

Авторы статьи выступают сторонниками «изобразительного поворота» в науке и рассматривают перспективы развития этнодизайна. Судя по истории дизайна, это «практическое искусство» в эпоху модерна охватило множество сфер от полиграфии до архитектуры, испытывая при этом конкуренцию интересов ремесла и индустрии, эстетики и прагматики, творчества и консюмеризма. Апелляции к дизайну как искусству дополнялись его пересечением с наукой; предметом изучения стало и дизайн-мышление. Этнография, родившись в XVIII в. как наука о народах, начиналась с изображения. Позднее, в XIX в., она была дополнена европейской антропологией — наукой о человеке, которая вскоре заняла доминирующую позицию, оттеснив этнографию на второй план. Сегодня на Западе этнографию часто воспринимают как способ полевой коммуникации. Этнодизайн в русскоязычном пространстве ориентирован на этнокультурное наследие и бренд этничности, в англоязычном — на методы «совместного дизайна». «Этно» стало товаром и вошло в моду, как и дизайн. Соединение «двух мод» в одном движении создает условие для резонанса, но в то же время расширяет прежние устои, согласно которым, например, этничность и ее символы, еще недавно считались сокровенным достоянием народа и не мыслились «на продажу». За короткое время во многих местах планеты произошли товаризация и сувениризация этничности, и этот эффект напрямую связан с этнодизайном.

Ключевые слова: *дизайн, этнография, этнодизайн, искусство, наука*

Мы далеко не первые, кто задумался о возможности художественно выразить не только чувства, но и научные идеи. Более того, мы убежденные сторонники «изобразительного поворота» в науке¹ и считаем, что этот поворот не только знак торжества современных технологий, но и ренессанс древнейшей художественной культуры, в ауре которой в ледниковую эпоху родился и вырос человек-*sapiens*.² В этом повороте-ренессансе дизайн сыграл,

возможно, не столь яркую роль, как кинематограф, зато проник в самые потаенные уголки жизни, быта и даже науки. Впрочем, последнее замечание звучит скорее размышлением, чем утверждением, и этому дискуссионному сюжету посвящена данная статья, ставшая итогом многолетней рефлексии относительно наших совместных проектов и творческих экспериментов.

Всеядность дизайна

В самом общем смысле дизайн — это практическое искусство, художественное проектирование (конструирование). В основе дизайна лежит техническая эстетика как ключ к гармонизации отношений в триаде «человек — предмет — среда». Это не только визуализация, но и технологизация идей. Дизайн — не арт, хотя в нем не меньше творческого поиска, чем в художественной фантазии.

Теоретик и практик дизайна В. Папанек утверждал, что все люди — дизайнеры, ведь проектирование свойственно человеку в любой его деятельности.³ По выражению Г. Н. Лолы, дизайн — это «продолжение человека в вещах».⁴ Т. Мальдонадо полагал, что «различные философии дизайна являются выражением различного отношения к миру. Место, которое

¹ См.: Mitchell W. J. T. *Picture theory*. Chicago, 1994.

² См.: Головнёв А. В. Арктический этнодизайн // Урал. ист. вестн. 2017. № 2 (55). С. 6–15; Он же. Визуализация этничности: музейные проекции // Урал. ист. вестн. 2019. № 4 (65). С. 72–81.

Головнёв Андрей Владимирович — чл.-корр. РАН, директор, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (г. Санкт-Петербург)
E-mail: Andrei_Golovnev@bk.ru

Конькова Юлия Сергеевна — м.н.с. лаборатории музейных технологий, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (г. Санкт-Петербург)
E-mail: julialim@list.ru

Куканов Денис Алексеевич — м.н.с. лаборатории музейных технологий, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (г. Санкт-Петербург)
E-mail: kukanov-d@yandex.ru

* Исследование выполнено за счет гранта РФФИ, проект № 19-18-00116 «Визуализация этничности: российские проекции науки, музея, кино» (рук. А. В. Головнёв)

³ См.: Папанек В. *Дизайн для реального мира*. М., 2008. С. 35.

⁴ Лола Г. Н. *Дизайн. Опыт метафизической транскрипции*. М., 1998. С. 10.

мы отводим дизайну в мире, зависит от того, как мы понимаем этот мир».⁵

Проявления дизайна можно обнаружить в артефактах всех эпох. Т. Ю. Быстрова видит истоки дизайна в античном проектно-мыслении, в греческом «технэ», исходившем из идеи тождества утилитарного и эстетического — необходимости и возможности совпадения пользы и красоты, равно как и наоборот — красоты и пользы. Неслучайно первые теоретики дизайна XIX в. были воспитаны в период широкого увлечения античностью, последовавшего за раскопками Помпей и Геркуланума. Один из основоположников дизайна, немецкий архитектор Г. Земпер видел в античности идеальное воплощение *Gesamtkunstwerk* (единения искусств) и считал, что «античная красота не просто существовала, она была доступна всем гражданам. Отсюда — мощный социальный импульс, установка раннего дизайна на демократизм, на эстетизацию повседневной жизни».⁶

Крестный отец дизайна эпохи модерна сэр Генри Коул был практиком и теоретиком «промышленного искусства». Первоначально под псевдонимом Феликса Саммерли (Felix Summerly) он добился успеха в дизайне чайного сервиза, сочетавшего «красоту и орнамент с дешевизной», затем в издании «Журнала дизайна и производства», в организации всемирной «Великой выставки промышленных работ всех народов» 1851 г. в Лондоне, в создании департамента «практического искусства» в Торговой палате Великобритании, Национальной школы искусства, политехнического музея в Южном Кенсингтоне (Музей Виктории и Альберта), в дизайне первых коммерческих рождественских открыток и т. д. Успехи «короля Коула», как звали его за обширные связи (в том числе дружбу с принцем Альбертом) и многогранность интересов, послужили быстрой популяризации и безбрежной экспансии «практического искусства».⁷

Иное настроение «практическому искусству» задал искусствовед Дж. Рёскин, выступивший в середине XIX в. с отповедью промышленному «машинному дизайну» и проповедью ремесленного «истинного дизайна», ориентированного на эстетику ручной работы масте-

ров Средневековья и «естественную природную красоту». В промышленном дизайне он видел маскировку сути вещей внешней декорацией и стилизацией — «трикстерство» (от *trickster* — «плут, мошенник»): поспешно создаваемое поспешно и гибнет; дешевое в итоге оказывается самым дорогим; машинное производство калечит изготавливаемую вещь, ее производителя и потребителя; оно не дает мужчинам проявить героизм, поскольку делает все за них. Разделявший идеи Дж. Рёскина У. Моррис указывал на вызванный массовым индустриальным производством разрыв живой связи между мастером, изделием и пользователем, на растущую пропасть между искусством и полезностью. В разгоревшейся «битве стилей» Дж. Рёскин, У. Моррис и их единомышленники выступали за эстетику ремесленного ручного труда в противовес обезличенной продукции массового машинного производства.⁸

Г. Земпер, Г. Коул, Дж. Рёскин, У. Моррис и близкие им поборники «практического искусства» своей персональной креативностью и междоусобной полемикой обеспечили взлет дизайна от идеи до моды и одновременно породили его главную проблему — всеохватность, если не всеядность. Дизайн быстро растекался на множество направлений: архитектуру и полиграфию, ремесло и индустрию, эстетику и прагматику, креативность и стилизацию. Историки дизайна избегают точных дат, допуская его существование с праисторической древности, «где создание образцов и массовое их тиражирование имели вполне промышленный характер», а очередные его (воз)рождения пришлось на викторианскую Британию, о чем выше шла речь, на кайзеровскую Германию, где в 1907 г. художник и архитектор П. Беренс стал дизайнером берлинской компании *Allgemeine Elektrizität Gesellschaft*, на США периода Великой депрессии, когда Р. Лоуи, У. Тиг, Г. Дрейфус и другие художники пришли в промышленность.⁹

Не увлекаясь историей дизайна, заметим, что со времени его становления в XIX в. в нем видны те же концептуальные оппозиции — человек и машина, творчество и консюмеризм, взгляды изнутри и извне, — что и сегодня. Речь идет не о борьбе идей и не о выборе

⁵ Мальдонадо Т. Актуальные проблемы дизайна // Декоративное искусство СССР. 1964. № 7. С. 19, 20.

⁶ Быстрова Т. Ю. Философия дизайна: учеб.-метод. пособ. Екатеринбург, 2015. С. 160–165.

⁷ См.: Bonython E., Burton A. The Great Exhibitor: The Life and Work of Henry Cole. London, 2003.

⁸ См.: Henderson P. William Morris: his life, work and friends. London, 1967; Избранные мысли Джона Рёскина. М., 2016; Рёскин Дж. Сезам и лилии. Лекции об искусстве. М., 2017.

⁹ См.: Глазычев В. Дизайн как он есть. М., 2006. С. 17–19.

между плохим и хорошим, а о многоликом и обширном пространстве дизайна, в котором складывались разные, калейдоскопически причудливые вариации подходов и стилей.

В многообразии дизайна особый интерес вызывают концепции формообразования: а) в триаде «функция – материал – технология» (Г. Земпер, Ф. Рёло); б) в проекции утилитарного назначения вещи, соответствия формы и функции: «что удобно, то и красиво» (функционализм школы Баухауз); в) исходя из внутренних структур и сочетаний материалов во имя единения человека и машины (В. Е. Татлин и другие конструктивисты). Если «*styling*» (придание эффектного внешнего вида) в американском дизайне 1930-х гг. (Р. Лоуи и др.) направлялся коммерческими мотивами, то германская Ульмская школа, продолжая линию Баухауза, развивала системный подход в дизайне на стыке научно-технического прогресса и эстетики. Ее лидер 1950–1960-х гг. Т. Мальдонадо убеждал, что на смену иллюзорной эстетике, моделируемой художниками, неизбежно приходит красота реального мира. Критикуя безбрежность дизайна, он настаивал на эстетике: «Наше общество не довольствуется тем, что делает из каждого произведения искусства товар, оно хочет большего. Оно хочет, чтобы каждый товар был произведением искусства».¹⁰

Апелляции к дизайну как искусству дополнялись его пересечениями с наукой, что вполне объяснимо накоплением дизайнерских опытов, потребностью в их осмыслении и ориентацией на перспективу. Предметом изучения стало и собственно дизайн-мышление – рефлексия дизайна, породившая своего рода «дизайн дизайна».

Идею дизайн-мышления (*design thinking*) сформулировал экономист и теоретик систем управления Г. Саймон в книге «Науки об искусственном». С одной стороны, он рассматривает дизайн как свойство мышления и фазу принятия решений, с другой – выявляет особенности дизайн-мышления с его метафоричностью вместо свойственного науке индуктивно-дедуктивного мышления. Вот почему системы символов (информационно-процессуальные системы) – «наиболее существенные артефакты».¹¹ Дизайн-мышление прибегает не к анализу, а к творческому решению, на которое воздейст-

вуют в равной мере объекты (реальные и символические) окружающей среды и внутренние способности человека. Последний (антропоцентричный) фактор позволяет регулировать дизайн как процесс преобразования существующих условий в желаемые: дизайнеры «озабочены тем, какими вещи должны быть... для достижения целей и нужных функций».¹² Г. Саймон считает науки о дизайне (*sciences of design*) искусственными, опирающимися на субъективные человеческие возможности, в отличие от естественных наук, изучающих природные явления. При этом современный мир представляется ему скорее искусственным, чем естественным.¹³

Г. Саймон без напряжения преодолевает пресловутый барьер между искусством и наукой, выдвигая на первый план «искусственные науки», или «науки дизайна». Разумеется, речь идет не о бытовом дизайне (хотя о нем тоже), а о «проектировании мира», но именно на этом уровне видна тщета разгораживания наук и искусств, фундаментальных и прикладных наук.

Возвращаясь к значению дизайна как «практического искусства», можно заметить, что и здесь любой сколько-нибудь значимый проект побуждает искусство и науку к симбиозу или к диалогу, где наука изъясняется по большей части текстом, а искусство – изображением. Замечено, что основным способом коммуникации дизайнеров является рисование, передача изображением смысла и информации «для построения образа возможного мира».¹⁴

Дизайн – одновременно проект, продукт и процесс. В этой многослойности немало сложностей, поскольку далеко не всегда гармонируют текст и изображение, творчество и экономика, азарт и заказ, не говоря уже об эстетике и прагматике. У дизайна нелегкая судьба: он «сам себя сделал», поднявшись до статуса модной и полезной деятельности со ступени «услуги», где прихоть заказчика или спрос потребителя нередко подавляли любой эстетизм.

Мутации этнографии

Народописание начиналось с народорисования: первый этнографический труд, изданный И. Г. Георги в конце XVIII в., возник из

¹² Ibid. P. 4, 5.

¹³ Ibid; Simon H. A. Integrated design and process technology // Journal of Integrated Design and Process Science. 1997. № 1. P. 9–16.

¹⁴ Пресс М., Купер Р. Власть дизайна: ключ к сердцу потребителя. Минск, 2008. С. 216.

¹⁰ Глазьев В. Указ. соч. С. 23.

¹¹ Simon H. A. The Sciences of the Artificial. Cambridge, Mass., 1969. P. 22.

рисунков и описаний этнографических предметов, собиравшихся и хранившихся в Кунсткамере. Исходная визуальность этнографии вполне понятна, ведь любые контакты с соседями и чужеземцами всегда начинались с узнавания по наружности, одежде, украшениям, манерам поведения и иным зримым символам. Такие «слепки этничности» удостоивались пристального внимания, в том числе со стороны иноземных путешественников, и доставлялись в Академию наук и Кунсткамеру не просто в качестве диковин, а как материализованное знание о других народах. Иными словами, первичная этнография была сосредоточена в вещах и изображениях.¹⁵

Кроме того, изображению присущ эффект достоверности. Визуальные образы в своей наглядности обречены быть жизненно реальными, тогда как текст допускает замену действительности словесными конструктами, создающими особую текстовую реальность. Визуализация может служить надежным тестом на адекватность сочинения: если вместо образа обнаруживается пустота, значит, речь сочинителя «бесплотна». Образ имеет свойство не только отражать реальность, но и создавать ее. На этом основаны эффекты живописи, ритуала, театра, а также дизайна.¹⁶

Этнография родилась в XVIII в. на просторах Российской империи как наука о народах (*Folkskunde*, *Völkerkunde*, народоведение), а в XIX в. была дополнена европейской антропологией — наукой о человеке, которая вскоре заняла доминирующую позицию, оттеснив этнографию на второй план. При сродстве и взаимосвязи эти области знания явственно различаются предметами изучения: в этнографии это народ, в антропологии — человек. Сегодня исходное значение этнографии как науки о народах сохранилось в России, тогда как на Западе под этнографией стали понимать метод сбора информации путем непосредственной коммуникации (наблюдения, интервью и др.), а под народом подразумевать любые группы, будь то заводские рабочие или сексуальные меньшинства.

Расхождение смыслов понятия «этнография» наглядно прослеживается в соответствующих статьях в Википедии на русском и ан-

глийском языках. Российский читатель, забив в поисковик слово “ethno”, будет обескуражен, обнаружив в предложениях браузера совсем немного из того, что в России принято относить к национальному и этничному. И дело не в ошибке поиска, а в разных толкованиях национального/этнического. В России это с давних пор и по сей день значимая идентичность, а на Западе — утратившее популярность понятие, оттесняемое на периферию новыми идентичностями, манифестируемыми в идеологиях «плавильного котла» США и «европейского единства» ЕС. Этническая идентичность, наряду с гендерной, заметно теряет рейтинг среди западных ценностей.

Два обозначенных понимания/толкования этнографии — как науки о народах и как способа полевой коммуникации — не создают дилеммы выбора. Нам понятны и удобны оба подхода. Хотелось бы даже увеличить их выразительность, обозначив в первом вектор стойкой этничности, а во втором — ценность насыщенных этнографических текстов, как отмечали К. Гирц, Дж. Маркус и другие постмодернисты.

Оставив размышления о превращениях этнографии, обратим внимание на ее (не)практичность. Этнографические работы изобилуют описаниями одежды (в том числе с кроем), жилищ (с интерьером), пищи (с рецептами), транспорта (с прорисовкой узлов). Примечательно, что эти описания обычно написаны так, что могут вызвать интерес только у узких специалистов. Что мешает эти экзистенциально важные сюжеты: жилище, одежду, пищу — подавать в аранжировке, актуальной для широкого круга пользователей?

Когда в США разразилась Великая депрессия, промышленники прибегли к помощи художников для придания изделиям товарного вида, что с тех пор стало одним из лекарств от кризиса. Не исключено, что пришла пора гуманитариям учесть этот опыт и предложить художникам и дизайнерам сотрудничество.

Как выразился однажды дизайнер Н. П. Гарин, «этнографы все подробно описали, только не объяснили, как быть счастливым». Этнографии недостает проектного подхода, который преобразовывал бы знание в проект-продукт. В академической среде все еще распространен стереотип о делении наук на фундаментальные и прикладные. Мы не разделяем этот анахронизм и придерживаемся установки физика Р. Кирхгофа: «Нет ничего практичнее хорошей теории».

¹⁵ См.: Вишленкова Е. А. Визуальное народоведение империи, или увидеть русского дано не каждому. М., 2011. С. 54; Головнёв А. В. Этнография в российской академической традиции // Этнография. 2018. № 1. С. 6–39.

¹⁶ См.: Головнёв А. В. Визуализация этничности... С. 72–81.

Словоформы

Этнодизайн — понятие относительно новое, с неясной перспективой утверждения в лексиконе. В разных вариациях (этнодизайн, *EthnoDesign*, *Ethnodesign*, *Ethnic design*) оно распространяется примерно в тех же смысловых полях, что и этнография: в русскоязычном пространстве — как бренд этничности, в англоязычном — как характеристика «совместного дизайна» (*participatory design*).

Судя по киберсфере, русскоязычное пространство насыщено словом «этнодизайн». Так называют студии и магазины (например, в Кудымкаре, Новосибирске, Петропавловске-Камчатском, Симферополе), настроенные на применение этнического стиля в одежде, украшениях, интерьере, быту.¹⁷ Оно фигурирует в названиях телепрограмм (например, в Башкирии), позиционировании выставок и экспозиций: «Этнодизайн — живое искусство обских угров»; «Музей представил этнодизайн интерьера» (Национальный музей Республики Коми).¹⁸ С недавних пор в ряде университетов (Казанский, Марийский и др.) курсы «Народное искусство», «Традиционные промыслы и ремесла» переименованы в «Этнодизайн» как направление, активно проявляющее себя «в моде, архитектуре, графическом проектировании и других областях декоративно-прикладного и художественного искусства». Открыт счет книгам и статьям со словом «этнодизайн» в названии.¹⁹ Развитию тренда способствуют прежде всего учебные курсы, запускающие слово в речевой обиход профессиональной молодежи, и набирающая обороты мода на этно.

За пределами России этнодизайн в ходу на постсоциалистическом пространстве: в Грузии (магазин *EthnoDesign*, Тбилиси), Литве (студия *Etnodizainas*, Вильнюс), на Украине (студия *Ethno design on Behance*, Львов), в Казахстане (компания «Этно Дизайн Казак», Алматы), Болгарии (компания *Ethnodesign EOOD*, Варна), Польше (фестиваль *Ethnodesign*, Краков) и т. д. Литовские мастера бренда *EthnoDesign*, созда-

ющие сувениры из дерева и янтаря, отмечают: «Наше творчество построено на импровизации на основе этнического наследия».²⁰ Краковский фестиваль *Ethnodesign* собирает и представляет современное прикладное искусство, мебель и ремесленные изделия в проекции: «как художники оглядываются на традиции» и «реализуют свои культурные корни в творчестве».²¹ Впрочем, этнодизайн воспринимается не только как обращение к давним традициям, но и как движущая сила самосознания. Например, киевский дизайнер Илона Сиваш считает, что «осмысление этнодизайнерского подхода в художественно-проектном творчестве вызвано желанием сохранения национально-культурной идентичности, необходимостью репрезентации украинского культурного наследия в современном мировом пространстве».²²

Сходным образом строится деятельность отдельных организаций отдаленного зарубежья, например, в Австрии (*Institut für Ethno-Design*, Вена), Намибии (компания *Namcrafts*, Виндхук), Камбоджи (*Modern Ethnic Design Center*, Пномпень), США (центр *#Ethnicindiadesign*, Болвин).²³ Этничность здесь часто, как в колониальные времена, ассоциируют с экзотикой и сувенирностью. В Сальвадоре, Таиланде, Финляндии слово «этнодизайн» прилагается к описанию тканей с этнически особенным орнаментом и т. д.

В книге «Этнический дизайн» британский журналист Дина Холл рассматривает варианты обогащения интерьеров декоративными мотивами разных культур. Она рассматривает 14 основных тем из разных областей планеты, которые особенно сильно, по ее мнению, повлияли на мировой дизайн. К таковым причислены культуры: ковбойская, коренных американцев, мексиканская, нордическая (скандинавская), кельтская, тирольская, средиземноморская, восточноевропейская, североафриканская, племенная (*tribal*), Золотого Берега, японская, индийская и азиатская.²⁴

²⁰ Этнодизайн в современном мире. URL: <http://rukodelie-rukami.ru/raznoe/1666-etnodizayn-v-sovremennom-mire.html> (дата обращения: 04.04.2020).

²¹ What is Ethnodesign? URL: <http://www.krakowpost.com/1694/2009/11> (дата обращения: 04.04.2020).

²² Сиваш И. О. Теоретико-методологічні підходи до розуміння етнодизайну на сучасному етапі культуротворчості // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 2. С. 105.

²³ См.: Kristian Fenzl. Ethnodesign. URL: <http://www.fenzl.at/index.php/en/ethnodesign>; Ethic India Design. <https://www.ethnicindiadesign.com>; Namcrafts. Hand Made Natural Beaute. <http://namcrafts.com> (дата обращения: 05.04.2020).

²⁴ См.: Hall D. Ethnic by design. London, 2002.

¹⁷ См.: В Крыму открывают крымскотатарскую студию. URL: <https://avdet.org/ru/2020/01/12/v-krymu-otkryvajut-krymskotatarskiju-studiju-jetnodizajna/> (дата обращения: 30.03.2020).

¹⁸ См.: Живое искусство обских угров. URL: <http://ethnic.ru/ethnic/kultura/design/ethnodesign/zhivoe-iskusstvo-obskikh-ugrov.html>; Национальный музей Республики Коми. URL: <https://museumkomi.ru/?p=27576> (дата обращения: 25.03.2020).

¹⁹ Напр.: Камалиева А. С. Этнодизайн башкирской одежды. Уфа, 2010.

В университете Лавалья (Квебек, Канада) подобным темам посвящены исследования, например «Этнодизайн: диалог между ремеслом и современным дизайном» Ж.-Э. Бэлье. Автор обнаруживает многозначность концепции этнодизайна в ракурсах: 1) связи между прошлым и настоящим, 2) соотношения ремесла и дизайна, 3) значимости ручной работы, 4) обеспечения устойчивого развития, 5) вклада в развитие индустрий. Эти проекции не изолированы друг от друга, а создают возвратно-поступательное движение. Дизайн черпает вдохновение из ремесла, а ремесло обновляется через дизайн.²⁵

Таким образом, этническое ищет новые пути реализации и обновления через дизайн. Вместе с тем «этно» стало товаром и кое-где входит в моду; при этом и дизайн давно превратился из способа следования моде в моду. Соединение «двух мод» в одном движении создает условие для резонанса, но в то же время расшатывает прежние устои, по которым этничность и ее символы считались сокровенным достоянием народа и не мыслились «на продажу». За короткое время произошли товаризация и сувениризация этничности, и этот эффект напрямую связан с этнодизайном. Ширится разнообразие «этноиндустрии»: этнопарки, этнодеревни, этнорестораны, этнорынки, этнотуризм.²⁶ «Этно» становится профессией, и тот, кто раньше просто осознавал себя саамом или масаем, сегодня уже «работает» саамом или масаем.

Сегодняшний этнодизайн еще не отрефлексирован настолько, чтобы внятно самоопределяться, но попытки уже предпринимаются.

«Под этнодизайном мы подразумеваем дизайн-продукт, выполненный при помощи стилизации этнокультурных мотивов».²⁷

«Словосочетание “этнодизайн” воплощает в себе художественно-эстетическую, этническую, конструктивную и технологическую составляющую современного проектирования».²⁸

«Актуальность развития этнодизайна помимо эстетической и художественной ценно-

сти обусловлена уникальной возможностью “включения” в мир исторических переживаний и ощущений, вызванных обращением к этническим образам».²⁹

«Этнодизайн, если рассматривать его как общее поле взаимодействия науки (этнографии) и практического искусства (технической эстетики), можно воспринимать как территорию “научного искусства” (НИ)».³⁰

Для баланса значений и эмоций к российскому «настроению этничности» не повредит добавление западного «настроения проектности». В этом подходе «этнографический дизайн» квалифицируется как *participatory design* — «совместный дизайн» — по аналогии с *participant observation* («включенное наблюдение», метод этнографического полевого исследования). «Совместный дизайн» родился в Скандинавии в 1970–1980-х гг.; его отличает фокус на пользователе, но не *от имени* пользователя, а *с пользователем*.³¹ К числу вовлеченных относится и этнограф, который выступает посредником между дизайнером и пользователем. «Посредством плотного общения с изучаемыми людьми этнографы достигают детального понимания их поведения... Если этнограф настроен на *понимание* поведения и образа жизни различных сообществ людей, то дизайнер — на *проектирование (designing)* артефактов, которые будут обеспечивать деятельность этих сообществ».³²

С одной стороны, это «быстрый дизайн» (*rapid design*), оперативно реагирующий на всплывающие в ходе работ детали и поправки (нередко они радикально преобразуют проект). С другой, это пристально наблюдающий дизайн, поскольку давно известно: «Что люди говорят и что они делают — не одно и то же». «Активное участие дизайнеров в полевых работах... помогает сосредоточить этнографическое исследование на вопросах, важных для задач дизайна, и делает интерпретации более для дизайна».³³ Проектный опыт показывает, что есть три варианта взаимодействия

²⁵ См.: Beaulieu J.-E. *L'ethnodesign: un dialogue entre l'artisanat et le design contemporain*. Quebec City, 2012.

²⁶ См.: Yang L., Wall G. *Ethnic tourism: a framework and an application* // *Tourism Management*. 2009. Vol. 30, iss. 4. P. 559–570.

²⁷ Черных Д. Г. *Русский графический этнодизайн в XX–XXI веке* // *Архитектон: известия вузов*. 2014. № 1 (45). С. 204, 209.

²⁸ Максимова З. Ю. *Этнодизайн как средство формирования художественно-технологической компетенции будущих учителей технологии и педагогов профессионального образования* // *Современные проблемы науки и образования*. 2018. № 3. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=27629> (дата обращения: 01.04.2020).

²⁹ Кухта М. С. *Этнодизайн как основа формирования толерантного отношения к традициям разных культур* // *Вестн. Тувин. гос. ун-та*. 2015. № 1 (24): Социальные и гуманитарные науки. С. 159–160.

³⁰ Ерохин С. В. *Термин «научное искусство» в художественном и научном дискурсах* // *Вестн. Черепов. гос. ун-та*. 2012. Т. 2, № 4 (43). С. 138.

³¹ См.: Spinuzzi C. *The methodology of participatory design* // *Technical Communication*. 2005. Vol. 52, № 2. P. 165.

³² *Ethnographic field methods and their relation to design* / Blomberg J. [et al.] // *Participatory Design: Principles and Practices*. Hillsdale, 1993. P. 123, 124.

³³ *Ibid.* P. 130, 142.

этнографии и дизайна: 1) этнография и совместный дизайн во взаимной рефлексии, 2) этнография как компонент методологии совместного дизайна, 3) этнография как источник информации для дизайна в междисциплинарном исследовании.³⁴

Опыт музейного дизайна

Соавторы — этнограф и два дизайнера; правда, за годы сотрудничества, совместных проектов и экспедиций эти качества изрядно перемешались. Поиск общего языка начался в работе над экспозицией «Связь времен» Музея природы и человека Ханты-Мансийска, включающей триптих «Историческое время — Мифологическое время — Ритм биосферы».³⁵ В этом проекте, выполненном творческим объединением «Этнографическое бюро» во главе с А. В. Головнёвым, этнография сыграла роль оптики, позволившей разглядеть и изобразить в музейном пространстве состояния человека в разных ритмах (эпохах, циклах) времени. Дизайнерам во главе с Н. П. Гариным пришлось вживаться в различные ментальные среды, от детской игры до метафизики, от таежной мифологии до ноосферы Вернадского, применяя на новый лад свои изобразительные и проектные навыки. Этнодизайн предполагал «глубокое осмысление культурного наследия коренного населения как базовой основы проектной деятельности».³⁶

Максимально этнодизайн представлен в экспозиции «Мифологическое время», ради пространственного решения которой «по солнцу в семи частях» пришлось в буквальном смысле «проломить стены» и изменить внутреннюю архитектуру здания. Экспозиция выстроена в полном соответствии с угорской мифологией и картиной мира: «так и течет мифологическое время, его ритмы семеричны, и экспозиция состоит из семи частей»: «Колыбель», «Игра», «Времена года», «Святылище», «Небесный всадник», «Когтистый Старик», «Шаман» (см. цв. вклейку).³⁷

³⁴ См.: Blomberg J., Karasti H. Positioning Ethnography within Participatory Design // Routledge international handbook of participatory design. London, 2012. P. 91–95.

³⁵ Мифологическое время. Альбом-каталог экспозиции Музея природы и человека Ханты-Мансийска. М., 2003; Историческое время. Альбом-каталог экспозиции Музея природы и человека Ханты-Мансийска. М., 2006; Ритм биосферы. Альбом-каталог экспозиции Музея природы и человека Ханты-Мансийска. М., 2008.

³⁶ Гарин Н. П. Этнодизайн: «необходимое и достаточное» как формула идеальной вещи // Многонациональная Россия: этнология и киноантропология. Екатеринбург, 2009. С. 59.

³⁷ Мифологическое время... С. 11.

В других разделах этнографический подход сыграл не менее важную, хотя и не столь заметную роль: в том числе в создании исторических композиций, проекциях современности и погружении в ледниковую древность в «Ритме биосферы», где, в частности, представлена находка позвоночника мамонта с застрявшим в нем обломком каменного наконечника (Луговское местонахождение). Во всех случаях дизайн экспозиций исходил из мифологических сюжетов и эстетических канонов обских угров.

Продолжением «ледниковой темы» стал проект музея «Мамонтовый ручей» у местонахождения Луговское. История обнаружения древних костей в болотистой низменности у ручья Безымянного (ныне Мамонтового) восходит к 1950-м гг., когда были сделаны первые палеонтологические находки. Планомерные научные изыскания, начавшиеся летом 1998 г., позволили добавить к характеристике Луговского статус археологического памятника. Летом 2007 г. к проекту была привлечена команда «Этнографического бюро» под руководством А. В. Головнёва с участием Д. А. Куканова в качестве ведущего дизайнера. Приемы музейного этнодизайна на этот раз предстояло перенести на уровень архитектуры.

Проработка концепции началась с угорской мифологии, согласно которой шерстистый мамонт, называемый «земляным быком» (*мув хор*) — чудище огромных размеров, с мощными рогами на голове и зубчатой спиной. Своими рогами мамонты разрушают берега рек, промывают новые русла. В мамонта могут превратиться медведь, лось и собака, которые почему-то роют и едят землю, а также старая щука, у которой на лбу выширают утолщения рога. Мамонты живут как в земле, так и в воде. Для умиловивления чудищ ханты и манси вырезали деревянные фигуры «земляных быков» и устанавливали на берегах у омутов.³⁸

Пластическое решение архитектурного объема музея мамонта должно было быть мифологичным и художественно выразительным. Следовало найти прием, который смог бы, завладев вниманием проезжающего мимо человека, за короткий промежуток времени отпечататься у него в сознании и вызвать интерес к необычному объекту. Образ получил развитие в силуэте дороги, рассекающей ландшафт, будто геологический разрез, вскрывающий

³⁸ См.: Ритм биосферы... С. 64.

пласты вечной мерзлоты с вмержшими в них фигурами исполинских зверей.

Возникло видение общего объема как гигантского тела лежащего на боку мамонта — «земляного быка». Его бионическая природа поддержана использованием фактур и текстур, напоминающих кожу и мех. Плавные линии кровли вырастают из земли, формируя скрытые в массиве залы экспозиций и функциональные помещения. Автострада «подмывает» здание музея, вызывая геологические ассоциации и в то же время функционально образуя подъездные карманы для автомобилей. Здесь посетителя встречает стеклянная стена «вечной мерзлоты», в которой проступают силуэты мамонтов и других плейстоценовых гигантов. В художественно-образном плане дорогу можно рассматривать и как «полет копья» — «застывший выстрел», сделавший срез на теле великана. В реальном композиционно-планировочном отношении дорога — граница между древним/заповедным и современным/индустриальным (цв. вкладка).

Почти неуловимой экстраполяцией угорского этнодизайна стал знак виртуальной экспозиции «Энергия Югры» Музея геологии, нефти и газа Ханты-Мансийска, разработанной тем же творческим коллективом «Этнографического бюро». Символ экспозиции, охватывающий триаду «геология – нефть – газ» и передающий природную цветовую гамму этой триады (терракотовый, черный и голубой), в графическом решении основан на геометрическом орнаменте обских угров (см. цв. вклейку).

В упомянутых дизайнерских решениях немало художественных допущений, однако, если сравнивать экспозиции с режиссурой кино, они больше напоминают документальный фильм, чем постановочную картину. Иначе говоря, мы художественно монтируем реальные научные факты (включая записанную этнографами мифологию). В этом смысле этнодизайн можно считать «научным искусством» (*science art*), в котором «мы обнаруживаем ученых и художников в одной лаборатории, работающих над совместными проектами».³⁹

Опыт совместных проектных работ «Этнографического бюро» во главе с А. В. Головнёвым и «Школы северного дизайна» во главе с Н. П. Гариным позволяет видеть впечатляющую перспективу взаимодействия науки и искусства, этнографии и дизайна, в том числе в русле этнодизайна. Тематико-проектный диапазон этого направления труднообозрим, включая этнотуриндіустрию, этносувениры/праздники/события, брендинг территорий, этномоду в одежде и украшениях, перенесение этнотехнологий в современные интерьеры и архитектуру, популяризацию этнокультурного наследия на разных уровнях, этнографический рендеринг современного быта и материальной/художественной культуры (в том числе графики), резонансное совмещение проектов этнодизайна и экодизайна (нередко они близки до слияния, особенно в использовании натуральных материалов и текстур).

Andrei V. Golovnev

Member of the RAS, director, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (the *Kunstkamera*) of the RAS (Russia, Saint Petersburg)

E-mail: Andrei_Golovnev@bk.ru

Julia S. Konkova

Junior Researcher, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (the *Kunstkamera*) of the RAS (Russia, Saint Petersburg)

E-mail: julialim@list.ru

Denis A. Kukanov

Junior Researcher, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (the *Kunstkamera*) of the RAS (Russia, Saint Petersburg)

E-mail: kukanov-d@yandex.ru

³⁹ Научное искусство: истоки, сущность, терминология (по материалам первой междунар. науч.-практ. конф. «Научное искусство») / Мигунов А. С. [и др.] / Вестн. Моск. ун-та. Сер. 7. Философия. 2012. № 6. С. 97.

ETHNO-DESIGN: ART VS SCIENCE

The authors advocate a “pictorial turn” in science and consider the prospects of ethno-design. Judging by the history of design, in the era of modernism, this “practical art” covered many areas, from printing to architecture, experiencing competition from crafts and industry, aesthetics and pragmatics, creativity and consumerism. Appealing to the sphere of art, the design also intersected with science; and the design thinking has become a subject of study. Ethnography, born in the 18th century as a science of peoples, in fact started with an image. Later, in the 19th century, it was supplemented by European anthropology, which soon took a dominant position pushing ethnography to the background. Today in the West, ethnography is often perceived as a way of field communication. Ethnic design in the Russian-speaking space is focused on the ethnocultural heritage and ethnicity branding, in the English one — on the methods of “participatory design”. “Ethno” has become a commodity and come into fashion, just like design. The combination of “two fashions” in one motion creates a premise for resonance, but at the same time shakes the old foundations, by which, for example, ethnicity and its symbols were recently considered the innermost property of the people and were not thought of “for sale”. In a short time, in many places on the planet, commodification and souvenirization of ethnicity has taken place, and this effect is directly related to ethno-design.

Keywords: *design, ethnography, ethno-design, art, science*

REFERENCES

- Beaulieu J.-E. *L'ethnodesign: un dialogue entre l'artisanat et le design contemporain*. Quebec City: Université Laval, 2012. (in French).
- Blomberg J., Giacomi J., Mosher A., Swenton-Wall P. Ethnographic field methods and their relation to design. *Participatory Design: Principles and Practices*. Hillsdale: Erlbaum Associates, 1993, pp. 123–155. (in English).
- Blomberg J., Karasti H. Positioning Ethnography within Participatory Design. *Routledge international handbook of participatory design*. London: Routledge, 2012, pp. 86–116. (in English).
- Bonython E., Burton A. *The Great Exhibitor: The Life and Work of Henry Cole*. London: V & A Publishing, 2003. (in English).
- Bystrova T. Yu. *Filosofiya dizayna: ucheb.-metod. posob. 2-ye izd.* [Design Philosophy: educational and methodological guide. 2nd ed.]. Ekaterinburg: UrFU Publ., 2015. (in Russ.).
- Chernykh D. G. [Russian Graphic Ethnodesign in the 20th–21st century]. *Arkhitekton: izvestiya vuzov* [Architecton: Proceedings of Higher Education], 2014, no. 1 (45), pp. 203–210. (in Russ.).
- Erokhin S. V. [The term “Scientific art” in art and scientific discourses]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta* [Cherepovets State University Bulletin], 2012, vol. 2, no. 4 (43), pp. 138–141. (in Russ.).
- Garin N. P. [Ethnodesign: “Necessary and Sufficient” as the formula of the Ideal thing]. *Mnogonatsional'naya Rossiya: Etnologiya i kinoantropologiya* [Multinational Russia: Ethnology and Cinema Anthropology]. Ekaterinburg: UrGU, IIA UrO RAN Publ., 2009, pp. 57–60. (in Russ.).
- Glazychev V. *Dizayn kak on yest'* [Design as it is. 2nd ed.]. Moscow: Evropa Publ., 2006. (in Russ.).
- Golovnev A. V. [Arctic ethnodesign]. *Ural'skij istoriceskij vestnik* [Ural Historical Journal], 2017, no. 2 (55), pp. 6–15. (in Russ.).
- Golovnev A. V. [Ethnography in the Russian Academic Tradition]. *Etnografija* [Ethnography], 2018, no. 1, pp. 6–39. DOI: 10.31250/2618-8600-2018-1-6-39 (in Russ.).
- Golovnev A. V. [Visualizing Ethnicity: The Museum Projections]. *Ural'skij istoriceskij vestnik* [Ural Historical Journal], 2019, no. 4 (65), pp. 72–81. DOI: 10.30759/1728-9718-2019-4(65)-72-81 (in Russ.).
- Hall D. *Ethnic by design*. London: Mitchell Beazley, 2002. (in English).
- Henderson Ph. *William Morris: his life, work, and friends*. London: Thames and Hudson, 1967. (in English).
- Istoricheskoye vremya. Al'bom-katalog ekspozitsii Muzeya prirody i cheloveka Khanty-Mansiyska* [Historical time. Album-catalog of the exposition of the Museum of Nature and Man of Khanty-Mansiysk]. Moscow: Epifaniya Publ., 2006. (in Russ.).
- Kamalieva A. S. *Etnodizayn bashkirskoy odezhdy* [Ethno-design of Bashkir clothes]. Ufa: VEYuGA Publ., 2010. (in Russ.).

Kukhta M. S. [Ethno-design as the basis for the formation of a tolerant attitude to the traditions of different cultures]. *Vestnik Tuvinskogo gosudarstvennogo universiteta. Sotsial'nyye i gumanitarnyye nauki* [Bulletin of Tuvan State University. Social and Human Sciences], 2015, no. 1 (24), pp. 159–162. (in Russ.).

Lola G. N. *Dizayn. Opyt metafizicheskoy transkriptsii* [Design. The experience of metaphysical transcription]. Moscow: MGU Publ., 1998. (in Russ.).

Maksimova Z. Yu. [Ethno-design as a means of forming the artistic and technological competence of future technology teachers and vocational education teachers]. *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern problems of Science and Education], 2018, no. 3. Available at: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=27629> (accessed: 01.04.2020). (in Russ.).

Maldonado T. [Actual problems of design]. *Dekorativnoye iskusstvo SSSR* [Decorative Art of the USSR], 1964, no. 7, pp. 19–20. (in Russ.).

Mifologicheskoye vremya. Al'bom-katalog ekspozitsii Muzeya prirody i cheloveka Khanty-Mansiyska [Mythological time. Album-catalog of the exposition of the Museum of Nature and Man of Khanty-Mansiysk]. Moscow: Epifaniya Publ., 2003. (in Russ.).

Migunov A. S., Erokhin S. V., Galkin D. V., Gagarin V. E. [Phenomenon of science art: sources, essence, terminology (based on materials of the First international conference "Science Art" (Moscow University, April 4–5, 2012)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 7. Filosofiya* [Moscow University Bulletin. Series 7. Philosophy], 2012, no. 6, pp. 96–116. (in Russ.).

Mitchell W. J. T. *Picture theory*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1994. (in English).

Papanek V. *Dizayn dlya real'nogo mira* [Design for the real world]. Moscow: Izd-vo D. Aronov Publ., 2008. (in Russ.).

Press M., Cooper R. *Vlast' dizayna: Klyuch k serdtsu potrebitelya* [The Power of Design: The Key to the Heart of the Consumer]. Minsk: Grevtsov Publisher, 2008. (in Russ.).

Ritm biosfery. Al'bom-katalog ekspozitsii Muzeya prirody i cheloveka Khanty-Mansiyska [The rhythm of the biosphere. Album-catalog of the exposition of the Museum of Nature and Man of Khanty-Mansiysk]. Moscow: AKFEST Publ., 2008. (in Russ.).

Simon H. A. Integrated design and process technology. *Journal of Integrated Design and Process Science*, 1997, no. 1, pp. 9–16. (in English).

Simon H. A. *The sciences of the artificial*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969. (in English).

Siash I. O. [Theoretical and methodological approaches to understanding ethno-design at the present stage of cultural creativity]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv* [Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts], 2016, no. 2, pp. 105–109. (in Ukrainian).

Spinuzzi C. The methodology of participatory design. *Technical Communication*, 2005, vol. 52, no. 2, pp. 163–174. (in English).

Vishlenkova E. A. *Vizual'noye narodovedeniye imperii, ili uvidet' russkogo dano ne kazhdomu* [Visual ethnology of the empire, or not everyone can discern Russian]. Moscow: NLO Publ., 2011. (in Russ.).

Yang L., Wall G. Ethnic tourism: a framework and an application. *Tourism Management*, 2009, vol. 30, iss. 4, pp. 559–570. (in English).



Композиции «Колыбель» и «Небесный всадник» экспозиции «Мифологическое время»,
Музей природы и человека, г. Ханты-Мансийск, 2007 г.
Автор-исполнитель «Этнографическое бюро», рук. А. В. Головнёв



Эскиз Музея мамонта. Ханты-Мансийский автономный округ – Югра, 2007 г.
 Автор-исполнитель «Этнографическое бюро», рук. А. В. Головнёв, дизайнер Д. А. Куканов



Логотип экспозиции «Энергия Югры». Музей геологии, нефти и газа. г. Ханты-Мансийск, 2013 г.
 Автор-исполнитель «Этнографическое бюро», рук. А. В. Головнёв