«Взаимодействие социо-культурных «текстов» в процессе становления отечественной «дизайн-среды»

(эссе практической мысли**)**

В. Голубев

1. Сегодня, в период кризисного этапа в общечеловеческом развитии, особенно в условиях, когда общепринятым стало положение о том что: «…глобализация означает ***взаимозависимый взаимосвязанный мир***» и далее, как замечает современный российский ученый А. Панарин: «...мало кто задумывается над тем, что эта новая связь «дальних» означает ослабление «ближних» связей…туземных. Планетарная мобильность …. глобализма, его наднациональный и экстерриториальный статус - это не только обретение человечества, как утверждают адепты глобального «открытого общества», а это обретение чревато и самыми драматическими потерями, ведь растущая отстраненность глобализирующихся групп от национальной среды и … поляризация глобального мира меньшинства и жизненного мира большинства представляют собой вызов на который пока нет ответа…» [5,123]. И сегодня эволюция белорусской «дизайн-среды» происходит в контексте именно таких кризисных социо-культурных процессов, в которые она была и осталась вовлеченная.

2. Исходя из такой предпосылки, объективное рассмотрение процесса становления национального дизайн, «дизайн-среды» призванной обеспечить связи между общественными полярностями, не возможно без учета мировых и локальных социально-культурных «текстов» (Ж.Дерида). Эти экономические, политические и общественно-религиозные «эпистэмы» (М. Фуко), как известно, во многом определяют устойчивые характеристики всех культурных структур «открытого общества» в развитых странах Европы, и в частности, даже институции отечественного дизайна. С другой стороны, отечественный дизайн не теряя научно-методологическую связь с «неклассической» философской мыслью о «открытой культурной форме» и «незаместимости» (М. Бахтин, М. Мамардашвили) и мировой радикальной дизайн-культурой (анти- дизайн, «Мемфис», Э. Соттсасс.) многие и многие годы развивался в первую очередь в пространстве «советских мифов». Следовательно, главным «текстом» в границах которых проходила эволюции парадигмы советской, а потом и белорусской «дизайн-деятельности» (О. Чернышев) был «метатекст» о «экономическом детерминизме» и «классовой борьбе». Именно его гегемония в общественной мысли стала причиной, что многие исследователи по прежнему видят истоки социо-культурного бессилия отечественного дизайна лишь в том, что власть, государство, директора и министры мало уделяют внимания дизайну, что как и двадцать лет назад : «на пути дизайна непреодолимой стеной встала отсталость отечественной промышленности…и таким образом нашим дизайнерам пришлось пережить горькое разочарование в своих мечтах об оздоровлении советской ( сегодня читай - белорусской В.Г.) экономики методами дизайна. Не мог нормально развиваться дизайн в условиях отсталой промышленности и всевластия бюрократически-чиновничьего аппарата» [3,154] .

3. Столь «разновекторные» характеристики материально-духовной среды в которой сформировался белорусский дизайн, требуют проводить, сравнительный анализ его эволюции не только с позиции оценки сиюминутной ***количественно-экономической*** составляющей: – сколько инновационных программ, дизайн-лабораторий и секторов на государственном производстве? сколько дизайнеров-студентов и вузов их готовящих? сколько членов состоят в Белорусском Союзе Дизайнеров, сколько среди дизайнеров лауреатов и стипендиатов в области науки, техники, культуры? и т.д., но и с точки зрения ***качественно-духовного*** осмысления становления белорусского дизайн-пространства и систематизации процессов, имеющих место в нем, как открытых, нелинейных процессов социальной аккультурации.

4. Этот «панорамный» взгляд дает возможность приблизиться к раскрытию "образотворчества"(И. Герасименко) белорусского дизайна, его подлинного архетипа, что существенно для более глубокого понимания влияния «классических и неклассических» социо-культурных «текстов» на его генезис. Качественно-количественный подход позволяет свести отдельные факты и данные из практики белорусского дизайна в единое целое, в осмысленную и открытую структуру – «со-текст» который представляет эволюцию белорусского дизайна, не как набор повествовательно-хронологических фактов, а как совокупность закономерностей его развития, как диалог «фаустовских мифов» Запада и «репрессивной культуры» Востока. Сегодня необходимо попытаться комментировать эволюцию процесса становления белорусского дизайна вне частных событий от «съезда к премии», а перенести угол зрения в «духовную», «экзистенциальную» сферу. Надо сосредоточится на исследовании «духовных длительностей» и «пространственных масштабов» в системе белорусской дизайн-среды, а не акцентировать внимание на индивидуальных особенностях «частного дизайна». Такой подход «деконструирует», разблокирует процесс понимания истории эволюции отечественного дизайна. Он разрывает связь с конкретными «персонами» (даже очень известными), и тем самым исключает попытку выдать индивидуальные и конкретные достижение ***белорусского дизайнера***-***личности*** (а они весьма и весьма значимые) за «абстрактные» успехи всего коллектива всех ***белорусских дизайнеров***. Успехи, о которых еще немного, и начнут «бесстрастно» с высоких трибун говорить чиновники, возжелавшие стать покровителями дизайна. Как тут не вспомнить Гегеля который заметил, что - «… нельзя ни желать, ни ненавидеть то, о чем не имеешь ни малейшего представления..» [2,138], а ведь для многих руководителей и сегодня дизайн – не конкретный феномен глобальной культуры, а «абстрактное» понятие из заграничного учебника по менеджменту.

5. Продолжая традицию видеть в дизайнере в первую главу оформителя, сегодня многие ошибочно приписывают дизайну лишь функцию «декоративно-прикладного» подмастерья в строительстве предметно-средового пространства белорусского социума, не замечая что, дизайн втиснутый в прокрустово ложе государственной культуры лишь подтверждает концепцию О.Шпенглера о «культуре псевдоморфоза», концепцию исключительно актуальную для понимания становления отечественной «дизайн-среды». На наших глазах, жизненные и творческие силы дизайнеров новой культурной парадигмы «…прорываются…застывают …кристаллизуются , но они не свободны в выборе формы, им приходится заполнять уже имеющиеся пустоты. Так возникают фальшивые формы, кристаллы чья внутренняя структура противоречит внешнему строению- вид одной горной породы в облике другой, в минералогии это называется пвсевдоморфозами. Историческими псевдоморфозами я называю случаи, когда чужая старая культура настолько сильно довлеет над страной, что местной молодой культуре нечем дышать и она не в состоянии не только создать свою выразительную форму, но даже не приходит к полному разворачиванию собственного самосознания…» [6 , 240]. Этот процесс инициированный идеологией самобытного традиционализма и патриархального авторитаризма происходит в белорусском дизайне и постоянно и целенаправленно. Он больно ударяет по ярко выраженной инновационной и общепризнанной мультикультурной сущности дизайна, а ведь, именно понимание этой «открытой культурной формы» поможет сосредоточить внимание дизайнера на долговременных, «незаменных*»*, «повседневных» процессах в культуре, поможет ему отказаться от востребованной «сиюминутности» в пользу индивидуальной «будущности». Процесс формирование условий для «со-бытийной» эволюции белорусского дизайна требует, в первую очередь, подвергнуть анализу и трансформации политико-экономическую культуру, производственно-технологическую культуру, художественную культуру, бытовую культуру существующего социума.

6. Для этого целесообразно использовать методологический подход, который предполагает использование понятий и определений объединенных парадигмой «неклассической» теории человеческой (атеистической) экзистенции (Ж.П. Сартр, А. Камю) и культуры, как формы бытия человека в «языке-письме» (Р.Барт, Ж.-Ф.Льотар). «Наш мир - наш язык», «быть собой - выбирать себя» - именно с такой современной диспозиции, только и возможна плюралистическая оценка и «проекта мировой дизайн» и его роли в бесконечной и недостроенной до конца «ризоме» культуры (Ж. Делез). В «лабиринте мировой культуры», где пересекаются и пространства практик «цивилизации-техники» и духовные формы деятельности (наука, религия, искусство) и отдельные «тропинки» локальных культурно-исторических типов , еще есть место и для новой, и ей еще может успеть стать (быть) белорусская модель «дизайн-среды».

7. Выявление глубинных смыслов идеи «равновесия в многообразии» в культуре и дизайне, наиболее эффективно в переходный период слома традиционного линейного общественного сознания и формирования «неклассической картины мира». Когда « всякое современное искусство», как и всякая культура в целом – « абстрактно в том смысле, что оно пропитано идеей гораздо более, чем воображением форм и субстанций. Всякое современное искусство концептуально в том смысле, что оно фетишизирует в произведение концепт, стереотип мозговой модели искусства …» [1]. В концептуальном дизайне эти тенденции особенно усиливаются за счет трансформации онтологических категорий во всем доступный языка «образной грамматики». В условиях белорусского «дизайн-ландшафта» все происходит с точностью наоборот. В профессионально-административной среде нарастает процесс, направленный на «деконцептуализацию» дизайна (с искусством уже справились), осуществляются попытки вытравить его философскую «нонконформистскую» душу, а следом вырвать и образную выразительность «визуального кода». Это приводит к тому, что в среде нового поколения дизайнеров, растет серьезная духовная апатия к пересмотру «первосимволов» и равнодушие к «сборке новых смыслообразов», необходимых для дальнейшей динамики культуры и социализации самой личности дизайнера, не желание «быть», а желание «иметь» (Э. Фромм) становится ментальностью и в дизайне.

8. Поэтому закономерен вопрос: - кем станет дизайнер завтрашнего дня? Станет ли он, говоря эпитетами Ф. Ницше «с этим бесстрашием взгляда, с этим героическим стремлением» совершать свою миссию, проявит ли «…отважную поступь … истребителей драконов, гордую смелость с которой они поворачиваются спиной ко всем этим слабосильным доктринам оптимизма, дабы в целом и в полноте «жить с решительностью» [4, 231]. Или наш новый дизайнер-конформист на долгие годы «…останется вечно голодающим, «критиком» бессильным и безрадостным, александрийским человеком который в глубине души своей - библиотекарь и корректор и жалко слепнет от книжной пыли и опечаток» [4, 232]. Вопрос, по прежнему, риторический!

**Библиографический список:**

1. Бодрийяр, Жан. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий./ Ж.Бодрийяр - журнал "KRISIS", [Электронный ресурс].–2004. – Режим доступа: <http://www.arctogaia.com>
2. Гегель, Г.В. Ф. Кто мыслит абстрактно?/ Г.В. Ф Гегель // «Вопросы философии», -1956, -№6. - С. 138-140
3. Ленсу, Я.Ю. история дизайна второй половины XIX и XX века/Я.Ю. Ленсу. – Мн.: изд-во МИУ, - 2007. -172с.
4. Мартынов, В.Ф., Культурологи. Теория культуры: учебное пособие./ В.Ф. Мартынов. – Минск.: АСАР, -2008. – 848с.
5. Панарин, А., Глобализация как вызов жизненному миру. За Хайдеггера. / сост. А. Ю. Ашкеров // Сумерки глобализации : настольная книга антиглобалиста: Сб. /, - М.: , АСТ: - 2004. -348с.
6. Шпенглер, О., Закат Европы: очерки морфологии мировой истории. Т.2. Всемирно-исторические перспективы /О. Шпенглер. - Мн.: Попурри, - 1999. – 720с.