

УДК 74.01/.09

Буцикіна Євгенія Олександрівна,
кандидат філософських наук, асистент
кафедри етики, естетики та культурології
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка
butsykina@knu.ua
ORCID 0000-0002-4350-6103

ДО ПИТАННЯ ЩОДО КУЛЬТУРНИХ ВИМІРІВ ДИЗАЙН-ПРАКТИК ТА ЇХНЬОГО ТЕОРЕТИЧНОГО ОБҐРУНТУВАННЯ

Мета роботи. Стаття присвячена виявленню методологічних принципів обґрунтування природи і функцій дизайну у вітчизняних та західно-європейських дослідженнях і конституювання розмаїття культурних вимірів, корелятивних дизайн-практикам, що дозволяє сформувати нове поле для дослідження феномену дизайну в межах культурології. **Методологія** дослідження базується на застосуванні теоретико-аналітичного, історико-логічного, компаративного та герменевтичного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє виявити подібності та відмінності в обґрунтуванні дизайн-практик, що розвивались на теренах вітчизняної та західно-європейської культур, аби прояснити та ствердити теоретико-методологічні принципи, засадничі для вітчизняної традиції дослідження дизайну, що мають самостійний евристичний потенціал. **Наукова новизна** роботи полягає у проясненні та ствердженні теоретико-методологічних принципів вітчизняної традиції дослідження дизайн-практик, з метою пошуку нового підходу розв'язання теоретичних проблем теорії дизайну та окреслення нової дослідницької царини в межах вітчизняної культурології. **Висновки.** Предметом вітчизняних розвідок у ХХ столітті постають практики художнього конструювання і промислового дизайну в контексті нових культурних вимог до гуманізації виробництва. У сучасному вітчизняному дискурсі дизайн-практики мисляться як такі, що мають на меті перетворювати та естетизувати культурне середовище в цілому. Англо-саксонська традиція виокремлює дві базові позиції щодо поняття «дизайн»: «ренесансну» і «капіталістичну». Акцентування на пріоритеті дослідження дизайну процесів призводить до необхідності аналізу сукупності «культурних вимірів» дизайну, в основі якої постає його розуміння як складної та динамічної системи процесів, виробів та інститутів із залученням культурного та соціального контекстів. Реабілітація тяглості вітчизняної дослідницької традиції дизайн-практик дозволяє розширити онтологічний горизонт теорії дизайну, шляхом зміни оптики з суб'єктцентричної на об'єктцентричну.

Ключові слова: дизайн, дизайн-практика, культурні виміри дизайну, мистецтво, прикладна естетика, ремісництво, художнє проектування.

Буцыкина Евгения Александровна, кандидат философских наук, ассистент кафедры этики, эстетики и культурологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко

К вопросу об культурных измерениях дизайн-практик и их теоретическом обосновании

Цель работы. Статья посвящена выявлению методологических принципов обоснования природы и функций дизайна в отечественных (марксистская эстетическая мысль) и западно-европейских (аналитико-прагматический подход) исследованиях, позволяет сформулировать новое исследовательское поле феномена дизайна в рамках культурологии. **Методология** исследования базируется на применении теоретико-аналитического, историко-логического, сравнительного и герменевтического методов. Указанный методологический подход позволяет проследить и проанализировать общее и различное в обосновании исследования модификации дизайн-практик, которые развивались на территории отечественной и западноевропейской культур. **Научная новизна** работы заключается в выявлении общего и отличного в теоретическом и методологическом обосновании дизайна в отечественных исследованиях ХХ и начале ХХІ века, а также аналитической традиции, которые качественно определили разные векторы и модификации дизайн-практик и позволили применить их для обоснования феномена дизайна как общекультурного явления. **Выводы.** Предметом отечественных исследований ХХ века являются практики художественного конструирования и промышленного дизайна в контексте новых культурных требований к гуманизации производства. В современном отечественном дискурсе дизайн-практики мислятся как имеющие целью преобразовывать и эстетизировать культурную среду в целом. Англо-саксонская традиция выделяет две базовые позиции относительно понятия «дизайн»: «ренессансную» и «капиталистическую». Акцентирование на приоритете исследования дизайна процессов приводит к необходимости анализа совокупности «культурных измерений» дизайна, в основе которой стоит его понимание как сложной и динамической системы процессов, изделий и институтов с привлечением культурного и социального контекста.

Ключевые слова: дизайн, дизайн-практика, культурные измерения дизайна, искусство, прикладная эстетика, ремесло, художественное проектирование.

*Butsykina Yevheniia, PhD, assistant professor at the Department of Ethics, Aesthetics and Cultural Studies
Taras Shevchenko National University of Kyiv*

On the issue of cultural dimensions of design practices and their theoretical justification

Purpose of the article. The article is devoted to identifying the methodological principles of design nature and functions substantiation in Ukrainian (Marxist aesthetic thought) and Western European (analytical and pragmatic approaches) research, allows us to formulate a new research field of the design phenomenon in the framework of cultural studies. **The methodology** is based on the application of theoretical-analytical, historical-logical, comparative and hermeneutical methods. The specified methodological approach allows us to trace and analyze common and different in the study justification of design practices modification that have developed in the territory of Ukrainian and Western European cultures. **The scientific novelty** of the work consists in identifying common and different in theoretical and methodological substantiation of design in Ukrainian studies of XX and beginning of XXI century, as well as Anglo-Saxon (analytical) traditions, which qualitatively determined different vectors and modifications of design practices and allowed them to be used to justify the design phenomenon as a general cultural one. **Conclusions.** The subject of Soviet-Ukrainian research of the XX century are primarily the practice of artistic design and industrial design in the context of new cultural requirements for the production humanization. In contemporary Ukrainian discourse, design practices are thought of as having the goal of transforming and aestheticizing the cultural environment as a whole. The Anglo-Saxon tradition identifies two basic positions regarding the concept of “design”: “Renaissance” and “capitalist”. Emphasis on the priority of the study of process design leads to the need to analyze the totality of the “cultural dimensions” of design, which is based on its understanding of how complex and dynamic systems of processes, products and institutions are involving the cultural and social context.

Key words: design, design practice, cultural dimensions of design, art, applied aesthetics, craft, artistic design.

Актуальність теми дослідження. Дизайн як особливий тип узгодженої людської діяльності не можливо розглядати поза культурою, в межах якої діяльність людини сповнюється сенсом, стає об'єктивно значущою, видимою. Водночас постає питання «чи існував дизайн завжди?» або ж його виникнення пов'язане із певними історичними, випадковими обставинами. Позаяк існує погляд, що виникнення дизайну є всього лиш результатом ускладнення елементарних складових людської культури, також необхідно прояснити відношення між засадничими людськими практиками з обробки матеріалів, виготовлення та інструментального використання знаряддя та дизайн-практиками. Наразі немає остаточної відповіді на питання, чи процес перетворення культурного середовища за допомоги дизайну, що виявляється в конкретних артефактах, способі їх творення, є неодмінним елементом культури із самого її початку. Чи дизайн як такий є характеристикою пізньої цивілізаційної форми, якій притаманне відчуження продуктів праці та його компенсація шляхом естетизації, гуманізації машинного виробництва.

Аналіз досліджень і публікацій. Саме тому традиція концептуалізації феномену дизайн-практики потребує подальшого розгляду, а з огляду на те, що співставлення радянської (марксистської) естетичної та сучасної вітчизняної, яка її продовжує у порівнянні з англо-саксонською традицією, дослідження даної проблематики демонструє низку принципових відмінностей. Серед українських дослідників теорії та історії дизайну варто виокремити Н. Барну, Ю. Білодіда, О. Лагоду, А. Огурцова, В. Пігулевського, О. Поліщук, А. Пригорницьку, І. Рижову та інших. В англо-саксонській традиції даною проблематикою займаються такі дослідники, як Дж. Волкер, В. Марголін, Д. Суджич, А. Форті та інші.

Мета дослідження. Дослідження присвячене виявленню методологічних принципів обґрунтування природи і функцій дизайну в естетичних (вітчизняна марксистська естетика) та західно-європейських (аналітико-прагматичні розвідки) традиціях.

Виклад основного матеріалу. З огляду на сказане вище не варто нехтувати марксистською естетичною традицією дослідження дизайну другої половини ХХ століття. Е. Циганкова досліджує становлення дизайн-діяльності на тлі виникнення «естетики машинобудування». Дослідниця, традиційно для радянської доби, визначає дизайн як «художнє конструювання», яке зародилося в Німеччині наприкінці ХІХ – початку ХХ століття завдячуючи діяльності творчого об'єднання Веркбунду, а потім – школи Баухаус. Ці інституції, на думку авторки, заклали «теоретичні основи формоутворення в умовах індустріального виробництва» [5, 101]. Так, засадовою ознакою виникнення дизайну як формотворчості постає наявність розвиненого серійного виробництва, яке спричиняє появу нового способу досвідчення речі, створеної таким чином. Природно, що ця нова форма людського досвіду потребує культурологічного дослідження.

Дослідження Циганкової акцентує на аналізі культурно-естетичної сутності саме інженерного дизайну, що виникає як компенсація відчуження праці в умовах машинного виробництва шляхом його естетизації та гуманізації. Дизайн (а наприкінці ХХ століття – вже ре-дизайн) машини розглядається в контексті її гуманізації, з орієнтацією на цінності «нової» людини-працівника, із її новими життєвими, естетичними та культурними вимогами. Ця настанова, на тлі загального інженерного спрямування, визначає специфіку пізньорадянських естетичних та культурологічних досліджень дизайну.

У сучасних українських розвідках шлях розв'язання проблеми визначення дизайну загалом наслідує радянській традиції, хоча й приховано, через скасування вже згаданого інженерного погляду. Отож, акцент ставиться на досліджені духовно- та матеріально-культурних вимірах даного феномену. Зокрема, Ю. Білодід та О. Поліщук так визначають дизайн: «...це специфічна людська діяльність, спрямована на естетичне поліпшення предметно-просторового середовища безпосереднього існування людини при його створенні, модернізації, стилізації» [1, 91]. Тобто, як ми бачимо, ідеться не про особливості досвідчення предметності, яка постає під час виробництва, а про поліпшення предметно-просторового довкілля взагалі. На нашу думку, саме ця настанова дозволяє хибно нескінченно розширювати часові межі існування дизайну.

Визначальним для вітчизняних дослідників в Україні початку XIX століття є наголошення на позаісторичній природі цього явища. Тому дизайн-практика розглядається як функція «матеріальної культури» та «духовних потреб», що в результаті дозволяє дослідникам ототожнити поняття «дизайн» і «прикладна естетика» [1, 94]. Отже, не зважаючи на те, що засадничими поняттями для вітчизняних дизайн студій залишаються естетизація та гуманізація, тепер ідеться не про естетику індустрії чи практики естетизації машинного виробництва, а взагалі про перетворення усього «естетично дійового технотронного середовища буття соціуму» (виробів, процесів, послуг), що може бути осмислене лише в культурному контексті [1, 95]. З одного боку, ми спостерігаємо розширення меж предмету дослідження дизайну, з іншого – розмивання цього предмету, аж до його ототожнення з будь-якою інструментальною-символічною діяльністю, отже з культурою.

Розглядаючи західну альтернативну позицію щодо можливостей дослідження та обґрунтування дизайну як культурного явища, показовою видається думка Д. Суджича, який стверджує необхідність застосування історичного підходу, який має слугувати встановленню чітких меж між появою феномену дизайну та його концептуалізацією. Це видається можливим завдяки розрізненню понять «дизайн», «ремісництво» (craft) та «мистецтво» (art), та – відповідно – ролей дизайнера, ремісника і художника. Так, зародження дизайну пов'язане з появою нової професії дизайнера, тобто людини, яка має створювати проекти речей, які вона не виготовляє, але які виготовлятимуться за її проектом численним накладом для масового споживання. Сутність діяльності дизайнера виявляється завдяки її порівнянню ремісництвом. Діяльність ремісника можлива лише в умовах невідчужуваності творця та твореної ним речі: «Індустріалізація зруйнувала цей зв'язок і створила дизайнера в сучасному розумінні цього слова» [3, 118]. Так, на думку Суджича, немає жодних підстав стверджувати існування дизайнера у доіндустріальну добу: існували лише художник і ремісник.

На цьому тлі цікаво розглянути специфічний феномен співпраці художника і ремісника за доби Відродження: «Художник творчо скеровував роботу за допомогою малюнків – designs. Орієнтуючись на них, ціла група ремісників здійснювала фізичне виготовлення речі, наділеної культурними амбіціями, яких були позбавлені менш вишукані кустарні вироби» [3, 118]. Отже, саме художник у доіндустріальну епоху відповідає за культурну та символічну цінність речі, що тепер впроваджує дизайнер, здійснюючи «проекування» виробу, гранично відчужуючи продукт своєї діяльності.

Ідею необхідності виокремлення доіндустріального періоду існування дизайну також підтримують С. Бейлі та Т. Конран. Вони називають першим дизайнером Леонардо да Вінчі, який іменував себе творцем «disegno» – поняття, що не вписувалося ані у значення мистецтва, ані у значення ремісництва, – «здатність передавати ідею графічно (наочно, візуально)», виразити ідею концептуально та матеріально через графічну демонстрацію (або проект) [6, 13].

Повертаючись, до вітчизняної (марксистської) традиції визначення дизайну, можемо співставити значення цього поняття із його тлумачення за доби італійського Ренесансу: художник мислив себе як творець-проектувальник, тоді як матеріальне втілення задуму мала другорядне значення. Це дозволяє говорити про нову локалізацію унікальності артефакту – унікальним постає сам проект, а не конкретний виріб. На відміну від унікальності витвору мистецтва, яка опирається на інститут оригіналу і в жодному разі не існує поза ним. Сам да Вінчі, у листі до Людовіко Сфорца, пропонував йому, передусім, свої послуги дизайнера (проектувальника каналів), а вже потім – живописця та скульптора. Синтез художника і ремісника утворює дизайнера в модерному тлумаченні [6, 13].

Інша лінія дискурсивного прояснення сутності понять «дизайн», «мистецтво», «ремісництво» постає в розвідках Дж. Волкера, який наполягає, що для художників доби Відродження дизайн передував мистецтву, або ж перетворювався на «мистецтво дизайну», тобто на специфічну навичку створення проекту не лише твору мистецтва, але й будь-якого складного виробу. На той час мистецтво дизайну було нічим іншим, як первинною фазою «концептуалізації» у процесі створення речі. Утім Волкер стверджує, що наразі концепт «дизайн» набув принципово розширеного значення: він означає як сам процес, так і результат процесу; як конкретну спроектовану річ, так і узагальнений паттерн того чи іншого виробу [9, 42].

І Суджич, і Волкер залишають відкритим питання щодо того, чи існує сутнісна відмінність між «ренесансним» і «капіталістичним» розуміннями дизайну і дизайнера. Серед ключових представників першого виокремлюють С. Джервіса, який критикував суто індустріальне тлумачення дизайну за те, що воно позбавляє його пре- і ранньо-модерного контексту. Він називає перспективу, пропонувану Джервісом, «анти-модерною» [9, 44]. Тут «капіталістичне» визначення поняття дизайн є принципово обмеженим, адже робить акцент саме на сфері інженерного дизайну, пов'язаного із важкою індустрією, що зароджується лише у XVIII столітті.

Але, напевно, найбільш впливовим представником «анти-модерної» позиції в тлумаченні дизайну у другій половині XX століття, є В. Папанек: «Все, що ми робимо, практично завжди – дизайн, адже проектування властиво людині в будь-якій її діяльності. Планувати свої дії згідно з поставленою метою становить суть дизайну ...» [2, 16]. В даному визначенні яскраво виражена тенденція щодо критики модерністського тлумачення дизайну, що постала в 70-ті роки XX століття і є актуальною сьогодні. Хоча ґрунтовним для розуміння дизайн-діяльності Папанеком продовжує бути «гуманізація», що тепер постає поза контекстом вдосконалення машини. Сутність дизайн-практик – у їхній культурній універсальності. Папанек повернув дизайну розуміння, яке спирається на його ототожнення із ремісництвом. Ця некомерційна, екологічна настанова у осмисленні діяльності дизайнера була збуджена хвилею емансипації та інших соціальних у другій половині XX століття. Але залишається актуальним питання, чи таке розмивання меж предмету дослідження, залишає можливості ствердження відмінності дизайн-діяльності від усіх інших видів людських культурних практик?

У цьому контексті показовою є думка В. Флюссера, який, спираючись на етимологічні розвідки, доходить висновку, що дизайн – це ніщо інше як уся людська діяльність, яка протиставляє себе природному середовищу: «...дизайнерською стратегією, що покладена в основі будь-якої культури, є хитромудре перетворення нас із обумовлених своєю природою ссавців на вільних художників» [4, 21]. Таким чином, Флюссер, розглядає в дизайні як одному з найбільш важливих і потужних термінів сучасного культурного дискурсу сутність його як ґрунтовної людської діяльності. Саме вона надає людині можливість перемогти («перехитрити») природу і природне за допомоги мистецтва і ремісництва, витонченого і механічного, адже дизайн є поєднанням цих двох аспектів культурної діяльності.

Д. Суджич вносить свої корективи в розуміння дизайну і ролі дизайнера Папанека і Флюссера. В антиглобалістському і антимодерністському підході саме професійний дизайнер здійснює формотворення так, щоб якомога ширша аудиторія могла якнайлегше спожити спроектований ним виріб. Для дизайнера не є принциповим естетичний аспект виробу, переважає суто етичний мотив. Натомість, на думку Суджича, сутнісним аспектом діяльності дизайнера постає саме естетизація виробу (не прикрашання, а стилізація і адаптація для споживача). Така роль могла постати лише на зміну реміснику, відтіснивши його на маргінес цивілізації: «...роботу дизайнера сприймають як певний тип послуг, що забезпечує безперервне виробництво, зростання репутації бренду і розширення асортименту» [3, 137].

Важливим є розгортання даного нарративу у бік розуміння ролі дизайнера та значення дизайну в сучасному світі, де проектування машини і виробу доповнилося потужною галуззю проектування процесів. «Дизайн процесів» має справу зі «створенням певного досвіду взаємодії» – дане визначення пріоритетного напрямку розвитку поняття дизайну концептуально відповідає новому розумінню людиною свого культурного (гетерогенного) довкілля, що потребує постійного вдосконалення і перетворення. Пріоритетним напрямом роботи дизайнера є проектування і конструювання автоматизованих, електронних послуг, що об'єднують людей у єдиному ритмі співжиття [3, 127].

Таке, сучасне розуміння дизайн-діяльності оновлює пошуки поняттєвого статусу дизайну як предмету культурологічного дослідження. Саме на важливості дослідження «культурних вимірів» дизайну наполягають також Г. Кларк і Д. Броді. Висхідним пунктом сучасного дослідження дизайну є його розуміння як складної та динамічної системи процесів виробництва та споживання, їхнього впливу на довкілля та людську комунікацію [7, 1]. Отже, сьогодні ніщо і ніхто не існує за межами дизайн-стратегії. Сучасна людина виховується серед і за допомоги речей, що є дизайн-сконструйованими.

Водночас важливою є думка теоретика дизайну В. Марголіна стосовно сучасного переосмислення практики споживання як сукупності креативних культурних практик, що визначають нові форми життєдіяльності суспільства та його вимог, на які мають реагувати та переорієнтовуватися дизайнери, а не навпаки: «...споживання є не пасивним актом, а творчим проектом, за допомогою якого люди використовують товари зовсім не обов'язково так, як було задумано тими, хто їх розробляв і виготовляв» [8, 39]. Так, завданням культурних антропологів та культурологів постає дослідження дизайну як динамічної структури, що не вписується в межі діяльності дизайнера, але й містить в собі аспект

соціально-культурних перетворень в їх різноманітті. Так, Д. Вайтхаус вибудовує настанову мета-дискурсу щодо дизайну «...як фундаментальної людської діяльності, що сприяє формуванню не лише фізичного порядку, але й порядку соціального і культурного» [10, 57].

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні спільного та відмінного в теоретичному та методологічному обґрунтуванні дизайну в вітчизняних розвідках ХХ та ХІХ століть, а також західно-європейської (аналітичної) традиції, що якісно визначили різні вектори та модифікації дизайн-практик та дозволили застосувати їх для обґрунтування феномену дизайну як системи культурно-соціальних феноменів та процесів, що визначають духовні та матеріальні практики суспільства на даному етапі його розвитку.

Висновки. Таким чином, в даній статті можемо прийти до наступних висновків:

- поняття «дизайн» є складним і полісемантичним та вимагає міждисциплінарного підходу задля його визначення;

- співставлення вітчизняної і англо-саксонської традицій у дослідженні та визначенні поняття дизайну дозволяє віднайти спільні та відмінні характеристики та систематизувати їх у цілісну культурологічну парадигму, яка розглядає дизайн як полісемантичне та загально-культурне явище;

- вітчизняна традиція аналізу дизайну другої половини ХХ ст. (що спирається на марксистську методологію) зосереджена на культурно-естетичній сутності інженерного дизайну, що вибудовується довкола пріоритету проблематики проектування та конструювання машин, а не предметів споживання. Предметом дослідження постає дизайн машини в контексті нових культурних вимог до гуманізації виробництва;

- вітчизняна дослідницька традиція ХХІ ст. визначає дизайн як прикладну естетику, переосмислюючи дизайн-практики як такі, що мають на меті перетворення та естетизацію соціокультурного середовища, в якому перебуває та розвивається сучасна людина (виробів, процесів, послуг);

- у західній дослідницькій традиції необхідною умовою визначення дизайну є співставлення даного поняття з ремісництвом (craft) та мистецтвом (art), та – відповідно – ролей дизайнера, ремісника і художника. Такий спосіб проблематизації призводить до виокремлення двох базових та альтернативних позицій щодо рецепції поняття «дизайн»: «ренесансна» і «капіталістична»;

- акцентування на пріоритеті дослідження дизайну процесів призводить до необхідності дослідження сукупності «культурних вимірів» дизайну, в основі якої постає його розуміння як складної та динамічної системи процесів, виробів та інститутів із залученням культурного та соціального контекстів.

Література

1. Білодід Ю. М., Поліщук О. П. Основи дизайну : Навч. Посіб.– Київ : Вид. ПАРАПАН, 2004. 240 с.
2. Виктор Папанек. Дизайн для реального мира. Москва : Издатель Д. Аронев, 2004. 416 с.
3. Суджич Д. В как Bauhaus : Азбука современного мира. Москва : Strelka Press, 2017. 400 с.
4. Флюссер В. О положении вещей. Малая философия дизайна. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. 160 с.
5. Цыганкова Э. Г. У истоков дизайна (машины и стили). Москва : Издательство «Наука», 1977. 112 с.
6. Bayley S., Conran T. The A-Z of Design. London : Conran Octopus Ltd, 2007. 335 p.
7. Design Studies. A Reader / edited by H. Clark and D. Brody. New York : Berg, 2009. 572 p.
8. Margolin V. Design History and Design Studies / V. Margolin. *The Politics of the Artificial: essays on Design and Design Studies*. Chicago, 2002. P.218-21, 224-30.
9. Walker J. Defining the object of Study / J. Walker. J. Walker, ed., *Design History or History of Design*. London, 1989. P. 22-36.
10. Denise Whitehouse. The State of Design History as a Discipline / D. Whitehouse. *Design Studies. A Reader* / edited by H. Clark and D. Brody. New York, 2009. P. 54-63.

References

1. Bilodid Ju. M., Polishhuk O.P. (2004). *Osnovy dizajnu: Navch. Posib*. Kyiv: Vyd. PARAPAN [In Ukrainian].
2. Papanek V. (2004). *Design for the Real World*. Moscow: Izdatel D. Aronov [In Russian].
3. Sudjic D. (2017). *B is for Bauhaus: An A-Z of the Modern World*. Moscow: Strelka Press [In Russian].
4. Flusser V. (2016). *O polozhenii veshchey. Malaya filosofiya dizayna*. Moscow: Ad Marginem Press [In Russian].
5. Tsygankova E. (1977). *U istokov dizayna (mashiny i stili)*. Moscow: Izdatelstvo "Nauka" [In Russian].
6. Bayley S., Conran T. (2007). *The A-Z of Design*. – London: Conran Octopus Ltd. [In English].
7. Clark H., Brody D. (2009). *Design Studies. A Reader*. New York: Berg. [In English].
8. Margolin V. (2002). *Design History and Design Studies. The Politics of the Artificial: essays on Design and Design Studies*. Chicago: University of Chicago Press. [In English].
9. Walker J. (1989). *Defining the object of Study*. J. Walker, ed., *Design History or History of Design*. London: Pluto Press [In English].
10. Whitehouse D. (2009). *The State of Design History as a Discipline*. Clark H., Brody D. ed., *Design Studies. A Reader*. New York: Berg, 2009. [In English].

Стаття надійшла до редакції 06.10.2019 р.