

РАЗДЕЛ 8
ДИЗАЙН И ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЕ
В ТРАНСКУЛЬТУРНОМ МИРЕ

SECTION 8
DESIGN AND DESIGN EDUCATION
IN MODERN MULTICULTURAL WORLD

УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА «ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА»:
АСПЕКТЫ И ФОРМЫ ЕЕ АКТУАЛИЗАЦИИ
В ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИИ

EDUCATIONAL DISCIPLINE "DESIGN HISTORY":
ASPECTS AND FORMS OF ITS ACTUALIZATION
IN DESIGN EDUCATION

В.В. Голубев

Uladzimir Holubeu

Белорусский государственный университет

Минск, Беларусь

Belarusian State University

Minsk, Belarus

e-mail: HolubeuUU@bsu.by

В статье анализируются теоретические предпосылки и уровни организации учебно-методического материала по учебной дисциплине «История дизайна». Системно рассматриваются проблемы включения дисциплины в проектную и художественную творческую деятельность студента. Предлагается систематизация междисциплинарных связей учебной дисциплины по истории дизайна с науками об экономике и культуре.

The article analyzes the theoretical prerequisites and levels of educational and methodological organization for the discipline "History of Design". The problems of including the discipline in the project and artistic creative students activity are systematically considered. The systematization of interdisciplinary links of the academic discipline on the history of design with the sciences of economics and culture is proposed.

Ключевые слова: история дизайна, теория дизайна, междисциплинарные связи, дизайн-образование, проектная деятельность.

Keywords: design history, design theory, interdisciplinary communication, design education, project activity.

Повышение качества учебного стандарта в сфере дизайн-образования, динамика развития сферы университетских исследований

дизайна и проектных практик, расширение форм образовательных услуг, требует постоянной корректировки всего содержания и форм процесса подготовки и воспитания конкурентоспособного специалиста-дизайнера как саморефлексирующего ученого-гуманитария, критически мыслящего культурного активиста и технического инвентора, профессионала в сфере визуального искусства с новым набором художественных компетенций. Реализация такой модели, возможно, должна уже учитывать концепции философа Карла Поппера и его теории в области гносеологии, где он создал целое направление, известное под названием «критического рационализма». Он отмечает, что познавательные процессы, и в первую очередь формирование и организация научного знания, протекают не как пошаговое и во многом случайное накопление фактов, за которым следует структурирующая и обобщающая их гипотеза или концепция, а в психологически «развернутом», обратном интенциональном порядке. Ученый-исследователь сначала выдвигает теоретическую гипотезу или концептуальную модель, истинность которых затем проверяется полученными данными наблюдений, экспериментов, практик. Принципиально важно, по Попперу, то, что поиск этих данных должен идти не по линии подтверждения базовых постулатов теории, а по линии их опровержения. Верность или работоспособность научной гипотезы тогда определяются не наличием подтверждающих ее объективных фактов (в истории дизайна, как правило, из истории изобразительного искусства и материальной культуры), где их явление может быть вызвано другими, не попавшими в дискурс исследования причинами, а отсутствием данных и примеров ее опровергающих, что требует в методологическом плане расширения и корреляции всего корпуса научного знания. Он уверенно заявляет: «Рациональные или научные способности не позволяют нам предсказать развитие научного знания. Это утверждение доказывается логическим путем...Ход человеческой истории предсказать невозможно...» [4, с. 4]. Возникает вопрос, как такие радикальные философские конструкции могут повлиять на новое теоретическое видение учебного курса по истории дизайна, междисциплинарного по форме и мультидисциплинарного по содержанию учебного пространства? И если предсказать хронологические вехи будущего невозможно, то не дает ли этот факт нам возможность проанализировать прошлое не с позиции актуальных тенденций, а исходя из действительных противоречий конкретного исторического периода, не вводя поправку на наше знание или заблуждение о том, как эволюционировал предмет исследования?

В нашем случае, в соответствии с новыми учебными планами БГУ, программа предмета “История дизайна” уже предназначена для студен-

тов второго курса, изучающих коммуникативный дизайн, что предполагает более концептуальное изучение направлений и форм дизайн-деятельности и в исторической ретроспекции, и в перспективе вероятных тенденций «ре» или «эволюции» методов проектирования художественно-эмоционального мироустройства людей, широкого культурного опыта и дизайна предметной среды человека. Однако можно спросить, есть ли достаточно учебно-методической литературы и научно-теоретических источников для решения этой задачи? Как влияет расширение научного плюрализма на методики дизайн-образования? И если еще 20-15 лет назад (в контексте постсоветского научно-методического контекста) междисциплинарные связи, цели и задачи этой учебной дисциплины были относительно ясны и согласованы, а методы частично реформированы по отношению к новым тенденциям дизайна, то сегодня, когда постсоветская модель государственности переходит в фазу модели постмодернистской и постколониальной, остро стоит вопрос, в чем востребованность и актуальность истории дизайна для нового поколения студентов белорусских профильных вузов? Как *должно* и можно «разворачивать» в аспектах философской, проектной и художественной трактовки содержание истории предметно-преобразующей деятельности человека и смены этапов духовного и материального культуротворчества на столь радикальном историческом переломе?

Постсоветские русскоязычные образовательные учебники по истории дизайна, написанные в конце XX – начале XXI века С. Михаловым, А. Лавреньевым, Н. Ковешниковой, исторические реминисценции авторитетов в сфере дизайн-деятельности В. Глазычева, В. Рунге, К. Кантора, М. Коськова и др. не в полной мере вписываются в эту новую парадигму. «Постоянное изменение подходов к дизайну, каждый из которых в значительной мере отвергал предыдущий, – одна из самых характерных черт, проходящая красной нитью через всю его историю» [5, с. 7], – как пишут в предисловии к своему блестящему труду Шарлота и Питер Филл – яркое тому подтверждение. Сегодня, опираясь на научные работы Т. Быстровой, Г. Курьеровой, Г. Лолы, можно отметить, что традиционные способы трансляции и истолкования хронологии событий по истории проектирования, прикладные методы описывания научно-технических, производственно-экономических и социально-художественных процессов, отбор общепринятого корпуса артефактов уже не могут полностью отвечать ни реалиям «турбулентного» будущего, ни когнитивной теории дизайна, ни актуализации его разнообразных концептов и темпоральных практик анализа и синтеза. «Семантический поворот» и новый *этический* вектор в исследованиях дизайна, на который обращает внимание философ Г. Гафаров, а именно на то, что «...к

середине десятих годов XXI века завершается формирование дискурса дизайн-мышления как специфического интеллектуального процесса, используемого для создания предметов, интеракций и услуг. Дизайн-мышление складывается как процесс использования когнитивных стратегий, ориентированных на решения, отличных от проблемно-ориентированных стратегий ученых-естественников. Опирающееся на творческое мышление, воображение и интуицию, дизайн-мышление самоопределяется как основанное на умении решать «коварные» проблемы и адаптировать стратегии решения к меняющейся ситуации» [2], и это означает, что необходимо все более и более сдвигать герменевтическое ядро учебной программы по «Истории дизайна» в сторону философско-антропологического подхода и гендерно-экзистенциального дискурса, социальных практик и экономического анализа на фоне компаративистской модели осмысления человекоориентированных аспектов в сфере дизайна.

Эти изменения «оптики» исследований дизайна и, в частности, истории дизайна показывают, что нельзя построить адекватных исторических моделей прошлого специальности, если не достичь понимания внутренней логики связи духовного и материального творчества и экономического производства в проектной сфере, не привести знания о «художественном» в предмете исследования в гибкую систему взаимообусловленных процессов и взаимоограничения эстетических факторов, не выработать основ теории, объясняющей или отрицающей известные артефакты и распространенные политико-экономические заблуждения. Многогранность исследования прошлого дизайна состоит в том, чтобы студент проанализировал и зафиксировал, как логично во всеобщем и в то же время парадоксально в частном выглядит история проектного творчества. Новые философские схемы и коннотации, общенаучные методологические рекомендации должны открыть ему, как эволюционно-естественно в силу внутренней необходимости гармонии формы и содержания смыслонаполняются и развиваются универсальные художественные стили и уникальные направления в дизайне. Новый ракурс в актуализации наглядно-графических референсов и визуальных примеров продемонстрирует, как проектно-прогнозируемо благодаря ресурсно-экономическим факторам происходит «поворот вкусов» социума, «революция умов» и десакрализация духа, и наоборот, как запросы «художественноцентричных» культур определяют реформу государственных институтов и визуальных традиций. Смена экзистенциального «фокуса» в поиске противоречий приведет к тому, что перед дизайнером должна разворачиваться картина творческой «ре/эволюции» «материального и идеального продукта дизайна», по терминологии теоретика

О. Чернышева [5]. Эта картина формирования прошлого и будущего специальности структурно сходна с эволюцией органического мира и качественно подобна на перманентные революции в мире социальной материи. В таком контексте история дизайнера постулирует роль технологической преемственности в художественной традиции стиля и отмечает изменчивость предметно-пространственной среды за счет активного влияния научной новизны и изобретательских открытий, среди которых происходит отбор наиболее ценных и эффективных для формообразования. Выявление того, как динамика художественно-композиционного перехода к новой форме в ее историческом развитии идет сначала по отдельным направлениям предметно-преобразующей деятельности, а потом охватывает все аспекты проектно-художественного опыта, важная установка при наполнении дисциплины примерами и фактами. Продемонстрировать, как этот обобщенный процесс управляемой трансформации ментальной формы есть процесс по созданию модернизированной среды деятельности человека и реформированной традиции в организации его культурной жизни – значит вскрыть перед студентом и возможности самоорганизация его собственного творческого «я». А так как этой ретроспекции еще недостаточно для решения проблемы по гармонизации когнитивных противоречий при освоении материала, то необходимо показать, как формируются новые проектные цели, требующие радикальных технических решений и революционных сдвигов в культуре и обязательно масштабных инноваций в экономике. И если сегодня связь учебных программ по истории культуры и истории дизайна очевидна, то междисциплинарная связь истории дизайна и других учебных предметов, которые рассматривают основы экономической науки, достаточно случайна и хаотична. По-видимому, одним из возможных путей изменения содержания материалов по истории дизайна должно стать ее рассмотрение в ракурсе влияния основных законов экономики, теорий экономических циклов, национальных ценностей и культурных кодов экономики, о которых много пишет известный экономист А. Аузан в своих работах [1] и говорит в популярных лекциях-спектаклях.

Например, экономический подход при анализе фактов в истории дизайна открывает студенту для исследования инновационные и консервативные особенности трудовой деятельности, которые определяются направленностью на необходимость «самовыражения или самовывживания». Экономический контекст позволяет проследить, как происходит интерпретация экономических законов в общественно-этические нормы, и увидеть обратный процесс влияния религиозных и семейных догм

на развитие производственных отношений и культуры потребления и т.д.

Продуктивным приемом при освоении дисциплины «История дизайна» должно стать использование социологического знания по формированию понимания типологии межкультурных коммуникаций. Очевидно, что надо продемонстрировать и роль историко-культурного нарратива в определении цивилизационного образа потребителя на основе «звездограмм» Г. Хофстеда и других известных социологов и культурологов. Именно человек образотворяющий и смыслопотребляющий должен стать в центре научного интереса в рамках анализируемой дисциплины как главный формообразующий фактор вешного мира.

Лишь при такой междисциплинарной связи очевидно возможен максимально полный исторический анализ стадий и этапов становления человека во всем богатстве его форм деятельности и уровней актуализации. В таком ключе декодируя искусственные системы, мы сможем ретроспективно наблюдать как предметный мир и процессы по его созданию или освоению все более и более будут представлять и «вещать» нам, как продукт «человеческого», как вещь станет олицетворением субъективного, индивидуально-личностного интереса персоны, ее экономической эффективности и «культурного» желания.

Как отмечает исследователь В. Корнев, «если вещь – это «вещь из внутреннего пространства», то физика и вообще позитивная наука должны уступить свое место философии и психологии, занятым поиском рациональных и бессознательных оснований самой необходимости существования современных вещей. С этой точки зрения предмет быта – это феномен, событие, явление, обстоятельство...» [2, с. 13].

Более масштабная презентация уровней взаимодействия вещи и человека, человека и человека, переход в анализе системообразующего противоречия на социокультурные уровни коллективно-профессионального сотрудничества и конкуренции позволит посмотреть на структуру, способы и методы коммуникаций людей и их объединений, проследить в связях окружающих их вещей более сложные формы общественной организации и культурного поведения. Предметный мир на этом уровне приобретает модельную (интерпретационную) сущность и служит для переноса функциональной логики и художественной заданности в многообразных сферах взаимодействия: культура, религия, производство и т.д.

На уровне национально-цивилизационного взаимодействия, этом историческом срезе, действительно определяющем пороговые значения общественного развития или регресса, анализу подвергается уже динамика самого биогеоценоза и антропогенеза. Происходит систематизация

всеобщих обстоятельств рождения этой «тщетной страсти» к вещи, пространству и времени, их культурной интенциональности, повседневной рефлексии и репродукции в «предметных условиях жизнедеятельности людей» [6. с. 43]. И здесь уже понимание истории дизайна определяют сложные мировоззренческие конструкты, на этом уровне идет речь не просто о рациональной (технико-экономической) и стилевой детерминированности предметной среды, а о философском анализе ее когнитивного, символического и этического качества как носительницы трансцендентных идей добра, зла, любви, насилия, веры, знания, труда и прогресса.

Анализ этого уровня самый творческий и неоднозначный. Ведь студенту необходимо учитывать роль всеобщей «экранизации и виртуализации» среды жизнедеятельности людей и понимать огромное влияние, которое «новые медиа» и сетевой контент оказывает на формообразование «артефакта» (уже отчужденного от реального материально вещественного носителя). Главным результатом работы по освоению учебного материала становится умение зафиксировать вектор кросс-культурного измерения человека, осмысление фаз превращения взаимодействующей пары «человек-предмет» в символическую единицу культурного кодирования, а сферу их взаимодействия представить как языковой континуум всеобщей коммуникации.

Очевидно, что для полного освоения дисциплины к философии, политэкономии, культурологии и психологии должна добавляться собственно логика проектного творчества и методы дизайн-мышления. Такая специфическая профессиональная мыследеятельность, направленная на идентификацию самого феномена дизайна, из широкого и сложного историко-культурного контекста через сами «инструменты дизайна» есть обязательное условие создания теоретико-методического обеспечения учебной дисциплины. Именно обнаружение в процессах проектного «образотворчества» точки перехода от дизайна анонимного к дизайну институциональному позволяет дифференцировать процесс выделения уникальных вещей и серийных предметов из непрерывного континуума артефактов. Здесь можно отметить, что такой подход созвучен мыслям М. Хайдеггера, который считал, что инструменты, «средства» всегда получают свою сущность через бесконечную систему отношений с материалами и другими инструментами. Он пишет: «Понимать предмет – означает воображать систему предметов, в которую он вписывается» [6]. Такое научно-логическое обоснование выбора системы хронологических фактов, бифуркационных событий и знаковых персоналий из «Истории дизайна» должно постоянно рассматриваться студентом как интеллектуальная проблема по поиску центрального противоречия

«в динамике формообразующих факторов и тенденций их развития» [7]. Это главное содержание этапа исторического анализа, проведение которого по методике, разработанной О. Чернышевым, в учебном проектировании – есть одно из важнейших мероприятий в обязательном блоке «предпроектных» исследований. Сам факт проведения исторического анализа и регулярного использования этого этапа в учебном проектировании при подготовке специалиста нового типа требует согласования основных теоретических положений и подходов к пониманию предмета, целей и задач дисциплины «Истории дизайна».

Таким образом, основная цель учебной дисциплины – сформировать исторически обусловленное, критическое понимание дизайна как эффективной стратегии культуростроительства в условиях формирования новой парадигмы понимания смысла понятия "человек" и форм его мышления. В этих условиях дизайн как практико-проектное мышление как бы замыкает уровни процессов взаимодействия человека с эмпирическим миром ("видимым", "слышимым") и переходит от инстинктивного "оконтуривания" знака и его "срисовывания" в памяти к проектированию «символического концепта». Эта специфическая и уникальная в эволюционном развитии категория проектного мышления создается за счет наложения на смысл отдельного сигнала или знака, всей совокупности «оперативных» и архетипичных слоев памяти, ментальных карт, ценностной и деятельной картины мира и становится центральным предметом исследования на этапе исторического анализа, который проводит дизайнер. Следовательно, задача этого этапа – фокусировка исследовательской деятельности студента на решении проектной проблемы, становление из ментального символического концепта конкретной предметной формы той или иной историко-технологической эпохи как факта новизны и смены системы мировоззрения, типологии культуры и языка коммуникаций. Такой анализ активно формирует понимание последовательных или случайных тенденций развития материального и духовного продукта в истории человечества и актуализирует проектный опыт студента в контексте вызовов современности.

В материалах дисциплины – обязательное ознакомление с историей противоречивых концепций дизайн-проектирования, с изменяющейся терминологией дизайна, развитием институтов профессии и факторами, стоящими за трансформацией исследований в области дизайна. Теоретический блок дисциплины очевидно должен включать анализ этико-социальной функции современного дизайна в контексте провокационной политики XXI-го века, оценки и интерпретации дизайна как целостного, комплексного проектно-художественного процесса, встроенного в механизмы культурного разнообразия и социализации человека.

Логика подачи материала по истории дизайна должна быть направлена на ориентацию студента, на понимание факта, что в «открытом обществе» наступила полоса доминирования в развитии экономики временных ориентиров и глобальных рисков, в политике — внеэтических моделей и популистских поведенческих установок, а в культуре происходит перманентная переоценка ценностей, и эта данность будет носить уже постоянный характер.

Такое более сложное понимание «истории предметно- преобразующей деятельности» и, главное, ее будущности ставит вопрос, а как сам институциональный дизайн вписывается в свою собственную историю дизайна? И это особенно актуально для студента сегодня, когда глобальный кризис проявляется в основных мифологемах, конституирующих и маркирующих проблемные поля и учебного дизайна, и дизайн-практики: время без будущего, деконструкция и дегуманизация личности, духовный популизм и релятивизм этических норм общества, агрессивность технических форм прогресса и новые межкультурные конфликты.

По нашему мнению, сегодня любая проектно-художественная или проектно-теоретическая учебная дисциплина для дизайнера должна рассматриваться как эффективный способ гуманизации пространства и времени самого образовательного процесса, как способ сохранения и трансляции культурной памяти и коммеморации (визуализации) духовных ценностей. Она должна стимулировать у студента антирандомность выбора проблемного поля для проектирования материального дизайн-продукта или интерпретации художественного артефакта, обеспечивать его методикой компаративного исследования в контексте технологий общественных практик и экономических производств. Поэтому научно-методический комплекс по «Истории дизайна» должен помочь студенту начать в его сознании процесс перехода от немотивированного изучения неактуального и «мертвого языка» вещей чужих стран и эпох к востребованной системе универсальных символов и мировоззренческих высказываний, которые можно интерпретировать и реализовать посредством художественного языка в собственных учебных проектных разработках.

Как обязательное условие креативности дизайн-мышления и флексибельности творческих технологий новая теоретическая концепция истории дизайна требует развития инноваций и в формах преподавания и содержания самой дисциплины. Такой подход к истории предметно преобразующей деятельности должен дать возможность студенту находить, различать, анализировать место и роль совокупного научного и технологического артефакта как яркого и выразительного маркера нача-

ла функционирования новых отношений и связей в системе «человек-предмет-среда».

Именно потому, что предметный мир воспринимать могут все, а понимать его знаково-символическое значение могут только профессионально ориентированные на проектную культуру специалисты, освоение публичной (доступной) истории дизайна – обязательная часть стратегии по становлению дизайнера нового типа, и выступает эта часть как профессиональное измерение масштаба собственного проектного потенциала, личной иммеризации в систему всеобщих человеческих ценностей и норм.

Такое, пусть и несколько широковещательное и пафосное, разрушение ригидных барьеров краткосрочной профессиональной перспективы, столь характерной в наших условиях для слабоориентированного и мотивированного в профессии студента-дизайнера, необходимо для репрезентации ему на глубоком хронологическом материале цикличности исторических волн, переходов от концепта справедливости через лозунги эффективности к свободе индивидуума и опять к справедливости и солидарности. Эта демонстрация смены политических и экономических приоритетов в обществе, эта отмена «Cancel Culture» и прочих апокалипсических мифологем, доминирующих в социуме, должна открыть перспективы долгосрочной ориентации в профессии. Обязательным условием отмены «конца света» должна стать сформированная и актуализированная в результате освоения материала профессиональная установка опираться в дизайн-деятельности на принципы диалектической логики и феноменологической строгости для отсекаания случайных иллюзий «кажимости» в пользу сущностных явлений, которые и определяют историю, структуру и форму исторического бытия.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Аузан А.А. Национальные ценности и модернизация. Москва: ОГИ, 2010.
2. Гафаров Х.С. Дизайн-мышление: предыстория и история становления // Человек в социокультурном измерении. 2020. № 2. С. 57–63.
3. Корнев В.В. Философия повседневных вещей. М.: ООО «Юнайтед Пресс», 2011.
4. Поппер К.Р. Ницшта историцизма. М.: Издательская группа «Прогресс» –VIA, 1993.
5. Филл Ш., Филл П. История Дизайна. М.: Издательство КолЛибри ,«Азбука-Аттикус», 2014.
6. Чернышев О.В. Дизайн-образование: новая модель профессиональной подготовки дизайнеров. Минск: Пропилеи, 2006.
7. Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков: «Фолио», 2003.