

Всесоюзный научно-исследовательский институт  
технической эстетики  
Государственного комитета СССР по науке и технике

*На правах рукописи*  
УДК 745:001.18

СИДОРЕНКО Владимир Филиппович

**ГЕНЕЗИС ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ  
И ЭСТЕТИКА ДИЗАЙНЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА**

17.00.06 — Техническая эстетика

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

Москва — 1990

Работа выполнена во Всесоюзном научно-исследовательском институте  
технической эстетики.

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения  
В.И. ТАСАЛОВ  
доктор искусствоведения  
Н.В. ВОРОНОВ  
доктор философских наук  
профессор М.С. КАГАН

Ведущая организация Московское высшее художественно-  
промышленное училище (б. Строгановское) .

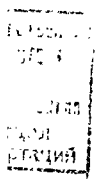
Защита состоится \_\_\_\_\_ 1990 г. в \_\_\_\_\_ час. на заседании  
Специализированного совета Д038.01.01 при Всесоюзном научно-исследовательском  
институте технической эстетики по адресу: 129223, ВДНХ СССР, корп. 115, ВНИИТЭ.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ВНИИТЭ.

Реферат разослан \_\_\_\_\_ 1990 г.

Ученый секретарь  
Специализированного совета  
кандидат технических наук

М.М. КАЛИНИЧЕВА



## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Тема, проблема, состояние вопроса.** Любая творческая деятельность периодически переживает такие состояния, когда естественная трансформация ее смысла и формы, происходящая в результате контактов с жизнью, уже не может осуществляться в рамках данной парадигмы: деятельность пришла в противоречие с жизнью и требуется ее полное переосмысление. В такие моменты, осознаваемые как кризисные, переходные, промежуточные, обнаруживается неадекватность сложившегося образа творчества и внешне наблюдаемой жизни, в стихии которой еще не виден, но уже предчувствуется и прозревает новый образ творчества, художественный язык и образ культуры.

В каком-то смысле кризисным является весь XX век, возвестивший о конце Нового времени и всей эпохи возрожденческого гуманизма, скомпрометированного отрицательными последствиями научно-технического прогресса (О. Шпенглер, Н.А. Бердяев, Л. Мэмфорд, Р. Гвардини и др.). Детищем этого кризиса явился дизайн, родившийся как утопия преодоления разрыва между Красотой и Пользой в культуре нового типа – проектной, не разделенной на „искусство“ и „технику“, как некогда это было присуще довозрожденческой культуре.

И вот конец XX века ознаменовался кризисом теперь уже этой утопии, точнее, модернистского варианта ее реализации (функционализм, сциентизм, системный дизайн, технократизм и т. п.) и вступлением проектной культуры в фазу „после модернизма“ (постмодернизм), осознаваемую как переходная, промежуточная. „Происходит какое-то изменение общего пути, о котором мы не подозревали прежде и не могли его предугадать, – констатирует сложившуюся переходную ситуацию итальянский эстетик Д. Формаджо. – Прежде конфликты цивилизации были конфликтами между той или иной формой и тем или иным типом жизни. Сейчас – общий конфликт между всей формой и всей жизнью. Он затрагивает уже не только социум, мораль, семью. Все и вся втянуто в этот конфликт. Все, что только-только обрело форму, тут же распадается под натиском жизни, но и сама жизнь всякий раз, когда собирается сделать рывок, попадает тут же в сети формы. Это очень странная и любо-

пытная ситуация, и, может быть, ни одна культура не переживала ее столь драматично”\*

В современной литературе по дизайну кризис описывается в смысловых противопоставлениях: модернизм—постмодернизм, сильная—слабая проектность, системный—антисистемный подход, традиционное—новое мышление, функционализм—антифункционализм, стиль—эклектика, форма—хаос и т. п. (Р. Вентури, Э. Соттсасс, Г. Зелле, И. Гросс, Л.П. Монахова, Г.Г. Курьерова, К.А. Кондратьева, И.В. Привалова).

Мировая волна кризиса проектной культуры пересекла границы и нашей страны и вступила в резонанс с кризисом грандиозного „модернистского” проекта построения „научно обоснованного общества” и с нашим перестроечным „конфликтом между всей формой и всей жизнью”. Помножив высокий полемизм Перестройки на постмодернистский критицизм нового мышления по отношению ко всему предшествующему периоду, мы, кажется, готовы представить всю прошлую историю дизайна как цепь неудач и поражений, оправданных лишь конечным увенчанием этого „отрицательного” процесса в лице „нового дизайнера” и его выдающихся представителей — Э. Соттсасса, А. Мендини, Д. Сантакьяра, Р. Вентури...

Действительно, нынешний этап в жизни отечественного дизайна переломный, и приходится констатировать, что мы не встретили его избытком альтернативных программ. Идеальный потенциал, заложенный в дизайн в 60-е годы, исчерпан. Нужна новая программа, способная одухотворить связи дизайнера с различными пластами общественной и культурной жизни, дать его развитию новый интеллектуальный импульс. Предшествующий период, начавшийся в 60-е годы, завершился, и это необходимо, во-первых, констатировать; во-вторых, понять — понять, почему он завершился, т. е. отрефлексировать его программу; в-третьих, нужны идеи о возможных путях развития дизайна. Время требует других измерений, других точек отсчета: не от воинствующего модер-

---

\*Цит. по: Курьерова Г.Г. Экологическая ориентация в современной проектной культуре Западной Европы. М. 1987. С. 88. (Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 52).

Г.Г. Курьерова, специально исследовавшая эту ситуацию на материале западного дизайна, выделяет в современной западной литературе несколько аспектов осознания коллизии „модернизм—постмодернизм”: взаимоотрицание; интерпретация постмодернизма как проявления общего кризиса западной культуры; упование на постмодернизм как предпосылку принципиально новой проектной культуры — культуры „слабой проективности”; взгляд на постмодернизм как отказ от больших целостных систем и обращение к „минимальным ценностям” — „типичное явление переходного периода, для которого характерно стремительное умножение самых различных направлений развития, поисковый разброс при неопределенности общей тенденции” (К. Магрис). Являясь альтернативой модернизму, постмодернизм противопоставит ему по принципу: определенность—неопределенность, сильное—слабое (проектирование), абсолютное—относительное, система—антисистема и т. п.

низма 20-х годов с его программой конструирования мира „из беспредметности“, понятой буквально — как „разрушение до основания старого мира“ — и смыкавшейся в этом с „левым“ экстремизмом в политике, а, может быть, от этого самого, к сожалению, действительно разрушенного, „старого мира“, с его великой литературой, поэзией, живописью, философией, тысячелетним христианством, с его инженерной школой.

Вместе с тем у предельной черты конфликта „между всей формой и всей жизнью“ интуиция подсказывает, что подтвердить свою способность к интеллектуальному прорыву в этой неотвратно навязчивой дурной бесконечности „отрицания отрицания“ дизайну уже невозможно. Требуется повернуть процесс переосмысления в какое-то другое русло, где нет этой фатальной необратимости времени, „овременяясь“ в котором сознание несет утрату за утратой.

20-е годы теперь уже прочно вошли в историю отечественного и мирового дизайна и стали неотъемлемой частью культурной памяти профессии. Но все же частью, а не всей памятью. Теперь мы знаем: недопустимо рассматривать историю как жертвоприношение какому-либо идеологическому идолу; будь то эстетика „прямого угла“, возведенная Корбюзье на трон вместо „сброшенного“ Бога, или идея „нового дизайна“, служащая хорошим поводом, чтобы теперь разделаться с Корбюзье и всем модернизмом. Время на место одних вопросов выдвигает другие, и элементарная искренность призывает сказать словами философа Т. Адорно (ФРГ): „Не ждите, в частности, на ваши точно сформулированные вопросы столь же точных и однозначных ответов. Когда я в большинстве случаев не отвечаю категорическим «да» или «нет», это не является выражением безразличия или нерешительности. Скорее вопрос связан со столь запутанной реальностью, что она не позволяет разделаться с ней простым «да» или «нет». Само понятие «разделаться» к ней не применимо“\*.

Следуя стилю этого высказывания, жанр диссертации хотелось бы определить как теоретическое вопрошание, проблематизацию и тематизацию — смысла, ценностей, идеи проектной культуры, образа дизайна.

Идея проектной культуры — доминирующий мотив нового стиля мышления в теории дизайна 80-х годов. В 60—70-е годы доминировала идея проектной деятельности. Даже в тех случаях, когда термин „проектная культура“ появлялся в теоретическом тексте, его содержание обычно сводилось к комплексу средств и форм институционально организованной проектной деятельности, функционально связанной с системами управления, планирования и производства и являющейся, в свою очередь, особого рода производством проектной документации, в языке которой предвосхищается желаемый и предназначенный к осуществлению образ будущего объекта — вещи, предметной среды,

---

\*Адорно Т.В. О технике и гуманизме//Философия техники в ФРГ. М.: Прогресс. 1989. С. 364.

системы деятельности, образа жизни. Но постепенно приходило понимание, что проектная культура не сводится только к институциональной проектной деятельности. Становилось все более очевидным, что проектность — определяющая стилевая черта современного мышления, один из важнейших типологических признаков современной культуры едва ли не во всех основных ее аспектах, связанных с творческой деятельностью человека. Проектностью пронизаны наука, искусство, психология человека: в его отношении к миру, к социальной и предметной среде, в формах потребления и творчества присутствует проектное переживание мира. Это понимание, формировавшееся на протяжении 60-х годов (К.М. Кантор, А.А. Дорогов, Г.П. Щедровицкий, О.И. Генисаретский, В.М. Розин, Т. Мальдонадо, К. Александер, Б. Арчер и др.), в середине 70-х было с достаточной определенностью заявлено в Проекте „Университас“, выдвинутом международной группой авторитетных деятелей дизайна, поставивших цель разработать стиль мышления, отвечающий задаче проектирования искусственной среды, альтернативный научному стилю мышления. „Наука имеет дело с данным, — говорилось в Проекте. — Ее цель — раскрыть законы, которые уже существуют в мире. Бесконечное преклонение перед фактами, полная зависимость от предубеждений и субъективных предпочтений — вот идеал ученого. Цель дизайнера, напротив, состоит в создании порядка вещей в мире; дизайнер не должен пасовать перед фактами, наоборот, он должен попытаться изменить их согласно некоторой концепции, которой они должны отвечать”.

Понимание проектности как стиля мышления, отвечающего новому положению человека в мире и его взаимоотношениям с окружающей средой, привело к вопросу о культурно-типологическом статусе проектности, о том, какая роль в историческом самоопределении культуры предназначена проектированию и в каких формах осуществляется самоопределение проектирования. Взаимоотношения с наукой, философией, искусством, техникой, производством, потреблением, управлением и другими социальными институтами и функциональными системами деятельности должны выводиться отсюда — из понимания основной типологической специфики и культурного статуса проектирования. Но до 80-х годов все это теоретическое смыслообразование еще вполне уживалось с теоретико-деятельностной методологией, системным подходом, с эстетикой рационал-функционализма.

В 60—70-е годы теоретики проектирования уделяли особенно много внимания проблемам, связанным с механизмом интеграции различных знаний дисциплин, видов деятельности в проектировании — градостроительном, социотехническом, социокультурном, в проектировании АСУ и др. В качестве такого механизма была осознана методология, оформленная в виде теоретико-деятельностного и системного подходов и трансформирующая совокупность различных знаний об объекте в целостное системное знание — проект —

метод действия. Методология при этом и сама наделялась статусом проектировочной дисциплины, а проектирование осмысляло и типологически определяло себя в методологическом стиле мышления\*.

Системный подход — это уже не наука в прежнем, классическом ее виде, однозначно и твердо очерчивающая свой предмет, а совокупность принципов интегрирования многих позиций в системе знания — проекта — метода действия (Г.П. Щедровицкий, В.М. Розин, М.С. Каган, В.Г. Горохов, К. Александер, Дж. К. Джонс, Т. Мальдонадо, А. Моль). Однако в реальности проектирования системная методология, строившая себя по образу „позитивного знания“, сама обнаружила склонность к специализации.

На системную методологию, с одной стороны, возлагалась задача обоснования проектных возможностей дизайна в таких качественно разнородных областях, как формирование унифицированного ряда кабин тракторов и проектирование систем бытового обслуживания, разработка экспортной политики фирмы с учетом различных культурно-географических регионов и проектирование агропоселка, оптимизация систем „человек — машина“ и моделирование сложнейших социально-культурно-психологических ситуаций, связанных с мотивациями, ценностными предпочтениями, выбором своей модели потребительского поведения и т. д. С другой стороны, весь этот разброс проектных задач, а главное — системных методик проектирования, которые вырабатывались эмпирически в процессе решения этих задач, оказалось невозможным подвести под единый „позитивный“ системный метод. Проектная практика распалась на множество дизайнов, у которых, казалось, не было общего методологического основания. Эту антиномию „единого“ и „множественного“ дизайна пытался разрешить, с помощью опять-таки средств системного подхода, Т. Мальдонадо. Он предложил классификацию дизайнов (методов дизайна) на основе разработанной совместно с А. Модем „теории сложности объекта проектирования“. Однако классификация теоретически только закрепила специализацию дизайнов. Между тем новые проблемы проектирования вообще возникают не внутри уже специализированных предметившихся проектных методик, а вне их, там, где проектирование является не средством реализации известных целей, а начинается с творческого акта целеполагания и моделирования широкого социально-культурного контекста, в котором проблематизируется цель проектирования. Системная методология, прекрасно выполняя

---

\*См., например: Разработка и внедрение автоматизированных систем в проектировании: Теория и методология. М., 1975.

В предисловии к этой книге Б.В. Сазонов писал: „Ни один из существующих ныне традиционных профессиональных подходов, ни один из уже сложившихся стилей и способов мышления не может обеспечить объединения и синтеза технических, естественных, социально-гуманитарных и исторических знаний. Для этого нужен новый стиль мышления, который получил название «методологического»“ (С. 6—7).

свою роль в сфере организации деятельности по реализации известных целей, ничего не может сказать о творческом акте целеполагания.

Актуализируя эту другую, „затемненную“ сторону проектного потенциала культуры, К.М. Кантор ввел в начале 80-х годов парадигму проектирования как обособившейся от практически-производственной деятельности функции целеполагания, свободное проявление которой в пределе своем сопрягается с космическим универсализмом творческого сознания, реализующего в проектном языке предельные замыслы и ценности культуры. Свободность целеполагания противопоставлялась деятельности, реализующей цели, являющейся как бы уже аспектом производства, а не проектирования\*.

В этой парадигме проектирования идея проектной культуры еще не высвободилась и в конечном счете редуцируется к одной из функций деятельности в системе планетарного разделения труда между народами (культурами). Но Кантор полемически заострил дискуссию о проектировании до нового теоретического рубежа, и вопрос теперь можно было ставить более радикально: необходимо в качестве предмета исследования выделить не институционализированную проектную деятельность, а проектность как типологически особое состояние культуры, как проектную культуру.

В середине 80-х годов, когда понятие проектной культуры из сравнительно редко употреблявшегося термина превратилось в смысловой центр новой концептуализации в теории дизайна, этот процесс принял взрывоподобный характер, ибо новый язык нового стиля мышления к этому времени уже фактически существовал — в работах по ценностному подходу, средовому подходу, по семиотике предметного мира (О.И. Генисаретский ввел в теорию дизайна такие важные методологемы, как „тематическое проектирование“, „проектосообразность культурных значений“, „экологическая эстетика“; тема культуросообразности проектирования уже давно и энергично звучала в критико-аналитических исследованиях А.В. Иконникова и т. д.).

Новый рубеж в теоретическом смыслообразовании, разумеется, не привел к концептуальному монологизму, и внешне наблюдаемая стилевая общность нового языка теории связана с относительным единством тематического поля самой идеи проектной культуры. Главной, стержневой темой этой идеи оказалась проблема сопряжения художественности и проектности как двух основополагающих принципов проектной культуры. Казалось бы, тема эта — осевая для всей истории дизайна и его теоретического осмысления, и в каком-то смысле это действительно так, если вспомнить широко известные ценностные и теоретические дихотомии, строившиеся на этой оси: красота — польза, эстетическое — утилитарное, форма — функция, интуитивное — рациональное, ху-

---

\*Кантор К.М. Опыт социально-философского объяснения проектных возможностей дизайна//Вопросы философии. 1981. № 11.



дожественное — техническое и т. д. и т. п. Эти оппозиции, в конечном счете, предлагали сделать выбор между двумя противоположностями: золотая середина, достижимая лишь как компромисс, устраивала в заземленных буднях, но не в сфере духа.

В 60-е годы рационал-функционализм Т. Мальдонадо казался принципиальней художественного интуитивизма М. Билла, а в 80-е туманная поэтическая фразеология Э. Соттсасса выглядела предпочтительней перед взвешенностью высказываний разочарованного в сциентизме и системном подходе Т. Мальдонадо. У каждого есть свое право на ценностный выбор. Но это право есть еще и у культуры в целом.

Идея проектной культуры вывела теорию дизайнера в новое измерение, где вопросы о первичности функции или формы, пользы или красоты оказались качественно претворенными в вопросах иного уровня: что такое художественность в проектной культуре? что такое проектность в художественной культуре? что такое сама проектная культура и какое место в ней предназначено дизайну? осмысленна ли вообще постановка подобных вопросов на фоне очевидного кризиса современной цивилизации, проектирования, художественной культуры? С точки зрения идеи проектной культуры ответ на эти вопросы может быть только проектным, ибо, принимая эту идею, теоретик должен применять и проектный стиль мышления, чтобы реализовать идею проектной культуры не только как познаваемый объект, но и как живой субъект проектного концептуального творчества, как свое „право на проектирование“, которое, по словам К.М. Кантора, есть „право на бытие“, на сопричастность бытию, на соучастие „в творчестве бытия“\*. Не забудем и то, что „право на проектирование“ не есть право на произвол: знание и критика способности проектирования, как сказал бы Кант, — неотъемлемые составляющие проектного стиля мышления.

**Цель и задачи диссертации.** Цель диссертации — исследовать процесс становления идеи проектной культуры и ее воплощения в эстетике дизайнерского творчества: это попытка теоретически отразить и концептуально оформить образ дизайнерского творчества, вызревающий в нынешнем конфликте всего со всем.

Для реализации этой цели в диссертации решаются следующие исследовательские задачи:

конструируется смысловая оппозиция „канон — проект“, символизирующая два типа культур: канонический тип и, альтернативный ему, проектный тип;

---

\*Из выступления на „круглом столе“: Наука, техника, культура: проблемы гуманизации и социальной ответственности//Вопросы философии. 1989.№ 1. С. 24.

дается сравнительный структурный анализ названных типов, развернутый в историко-генетическую реконструкцию;

в историко-генетическом анализе прослеживается сквозная тема процесса: проблема сопряжения художественности и проектности, разрешаемая в различных парадигмах проектной культуры;

та же тема является предметом анализа эстетики дизайнерского творчества.

**Объект, предмет, материал, границы исследования.** Объектом исследования является феномен проектной культуры в процессе ее возникновения, становления и осознания; предметом исследования — тема сопряжения художественности и проектности в проектной культуре и эстетике дизайнерского творчества.

Работа строится на материале истории и теории культуры, философии техники, эстетических воззрений, истории и теории промышленного дизайна, методологии проектирования. Выбор и организация материала подчинены задаче концептуализации идеи проектной культуры и дизайнерского творчества. Поэтому в историческом материале отбираются только некоторые ключевые моменты: феномен традиционалистской культуры, переход от средневековой модели культуры к Новому времени, возникновение идеи дизайна во второй половине XIX века, русская религиозная философия конца прошлого — начала нашего столетия, 20-е, 60-е, 80-е годы.

Поскольку фактический материал истории художественной культуры и промышленного дизайна достаточно хорошо освещен в литературе, нет необходимости повторять известное, а целесообразно ограничиться изложением собственно нового концептуального осмысления идеи проектной культуры и эстетики дизайнерского творчества. В связи с тем, что разработка целого ряда аналогичных проблем более продвинута в смежных областях — филологии, философии техники, художественной критике, общей эстетике, семиотике и др., привлекается материал из этих областей. Ограничением по материалу является и то, что исследуется не проектная практика, а сфера саморефлексии проектной культуры, представленная в ее философии, эстетике, теории, идеологии, творческих концепциях.

**Метод исследования.** Метод исследования в какой-то степени определен жанром концептуализации и опережающей критико-программирующей рефлексии. Уточняя методологические особенности работы, нужно сказать особо о тождестве метода и предмета исследования. Особенность предмета такова, что идея проектности, концептуализируемая как всепроникающий тип культуры, должна быть распространена и на метод исследования, который, следовательно, тоже нужно определить как проектный, или, еще точнее, как теоретико-парадигматический. Суть этого метода хорошо объяснил К.М. Кантор, опре-

делив метод философии как „лично-проектное постижение парадигмальности бытия (или, иными словами, бытия как парадигмы)“\*. В основу исследования положена парадигма „канон—проект—образ“, с помощью которой осуществляется теоретическое осмысление и концептуальная организация исследуемого материала. Теоретическая парадигма строится не произвольно, а как результат самоотожествления с системой ценностей и принципов определенной духовной и интеллектуальной традиции.

Сознательно и программно включаясь в традицию русского духовного эстетизма (метафизическое переживание непрерывного рождения и преобразования тварного мира в красоте и, отсюда, истолкование сверхзадачи проектной культуры как творчества, выявляющего красоту, замысел о совершенстве мира, или, по выражению С.Н. Булгакова, „софийный первообраз“ бытия) автор рассматривает художественность как внутреннее творческое средоточие проектности, т. е. то, из чего проектность истекает в качестве творческой способности преобразовать мир. Художественность — внутренний образ проектности, а проектность — деятельный модус художественности. В соответствии с этим пониманием генезис проектной культуры осмысливается как развитие внутрь, к своему духовно-творческому средоточию — художественности. Тезис о том, что художественность есть внутренний образ и духовно-творческое средоточие проектности, является концептуальным и методологическим одновременно. Парадигма трактуется и как средство теории, и как парадигмальность бытия, и как парадигмальность проектной культуры и дизайнерского творчества. Исследование совпадает с проектированием, является саморефлексией проектной культуры. Поэтому рефлексия сводится к изложению концептуального содержания парадигмы.

Другой методологической предпосылкой исследования служит идея проективного характера функций культуры по отношению к общественной системе в целом (В.А. Библер, К.М. Кантор, М.С. Каган, О.И. Генисаретский). Эта идея в 70-е годы была углублена исследователями на основе структурно-семiotического подхода к анализу архаических культур. На этом пути сформировалось представление о культуре как знаковой системе и программе, аккумулирующей систему ценностей, идеалов, культурных образцов, — представление о том, что концепция „человека технического“ или „человека деятельностного“ должна уступить место концепции „человека экологического“ и „человека культуры“. Развиваемый и реализуемый в диссертации культурологический

---

\* „Бытие «бытийствует» через свободное самоосуществление личности, и лишь для того, чтобы отличить онтологический проект от проекта, который формируется в сознании человека, я предлагаю использовать термин «парадигма» для обозначения проективности бытия и впредь говорить о парадигмальности бытия и парадигмальности общественной бытия“. (Из выступления на „круглом столе“: Наука, техника, культура: проблемы гуманизации и социальной ответственности. С. 22).

подход находится в русле этой ориентации. Понятие „проектная культура“, соединяющее в одном термине два ключевых слова — „проектность“ и „культура“, является новой методологией, альтернативной методологии „проектная деятельность“.

**Научная новизна исследования.** Во-первых, научная новизна исследования заключается в заявленном подходе: художественность — внутренний самообраз проектности, а проектность — деятельный модус художественности. Отсюда генезис проектной культуры рассматривается как развитие внутри, к своему духовно-творческому средоточию — художественности, развертываемой в систему эстетики проектного (дизайнерского) творчества.

Во-вторых, принципиально новой является концепция проектной культуры, построенная на основе парадигмы „канон—проект—образ“. Если не считать обычного, нерелефированного использования теоретиками понятия проектной культуры, то сегодня можно выделить два основных направления в его концептуализации. Одно из них сформулировано О.И. Генисаретским: „Проектная культура — это надуровень проектного процесса, так же как инфраструктура — подуровень его. Поэтому говорить о проектной культуре, исследовать ее проблемы имеет смысл лишь тогда, когда инфраструктурные службы проектирования (материально-техническая, технологическая, информационная, кадровая и пр.) достаточно развиты, а проектный процесс стал реальностью производства, жизни, культуры“\*.

В диссертации это направление осмысления проектной культуры является существенным, но собственно концептуализация идеи проектной культуры осуществляется на основе другого тезиса, связанного с пониманием проектности как основного способа социокультурного воспроизводства в условиях научно-технического прогресса. Развитие мысли в этом направлении приводит к пониманию проектной культуры как типа культуры, который может быть осмыслен в соотнесении с другими типами. Проектный тип культуры вводится в историко-генетическом соотнесении с каноническим типом культуры. Этот процесс связывается с секуляризацией личности в истории и присвоением субъектом „права на проектирование“, которое прежде было функцией канона. В отличие от анонимности канонической культуры проектная культура имеет авторский характер.

В-третьих, с позиции заявленного подхода автором впервые осуществлен сравнительный структурный анализ канонического и проектного типов культур и разработана историко-генетическая модель формирования и развития проектной культуры от эпохи Возрождения до XX века.

---

\*Генисаретский О.И. Проектная культура и концептуализм//Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды. М. 1987. С. 39. (Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 52).

В-четвертых, разработана новая парадигма в виде типологии из трех эстетик: эстетики тождества, эстетики нетождества, эстетики завершения.

**Научная и практическая значимость исследования.** Разработанная автором концепция проектной культуры и эстетики дизайнерского творчества теоретически обосновывает и научно оформляет определенный проектный взгляд на дизайн, расширяя тем самым существовавшее до этого представление о дизайне и его месте и роли в культуре или возбуждая желание выдвинуть другую альтернативную концепцию.

В развитии науки всегда важно выдвигать несколько альтернативных концепций и теорий по поводу того или другого феномена. В этом отношении проектная культура — еще мало исследованный феномен, и диссертация восполняет дефицит систематических исследований в этой области.

Проведенное исследование имеет также значение программы научных исследований, реализуемой в руководстве соискателя аспирантами и научными разработками одного из отделов ВНИИТЭ.

Практическое значение исследования заключается в том, что на основе его теоретических идей были разработаны парадигматические методики дизайна, широко используемые в сфере дизайнерского образования и профессиональной практики дизайна. Теоретические идеи исследования были также использованы при разработке концепции перестройки образования (на основе идеи проектной культуры).

**Апробация и внедрение результатов исследования.** Научные положения, содержащиеся в диссертации, докладывались автором на многочисленных семинарах, конференциях и симпозиумах отраслевого, всесоюзного и международного характера, в СССР и за рубежом; в лекциях в художественно-промышленных и технических вузах, на курсах повышения квалификации, в лекционных циклах для аспирантов.

По теме диссертации опубликовано около 70 работ. Впервые парадигма „канон—проект” и принципиальная схема генезиса проектной культуры были изложены в статье „Социально-техническая и культурно-историческая процедуры проектирования” (1974). В кандидатской диссертации „Проблема формы в теории дизайна” (1975) был исследован один из сквозных тематизмов профессионального дизайнерского сознания, связанный с проблематизирующей, определяющей и завершающей функциями эстетической рефлексии. Там же была эскизно намечена троичная парадигма эстетических принципов формообразования: целесообразность, смыслообразность, формосообразность. Далее эта парадигма разрабатывалась в ряде публикаций. Некоторые из них можно назвать ключевыми:

„Дизайн как проектная деятельность” (1977) — изложена парадигма проектности (проектного типа деятельности), включающая пять типов дейст-

вий: тематизацию, актуализацию, проблематизацию, исполнение, проецирование;  
„Проблема художественного образа в дизайне” (1978) — изложено представление о двух типах эстетик: эстетики целесообразности и эстетики смыслообразности — и дан их сравнительный структурный анализ; в контексте эстетики смыслообразности введено понятие смыслообраза как формы существования проектной темы; проектная тематизация представлена отношениями: автор — культура, автор — адресат, автор — произведение, произведение — культура;

„Структура эстетической рефлексии” (1981) — впервые изложена парадигма трех эстетик: эстетики тождества, эстетики различия, эстетики завершения;

„Уроки функционализма” (1982) — проработан один из вариантов эстетики целесообразности;

„Форма постижения мира” (1984) — поставлена проблема сопряжения художественности и проектности;

„Генезис проектной культуры” (1984) — изложена авторская концепция проектной культуры в целом;

„Образование: образ культуры” (1989) и „Пути перестройки образования” (1990) — выдвинута идея проектной культуры как модели образования.

Разработанные автором идеи послужили теоретико-парадигматической основой создания фундаментальных методик дизайна: „Методика художественного конструирования” (1978, 1983), „Методика художественного конструирования. Дизайн-программа” (1987), „Средства дизайн-программирования” (1987). Значительная часть статей (разделов) этих книг написана лично автором или в соавторстве с другими исполнителями. Развиваемые в этих книгах научные и методические положения являются непосредственным продолжением содержания диссертации, хотя они и не включены в ее объем (метод художественного моделирования, понятие проектного образа, метод проектной типологии и классификации, парадигма „ансамбль — среда — стиль” и др.).

Научные положения диссертации реализованы в многочисленных научных отчетах и программах исследований, выполненных автором по плановой тематике ВНИИТЭ за последние 15 лет.

Через „Методики” научные положения диссертации внедряются в образование и практику. Автор имеет и собственный опыт апробации разработанных теоретических идей в практике проектирования (как участник проектных семинаров), нашедший отражение в статье „Типологическое моделирование комплексного объекта: на примере бытовой аппаратуры магнитной записи.” (1982), в книге „Метод проектного семинара” (1988) и др.

**Структура и объем диссертации.** Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка использованной литературы. Общий объем работы — 424 с. Список литературы — 267 наименований.

## КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ И ОСНОВНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Во введении раскрываются состояние вопроса, актуальность, цели и задачи исследования, объект, предмет и границы исследования, методика и структура работы.

Первая глава — „Идея проектной культуры“, — сравнительно небольшая по объему, является непосредственным продолжением введения в части состояния вопроса. В ней несколько подробнее, хотя и не исчерпывающе, рассмотрена современная ситуация (последние три десятилетия) в теории и методологии проектирования, связанная с оознанием и актуализацией идеи проектной культуры в дизайне.

Более пятнадцати лет назад (1974) в статье „Эволюция проектной культуры и форм ее осмысления“ В.М. Розин писал, что „осмысление природы и феномена проектной деятельности и культуры еще значительно затруднено. В определенной мере это объясняется проникновением термина «проектирование» и представлений о проектировании в разнообразные виды общественной деятельности и культуры. Идеологи проектирования убеждены, что проектировать можно все: город, предметную среду, управление, науку, искусство, поведение людей, системы деятельности и даже само проектирование. Но так ли это? Не совершается ли подобный охват всего и вся лишь идеологически, в области мышления? Не имеем ли мы здесь дело с новым мифом — «мифом проектирования», который в мысли последовательно утверждает себя во всем, а реально лишь там, где для этого сложились условия?»

Этот риторический вопрос отражал в начале 70-х годов предчувствие кризиса парадигмы „сильной проектности“, конец эпохи модернизма. Но и сегодня этот вопрос можно поставить с не меньшим основанием. Идея проектного подхода не только не потеряла актуальности за прошедшие пятнадцать лет, но и входит в соприкосновение со сферами, относящимися к более глубоким и таинственным пластам бытия и сознания, чем экономика, наука, техника, политика, охрана среды... Мифотворчество проектной культуры сегодня стремится обосноваться в проектном истолковании религиозных канонических текстов (К.М. Кантор, С. Семенова, Л.Б. Переверзев). Более того, Кантор в статье „Два проекта всемирной истории“ сближает „христианский проект“ с проектом Маркса, давая марксистскую интерпретацию христианства и христианскую интерпретацию марксизма.

Проектное истолкование религиозных текстов... Что это — новый миф или реальность проектной культуры, действительно пронизывающей все бытие, сознание, дух? Сопоставление различных взглядов на дизайн и проектную деятельность и попытка найти ориентацию среди многочисленных проблем, которые возникают при исследовании феномена проектности, приводят к вы-

воду, что узловым является вопрос о культурно-типологическом статусе проектности.

Встав на эту точку зрения, невозможно не заметить резкий, бросающийся в глаза контраст между двумя типами культур: канонической, ориентированной на устойчивый, веками и тысячелетиями воспроизводимый уклад жизни (Древний Китай, Индия, Египет, Греция...) и проектной, ориентированной на непрерывное изменение образа жизни, на так называемый прогресс во всех сферах — экономике, технологии, науке, социальной жизни (вся так называемая „современная культура“ — культура XX столетия).

**Вторая глава** — „Канонический тип культуры“ — отвечает на вопрос: какие специфические структурно-функциональные и процессуальные признаки определяют канонический тип культуры?

Самыми важными с этой точки зрения являются функции, процессы и структуры трансляции и воспроизводства культуры. Сначала названные функции, процессы и структуры рассматриваются на материале традиционных культур Востока (Индия, Китай, Япония), так как основные признаки канонического типа здесь представлены, можно сказать, в наиболее чистом виде. Проектная культура возникла не в этих культурных регионах, она пришла сюда из христианского мира, что само по себе наводит на мысль о предрасположенности, чреватости христианского Запада проектированием. Более того, некоторые авторитетные исследователи прямо называют христианство проектом. Напротив, в этом трудно, даже, кажется, невозможно заподозрить традиционные восточные культуры, совершенно индифферентные к проектированию, и поэтому для выявления признаков канонического типа они являются идеальным объектом.

Опираясь на культурологические исследования последних десятилетий, автор приходит к следующему.

Традиционная культура — это культура, основанная на священном тексте.

Священный текст — главный канон-концепт традиционной культуры. Все другие каноны, например те, которые осмысливали и регламентировали деятельность и профессиональное поведение ремесленника, были как бы продолжением, проекциями главного канона на конкретные сферы некоего целостного образа культуры, соотнесенного с сакральным текстом.

Следующий момент — трансляция, т. е. способ передачи традиционной культуры от поколения к поколению, и в первую очередь, конечно, священно-го текста.

Этот процесс был, разумеется, тоже канонизирован. Способ трансляции культуры, основанный на прямом, телесном контакте учителя и ученика, гарантировал прежде всего воспроизводство, практически без потерь, всего канонизированного предметного состава культуры. Более глубокая цель заклю-



чалась в воспроизводстве личности учителя в ученике — новое, духовное рождение от него ученика. Этот тип ученичества воспроизводит ситуацию усыновления: учитель является духовным отцом ученика, он порождает его как сына в процессе передачи духовной традиции. Более того, именно второе, духовное рождение считалось настоящим и совершенным. Канонический тип воспроизводства гарантировал тождество, идентичность культуры: во-первых, по материальному составу (предметный мир, культурные образцы); во-вторых, по смысловому содержанию (духовное воспроизводство, концепт). Эстетика канона — это эстетика тождества.

Третий момент — традиция, т. е. специфический способ организации в пространстве и времени ритуального действия с сакральным текстом культуры, в процессе которого осуществляется трансляция последнего и воспроизводство смыслового содержания культуры. Ритуальное поведение, соединявшее в себе слово, действие и образ (художественное воображение), предстает как тщательно продуманная и отрегулированная система приемов, позволяющих передавать от поколения к поколению, т. е. по традиции, личность учителя, а вместе с ней и культуру в целом.

Все три структурных компонента ритуала — слово, действие, образ — функционируют еще и в качестве своеобразных зеркал, отражающих каждый два других компонента. В ритуальном процессе происходит как бы утраивание каждого компонента, дублирование каждого в другом. Эта структурная особенность ритуала как формы воспроизводства традиционной культуры может быть названа внутренней рефлексией целого или внутренней самоцелостностью. Внутренняя самоцелостность гарантирует устойчивость структуры (парадигмы) и ее воспроизводимость при отсутствии одного и даже двух элементов. Способность целостной парадигмы (канона) традиционной культуры редуцироваться к своим структурным компонентам, реализуясь, приводит к внутреннему типологическому богатству, образующему пространство данной культуры. Аналогичный рефлексивный механизм воспроизводства культуры есть в проектной культуре — это эстетическая рефлексия.

Стиль канона — ретроспективный, а не проспективный. Он весь, в своем смысле и форме, устроен по принципу обратной перспективы: точка схода моделируемого образа мира проходит через сердце художника, а путь сердца, путь души — это возвращение в свою истинную обитель. То есть путь души как возвращение назад приравнивается к воспоминанию о прошлом, в котором существует образец для подражания. Но это воспоминание и возвращение происходят в сакрализованном времени-пространстве, и образец тоже носит сакральный характер.

В христианско-средневековом мире мы находим все основные признаки культуры канонического типа. Сакральный канонический текст — Священное писание — лежал в основании этой культуры. Средневековый человек верил

в библейское Откровение, которое удостоверяет действительность Бога и его присутствие в мире, созданном им, его любовь к миру и человеку, порядок, установленный и поддерживаемый Богом через человека — хозяйствующего, устраивающего Семью, Дом, Государство. Соответственно, в основе механизма трансляции и воспроизводства культуры лежал особый тип ученичества, построенный на традиции и подражании образцу. В этом контексте расценивались отношения между учителем и учеником и, более широко, отношения сходства и различия между людьми (С.С. Аверинцев).

Схема духовного воспроизводства учителя в ученике, как отца в сыне, спускаясь к иерархически нижним ступеням, преломлялась и в модели деятельности художника-ремесленника (мастера) как деятельности по образцу: мастер — образец для ученика, канон вещи — образец для изделия.

Форма продуктов ремесла воспроизводила наиболее совершенный образец продукта, канонизированный цеховыми или церковными установлениями на том основании, что он наиболее близок к божественному первообразу вещи (Августин, Фома Аквинский, П.А. Флоренский). Процесс формообразования в ученичестве вписывался в искусство мастера, а последнее — в формообразование мира внутри предвечно осуществившегося акта его сотворения Богом. Мир как в целом, так и в каждом из своих элементов есть образ Божий (Р. Гвардини).

Целое средневекового христианского космоса было дано в Откровении, оно включало в себя и чужие тексты, но эти вкрапления служили лишь материалом, растворявшимся в организме христианско-средневекового космоса посредством толкования текстов. Откровение прорастало готическим деревом теологических трактатов-толкований и грандиозных соборов, но целое оставалось тем же самым, и чем больше оно детализировалось в материале бытия, тем больше узнавалось как именно это, а не другое целое. „Сумма теологии“ Фомы Аквинского — это кафедральный собор, вычитанный из содержания Откровения, бесконечно дифференцированная вселенная, представшая как стилевое единство, где все имеет, помимо непосредственно действительного, еще и символический смысл, открывающий путь к религиозному созерцанию.

Человек средневековья не был человеком проектирующим. Он был мастером, знавшим, как сработать вещь по образцу, а образец восходил к первообразу, заданному предвечно Богом, сотворившим мир. Через символическую соотнесенность образца с первообразом мастерство становилось причастным к божественному акту творчества, но это было не проектированием новой вещи, а стремлением не отклониться от сакрализованного образа. Через символ деятельность мастера становилась священнодействием в духовном пространстве-времени, частью литургии, как бы распространявшейся из храма на весь мир. Через символ осуществлялось богоподобие человека и храмоподобие мира. И эстетика как переживание онтологической Красоты, не исказить которую

стремился мастер, воссоздавая образ вещи внутри первообраза, была эстетической тождества: вещь в качестве символа являла сам трансцендентный мир. Конечно, граница между миром земным и миром небесным существовала, но она не была непроницаемой, и обожение человека и мира, происходившее в храме во время литургии, не испарялось бесследно, как только он оказывался за стенами храма — духовно-символическая среда храма покрывала весь средневековый мир.

Средневековый образ мира и сознания, стиль культуры и жизни начинают разрушаться в XIV веке. Возрождение поставило под сомнение не отдельные стороны христианско-средневековой модели мира, а всю ее целиком. Отрицался мир в его сотворенной данности — и утверждался мир в его деятельном преобразовании, отрицалось знание-традиция — и утверждалось знание, завоеванное личными усилиями, отрицалась материя оформленная — и утверждался эксперимент над материей, отрицалась природа-храм — и утверждалась природа-мастерская (А. Горфункель). „Началась эпоха самоутверждения безбожного человечества, тяжелый опыт, который должен был быть изжит до конца“ (Н.А. Бердяев).

„Человек-мастер“ всюду вытеснялся „человеком проектирующим“. Началась эпоха проектной культуры. В самоопределении проектной культуры важное значение имел культ титана Прометея, укравшего у богов и подарившего людям огонь — научно-технический прогресс. Обретение права на проектирование воспроизводило акт мифологической кражи. Образ Прометея двойствен: он созидатель и разрушитель, культурный герой и его „отрицательный“ двойник — „тень“-антигерой, контргерой. В культурологии эта „теневая“ фигура (функция) обозначается словом „трикстер“ (Е.М. Мелетинский). Действие трикстера в мифах разных народов относится ко времени, предшествующему установлению строгого миропорядка, ко времени промежуточному, переходному. Из этого можно предположить, что трикстер — важный персонаж проектной культуры как культуры становящейся, развивающейся. Но никогда, ни в какие мифологические времена ему не приписывалась роль основной фигуры. Он всегда был дополнительной функцией в культуре, в осуществлении ее основных целей. Проектная, прометеевская культура, напротив, придает трикстеру исключительно важное значение. В наше время Дж. Нельсон определил это значение как способность осуществить разрушительный акт, без которого нет творчества. Разрушение и созидание, по Нельсону, две стороны одного процесса — дизайнерского творчества.

Проектная культура, таким образом, в зародыше своем содержит глубочайший конфликт культуросозидательного и культуроразрушительного начал. Этим конфликтом объясняется динамика проектной культуры, ее вечная погоня за будущим, которое парадоксальным образом оказывается лишь превращенным прошлым, — возвращение памятью к утраченной целостности

культуры в проектных утопиях А. Филарете, Ж. Перре де Шамбери, А. Дюрера, Т. Мора и Т. Кампанеллы, в жизнестроительных программах У. Морриса, Ле Корбюзье, В. Гропиуса.

Канон, втянутый в проектную деятельность, распался на три плана — вещьность, смысл и форму, каждый из которых служит материалом для строительства проектной культуры, соответственно, в трех сферах — технической, гуманитарной, художественной.

В третьей главе — „Генезис проектной культуры“ — рассмотрены три названных плана эволюции проектной культуры и дизайна.

В генезисе технического проектирования выделяются фазы организационного, экономического, технологического, морфологического, функционального, системотехнического, социотехнического, методологического проектирования. Все эти фазы входят в состав современной системной организации проектной деятельности.

Прежде всего, мир культурных образцов отделился в сознании нового хозяйственного субъекта от ценностного смысла и художественного языка формообразования. Он был изъят из целостного контекста канона и стал рассматриваться просто как материальный объект массового тиражирования. Именно благодаря этому изъятию образцов ремесла из среды, в которой они были не просто „телами“, а обладали полнотой духовно-символического смысла и были „субъектами“ культуры, и включения их в нейтральное в ценностном отношении материальное производство, создаваемое в промежуточном пространстве культуры, новый хозяйственный субъект (трикстер) получил возможность извлекать нужный ему эффект. В нейтрализованной среде стали допустимы всевозможные трансформации культурного образца, удешевлявшие его материальное воспроизводство, трансформации, на которые был наложен запрет в системе канона: изменение технологии; замена материалов, упрощение конструкции, изменение назначения вещи, произвольное ценообразование и др. Но при этом массово тиражируемые изделия внешне подражали образцам ремесла, так как „украденная“ традиционная форма была необходимым условием их социально-культурного функционирования. Эта подмена ценностных значений и профанация культурного образца — основной способ, каким хозяйственный трикстер извлекает из него полезный эффект, привлекая для этой цели на помощь техническое проектирование и науку.

В эволюции науки наблюдается аналогичный процесс. Вычленение науки из целостного, живого, обожженного тела средневекового канона в качестве „технической составляющей“ и „полезной части“ этого тела, а затем и дальнейшее расчленение „трупа“ науки началось с раскола физики и метафизики, составлявших прежде одно неделимое целое. В разотождествлении физики и метафизики произошло не только самоотлучение науки от Бога, но и самоотчуждение Я от науки. Наука стала объективистской, точнее, отчужденной и

самодостаточной. Она стала теоретической техникой и автоматикой мышления, функционирующей независимо от личности самого математика — вполне „объективно“ и „общезначимо“ (К.А. Свастьян).

Но исчерпав культурный прототип технически, производитель оказался лицом к лицу с миром, о котором он ничего не знал. Мир обернулся „человеческой проблемой“, а человеческие проблемы ни промышленный трикстер, ни технический проектировщик, ни наука, питавшая техническое мышление, решать не могли. Парадигма технического проектирования на этом этапе внутренне завершилась, и теперь, сколько бы она ни утончалась и ни совершенствовалась внутри себя, она ничего не могла больше дать развитию проектной культуры (Л. Мэмфорд).

Культ машины, превращение всех сфер жизни, включая не только производственную деятельность, но и потребление, коммуникацию и т. д., в тотальный технологический комплекс, а также соответствующая этому культу „машинная“ методология и философия были подвергнуты глубокой гуманитарной критике (XIX—XX вв.), противопоставившей машинизму проблему реабилитации целостного смысла существования человека.

Начав с разоблачительной констатации феномена „украденной личности“ и подмены ее технократическими призраками истории, снова поставив вопрос о суверенитете человека, экзистенциализм (Ф. Кафка, А. Камю, Г. Марсель, К. Ясперс) дал два варианта оптимистического понимания техники в проектной культуре. Первый: техника есть лишь средство, в себе ни доброе, ни злое. Все зависит от человека — техника безразлична к тому, как ее будут использовать (К. Ясперс). Отсюда проблема человеческого, культуросообразного целеполагания переводится в иную плоскость — гуманитарно-художественную, по отношению к которой мир технических возможностей, технического проектирования является только средством, выполняет сугубо инструментальную роль. Второй вариант понимания научно-технического творчества сформулировал М. Хайдеггер. Он повернул проблему проектной культуры в „третью“ плоскость по отношению к технократизму и гуманитарному критицизму. Позднее дизайнер и теоретик Б. Арчер назовет этот путь „третьей культурой“ — „Дизайном с большой буквы“.

Хайдеггер возрождает древнегреческое понятие „технэ“, означавшее одновременно и техническое умение (мастерство), и искусство художника. Техника, по Хайдеггеру, генетически связана со сферой истины, имеет онтологическое обоснование. Так было в эпоху ремесла, так есть и в настоящее время. Поэтому цель технической деятельности состоит не в том, чтобы извне обрести власть над техникой, а в том, чтобы выявлять истинное через прекрасное. Постигание сущности техники, выявление ее онтологического смысла происходит не в сфере самой техники, а в сфере искусства, но, по мере того, как мы вопрошающе обращаемся к сущности техники, все загадочнее стано-

вится сущность искусства. Путь этого постижения техники такой же, как постижение и выявление сущности языка в художественном слове, в поэзии. Техника — это язык, которым человеку нужно овладеть художественно, эстетически.

Слово, адекватное бытию, — критерий подлинного искусства и одновременно критерий осмысленности проектных научно-технических „высказываний“, по Хайдеггеру. Поэтому способ использования языка (техники) — показатель того, находится ли культура в расцвете или в глубоком кризисе. Если мы используем язык как инструмент господства над бытием, а не как язык бытия, мы неминуемо приходим к кризису языка, связанному с его „опустением“: из него уходит бытие, и он мертвеет. Именно это, констатирует Хайдеггер, и происходит с современной технической цивилизацией, порвавшей связь с культурой, с истинным бытием и сконцентрировавшейся на технократической задаче обрести власть над техникой и с помощью техники над природой и человеком. Загипнотизированный этой иллюзорной возможностью человек обрел опасность, исходящую из самого бытия, которое посредством технической деятельности переходит из области сокровитного в область несокровитного.

Современный человек, по Хайдеггеру, имеет дело с „украденной“ техникой, и ему кажется, что он ею обладает, полновластно владеет. На самом деле он не знает ее истинного бытия. Опаснейшая из опасностей думать, будто техника — средство в руках человека. Это заблуждение только усугубляет кражу, а кража ведет к катастрофе. Двигаясь назад, к канону ремесла, Хайдеггер нашел возможность иного, „третьего“ пути — художественного постижения и овладения языком техники в красоте.

Хайдеггер не первым открыл этот путь. Он лишь дал его новую интерпретацию в специфической культурной ситуации середины XX века. В 20-е годы идеологи и практики дизайна прокладывали этот путь своей собственной практической деятельностью. В это же время М.М. Бахтин теоретически обосновал его в эстетике словесного творчества. Несколько раньше П.А. Флоренский в своем философско-религиозном, научном и техническом творчестве глубоко и оригинально разрабатывал эту проблему („Столп и утверждение истины“, „Иконостас“, „Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях“). Одной из центральных была проблема „софийности“ (художественности) технической проектно-хозяйственной деятельности человека для С.Н. Булгакова и русской религиозной философии конца XIX — начала XX веков. Для европейской культуры в целом это было время реального нового сопряжения двух осевых линий ее развития — технического и гуманитарно-художественного процессов.

По сути своей программа реабилитации средневекового ремесла — от Рескина до Хайдеггера — была провозвестником той формы проектной куль-

туры, которая осознала целостность культурного канона и его структурную полноту в качестве имманентного идеала, цели и идеальной модели самопрограммирования культуры. Интегрирующие силы проектной культуры на этом этапе возвращают культуре идею ее целостности как замысла о совершенстве мира. Явившись в форме художественной проект-программы, эта идея, сходная с каноном, но все же принципиально от него отличающаяся проектным своим характером (со всеми вытекающими отсюда последствиями: личное авторство, принципиальная внутренняя конфликтность проектного сознания, проблемная ориентированность, динамичность и пр.), на протяжении XX столетия постепенно захватывала в круг проектно-художественной рефлексии разнообразные пласты и сферы социально-культурного бытия и интегрировалась с различными формами мышления и методологиями проектирования, которые пробивали туннель проектной культуры с другой стороны — со стороны процесса системообразования и гуманитаризации научно-технического мышления и деятельности.

Смысл этого процесса — формирования проектной культуры — состоит в том, что человеческое сознание не мирится с расколотостью жизни на хозяйственно-производственную деятельность и на искусство, оно стремится к изначальному единству целесообразного и осмысленного бытия в красоте. Это и есть „технэ“ (или дизайн). „Технэ“ — как принцип, подход, путь. „Технэ“ — это всегда проблема. Поэтому метод дизайнера — проблематизация нового образа мира, новой концепции.

Эстетическая рефлексия является уникальной, только человеку присущей способностью моделировать социально-культурный мир как человеческую проблему, как художественную концепцию, как целостный универсум в единстве его объективной целесообразности и субъективно-ценностного переживания, человеческой осмысленности. Проблематизирующее проектирование возвращает каждый раз мир, тот или другой фрагмент его, в такое состояние, когда он еще как бы не сотворен, а лишь предстоит творению, и, являя в художественном замысле мира образ истинной красоты, всякий раз приносит в жертву свою свободу, организуясь и кристаллизуясь в предметную деятельность, реализующую замысел жизни, чтобы затем возродиться свободным в новом порыве к творчеству. Так в историческом развитии проектной культуры в целом осуществляется сверхзадача проектного творчества: художественное мышление стремится стать действенным, а практическое деяние ищет в красоте для себя высшую меру. Дизайн и есть путь проектной культуры, на котором сходятся эти два стремления.

Итак, генезис проектной культуры завершается постановкой вопроса о свободе проектного творчества, в котором человеку даны две возможности: „погибнуть от внутренних и внешних разрушений или создать новый образ мира, новое жизненное пространство для человека, сознающего свой смысл

и способного иметь будущее”\*. Человек, осознающий свой смысл, — это человек ответственный: он держит ответ за все, что делает. Это значит, что из проектного творчества неустранима личность, осуществляющая выбор между гибелью и спасением человеческого в человеке. И если человек способен иметь будущее, то он должен позаботиться о развитии „некой способности опосредствованного чувствования, с помощью которой человек станет воспринимать как часть собственной жизни все то, что прежде мог лишь абстрактно мыслить”\*\*

Эта способность, называемая эстетической рефлексией, есть форма проявления персоналистического начала в проектном творчестве, личности как лица, и в этом качестве рассматривается в четвертой, самой важной и большой по объему, главе диссертации — „Эстетика проектного творчества”.

П.А. Флоренский определил красоту как предметное созерцание истины и добра. Об этом же почти дословно писал и М.М. Бахтин. Согласно этой идее, истина и добро, мир познания и мир этического поступка, поскольку они эстетически созерцаются и переживаются в красоте, могут быть представлены как персоналистические модусы („лица”) эстетической рефлексии. Лицо имеет три грамматических формы: я, ты, он. Эта простая с виду типология включает в себе глубокие структурные принципы, означает формы эстетического переживания и проектно-художественного моделирования мира. Эстетическая рефлексия на все бросает отблеск целого — красоты. Истина и добро светятся в ее лучах, эстетический субъект ни в чем не теряет самого себя: он остается художником и в качестве совершающего этический поступок, и в качестве творящего красоту. Это и есть самоцелостность. Но в каждой из своих ипостасей художник (дизайнер) самосознает себя особым образом. Принципу Я соответствует эстетика тождества, принципу Ты — эстетика нетождества, принципу Он — эстетика завершения.

Эстетика тождества. Принцип Я как тип художественного самосознания и моделирующего отношения к миру обозначен и выявлен в художественной культуре достаточно отчетливо: это присущее каждому подлинному художнику ощущение глубинной связи с основами бытия, с корнями культуры.

Я — сама способность к действию в мире, причем к действию пластически выраженному, реально преодолевающему дистанцию между субъектом и объектом. Образ нового мира, еще не изреченного в завершенной художественной форме, а изрекаемого, уже присутствует в непосредственно-опосредованном тождестве Я и мира, тождестве, смысл которого — постижение истины бытия. Я — это видение мира из его центра и стягивание мира в Я как его средоточие. И в прямой и в обратной перспективе этому рефлексированию тож-

---

\*Гвардини Р. Конец нового времени//Вопросы философии. 1990. № 4. С. 156.

\*\*Там же, с. 149.



дства нет конца: истина бесконечна и в таинственных глубинах Я, и в непрерывном расширении границ познаваемого внешнего мира; истина обитает и в беспредельной дали внешнего мира, там, где совершается переход вовнутрь человека, и на противоположном конце, в бездонной глубине человеческого Я, откуда совершается вход в мир. Оба противоположных полюса сходятся благодаря эстетическому рефлексированию целесообразности творческого акта. А между этими полюсами творится мир как истина — мир природы, культуры, социума. В эстетике тождества человек как бы заново переживает опыт канонических культур: „В человеке и его жизни вновь собрана вся вселенная, чтобы развернуть новый порядок...“ (Р. Гвардини).

Тождество Я и мира не статично и не мертво, оно есть акт творческого открытия жизни в ее истинности, которая переживается эстетическим субъектом как онтологический факт и вместе с тем как красота. Я тождественно жизни, жизнь есть истина, а истина есть красота. Эстетика тождества — особая форма доверия художника к жизни, миру, бытию. Он не навязывает жизни свой замысел, концепцию, образ, а постигает творческий замысел жизни в ней самой. В той мере, в какой тема „образа жизни“ и „человеческих потребностей“ была для дизайнера значимой при самых разных концептуальных ориентациях — от технократического футуризма до экологического дизайна, всегда оставался актуальным и метод эстетики тождества. В 70-е годы вместе с повышением значимости этой темы, достигшим апогея в середине 80-х годов, происходило фундаментальное переосмысление художественной стратегии дизайнера, в которой ведущую партию играли принципы эстетики тождества.

Эстетика целесообразности и эстетика хаоса — два противоположных полюса эстетики тождества, два внутренне связанных способа нового языкового строительства в условиях девальвации, утраты актуальности и смыслового опустошения официальной культуры (общепринятой культурной нормы, действующей художественной парадигмы). Эстетика целесообразности осуществляет новое языковое строительство, обращаясь к высшим, заповедным горизонтам культуры — отождествляя Природу с Богом. Эстетика хаоса обращается к горизонтам ниже нижнего — отождествляя Природу с хаосом, находящимся на самом дне культуры и как бы за ее пределами. В диалектике творчества и художественного процесса обновления содержания культуры „верх“ и „низ“ взаимоотражаются друг в друге, порой сближаясь до неразличимости. Тем не менее различие это существует и в конечном счете выражается в том, включается ли хаос в целесообразность или целесообразность поглощается хаосом, что доминирует в принципе творчества — эстетика созидания или эстетика разрушения.

Эстетика нетождества. Позиция молчания — эстетическая пауза, в которой осуществляется переход на другой уровень рефлексии: от эстетики тождества к эстетике нетождества. Молчание — осознание исчерпанности предшест-

вующего художественного опыта, а вместе с тем и эстетической парадигмы тождества Я и мира, искусства и жизни, знака и предмета, парадигмы, давшей человеку испытать возможности познания бесконечной Истины и человеческие пределы этих возможностей. Молчание, полное смысла, расслаивает мир на знак и предмет, разотождествляет Я и мир. Выражением молчания может быть выставленный холст, на котором ничего не изображено, или даже пустое место, отведенное под художественный объект, которого нет.

Молчание, разотождествляющее искусство и жизнь, трансформирует прежнее тождество в рефлектируемое отношение формы и смысла, всегда не совпадающих друг с другом — как текст и подтекст. Формальная организация вещей-знаков, образующая некий художественный текст, с точки зрения эстетики нетождества несамодостаточна. Предметный мир должен быть не только целесообразно организован, но и осмыслен. Я, втянутое в смыслообраз мира, оказывается теперь соотношенным не с познанием истины и целесообразности бытия, а с другим смыслом и с другими Я, выступающими по отношению друг к другу как Ты.

В мире Ты художественная коммуникация происходит как обмен смыслообразами, а художественный процесс — как художественное смыслообразование. Крайние полюсы этого мира — смысл и абсурд — символизируют и два противоположных типа (жанра) эстетики нетождества, два способа смыслообразования: эстетику смыслообразности и эстетику абсурда.

Эстетика нетождества во всем противоположна эстетике тождества. Объективности факта она противопоставляет субъективность восприятия его, миру внешнему противопоставляет мир внутренний, монологизму объективного знания — диалогичность смысла, определенности предмета — способность превращаться одного в другое и т. д. Она утверждает несводимость точек зрения друг к другу, „неслиянность голосов“, как говорил М.М. Бахтин.

В дизайне установка на эстетику нетождества означает принципиальную несводимость точки зрения дизайнера к точке зрения потребителя и наоборот. Жизнь только „для другого“ есть обезличивание, односторонность, столь же губительная для дизайнера, как и жизнь только „для себя“, стремление во что бы то ни стало навязать свою, „истинную“ точку зрения потребителю. Дизайн-проект — это и модель истинной реальности, и точка зрения личности на мир, это и концепция, и диалог с другими точками зрения.

Позиция недоумения, незнания, вопрошания — художественный прием, помогающий выявить наиболее полно противоречивые обстоятельства ситуации, не отбрасывая заведомо ни одно из них, давая возможность проявиться каждому, оставляя ситуацию открытой системой. Это своего рода скромность, смягчающая позицию автора, взявшего на себя смелость критически судить о мире. Еще в XV веке Николай Кузанский сформулировал этот мудрый методический принцип, который он назвал „умным незнанием“, „искусством

незнания”, в следующих словах: „Для самого пытливого человека не будет более совершенного постижения, чем явить высшую умудренность в собственном незнании, всякий окажется тем учнее, чем полнее увидит свое незнание”<sup>\*.</sup>

Позиция „умного незнания” принимается в качестве правила игры в искусстве ведения диалога, например в процессе коллективного поиска правильной постановки проблемы, когда в диалоге участвуют представители разных сфер социальной действительности — производства, управления, экономики, торговли, потребления и др. Требования этих сфер бывают, как правило, настолько несовместимы друг с другом, что ситуация кажется безвыходной. И прежде, чем принять какое-то решение, дизайнер должен дать возможность наиболее полно раскрыться каждой точке зрения в диалоге сторон и тем самым обнажить конфликтность и внутренний смысл ситуации. Это называется искусством проблематизации.

Проблема выявляет смысл ситуации в таком виде, чтобы в самой постановке проблемы уже предполагалась возможность ее решения. Иначе говоря, проблематизация преобразует ситуацию из противоречивой в смыслообразную. При этом ситуация молчания, невозможности высказывания, в которой оказывается пользователь языка, запутавшись в тупиках противоречий, преодолевается тем, что каждая из отдельных точек зрения абсурдируется, будучи доведенной до своего логического конца — до модели мира, и входит в состав проблемы как „ложная”, но не отрицаемая составная часть общего смыслообраза проблемы.

Абсурдизм демонстрирует мир невозможных, но существующих вещей, среди которых живет невозможный, но тем не менее реальный человек, „раздутый” в своем значении и „нищий” в своем содержании. После того как С. Дали создал свои „мягкие часы”, появилось много аналогичных абсурдных объектов: чашка, обросшая мехом; стул, обитый торчащими гвоздями; человек, состоящий из множества ящичков... Это мир антиутопий — метафоры абсурдного мира. Абсурдизм разоблачает несостоявшийся порыв человека к чему-то значимому, ценному, престижному, устойчивому, что в конечном счете превращается в груды мусора, бессмыслицу, бесчеловечье.

Таким образом, в проблему и смысл входит момент абсурда, но в эстетике смыслообразности этот момент поглощен смыслообразом, растворен в нем.

Абсурдность как художественный прием — это доведенное до предела состояние проблемности, напряженности, разорванности мира, это расколота сознания, граничащая в жизни с безумием, это рискованное стремление увидеть жизнь на грани катастрофы. Этот художественный прием позволяет

---

\* Кузанский Н. Соч. в 2-х тт. Т. 1. М.: Мысль, 1979.

поставить проблему в предельно острой форме, с тем чтобы в глубине ее отыскать высший смысл. В целостном художественном сознании эстетика абсурда уравнивается поиском идеала, стремлением к миру возможного всеобщего диалога, „бытия, полного синтетически“, как говорил Ф.М. Достоевский, где „все в лихорадочном состоянии и все как бы в синтезе“.

Эстетика смыслообразности содержит в себе предпосылки к художественному моделированию мира в его смысловой перспективе, в состоянии разрешенного конфликта, смысловой целостности. Это идеальный мир художественной концепции.

Если эстетике тождества свойственно обожествление реальности, то эстетике нетождества свойственно обожествление личности художника как носителя индивидуальной, ни с чем не сопоставимой точки зрения на мир. И в том и в другом случае есть некий предел, выход за который чреват выпадением художника из искусства, а дизайнера — из условной проектной плоскости. В такой гипертрофированной форме установка на самодостаточность художественной воли теряет смыслообразность. Смыслообразность художественной воли может быть достигнута только в том случае, если сохраняется единство эстетической рефлексии, если художественная воля и свобода воображения сочетаются с восприятием реальности как она есть, умением вжиться в нее, соединиться с ней.

Эстетика завершения. Эстетика завершения — тип рефлексии, завершающей содержание в форме. Если в эстетике тождества эстетически переживается истина, в эстетике нетождества переживается смысл, то в эстетике завершения эстетически переживается красота — как способ художественного видения, как форма. Модусы Я и Ты, мир истины и мир смысла входят в мир формы как ее содержание, эстетически созерцаемое и завершаемое по модусу ОН, т. е. с позиции третьего лица, с позиции вненаходимости.

Форма (дизайн-форма) самоопределяется в отношении к содержанию как „классическая форма“ и „неклассическая форма“ (контрформа).

Диалектика формы (классической) и контрформы в художественном процессе дана уже в самом наличии „рамки“, собирающей внутри себя содержание, и в атаке на „рамку“, размыкающей форму и рассеивающей содержание. Эта диалектика пронизывает художественный процесс, в каком бы масштабе мы его ни рассматривали. Понять механизм смены и порождения новых стилей можно в том случае, если сосредоточить внимание не на ставших стилях, а на промежутке между ними, межстилье, на границе формы, где происходит ее встреча с контрформой.

В динамике стиливых процессов диалектика границы стиля как встречи формы с контрформой (моментов синтеза и анализа) играет фундаментальнейшую роль. Недостаточная осознанность феномена „границы“ в теории вынуждает исследователей прельщаться видимой частью айсберга, т. е. стилями

в их ставшем, а не становящемся состоянии, принимая проходящее за окончательность. Происходит разъятие непрерывного процесса эстетической рефлексии и художественного формообразования на стили, непременно сопровождающееся идеологизацией стилей. Видимые следы эстетической рефлексии, оставляемые в материале художественно-проектной культуры, исследователь стремится „загипсовать” и запечатлеть навсегда. Конечно, трудно, переживая вместе со всеми эйфорию моды на очередной стиль, удержаться от соблазна считать, что он пришел навсегда. Гипнотическое влияние функционализма длилось не одно десятилетие. В 80-е годы долетевшие до нас с берегов Италии „брызги новой волны” (С.И. Серов) с поразительной легкостью качнули в противоположную сторону не только эстетический вкус, но и чувство — якобы навсегда обретенной — свободы: казалось, постмодернизм — это новая эпоха, пришедшая навсегда, художественный процесс теперь может существовать внутри этого стиля, точнее, образа свободы и плюрализма стилей, а не вне его, так как „вне” альтернативы нет, как нет альтернативы рыночной экономике. Постмодернизм в нашей стране отождествился со стилем перестройки, а ушедший модернизм (сциентизм, функционализм, эстетика целесообразности) — с командно-административным стилем в хозяйстве и политике. Казалось бы, при таком убедительном раскладе трудно рассчитывать на реабилитацию модернизма, функционализма, эстетики целесообразности. И что же? „Новый функционализм”, „Второй модернизм”, „Возрождающийся модернизм”, „Молодые модернисты” — подобными заголовками переполнены страницы зарубежных журналов. Уже постмодернизм стал материалом для пародирования у новых модернистов.

На границе разрушения одного стиля и возникновения другого аргументы повторяются с удивительной закономерностью, затушевывая качественное и содержательное различие пограничных художественных систем. И кто модернист, кто постмодернист — уже не разберешь. Идеологизация стремится разъять художественный процесс на части и дать возможность идеологизированному субъекту выбрать позицию „свою” и позицию „врага”. Но самое главное — предмет теоретического анализа, т. е. собственно художественный процесс в его диалектике и динамике — при этом оказывается за скобками.

Идеологизация, оценочное отношение к трем ипостасям эстетического образа самоцелостности, — худший из всех способов натурализации. Эстетика тождества противоположна эстетике нетождества не как идеология в отношении к другой идеологии, а аналогично тому, как женское начало противоположно мужскому в единстве жизни. И как бы ни конфликтно складывалась эта противоположность в эмпирической реальности, не дело теоретика усугублять конфликт, создавая „мужскую” и „женскую” партии и вооружая каждую соответствующей идеологией.

Идеологизация, строясь на фетишизации какого-либо приема, натура-

листически отождествленного с материальным носителем, парализует эстетическую рефлексию и художественный процесс. Идеологизация и натурализация формы останавливают художественный процесс, тогда как эстетика формы завершает его до целостности и тем самым делает возможной саму процессуальность. Никакая доктрина, даже самая суперавангардистская, не гарантирует сама по себе динамики художественно-проектной культуры, если эстетика завершения не выполняет своей функции. В эстетике завершения реализуется принцип художественного преодоления материала завершающей формой.

На границе преодоления материала форма встречается с контрформой. Граница оказывается динамическим равновесием (как у П. Пикассо: „Девочка на шаре“ — равновесие двух противоположных принципов формообразования). Разъятие этой диалектики уничтожает движение. Это фетишизация какой-либо одной стороны, обесмысливающая все. Любая идеологизация формы, даже самая плюралистичная, даже идеологизация „слабой проектности“ и всех замечательных достоинств „новой волны“, постмодернизма или расковыливающего остроумия концептуального авангарда, приводит к убийству искусства.

В пространстве художественного космоса происходит встреча классической и неклассической эстетик и обе выигрывают. Супрематическая живопись К. Малевича стала классикой мирового искусства. Это уже не контрискусство, не „другое“ искусство. Это форма, побежденная формой — напряженнейшей духовной работой эстетической рефлексии, завершающей домостроительство Красоты. Красота приняла своего блудного сына и простила его. И не надо требовать от Красоты покаяния... Классическая форма тоже преобразилась, пройдя через угольное ушко „Черного квадрата“.

„Черный квадрат“ был актом отрицания классической формы и отрицания прошлого. Теперь он сам стал классической формой, сам стал прошлым и, умерев в нем, оживает как новая форма в новом дизайне. Новый дизайн снова обращается к Малевичу. Он преодолевает убийственную взаимную критику классической формы и неклассической контрформы, предметного и беспредметного, элитарного и массового, декоративного и функционального...

Итальянский авангардист Ф. Маринетти пророчествовал, что скандал, затеянный им, никогда не кончится: „Нам стукнет сорок, и тогда молодые и сильные пусть выбросят нас на свалку как ненужную рухлядь... И чем сильнее будет их любовь и восхищение нами, тем с большей ненавистью они будут рвать нас на куски. Здоровый и сильный огонь Несправедливости радостно вспыхнет в их глазах“. Ни один из футуристических вечеров Маринетти не проходил не осмистанным слушателями... Это был настоящий успех. То, что воспринималось спокойно, не считалось удачным. Сегодня неприемлемость художественного события не считается обязательным критерием его успеха. Аван-

гард становится обычным делом, а хороший дизайн совсем не обязательно должен возмущать зрителя. Модернизму уже дважды сорок, а он — в музеях и книгах, которые сам же призывал потопить и подпалить. Авангард в обрамлении классической формы — как взаимное признание в любви: ирония истории и иронизирующая форма. Это постмодернизм, ищущий завершающую стилевую форму, как ответ на недоумение модернизма, оказавшегося историей.

Новая форма — эстетическое созерцание любви классической и неклассической форм. „А проявленная любовь к твари созерцается как красота. Отсюда — наслаждение, радование, утешение любовью при созерцании ее. То же, что радуется, называется красотой; любовь как предмет созерцания есть красота” (П.А. Флоренский).

Так Красоту творится форма, сопрягающая художественность и проектность в проектной культуре — форма созерцания, постижения и проектирования мира в замысле о его совершенстве.

**Выводы.** Возвращаясь к вопросам, идущим изнутри дизайна в ситуации кризиса его модернистской парадигмы, какие ответы, имеющие программный смысл, можно сформулировать в итоге?

1. Прежде всего, этот кризис необходимо рассматривать в контексте кризиса парадигмы проектирования в целом, которое, готовясь вступить в третье тысячелетие, приходит к постановке проблемы культуросообразности проектирования и проектосообразности культуры, т. е. хочет осознать себя как проектную культуру. В этой ситуации дизайн, до сих пор понимавшийся преимущественно как одна из частных проектных деятельностей в системе разделения труда (именно эта парадигма и терпит кризис), реабилитирует и начинает полноценно развивать другую свою ипостась — как образа проектной культуры, образа самой проектности, являющейся определяющим типологическим свойством современной культуры, начиная с Нового времени.

2. В этом русле по-новому актуализируется проблема соотношения художественности и проектности, сквозная для всей истории самоопределения дизайна — его методов, школ, направлений, стилей. Если дизайн в своих лучших, выдающихся достижениях являет миру образ проектной культуры, то внутри дизайна первообразом проектности выступает художественность, через нее дизайн входит в мир художественной культуры и в сферу творчества, для которого не существенны границы между искусством и проектированием.

3. Так сформулированный тезис о сопряжении художественности и проектности в дизайне является ключевым для выделения и анализа двух принципиальных рубежей в генезисе проектной культуры: а) секуляризации искусства и проектирования (художественности и проектности) в результате распада канонического типа культуры (Возрождение, Новое время); б) нового синтеза художественности и проектности, обозначившего завершение генезиса проектной культуры и вступление в фазу собственно проектного творчества.

Таким образом, генезис проектной культуры расчленяется на три фазы: канон историческая проектная культура и проектное творчество, для каждой из которых требуются свои методы анализа. Обобщенно эти методы можно обозначить как структурно-семиотический (для канона), историко-генетический (для исторической проектной культуры) и феноменологический (для проектного творчества). В диссертации каждая из названных линий анализа развернута по принципу „открытой“ системы — открытой для дальнейших исследований в определенном направлении. Поэтому в целом диссертация имеет также значение развернутой программы исследований.

4. Обозначенные моменты слома принципиально важны для самоопределения дизайна как проектной культуры. Наиболее существен и вместе с тем труден для анализа феномен динамики проектной культуры. С внешней стороны он проявляется в наблюдаемой нестабильности стилей (методов, направлений) дизайна. Однако сама по себе фиксация смены стилей в историческом времени не объясняет механизма динамики, без которой идея проектности теряет всякий смысл. Динамика стилевых процессов в XX веке не подчиняется логике линейной эволюции, характерной для истории „больших“, классических стилей, закончившейся в XIX веке. В связи с этим изменяется метод исследования: акцент переносится с анализа культурных следов дизайна на анализ „промежуточного“ пространства и времени — зоны осуществления акции „творческого разрушения“ (распредмечивания, десемантизации, фундаментальной трансформации культурных ценностей и парадигм). Наличие этой зоны непрерывно воспроизводит ситуацию конфликта, обеспечивающего динамику проектной культуры. Предложен метод парного анализа этого феномена: культурный герой — антигерой (трикстер), целесообразность — хаос, смыслообразность — абсурд, классическая — неклассическая форма.

5. Феномен парности трактуется автором не только как методологический принцип, но и онтологически — как то, что присуще самой художественно-проектной культуре и окончательно проявляется в XX веке, когда на сцену выходит художественный и проектный авангард. Авангард не следует „за“ классической традицией, а встает по отношению к ней в позицию „контр“ — как „другое“ искусство и „другой“ дизайн, создавая принципиально новую стилевую ситуацию. Линейная историческая схема теряет смысл. Стили больше не следуют друг за другом, подчиняясь логике естественного исторического времени, а множатся в пространстве культуры, сосуществуют, перемешиваются. Эпоха эклектики — это конец линейной истории стилей и вступление в плюралистичное пространство проектного творчества.

6. Динамика художественно-проектного творчества определяется феноменом эстетической рефлексии, взаимодействием рефлексивных эстетических позиций в самоцелостности художественного сознания: тождества, нетождества, завершения. Историческая ось эволюции проектной культуры — горизон-



аль, а ось проектного творчества — вертикаль. На пересечении с горизонталью проектное творчество оставляет культурные следы в виде тех или других произведений, школ, стилей, методов и других объективаций творчества, но само творчество к объективациям несводимо, оно — в преодолении любых методов и объективаций. Поэтому дизайн не поддается окончательному определению. Он преодолевает любое окончательное определение в новом акте творчества и определяет себя в нем, являя новый образ проектной культуры и тут же оставляя его позади. Вертикаль творчества — это вечная проблема преодоления исторической оременности культуры и восхождения к ее духовным творческим истокам.

7. Один из выводов диссертации обращен к сфере образования — к проблеме его перестройки. „Для себя“ образование — образ культуры, а „для культуры“ оно — новое рождение, образование культуры, точнее, ее воспроизводство через систему образования. Чтобы обеспечить полноценное воспроизводство всей культуры общества, образование должно быть само этой культурой. Отсюда тезис: поскольку одним из сущностных свойств современной культуры является ее всепроникающая проектность, необходимо ввести идею проектной культуры в систему образования (на всех уровнях) как актуальнейшую его ценность и содержание, как тип и культуру мышления. Развивая эту идею, автор в ряде публикаций выдвинул концепцию „Университета дизайна“ как модели построения образования, реализующего такой способ интеграции различных знаний, дисциплин, деятельностей, который присущ проектной культуре и дизайнерскому творчеству.

## Основные публикации по теме диссертации:

1. Технологическая деятельность — одна из предпосылок формирования дизайна// Техническая эстетика. 1969. № 12.
2. Прогнозирование как процедура проектирования//Проблемы прогнозирования материально-предметной среды. М., 1972. (Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 2).
3. Дизайн как социально-культурная деятельность и эстетическая ценность//Эстетическая ценность и художественное конструирование. М., 1973. (Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. Вып. 6).
4. Социально-техническая и культурно-историческая процедуры проектирования// Проблемы теории проектирования предметной среды. М., 1974. (Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 8).
5. О понятии формы в дизайне//Проблемы формообразования и композиции промышленных изделий. М., 1975. (Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 11).
6. К проблематике композиции в художественном конструировании//Техническая эстетика. 1976. № 11.
7. Дизайн как проектная деятельность//Техническая эстетика. 1977. № 8.
8. Проблема художественного образа в дизайне//Проблемы образного мышления и дизайн. М., 1978. (Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 17).
9. Методика художественного конструирования. М., 1978. (Методические материалы/ВНИИТЭ). — Монография, 35 уч.-изд. л. Соавторы: Ю.Б. Соловьев, Л.А. Кузьмичев и др.
10. Дизайн-программа: Понятие, структура, функции//Техническая эстетика. 1980. № 1. — В соавторстве с Л.А. Кузьмичевым.
11. Категория стиля в структуре эстетического сознания дизайнера//Проблемы формализации средств художественной выразительности: Стиль. Фирменный стиль. Стайлинг. Мода. М., 1980. (Материалы конференций, семинаров, совещаний/ВНИИТЭ).
12. Дизайн-программа как тип культурно-художественной программы//Эстетические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. М., 1980. (Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 25). — В соавторстве с Л.А. Кузьмичевым.
13. Типология и классификация как средства организационного моделирования комплексного объекта//Проблемы и принципы организации деятельности по созданию дизайн-программы. М., 1980. (Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 26). — В соавторстве с А.Г. Устиновым
14. Структура эстетической рефлексии//Художественное моделирование комплексного объекта. М., 1981. (Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 31).
15. Парадигма системного дизайна//Системные исследования. Методологические проблемы: Ежегодник, 1981. М.: Наука, 1981. — В соавторстве с Л.А. Кузьмичевым.
16. Уроки функционализма//Функция вещи как предмет исследования в дизайне. М., 1982. (Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 35).
17. Типологическое моделирование комплексного объекта: На примере бытовой аппаратуры магнитной записи//Анализ проектных идей и концепций комплексных объектов. М., 1982. (Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 35). — В соавторстве с Л.А. Кузьмичевым.
18. Методика художественного конструирования. Изд. 2-е, перераб. М., 1983. (Методические материалы/ВНИИТЭ). — Монография, 23 уч.-изд. л. Соавторы: Ю.Б. Соловьев, Л.А. Кузьмичев и др.
19. Генезис проектной культуры//Вопросы философии. 1984. № 10.
20. Форма постижения мира//Творчество. 1984. № 4.