

Татьяна Юрьевна БЫСТРОВА / Tatiana BYSTROVA

| Зачем дизайну культурология / Why Design Needs Cultural Studies? |

Татьяна Юрьевна БЫСТРОВА / Tatiana BYSTROVA

*Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия
Доктор философских наук, профессор*

*Ural Federal University named after the first President of Russia B.N.Yeltsin, Yekaterinburg, Russia
Professor of Cultural Studies and Design Department, Doctor of Science (Philosophy)
taby27@yandex.ru*

ЗАЧЕМ ДИЗАЙНУ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

В современном мире культурология может стать методологической основой теории и практики дизайна. В статье показана многозначность базового определения дизайна, приводящая к размытости категориального аппарата теории дизайна, сложностям осмысления специфики проектного мышления и его продуктов, как в коммерческом, так и в некоммерческом дизайне. Помочь преодолеть разночтения – либо, напротив, принять дизайн во всем многообразии его проявлений могут гуманитарные науки, прежде всего, культурология, дающая целостные основания осмысления процессов и продуктов дизайна. Использование культурологических концептов семиосферы, хронотопа, повседневности, диалога в авторских проектах разных лет подтверждает возможность плодотворного взаимодействия теории и практики дизайна и исследований культуры.

Ключевые слова: дизайн, определение дизайна, теория дизайна, российский дизайн, дизайн как профессия, дизайн-образование, культурология, исследования культуры, методы культурологии, проектирование, структуральная антропология, аксиология, герменевтика.

WHY DESIGN NEEDS CULTURAL STUDIES?

Cultural studies could become a methodological basis of the design theory and practice in the contemporary world. The article demonstrates the ambiguity and polisemy of the basic design definition, what leads to the vagueness of categorical apparatus in the design theory, to the complexity in the thinking about design specifics and its products, both commercial and non-commercial design. Humanities, primarily, cultural studies, which give a complete basic comprehension of the design processes and products, can help overcome the discrepancies – or, conversely, accept design in the diversity of its manifestations. Use of the cultural concepts of semiosphere, chronotope, everyday life, dialogue in the author's projects of different years confirms the possibility of a fruitful interaction of design theory and practice and culture research.

Key words: design, definition of design, theory of design, Russian design, design as profession, design education, cultural studies, culture studies, methods of cultural studies, designing, structural anthropology, axiology, hermeneutics.



Татьяна Юрьевна БЫСТРОВА / Tatiana BYSTROVA

| Зачем дизайну культурология / Why Design Needs Cultural Studies? |

Проблема

В данной статье не хотелось бы ограничиваться длинным перечнем подходов культурологов и философов культуры к дизайну, которых становится все больше, а также о проблеме региональных «оазисов» изучения дизайна (Томск, Омск, Москва, Екатеринбург, Тюмень и др.), чьи представители, как правило, мало знают друг друга, вращаясь вокруг местного вуза, в котором дизайн преподают. В ученые советы по таким специальностям как «Социальная философия», «Философия культуры», «Культурология», все чаще поступают работы дизайнеров, поскольку советов по технической эстетике на местах нет. Написав за последний год 7–8 отзывов на авторефераты, пособия, кандидатские диссертации, я заметила не слишком продуктивную тенденцию, ведущую к сопряжению дизайна с тем, что ближе и понятнее авторам данного вуза или региона – рекламой, промышленностью, коммуникациями, медиа или чем-то другим, что легко фиксировать на эмпирическом уровне. Подобная видимость сближения теории и образовательной практики дизайна скорее настораживает, чем удовлетворяет, поскольку на рынок выходят специалисты, не имеющие четкого представления о границах своей специальности, своих возможностях и профессиональных границах, в том числе этических.

Наряду с этим можно увидеть, что большинством упоминаются модные в разные периоды работы Д. Нормана¹, В. Папанека² или Х. Фостера³, тогда как на более системные труды В. Л. Глазычева⁴, О. И. Генисаретского⁵, В. Ф. Сидоренко⁶, а

также Г. Земпера⁷, М. Хайдеггера⁸ или А. Ф. Лосева⁹ исследователи опираются мало. В тени остаются и книги по истории вещей, эволюции предметного мира, напрямую не освещающие процессы формообразования, но способствующие пониманию их культурных детерминант¹⁰. Вопросы социокультурных функций или эстетики дизайна в последние десятилетия не поднимаются вовсе. Не учитывается и весьма продуктивное обращение

докт. иск. М.: ВНИИТЭ, 1990. 36 с.; Генисаретский О. И. Проектная культура и концептуализм. Режим доступа:

http://www.procept.ru/publications/proj_cult&conceptualism.htm. Дата обращения 23.10.2016.

⁶ Сидоренко В. Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: Автореф. ... докт. иск. М.: ВНИИТЭ, 1990. 32 с.

⁷ Земпер Г. Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970. 320 с.

⁸ Хайдеггер М. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 316–326; Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 264–312.

⁹ Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.

¹⁰ Напр.: Буровик К. А. Родословная вещей. М.: Знание, 1991. 228 с.; Богданов В. В., Попова С. Н. Истории обыкновенных вещей. М.: Педагогика-Пресс, 1992. 208 с.; Библер В. С. Вещь и вещь (предисловие к публикации И. Е. Берлянд) // Вопросы философии. 2001. № 6; Вайнштейн О. Одежда как смысл: идеологемы современной моды // Иностранная литература. 1993. № 3; Вейс Г. История цивилизации: архитектура, вооружение, одежда, утварь: Иллюстрированная энциклопедия в 3-х тт. М.: изд-во «ЭКСМО-Пресс», 1998. Т. 1–3; Вещь в японской культуре / Сост. Н. Г. Анарина, Е. М. Дьяконова. М.: Восточная литература, 2003. – 262 с.; Воронов Н. В., Шестопал Я. Е. Эстетика техники. Очерки истории и теории. М.: Сов. Россия, 1972. 176 с.; Гизе М. Э. Очерки истории художественного конструирования в России XVIII – н. XX вв. Л.: Изд-во ЛГУ, 1978. 279 с.; Глан И. В. Этот исчезающий вещный мир. М.: Знание, 1990. 192 с.; Готтенрот Ф. Иллюстрированная история материальной культуры. М.: ООО «Изд-во АСТ»; СПб.: ООО Изд-во «Полигон», 2001. 478 с.; Зеркало. Семиотика зеркальности: Труды по знаковым системам. XXII. Тарту: ТГУ, 1988. 167 с.; Котонн Н. История моды в XX веке. М.: Тривиум, 1998. 175 с.; Лысенко О. В., Комарова С. В. Ткань, ритуал, человек. СПб.: Астур, 1992. б.с. и др.

¹ Норман Д. Дизайн привычных вещей. М.: Вильямс, 2006. 364 с.; Norman D. A. Emotional Design: Why we love (or hate) everyday things. New York: Basic Books, 2004. 268 p.

² Папанек В. Дизайн для реального мира. М.: Издатель Д. Аронов, 2004. 416 с.

³ Фостер Х. Дизайн и преступление (и другие диатрибы). М.: V-A-C press, 2014. 208 с.

⁴ Глазычев В. Л. О дизайне: Очерки по теории и практике дизайна на Западе. М.: Искусство, 1970. 191 с.

⁵ Генисаретский О. И. Методологические и гуманитарно-художественные проблемы дизайна: Автореф. ...



Татьяна Юрьевна БЫСТРОВА / Tatiana BYSTROVA

| Зачем дизайну культурология / Why Design Needs Cultural Studies? |

профессионалов более ранних поколений к гуманитарному знанию¹¹, ни особенно интересная, хоть и не завершенная разработка идеи вещи В. Ароновым, Д. Кнабе, М. Эпштейном¹². Дизайн-образование не осмысливается критически, а преподносится, так сказать, «по факту», как незыблемая система, полностью отвечающая запросам и ожиданиям общества.

При этом дизайн по-прежнему отнесен к сфере искусств, в образовательном портфеле не предусмотрено таких предметов как «Профессиональная этика» или «Профессиональные коммуникации», что приводит к тому, что заказчик и адресаты дизайна остаются в сознании студента некими смутными абрисами. Продукты промышленного или fashion дизайна анализируются преимущественно в контексте экономики или моды, но не культуры в целом¹³. Для теории дизайна, к какой бы сфере она себя ни относил (искусствоведению, технической эстетике, урбанизму), это, по большому счету, означает стагнацию, поскольку не при-

ближает будущего специалиста ни к анализу проектного мышления, ни к пониманию социокультурной специфики продукта¹⁴. Между тем, здравомыслящие практики указывают на необходимость считаться не только с психологическим состоянием, но и с духовно-ценностной шкалой адресатов дизайна¹⁵.

После такого публицистического начала меньше всего хотелось бы выглядеть брюзгой в глазах читающего. Спасением служит понимание направления и цели текста: найти продуктивные реальные связи между двумя сферами знания (каждая из которых, в свою очередь, имеет междисциплинарный характер), обеспечивающие точность профессиональной саморефлексии и понимание задач и границ дизайн-деятельности, в том числе в конкретных проектах.

Гипотеза данной статьи в том, что дизайн вполне может быть перемещен из предметного поля искусствоведения в сторону культурологии, которая понимается как особый тип мышления о феноменах и артефактах культуры, репрезентирующих информацию о своем создателе и носителе. Это возможно, в особенности, если учесть творческую и эстетическую природу дизайн-деятельности как активности, обеспечивающей хотя бы небольшую гуманизацию и гармонизацию современного предметного мира, а также «встречное движение» культурологов в сторону прикладных исследований¹⁶.

¹¹ Например: Дизайн как предмет научных и социально-философских исследований. М.: Искусство, 1970. 335 с.; Дизайн: очерки теории системного проектирования/ Н. П. Валькова, Ю. А. Грабовенко, Е. Н. Лазарев, В. И. Михайленко. Науч. ред. М. С. Каган. Л.: ЛГУ, 1983. 185 с.; Иконников А. В. Стайлинг, «хай-тек» и семантика предметной формы // Техническая эстетика. – 1982. № 7; Иконников А. В. Эстетические ценности предметно-пространственной среды и стиль жизни // Жилая предметная среда и социалистический образ жизни. Материалы конференции. М.: ВНИИТЭ, 1986. С. 17–21.

¹² Аронов В. Вещь в аспекте искусствознания // Декоративное искусство. 1985. № 11; Кнабе Г. Язык бытовых вещей // Декоративное искусство. 1985. № 1; Эпштейн М. Реалогия – наука о вещах // Декоративное искусство. 1985. № 6. Позже этот подход реализован в книге «Мир вещей». М.: «Аванта+», 2003. 443 с.

¹³ Исключение составляет лишь ряд работ, например: Кондратьева К. А. Экология культуры и проблемы гуманизации дизайнерского проектирования: Автореф. ... докт. иск. М.: ВНИИТЭ, 1993. 27 с.; Медведев В. Ю. Роль дизайна в формировании культуры: Учеб. пособие. СПб.: СПГУТД, 1999. 108 с.; Комова С. В. Дизайн костюма как средство управления и манипулирования массовым сознанием: Дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. Краснодар, 2004. 180 с.; Пигулевский В. О. Дизайн и культура. М.: Гуманитарный центр, 2014. 316 с.

¹⁴ Даже не ностальгически, а для примера – заголовок статьи времен расцвета ВНИИТЭ, когда теорию дизайна строили на научной, а не коммерческой или образовательной основе: Козлов А. С. О постановке задачи исследования в теории проектирования и формообразования // Методические проблемы художественного конструирования. М.: ВНИИТЭ, 1971. С. 26–40.

¹⁵ Дитер Рамс – создатель стиля Braun. Режим доступа: <http://www.designet.ru/context/persons/?id=31658>. Дата обращения 7.08.2013; 50 заповедей Карима Рашида. URL: <http://www.designstory.ru/designers/rashid1> Дата обращения 21.11.2016.

¹⁶ Мурзина И. Я. Прикладные культурологические исследования // Человек в мире культуры. Региональные культурологические исследования. 2012. № 4. Режим доступа: <http://region-culture.ru/Murzina.pdf> (дата обра-



Татьяна Юрьевна Быстрова / Tatiana BYSTROVA

| Зачем дизайну культурология / Why Design Needs Cultural Studies? |

Вслед за комментариями по поводу определения дизайна во второй половине статьи проанализирован ряд культурологических теорий и концептов, которые могут помочь разработке теории и совершенствованию практики дизайна и его продуктов.

1. Погружение.

Комментарии к определению дизайна.

Дизайну как профессии и социальной институции (в рамках статьи он понимается

исключительно в этих границах) около 120 лет. Этот возраст может быть назван, ориентируясь не столько на специфику продукта, сколько на обеспечение преемственности его создания целым рядом дополнительных системных элементов – школами дизайна, журналами, творческими конкурсами, выставками и музеями (Схема 1)¹⁷. И конечно, наличием теоретической, методологической основы, помогающей специалисту проектировать грамотно, понимать цели и инструментарий, находить неслучайные критерии оценки, как своего, так и чужого продукта¹⁸.



Схема 1. Дизайн как система профессиональной деятельности.

щения: 28.11.2013); Прикладная культурология. Сборник научных статей. Под общ. ред. Воронковой Л. П. М.: Профиздат, 2009. 188 с.; Розин В. М. Теоретическая и прикладная культурология: Учебное пособие для вузов. М.: Гардарики, 2007. 349 с.

¹⁷ Быстрова Т. Ю. Философия дизайна. Учебно-методическое пособие. Изд. 2-е, перераб. Екатеринбург: изд-во Уральского университета, 2015. 128 с. С.11.

¹⁸ Еще раз отметим необходимость различения обыденного словоупотребления design как почти любой проектной деятельности и как отдельной профессии. Мы говорим исключительно о втором.



Татьяна Юрьевна БЫСТРОВА / Tatiana BYSTROVA

| Зачем дизайну культурология / Why Design Needs Cultural Studies? |

Существует ли теория дизайна, адекватная его разнообразным и постоянно расширяющимся задачам, быстро меняющимся средствам? Теория, позволяющая сохранять некое инвариантное смысловое и ценностное ядро профессии – и вместе с тем достаточно гибкая для осмысления новаций? (Схожий вопрос задает, к примеру, А. Г. Раппапорт в отношении архитектуры). Основание теории дизайна сформулировано Т. Мальдонадо в 1964 году, когда индустриальные дизайнеры мира почти десятилетие искали определение своей деятельности¹⁹. И дополнено позже, уже в 2000-х²⁰, хотя этот вариант в научном плане гораздо менее состоятелен. Характеристики дизайна, даваемые в первом определении, с одной стороны, очень выверены и точны, предостерегают от расширительных трактовок дизайна как любой деятельности по созданию предметов²¹ и даже любой проектной деятельности. С другой стороны, они невероятно дискуссионны, возможно, поэтому от них уходит определение XXI века. Среди наиболее значимых моментов

¹⁹ «Дизайн является творческой деятельностью, цель которой – определение формальных качеств предметов, производимых промышленностью. Эти качества формы относятся не только к внешнему виду, но, главным образом, к структурным и функциональным связям, которые превращают систему в целостное единство с точки зрения как изготовителя, так и потребителя. Дизайн стремится охватить все стороны окружающей человека среды, на формирование которых оказывает влияние промышленное производство» // Цит. по: Быстрова Т. Ю. Философия дизайна. Учебно-методическое пособие. Изд. 2-е, перераб. Екатеринбург: изд-во Уральского университета, 2015. С. 40.

²⁰ «Дизайн является творческой деятельностью, направленной на создание многогранных качеств объектов, процессов, услуг и их систем в течение всего их жизненного цикла. Поэтому дизайн является центральным фактором гуманизации инновационных технологий и решающим фактором культурного и экономического обмена» // Дмитриева Л. М., Балюта П. А. Место дизайна в современном культурном пространстве // Омский научный вестник. 2015. № 1 (135). С. 69.

²¹ Воронов Н. В. Очерки теории отечественного дизайна. М.: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова, 1997. С. 16; Свиридов Р. А. Дизайн как социально-философская проблема: теоретическая реконструкция в контексте «Археологии знания» Мишеля Фуко. Дисс. канд. филос. наук. М.: РУДН, 2016. 36 с.

определения Т. Мальдонадо, не сохранившихся в новой редакции:

– Указание на работу с **формой**, которая, хотя и является, согласно Аристотелю, идеальным организующим началом предмета или процесса, может быть понята и освоена только при непосредственном телесно-чувственном контакте с ней человека, Т. Мальдонадо говорит о дизайне как формообразующей деятельности. Ни теории восприятия, ни семиотики или эргономики не хватит для объяснения того, что есть форма, в том числе в дизайне – это один из наиболее значимых философских вопросов. Тогда как «многогранные качества» второго определения предполагают знание того, кому и где эти качества проявят себя – знание процессов и субъектов культуры.

– Понимание **творческого** (*creative*) характера дизайн-деятельности. В русском языке сегодня сосуществуют два слова: творческий и креативный. Соглашаясь с интерпретацией В. Ученовой, трактующей творчество как создание нового, а креативность в большей степени как нахождение нового взгляда, новой технологии²², мы понимаем условность границы между терминами. Вопрос о том новом, что создает дизайн, и, соответственно, что он не может создавать²³, точнее, что превращает его уже в какой-то иной вид деятельности, остается открытым, а имеющиеся немногочисленные ответы на него весьма произвольны.

– Возможно, сознательное вуалирование в определении Т. Мальдонадо **эстетической природы дизайна**. Определение Т. Мальдонадо говорит о том, что продукт дизайна «воспринимается как единое целое», и только опосредованно, с опорой на работы И. Канта и отечественных эстетиков (например, Ю. Б. Борева²⁴, А. Ф. Еремеева²⁵,

²² Ученова В. Философия рекламы. М.: Гелла-принт, 2003. 208 с.

²³ Здесь, к примеру, проходит граница между изобретательской и дизайнерской деятельностью.

²⁴ Боров Ю. Б. Эстетика. Учебник. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.

²⁵ Еремеев А. Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ч. 4. Природа эстетических модификаций. Свердловск: изд-во Урал. ун-та, 1975. 272 с.; Еремеев



Татьяна Юрьевна Быстрова / Tatiana BYSTROVA

| Зачем дизайну культурология / Why Design Needs Cultural Studies? |

М. С. Кагана²⁶, Л. Н. Столовича, В. В. Бычкова), можно догадаться о том, что именно по отношению к целому возможно появление эстетического суждения, эстетической оценки предмета. К сожалению, из современного определения даже эти намеки на эстетическую природу дизайна полностью уходят.

По мере своей коммерциализации дизайн, в том числе промышленный, ушел от создания завершенных системных целостностей в сторону разработки фрагментов – шнурок к тому-то, футляр для того-то, – что, в общем-то, может существовать и без шнурка или футляра. Оценить их эстетические качества в отрыве от базовых предметов довольно сложно. Будучи привлекательными сами по себе, они могут совершенно не вписываться в систему вещей, которые их окружают и которые они дополняют; солировать там, где это не требуется; визуально «разламывать» целостности, сложившиеся спонтанно или усилиями других дизайнеров²⁷. Так ведет себя китчевый чехол для телефона, подушка для дивана или «сувенирная» кружка (слово взято в кавычки из-за скептической оценки автором большинства современных продуктов, обозначаемых, как «сувенирные», но это другая история).

Вопрос границ целого и части усугубляется нарастанием тенденции к интерактивному дизайну. Активизировать действия потребителя способен продукт с тщательно выверенной границей «неполноты», простроенной с учетом психологии восприятия.

Наконец, на эту предысторию накладывает современная трансформация эстетических ценностей и эстетического сознания, вызывающая множество вопросов, начиная с возможности (или

невозможности) удовлетворять запросы аудитории, не обладающей чувством стиля и эстетическим вкусом, и заканчивая искажением представлений о красоте под влиянием стремления к тиражированию форм.

– Индустриальный, или промышленный, дизайн связывается в определении Т. Мальдонадо с эпохой и технологиями **крупного промышленного производства**, стремлением снизить затраты на создание изделия при одновременном достижении разнообразия. И это логично. Но понятно также, что, наряду с массовым производством, дизайнеры других направлений участвуют в создании небольших серий (современный российский региональный дизайн одежды), единичных объектов (дизайн интерьера или выставки), объектов с присутствием ручного труда (мебельный дизайн, светильники и др.). При стремлении любой теории к универсальности – что будет делать теория дизайна с этими сегментами? Пытаться распространить единые законы создания гармоничной предметной среды на все названные направления – или порицать их за поиск собственных путей? Трудно сказать, поскольку частные мнения высказываются порой в лекциях или мастер-классах, не получая дальнейшего обобщения.

Без эстетической составляющей дизайн выглядит странной и даже страшноватой территорией вседозволенности, где употребление слова применительно к продукту как будто бы уже оправдывает любые действия проектировщика и не требует доказательств или объяснений. Так вместе с эстетикой из дизайна уходит интеллектуальная, концептуальная составляющая.

– Наконец, определение Т. Мальдонадо обходит вопросы экономики проекта, оставляя открытой тему сходства или разницы коммерческого и некоммерческого дизайна, которые на деле могут очень далеко расходиться друг от друга, как в последовательности, так и в результате проектных действий²⁸.

²⁸ Нельсон Дж. Проблемы дизайна. М.: Искусство, 1971. 207 с.

ев А. Ф. Первобытная культура: Происхождение, особенности, структура. В 2-х ч. Саранск: изд-во Мордовского ун-та, 1996. Ч. 1. 160 с.; Ч. 2. 220 с.

²⁶ Каган М. С. Философия культуры. Санкт-Петербург, ТОО ТК «Петрополис», 1996. 416 с.

²⁷ Быстрова Т. Ю. Вещь, форма, стиль: введение в философию дизайна. Изд. 2-е, перераб. и доп. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 400 с. Гл. 3.



Татьяна Юрьевна БЫСТРОВА / Tatiana BYSTROVA

| Зачем дизайну культурология / Why Design Needs Cultural Studies? |

Таково определение, которое, на наш взгляд, не утратило актуальности за минувшие полвека. Вместе с тем, определение дизайна требует последовательного продолжения, отсутствующего до сих пор. Теория дизайна, даже на уровне преподавания дисциплин, сплошь и рядом подменяется его историей. В свою очередь, в истории дизайна выделяются несколько школ и концепций (обычный набор – Баухаус и ВХУТЕМАС, стиль Браун и Ульмская школа, скандинавский и японский дизайн, ВНИИТЭ, Э. Соттсасс и постмодернистский дизайн).

Несмотря на расширение за эти же полвека пространства дизайна в культуре, особенно по мере развития информационных технологий, в стороне остаются основные понятия, от формы до стиля, от образа до психологии восприятия и использования продукта дизайна, а также тесно связанные с ними вопросы этики профессии. В этот же период довольно существенно меняется научная парадигма и обостряются проблемы методологии.

Если на заре дизайна, во времена Питера Беренса, создавшего в 1907 году первый фирменный стиль с использованием модульной единицы и индивидуально-разработанного шрифта²⁹ для компании АЕГ в Германии, методологией нарождающегося дизайнерского знания мог служить достаточно лаконичный понятийный аппарат, почерпнутый в трудах немецкого архитектора Готтфрида Земпера (1803–1879), то по мере дифференциации видов проектирования возникла необходимость в более развернутом и одновременно – более гибком инструментарии. Он невозможен в русле классической науки, судящей о большинстве культурных явлений с позиций должного – в духе «искусства, которое должно отражать действительность» или «архитектуры, достигающей тождества пользы, прочности и красоты».

Гуманитарная наука начала XXI века стремится приблизиться к постижению феноменов культуры в их данности, тем самым впадая в дру-

гую крайность. Фиксируя продукты дизайна во всем их многообразии, мы не в состоянии выстроить шкалы профессиональных и потребительских оценок, уравнивая в правах третьесортную поделку с китайского рынка и высокотехнологичный эргономичный продукт, хэндмейд и тираж, «классику жанра» и однодневный модный гаджет.

Однако этим путем идти нецелесообразно. Будучи весьма интеллектуальной деятельностью, дизайн, в конечном счете, создает предметы. Эти предметы – как все предметное (этот момент я фиксирую в обыденной жизни, но не могу объяснить с позиций какой-либо теории) – нуждаются в какой-то оценочной шкале: удобно – неудобно, практично – непрактично, вредит человеку или природе – не вредит и т.д. Люди соразмеряют новую обувь или компьютер с предыдущими и в этом им вряд ли помогут многочисленные псевдо- и околотеоретические работы типа «1000 лучших моделей дизайнерской обуви», «Дизайн: орнамент и украшения», «Цветовой дизайн 1930-х»³⁰...

Возникает парадоксальная ситуация, при которой устаревшая теоретическая модель гораздо лучше подходит для анализа большинства аспектов актуальной дизайн-продукции. Она подтверждает возможность прохождения и анализа собственных шагов. В следующей части мне бы хотелось поделиться опытом обращения к тем или иным концепциям культурологов, выполняющих роль методологического фундамента в исследовательских и проектных действиях. При этом в рамках данного текста будут выделены лишь моменты, связывающие дизайн и культурологический дискурс.

2. Опыт реализации культурологических идей в дизайн-проектировании

В этой части мы рассмотрим несколько дизайн-проектов, выполненных с привлечением культурологических концепций. Культурологические концепты и модели обладают колоссальным потенциалом при проектировании, поскольку одна

²⁹ Т.е. отвечающий требованиям дизайна в трактовке Т. Мальдонадо.

³⁰ Названия почти придуманы, представляя собой парфраз реально существующих книг.



Татьяна Юрьевна Быстрова / Tatiana BYSTROVA

| Зачем дизайну культурология / Why Design Needs Cultural Studies? |

черта, одна идея может последовательно выражаться цветом или сочетанием цветов, формой, фактурой, организацией интерьера и другими средствами, обеспечивая не только передачу смысла, но и эстетическую целостность (а значит, более высокий эстетический уровень) проектного решения.

2.1. Музей Природы и Человека, Ханты-Мансийск, 2003: визуализированная структуральная антропология

Команда под руководством доктора исторических наук А. В. Головнева осуществляла разработку и реализацию концепции экспозиции «Мифологическое время» в семи залах музея³¹. Руководитель задал дизайнерам ряд жестких условий: отказаться от манекенов и иллюстративности, обеспечить погружение в состояние мифа, ввести в пространство музея экраны и тач-скрины (что было новым для того времени) и т.п.

Быстро высветилась сложность работы с мифом, носители которого одновременно являются потенциальными посетителями музея. Миф – это не только наследие прошлого, но и то, что непрерывно воссоздается в культуре. Любая мифологическая модель мира представляет собой систему образов и персонажей, изображение которых практически невозможно, а «безусловное» восприятие ничему не послужит. Традиционная культура выработала особые формы подачи мифологического материала³², с которыми не должен конкурировать

музей: жизнь и демонстрация жизни – не одно и то же. С другой стороны, полностью отстранять посетителя от соучастия в действии тоже нельзя: миф покажется ему экзотической безделицей, утрачивая свою сакральную значимость и могущество социального механизма. В миф можно верить и его необходимо пережить, только так материал экспозиции не окажется «законсервированным», а значит, мертвым. Для достижения живого переживания мифа требовалось достичь особого эмоционального отношения к музею, которое, в свою очередь, обеспечивало бы особое отношение к культуре – производительнице мифа. Создание двойной мифологической оболочки вокруг живого культурного феномена способно и сохранить его, и сделать актуальным, не разрушая. Оно вовсе не предполагает буквального воссоздания образов. Напротив, необходим поиск таких выразительных средств, которые сделают возможным *проживание* мифа, а не элементарное усвоение информации о нем.

В качестве концептуально-методологической основы проекта был выбран структуралистский подход (К. Леви-Стросс³³), работающий с бинарными оппозициями культуры. Со стороны дизайнера существовала поддержка в виде работы В. Л. Глазычева³⁴.

«Перевод» структуры мифологического пространства, с его жестким делением на женское и мужское, верх и низ, правое и левое, в структуру музейной экспозиции происходил при постоянном учете семантической насыщенности и смысловой

³¹ См.: Мифологическое время. Альбом-каталог. Государственный музей природы и человека (Ханты-Мансийск). Том II. М.: Изд-во Эпифания, 2003. 216 с.

³² «Мифы сочинены в прозе, очень складным языком. Они исполняются редко и с определенной подготовкой, и их знают немногие люди. Мифы исполняются не один день. ... Собираются люди в большом доме, почтенные мужчины занимают переднюю часть дома, рядом с рассказчиком; женщины и дети занимают места, оставшиеся от стариков. Разводится костер в очаге, поджигается чага, кладется в чашечку или баночку и ставится в передний угол на полку, обязательно кладется на стол нож. Все это делается при полном молчании присутствующих людей. Возможно, все это проводится для подготовки психики людей, чтобы настроить их к воспри-

ятию рассказа, сосредоточить их внимание. Рассказчик сидит на самом почетном месте, в переднем углу» // Ромбандеева Е. И. История народа манси (вогулов) и его духовная культура. Сургут: АИИК «Северный дом» и Северо-Сибирское региональное книжное издательство, 1993. С. 24.

³³ Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.

³⁴ Глазычев В. Л. Образы пространства (проблемы изучения). / Творческий процесс и художественное восприятие. Л.: Наука, 1978. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.glazychev.ru/publications/articles/1978_obrazy_prostranstva.htm Дата обращения 05.01.2010.



Татьяна Юрьевна БЫСТРОВА / Tatiana BYSTROVA

| Зачем дизайну культурология / Why Design Needs Cultural Studies? |

многослойности всех ее объектов и элементов, от освещения и цвета до использования материалов. Например, зал «Игра», посвященный процессу социализации ребенка в культуре хантов, был построен как оппозиция женского (слева) и мужского (справа) пространств, в центре которой находилось пространство игры и состязания. Зал «Шаман», в котором создатели стремились передать состояние транса шамана, не используя никаких изображений человеческой фигуры, потребовал работы с наклонными плоскостями стен, как бы переворачивающими устойчивое представление о «земном» пространстве. Вероятно, для некоторых читателей эта идея выглядит очень простой. Но дизайнеры не знали структуры мифологического пространства, равно как и идей К. Леви-Стросса, поэтому первоначально размещали артефакты произвольно, стремились к избыточной декоративности, усугублявшейся сложной конфигурацией залов. Появившаяся концепция помогала решать возникающие вопросы относительно масштабов или цветовых сочетаний, задавая общую логику проектирования большого интерьерного пространства с учетом тематики различных мифов (залов).

Схожие задачи решались в 2014 г. в момент создания выставки «Искусство путешествий» (СОКМ УОЛЕ, руководитель С. Ю. Каменский). В большом зале необходимо было представить образ мира уральского путешественника. Размещение сообразно стандартам географической карты было неинтересным, а вот постановка в центр зала большого стола-площадки, отведенного под Уральские горы и диагонально-крестообразная композиция остальных частей создали своеобразный микрокосмос путешественника, структура которого, как любое пространство мифа, не вызывает вопросов.

2.2. Поиски «уральского» в сувенирной продукции и туристических логотипах: ценностные шкалы, стилевые черты и моделирование потребителя

В 1991 году закрытый город Свердловск стал открытым Екатеринбургом, что актуализировало поиск идентичности, на первых порах отождествляемой либо с использованием определенных камней (змеевик, малахит), либо с событиями, типа расстрела царской семьи. При этом даже у самых радикальных сторонников подобных версий не было представления об эстетических и стилевых чертах дизайнерской продукции, призванной их идею выразить. Двадцать лет назад, едва начав преподавать новую для вуза дисциплину «Культурология» в Уральской архитектурно-художественной академии (тогда Свердловском архитектурном институте), мы с коллегами обратили внимание на возможности использования аксиологического подхода для решения этих вопросов, а именно, определения ценностно-смысловых доминант уральского социокультурного пространства. При этом необходимо было преодолеть сложившиеся отрицательные стереотипы в отношении территории, а также устойчивую недооценку собственного историко-культурного потенциала, во многом обусловленную элементарным незнанием реалий.

Аксиологический подход, с одной стороны, позволил констатировать неоднородность эстетического сознания потребителей дизайн-продукции в современной культуре (традиционалисты, «классики», постмодернисты, представители информационной эстетики, др.) и учитывать разницу формальных решений для разных групп потребителей.

С другой стороны, он обеспечил нахождение общих стилевых черт уральской культуры разных десятилетий, даже веков, от допетровского времени до современности.

Наконец, он позволил наполнить реальным содержанием деятельность по брендингу террито-



Татьяна Юрьевна БЫСТРОВА / Tatiana BYSTROVA

| Зачем дизайну культурология / Why Design Needs Cultural Studies? |

рии, часто совершающуюся произвольным путем, без учета ценностной специфики места³⁵.

На основе аксиологического подхода выполнен ряд дипломных работ и магистерских диссертаций сначала в УралГАХУ, потом в Уральском федеральном университете, тематика которых связана с разработкой и оформлением туристических маршрутов, музейных экспозиций, сувенирной продукции. Сегодня эта работа продолжается, в том числе в отношении конструктивизма г. Екатеринбурга, а также малых горнозаводских поселений и моногородов Уральского региона.

2.3. Интерпретация культуры как целого: герменевтика и моделирование

В случае, когда культура уходит в прошлое или далеко отстоит от нас в географическом или ментальном отношении, возникает задача ее целостной репрезентации, которая может быть решена, в том числе, средствами графического дизайна или анимации. Научно-обоснованная визуализация культурного хронотопа позволяет не только представить отдельные элементы культуры, но и объяснить их на основе зримой логики ее существования.

Идея герменевтической интерпретации культуры средствами графического дизайна и анимации решена в работе Симаковой Ю.А.³⁶. Создаваемые образы, а главное – моделируемое пространство культуры, дают возможность соприкосновения с картиной мира ее носителей, включающей и нематериальные компоненты. Иначе говоря, лотмановская семиосфера, будучи визуализированной, позволяет осуществить различные герменевтические процедуры, придавая дизайнерскому

или художественному продукту статус исследовательского.

Опираясь на идеи герменевтики³⁷, дизайнер Ю. А. Симакова интерпретирует хантыйский орнамент как в связи с «охотничьим» зрением представителей культуры хантов, замечая мельчайшие детали поведения животного, так и в связи с технологиями его выполнения, открывая логику формирования орнаментальных мотивов (Рисунок 1).

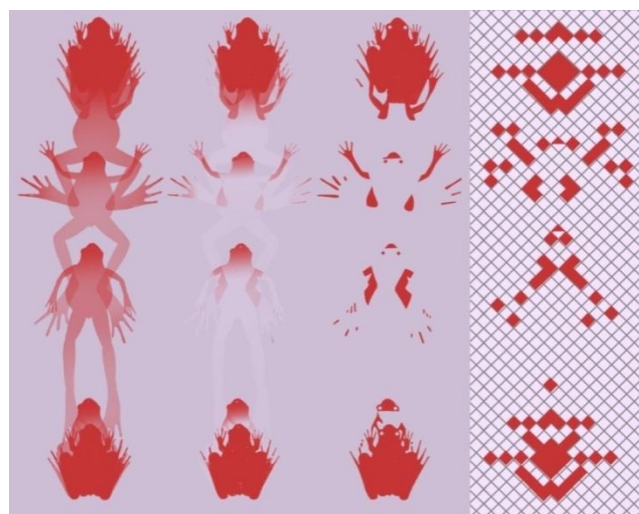


Рисунок 1. Интерпретация трансформации объекта в орнамент как основа для анимационного действия. Автор Ю. А. Симакова, 2011.

Мне как руководителю этой диссертационной работы подобного, достаточно новаторского взгляда, показалось не достаточно. И, хотя итоги наших дискуссий не вошли в диссертацию, я по-прежнему убеждена в необходимости выхода объяснения «вовне» за счет связей образа лягушки с

³⁵ Быстрова Т. Ю. Культурологическая методология брендинга территории: версии и реализация // Конгресс антропологов и этнологов России: сб. материалов. 2–5 июля 2015 г./ отв. ред.: В. А. Тишков, А. В. Головнев. Москва; Екатеринбург: ИЭА РАН, ИИиА УрО РАН, 2015. Екатеринбург. С. 263.

³⁶ Симакова Ю. А. Герменевтический потенциал анимации в исследовании культуры. Дисс. канд. культурологии. Екатеринбург: УрФУ, 2014. 121 с.

³⁷ В частности: Лескова И. А. Орнамент как визуальная модель картины мира. От мифа к метафоре. Семантические и конструктивные аспекты орнаментального творчества. Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2011. 149 с.; Пространственные модели в традиционных культурах: программа спецкурса. [Электронный ресурс]. Режим доступа:

<http://www.ruthenia.ru/folklore/visual/Antropology/Html/Antropol/Programm/programm.htm> Дата обращения: 28.11.2013.



Татьяна Юрьевна Быстрова / Tatiana BYSTROVA

| Зачем дизайну культурология / Why Design Needs Cultural Studies? |

образом богини-матери Калтац и осмыслением специфики женского начала мира в хантыйской мифологии. Анимационное развитие модели целостного универсума культуры способно показать эти многообразные связи и тем самым обеспечить, наряду с интерпретацией, диалог воспринимающего с различными смыслами и феноменами этой культуры. Возможно, такая работа предстоит нам в будущем в отношении конструктивистской архитектуры.

Заключение

В статье показаны прямые и обратные связи между культурологией, с одной стороны, и теорией и практикой современного дизайна, с другой. К настоящему времени не все они выявлены и концептуализированы, многие нуждаются в дополнительном теоретическом осмыслении. Это может произойти в том случае, когда в глазах гуманитариев дизайн перестанет быть набором произвольных оформительских действий и очертит свое место в ряду других культурных практик.

Опыт работы с культурологическими идеями в проектной сфере подтверждает гипотезу автора о возможности построения системной, научно обоснованной теории дизайна на базе культурологического знания.

