
106. Rowe, P.G. *Design Thinking*, 7th ed.; MIT Press: Cambridge, MA, USA, 1998.
107. Schneller R. (1989) Intercultural and intrapersonal processes and factors of misunderstanding: Implications for multicultural training. *Int J Intercultural Relations* 13: 465-484.
108. Schön, D. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. Basic Books, 1995.
109. Simon, H. *Theories of Bounded Rationality*. North-Holland Publishing Company, 1972.
110. Ting-Toomey S. (1999) *Communicating across cultures*. Guilford Press, New York.