

них трестах були утворені обласні Управління по контролю. Крім цього, цензуру здійснювали культпропвідділи обкомів і міськкомів компартії на чолі з уповноваженим Головліту [14].

Тоталітарна цензура дала владі можливість у 1934–1938 рр. вилучити з обігу багато мистецьких творів і заборонити існування творчих колективів, які правдиво викривали недоліки радянської дійсності. В Харківській області, наприклад, при підготовці у травні 1934 р. обласної олімпіади самодільного мистецтва партійні керівники перенесли її проведення на п'ять місяців через несвоєчасне одержання гуртками ідеологічно витриманого репертуарного списку від Наркомосвіти, а наприкінці того ж року лави всіх художніх гуртків області були “очишені” від “класово-чужих елементів” [15].

Протягом 1938–1939 рр. були закриті за “відрив від актуальної радянської тематики” та “за обробку лісень дожовтневого періоду” державна капела УРСР “Євоканс”, ансамбль народної пісні і танцю України, ансамбль єврейської народної музики і танцю та обласна хорова капела Київської філармонії [16].

Таким чином, тоталітарна влада по-воєнному розглядала мистецтво як одну з ділянок “культурного фронту”, головним завданням якого стало виховання “нової людини” і пропагування ударної праці. Водночас серед партпаратників переважало вкрай нігілістичне ставлення до культурних здобутків попередніх поколінь через неспроможність за допомогою останніх обробляти свідомість трудящих. Тому за рамками дозволеного опинилися колосальні пласти із загальнонародської культурної спадщини. За допомогою створення мистецьких спілок ідеологічні відділи правлячої партії придушували в зародку будь-яке відхилення від регламентованого мислення і лінії поведінки. Тих, хто відмовлявся бути інструментом для обдурювання трудящих, протягом 1934–1938 рр. репресували. Це уніфікувало глибинний зміст культурного процесу за ідеологічними стандартами так званого “соціалістичного реалізму” і відкинуло на багато десятиріч назад розвиток культури в Україні порівняно зі світовим процесом.

1. Платонов А. Ювенильное море (Море юности) // Знамя. — 1986. — № 6. — С. 96.
2. Горький А. М. Собр. соч.: В 30 т. / — М.: Гослитиздат, 1953. — Т. 24: Статьи, речи, приветствия: 1907–1928. — С. 383, 386–387.
3. Центральний державний архів громадських об'єднань України (далі — ЦДАГО України). — Ф. 1, оп. 1, спр. 338, арк. 231–232.
4. Малий словник історії України. — К.: Либідь, 1997. — С. 64.
5. Державний архів Харківської області (далі — ДАХО). Ф. 69, оп. 1, спр. 159, арк. 37–39.
6. Там само, арк. 3–4.
7. Соціалістична Україна: Стат. зб. — К.: Управління народногосподарського обліку УРСР — 1937. Січень. — С. 120.
8. ЦДАГО України. Ф. 1, оп. 20, спр. 6229, арк. 27–31.
9. Комуніст. — 1933. — 6 жовтня.

10. ЦДАГО України. Ф. 1, оп. 20, спр. 6458, арк. 12.

11. Соціалістична Україна: Стат. зб. — К.: Управління народногосподарського обліку УРСР. — 1937. — Січень. — С. 120.

12. Ніколюк Т. А. Позаконотні стимули мотивації праці робітників України в період здійснення економічного штурму (1929–1933 рр.) // Український історичний журнал. — 1999. — № 4. — С. 55.

13. Там само.

14. ЦДАГО України. Ф. 1, оп. 20, спр. 6652, арк. 35, 37–38.

15. ДАХО. Ф. 2, оп. 1, спр. 171, арк. 75.

16. ЦДАГО України. Ф. 1, оп. 6, спр. 512, арк. 81–82.

Юлія Майстренко-Вакулєнко

старший викладач кафедри рисунка НАОМА

Передумови виникнення українського станкового рисунка

Рисунок лежить в основі усіх образотворчих мистецтв і водночас є самостійним видом мистецтва, який називають станковим рисунком. Сучасні дослідники вважають, що межі між рисунком та живописом як двома самостійними художніми сферами склалися у масштабах історії мистецтва досить недавно — з появою станкового рисунка у XV ст. в Європі [1, с. 6]. Процес народження рисунка як окремого виду образотворчого мистецтва почався ще у XIII столітті в Італії, звідки і поширився поступово в інших країнах Європи. Швидкий розвиток товарно-грошових відносин, нагромадження капіталу, широка демократизація комунального устрою, потужні еретичні течії, — усе це зробило XIII ст. переломним для мистецтва Італії і спричинило підґрунтя для злету гуманістичної думки та науки у XV ст. [2, с. 11]. Усі різновиди технічних прийомів рисунка, що дійшли до наших часів, склалися здебільшого ще в епоху Відродження в Італії. Вони дуже сильно вплинули на всі подальші покоління художників, стали основою для багатьох художніх шкіл, які, використовуючи, по суті, ті ж матеріали, винайшли свої технічні та художні прийоми [3, с. 4].

В Україні історія розвитку станкового рисунка має свої особливості. Початок його формування як виду мистецтва відносять до XV — середини XVI ст. [4, с. 248; 5, с. 380]. Ренесанс, що сприяв автономізації усіх видів образотворчого мистецтва (не лише рисунку завдяє про свою самостійність, а й живопис та скульптура в цей період також вивільняються від підпорядкованого архітектури становища), зароджувався в Україні за цілком інших обставин. Українське образотворче мистецтво одержало у спадщину ідею внутрішнього рисунка від Візантії та Київської Русі — такий рисунок був невід'ємною частиною онтологічного світогляду.

Вважалося, що малювання ікон перейнято не лише від перших іконописців, а навіть від самого Ісуса Христа, і через це в ньому нічого додавати та віднімати, його можна лише повторювати [6, с. 104]. На початку і в середині XIV ст. в Україні виявляються тенденції Передвідродження. В образотворчому мистецтві формується спільний для культури східно-європейського регіону візантійсько-слов'янський (палеологівський) стиль. Проте Візантія не була ренесансною країною на зразок Італії [7, с. 234]. І хоча загальний суспільний розвиток в ній відбувався із незначним запізненням від процесів, які переживала Західна Європа [8, с. 3], традиції саме образотворчого мистецтва мали настільки міцні корені, що українські митці аж на три століття пізніше за художників ренесансних країн визнали рисування з природи “важливішим за всі зразки”. Цей процес перегляду канонів форми у зв'язку зі зміною філософської основи мистецтва відбувався дуже повільно у порівнянні із західноєвропейськими країнами, йдучи шляхом доповнення, наближення до реальності, а не рішучої заміни одних форм іншими [6, с. 101–114].

Отже, рисунок протягом XV–XVII ст. поступово утверджує свою позицію окремого виду мистецтва. Чому ж у наших музеях та колекціях немає взагалі творів українського рисунка аж до XVIII ст.? Чому вони не збереглися?

Існує думка, що “рисунок, хоча й посідав чільне місце і розглядався як підгрунтя усіх видів художньої діяльності, ні тоді, ні пізніше, коли в середині XVIII століття (1757) була заснована Петербурзька Академія мистецтв, не вважався самостійною галуззю творчості, і тому зразки його не збереглися” [9, с. 1017]. З таким твердженням не погоджуються інші дослідники мистецтва українського рисунка, зокрема Д. Степовик. Щодо рисунка XVI–XVIII ст., він впевнено стверджує, що рисунок існував як самостійний завершений твір [6, с. 101]. Така суттєва різниця у поглядах дослідників українського рисунка зумовлена насамперед тим, що й досі відсутня чітка позиція стосовно світового станкового рисунка. З одного боку, рисунки італійських майстрів Відродження вважаються безсумнівно станковими, а з іншого — дослідниками відмічається їхній ще досить залежний від живопису та скульптури характер аж до XVII ст. [1, с. 22]. Наведене вище припущення про те, що зразки українського рисунка до XVIII ст. не збереглися саме через другорядну, підпорядковану іншим видам мистецтва роль видається не зовсім коректним. Адже подібна ситуація не спричинила втрати європейського рисунка XIV–XVI ст. А також не завадила збереженню у фондах російських музеїв величезної кількості “прорисей-подлинников”: в одному лише Державному історичному музеї в Москві їх зберігається близько 20 тисяч. З таких рисунків впорядковували зошити та альбоми, що слугували для вивчення, наслідування та копіювання як цінних і цілком завершених творів мистецтва [10, с. 34]. Такі ж альбоми “зразків”, “екземплярів”, “подлинников”, що набували статусу мистецького оригіналу не лише у графіці, а й у живопису та скульптурі, створювалися в іконописних майстернях та друкарнях Укра-

ни. Не збереглися вони, ймовірно, з іншої причини, що стосується історії України, котра складається з безперервних змін одних суверенів іншими, з руйни та боротьби, із свавілля іноземних поневолювачів.

Могутній висхідний культурний розвиток Київської Русі перервала татаро-монгольська навала, загальмувавши процес становлення усіх сфер розвитку держави і розвитку образотворчого мистецтва зокрема. Так, портретну групу “Сім'ї Святослава”, твір XI ст., вміщений в Ізборнику Святослава 1073 року, відомий російський дослідник О. Сидоров називає першим рисунком в історії мистецтва давньої Русі: “тільки традиції змушує нас називати цей чудовий пам'ятник “мініатюрою” (...) Перед нами розфарбований або підколорований рисунок, що безпосередньо відображає дійсність. Реалізм рисунка особливо відчутний, якщо пригадати умовний ієрархія зображень візантійських або німецьких імператорів XI століття”* [10, с. 38].

Татаро-монгольських поневолювачів змінили наступні: наприкінці XIV століття значна частина українських земель входила до складу Великого князівства Литовського, а з другої половини XVI століття — до складу Речі Посполитої, польсько-литовської феодальної держави. За сфери впливу активно боролися католицьке, уніатське, протестантське віровчення.

Поразка козацтва у національно-визвольних війнах XVIII ст. призвела до посилення польського гніту російським, який виявився набагато жорстокішим і цинічнішим. І безумовно, ані Литва, ані Польща, ані Росія не тільки не були зацікавлені у збереженні культурних надбав поневоленого народу, але й нищили усякий прояв національної самобутності шляхом заборони мови, нав'язування культури панівної нації. Якщо у Західній Європі імена відомих майстрів пов'язують з іменами знаменитих колекціонерів, що збирали, впорядковували і зберігали твори мистецтва, то в Україні такі попечителі були практично відсутні. В Італії XVI ст. письменник-художник Джорджо Вазарі об'єднує величезну колекцію рисунків у серію томів, названих “Книга рисунків”, яка є вражаючим свідченням захоплення та невичерпного інтересу, що відчувався до оцінки та зберігання рисунків, виконаних на папері [12, с. 5–6]. В Україні ж у цей час панує доба Руїни: палають села і монастирі під час постійних війн і міжусобиць, а феодально-католицька реакція нещадно бореться за проявами ренесансної культури. Протягом наступних століть кількість європейських колекцій збільшується, а в Україні натомість царить заборона “малоросійського нареччя”, закриваються школи, Лівобережжя, яке

* Портрет київського князя і його сім'ї був свого часу прикріплений до Ізборника Святослава, у XIX ст. був відокремлений від книги, що зберігався в Оружейній палаті, а згодом зберігався у відділі рукописів Державної бібліотеки СРСР імені В. І. Леніна. Український мистецтвознавець Г. Логвин мав іншу думку з приводу цього твору, але зауважимо, що він розглядав цей аркуш з точки зору розвитку мініатюри, а не станкового рисунка [11, с. 92].



Рисунки іконописної майстерні
Києво-Печерської Лаври.
XVIII ст.

славилася в Європі найбільшою грамотністю, стає притулком нештучки і темряви. Безперечно, така величезна кількість європейських творів, виконаних на папері, збереглася лише завдяки постійній увазі та піклуванню фахівців минулих часів. Відомі колекціонери, отримуючи рисунки від торговців та художників у вигляді аркушів паперу, передавали їх майстрам для дублювання та монтажу, який надавав рисункам міцності, а також однакового формату, що давало можливість об'єднувати їх у збірники або папки. Безумовно, саме цей звичай колекціонувати, збирати був найнадійнішим способом зберегти твори, виконані на папері. "Ті рисунки, які не потрапляли до цих збірок, були приречені на загибель. Їх приколювали на стіни майстерень або зносило вітром", — зазначав французький реставратор Р. Лепельтьє [12, с. 6].

Підкреслимо: йдеться про твори, виконані на папері. Цей дуже ненадійний, нестійкий матеріал, який надзвичайно легко руйнується, зіграв величезну роль у розвитку станкового рисунка, про що зауважують багато дослідників рисунка старих майстрів. Зокрема, О. Сидоров назвав появу високосортного ганчіркового паперу "найзнаменнішим матеріально-технічним винаходом, або нововведенням" [13, с. 15]. А головне, що цей матеріал став набагато дешевшим, а отже — доступнішим, ніж пергамент, який використовували раніше. Через це основу, що стала єдиною для станкового рисунку,

якого іноді називають мистецтвом паперу. "Неможливо повірити в те, що винайдення друкарства тільки випадково майже збігається з появою паперу. В результаті цього збігу в часі виникнуть та пишно розквітнуть методи, прийоми, техніка, ремесло, які покладуть початок розвитку графічного мистецтва на Заході" [12, с. 5].

Отже, ми впритул підійшли до ще однієї причини затримки розвитку "мистецтва паперу" в Україні, що логічно витікає з попередньої. Причини дуже вагомі, якій досі не було приділено достатньої уваги. Якщо в Італії

перша папірня була заснована у м. Фабріано у 1240 р., то в Україні — лише тільки у 1522-му р. в м. Янів [14, с. 36]. Тож, поява паперу, яка сприяла виникненню великої кількості рисунків у період Відродження в Західній Європі, відбулася в Україні із затримкою аж на три століття! Так, безумовно, до України завозили папір із-за кордону, але він був надзвичайно дорогим і, звісно, не міг слугувати тим поштовхом для розвитку рисунка, яким став після заснування власного виробництва. До того ж, і тривалий час після відкриття перших папірень, яких, до речі, було обмаль (у XVI ст. — 7, у XVIII — 19), якість паперу залишалася низькою, а кількість сортів — невеликою: писальний, друкарський, листовий, для гральних карт, кашкетний та пакувальний папір. Адже якість, або сортність паперу залежить від багатьох факторів, починаючи від сировини і аж до обладнання, процесу виготовлення, кваліфікації майстра. А рисувальний, або креслярський, папір, який був значно товстіший і якісніший за інші сорти паперу, вироблявся в Україні у XVIII ст. всього лише в одній папірні села Куткір на Галичині, та й то протягом тільки двох останніх десятиліть. Тут вперше почали відливати папір потрібного великого формату — до того часу його склеювали з менших аркушів [15, с. 16]. Протягом XVIII ст. українські майстри використовували для рисування різні сорти голландського та російського паперу. Про це свідчать виявлені водяні знаки (близько 20) аркушів кужбушків — рисунків іконописної майстерні Києво-Печерської Лаври [16, с. 17, 18]. Також використовували французький та польський папір [19, с. 415], [15]. У XIX ст. основна маса рисувального паперу потрапляла в Україну з Англії через Німеччину та інші країни. Цей високоякісний папір виготовлявся на фабриці, яка належала Джеймсу Ватману: від цього прізвища і походить назва креслярського паперу [15, с. 16].



Рисунки іконописної майстерні
Києво-Печерської Лаври.
XVIII ст.



Рисунок іконописної майстерні
Києво-Печерської Лаври. XVIII ст.

близько 1,5 тисячі рисунків викладачів та учнів іконописної майстерні Києво-Печерської Лаври початку XVIII ст., що залишилися, на щастя, у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, — ось ці лічені пам'ятки дають нам уявлення про перші кроки становлення українського станкового рисунка.

Друга половина XVIII ст. позначена активізацією викладання рисунка у різних навчальних закладах: у Київській академії було організовано спеціальний рисувальний клас (1784 р.), подібний клас існував при Харківському університеті імені св. Володимира, у Чернігівському та Харківському колегіумах (1765 р.) [20, с. 77–79], у Ніжинському ліцеї, Рішельєвському — в Одесі. Згодом, у другій половині століття виникли рисувальні школи [9, с. 1018]. На жаль, таке піднесення тривало недовго: на початку XIX ст. Київську академію було перетворено на звичайний семінарію, додаткові класи при Харківському колегіумі закрито, така ж участь випала й на решту навчальних мистецьких закладів. Відсутність аж до середини XIX ст. вишого мистецького закладу, тобто академії, зі своєю системою навчання, призвело до того, що обдарована молодь з України їхала навчатися до академій мистецтва Петербурга, Кракова, Мюнхена. Український вчений-емігрант Д. Антонович з боєм зазначав, що "...штучними репресіями Московщина осягнула те, що в Україні не залишилося визначних мистецьких осередків, і хоч Україна ще продовжувала давати великі талановиті особистості, вони мусили переїздити до Московщини, а Україна оберталася щодо мистецького життя в глуху провінцію. Таким чином, упродовж цілого XIX ст. констатується таке ненормальне явище, що осередки українського мистецтва збиралися поза етнографічними межами України, головню в столицях Московщини" [22, с. 331].

Таким чином, якщо у Європі папір почали виробляти у середині XIII ст., а перші паростки станкового рисунка з'явилися лише на початку XV ст., то і не дивно, що в Україні процес відбувається у відповідних хронологічних рамках: заснування паперового виробництва — початок XVI ст., а перші станкові рисунки з'являються через півтори сотні років — наприкінці XVII ст. Рисунки вихованців Київської академії, десять портретів гетьманів з літопису Самійла Величка, які зберігаються у колекціях Росії, а також



Рисунок іконописної
майстерні Києво-Печерської
Лаври. XVIII ст.

Вихідці з України, видатні митці О. Антропов, П. Дрожжин, "придворний портретист" цариці Катерини II Д. Левицький, його наступник В. Боровиковський, А. Лосенко, який став основоположником російської школи рисунка, К. Головачевський, О. Венеціанов, І. Мартос та інші залишилися назавжди у Петербурзі й стали там видатними російськими художниками. Їхні твори, безумовно, також залишилися в скарбниці російського мистецтва. Тож і не дивно, що у фондах музеїв України знаходяться лічені твори рисунка кінця XVIII — початку XIX ст., які не мають великої мистецької цінності: в Україні лишаються другорядні майстри, які виконують роботу за вже напрацьованими схемами, не приносячи у мистецтво нічого суттєво нового.

Повністю утверджується у своїх правах та набуває самостійного значення рисунок у творчості Т. Шевченка, В. Штернберга, А. Гороневича, а художники останньої третини XIX ст. — Л. Жемчужников, К. Трутовський, П. Мартинович, О. Сластьон, М. Самокиш та інші створюють цілі рисункові цикли.

За три сотні років існування український станковий рисунок пройшов великий шлях від підлеглого знаряддя, вивільнився із залежного становища від живопису, гравюри, книжкової ілюстрації і став нарівні з іншими видами образотворчого мистецтва, зберігши при цьому свою унікальність, особливу рисункову структуру художнього образу. Співіснування поряд різних стильових течій, що базуються на спільних міцних традиціях національної школи, збагачує сучасне українське мистецтво рисунка, підкреслюючи його самотність на світовій мистецькій арені.

1. *Левитин Е. К истории европейского рисунка // Искусство рисунка.* — М.: Сов. художник, 1990.
2. *Лазарев В. Н. Происхождение Итальянского Возрождения: В 3-х т.* — М.: Изд. Академии наук СССР, 1956.
3. *Материалы и техники рисунка.* — М.: Изобр. иск-во, 1983.
4. *В'юник А. О. Українська графіка XI — початку XX століття.* — К.: Мистецтво, 1994.
5. *Українська радянська енциклопедія: В 12 т.* — К.: Редакція Української Радянської Енциклопедії, 1983. — Т. 9.
6. *Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть: Еволюція образної системи.* — К.: Наук. думка, 1982.
7. *Історія українського мистецтва: В 6 т.* — К.: Головна редакція УРЕ, 1967. — Т. 2.

8. *Овсіччук В. А.* Класицизм і романтизм в українському мистецтві. — К.: Дніпро, 2001.
9. *Рубан В. В.* Образотворче мистецтво. Графіка першої половини XIX ст. // *Історія української культури: В 5 т.* — К.: Наук. думка, 2005. — Т. 4, кн. 2.
10. *Сидоров А. А.* Рисунок старых русских мастеров. — М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956.
11. *Логвин Г. З* глибин. Давня книжкова мініатюра. — К.: Дніпро, 1974.
12. *Левельтьє Р.* Реставрация рисунков и эстампов. — К.: УкрНИИТИ, 1990.
13. *Сидоров А. А.* Рисунки старых мастеров. — М.-Л.: Искусство, 1940.
14. *Мацюк О. Я.* Історія українського паперу // *Проблеми едиційної та камеральної археографії: Історія, теорія, методика.* — Вип. 22. — К.: Інститут української археографії АНУ, 1994.
15. *Мацюк О. Я.* Папір та філіграні на українських землях. — К.: Наук. думка, 1974.
16. *Кукушкина М. В.* Филигрانی на бумаге русских фабрик XVIII — начала XIX века // *Исторический очерк и обзор фондов рукописного отдела библиотеки АН СССР.* — Вип. 2. — М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1958.
17. *Чаев Н. С., Черепнин Л. В.* Русская палеография. — М., 1947.
18. *Щепкин В. Н.* Учебник палеографии. — М., 1918.
19. *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1983.
20. *Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича.* — К.: Либідь, 1993.

Євген Антонович

*проректор з навчально-методичної роботи,
завідувач кафедри етнодизайну і дизайну реклами,
професор Інституту реклами, м. Київ*

Рефлексивні системи дизайну

Якщо йдеться про спадщину теоретичної діяльності в контексті дизайнерських практик, то, звичайно, ми потрапляємо у ситуацію більш складну, ніж уже достатньо визначений контекст міркувань про культуру та художню культуру зокрема. Дизайн є однією з диференційних практик, яка не є тотожною мистецтву або художній культурі і яка розуміється досить по-різному.

Усі роботи, присвячені дизайнові певною мірою є інтерпретативними, тобто намагаються інтерпретувати поняття “індустріальний дизайн” у контексті сучасних культурних практик. Цікаво, що це поняття “індустріальний дизайн” виникло досить пізно — у 30-ті роки XX ст. Потім воно втратило означуване слово й стало вживатися просто поняття “дизайн”. Дизайн як сфера художньої діяльності до сих пір потребує свого визначення. Донині точаться розмови навколо того, що таке дизайн і коли він виник. Техноцентристська гілка визначення дизайну походить від стилю модерн [1], універсалістська пов’язує феномен дизайну з речовим опосередкуванням відносин людини [2].

Така ж ситуація складається приблизно з терміном “естетика”, який ввів Баумгартен, адже зараз усі говорять про естетику в античності, середньовіччі та в інші часи. Тобто, якщо визначати рефлексивні системи дизайну, слід, передусім, визначитися, в якому контексті (техноцентристському чи універсалістському) розуміється дизайн як феномен художньої культури.

Ми не можемо зараз вилікувати всі хвороби і розв’язати усі проблеми теорії дизайну. Наше завдання полягає в тому, щоб на підставі різних дифініцій виробити своє розуміння дизайну, а потім спроектувати його на культурно-історичну спадщину. Більше того, ми не займаємося іманентною теорією дизайну, тобто теорією його внутрішнього простору, а намагаємось побачити його межі, його проєкцію на художню культуру XX ст., як і навпаки, проєкцію цієї культури на контекст дизайнерської рефлексії.

Тут же виникає досить цікава проблема: “Що ж почалося раніше — проєкція дизайнерських проблем, а саме іманентних проблем, які виникли як спроба осмислити практику дизайну, в контекст мистецтва, або навпаки?” Останній шлях є не лише пріоритетним, а й певним. Можна стверджувати, що дизайн як теоретична рефлексія, як диференційна практика виникає досить пізно, але як загальний дизайн, вбачання його в просторі культури, саме естетика речі виникає з розвитком “конструктивно-будівничої діяльності” людини [3].

Проблема полягає в тому, щоб намагатися створити концептуальне поле розуміння поняття “дизайн”, описати його у сфері культурологічної, естетичної рефлексії і на підставі всіх рефлексивних визначень спробувати знайти особливості дизайну як культурної практики.

По-перше, ми можемо відштовхнутися від типології рефлексії, або рефлексивного аналізу, яка визначена як певний метод архітектури в роботі Ю. Легенького, де рефлексія розглядається як певна низка вбачань та осмислювання реалії культури [4]. Це рефлексія із середини практики, коли той, хто пише про щось, не дуже шкввиться, а як цим займаються інші. Він описує свій метод, його метод є надзвичайно важливим і самодостатнім. Можна сказати, що це певна особистісна міфологія, яка взагалі характерна для мистецтва і яка говорить про те, що той, хто намагається рефлектувати із середини творчості, не намагається вийти на метарівень, а займається саме іманентними проблемами творчості. Більше того, своєї власної творчості. Це нульовий ступінь рефлексії і це ступінь саме творчо-продукуючий, мистецький, що дуже важливо зазначити. Над цим рівнем нашаровується рефлексія над практикою.

Це вже діяльність мистецтвознавців, філософів, культурологів, які починають порівнювати системи різних авторів, визначати метакультурні, іманентні проблеми дизайну, структурувати “внутрішні” і “зовнішні” проблеми, намагаючись побачити, чим же відрізняється одна теорія від іншої. Цей пласт питань є достатньо проблематичним у теорії дизайну, бо дизайн XX ст. ще не витворив метакультурної проблематики, залишається на рівні міфів.