

Российский дизайн: концептуально-экспериментальное проектирование



**Третьякова
Мария
Сергеевна**

кандидат искусствоведения, доцент, Уральский государственный архитектурно-художественный университет (УрГАХУ), Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail: mashanadya@gmail.com

В статье ведется поиск идентичности отечественного дизайна. Цель — опираясь на исследования о специфике формирования и развития дизайна в России, сформулировать такое понимание дизайна, которое в целом характерно именно для российской проектной культуры и отличается ее от других. В ходе изучения эстетики рубежа XIX–XX веков, истории развития советского дизайна, а также текущей ситуации в стране авторы приходят к выводу о том, что для российской культуры органична идея концептуально-экспериментального дизайна, генетически связанная с эстетической идеей преображения действительности.

Ключевые слова: концептуально-экспериментальное проектирование, советский дизайн, российский дизайн, постсоветский дизайн, региональная идентичность, преображающий дизайн, форма-лик.

*Tretyakova M. S., Kazakova N. Yu.
Russian design: conceptual-experimental approach*

The article is devoted to the identity of the Russian design. The aim is, based on research on the specifics of the formation and development of design in Russia, to formulate an understanding of design that is generally characteristic of Russian design culture and distinguishes it from others. Studying the aesthetics of the turn of the 19th – 20th centuries, the history of the development of Soviet design, as well as the current situation in the country, the authors come to the conclusion that the idea of conceptual-experimental design, genetically related to the aesthetic of transfigured reality, is organic to our culture.

Keywords: conceptual-experimental design, Soviet design, Russian design, post-Soviet design, regional identity, transfigurative design, holy-faced-form.



**Казакова
Наталья
Юрьевна**

доктор искусствоведения, доцент, профессор, кафедра системного дизайна, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (РГУ), Москва, Российская Федерация

e-mail: kazakova-nu@rguk.ru

Введение

Сегодня отечественный дизайн находится на этапе становления, стремясь обрести собственное лицо, хотя некогда его, безусловно, формировали авангард, советский конструктивизм, возникшие именно в России. Однако в настоящий момент обращение к стилевым течениям прошлого не может полностью решить проблемы региональной идентичности и выполнить задачу брендинга отечественного дизайна, что необходимо для его встраивания в международный контекст.

Цель статьи — опираясь на исследования по специфике формирования и развития дизайна в России, сформулировать такое понимание дизайна, которое в целом характерно именно для российской проектной культуры и отличается ее от других.

Исследование методически целесообразно начать с конца XIX — первой половины XX в., поскольку уже в этот период обозначились некоторые специфические черты российской эстетики, впоследствии оказавшие влияние на дизайн. Многие представители этого пе-

риода — П. А. Флоренский, В. В. Кандинский, К. С. Малевич — оказали важное влияние на становление дизайна, в 1920-е гг. работая в Инхуке, ВХУТЕМАСе, Баухаузе и пр.

В исследовании мы, прежде всего, опираемся на труды крупнейшего специалиста по русской эстетике В. В. Бычкова, а также оригинальные тексты мыслителей, разрабатывавших русскую эстетику. При анализе дизайна 1920-х гг., прежде всего, обратимся к С. О. Хан-Магомедову, а при анализе дизайна после 1960-х гг. — к трудам О. И. Генисаретского, В. Ф. Сидоренко, Г. П. Щедровицкого, В. Л. Глазычева, Е. А. Розенблюма, к недавно изданной Московским музеем дизайна книге «История российского дизайна. Избранное. 1917–2022» и др.

1 Истоки концептуально-экспериментального проектирования: «духовный эстетизм» первых теоретиков российского дизайна

Хотя духовные искания мыслителей XIX в. были крайне неоднородными, согласно В. В. Бычкову, стремление творить жизнь

людей и само бытие по эстетическим законам пронизывало почти все художественные искания конца XIX — первой половины XX в. (В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев, П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков, В. В. Кандинский, К. С. Малевич и др.).

Как отмечает Н. И. Дружкова в исследовании творчества В. В. Кандинского, речь не идет о прямом влиянии русской философской мысли на искусство этого художника. Хотя он «безусловно был знаком с основными идеями философии Вл. Соловьева», «возможно определенно говорить о той общей духовной атмосфере, которая в равной степени питала как творческую мысль русских философов, так и творчество самого художника» [5]. То же можно сказать о влиянии философии Серебряного века на других пионеров отечественного дизайна в целом.

«Красота спасет мир» — эту важнейшую для понимания русской философской мысли фразу Ф. М. Достоевского В. С. Соловьев (1853–1900) вынес в эпиграф текста «Красота в природе». Для него Ф. М. Достоевский — «учитель деятельного христианства» (комментарий А. Маркова), предполагающего, что нужно не просто помогать другому, нужно помогать так, чтобы эта помощь стала «подспорьем для всей социальной жизни», т. е. чтобы мир стал лучше [14, 12–13].

Развивая идею деятельного искусства, В. С. Соловьев писал: «...эстетически прекрасное должно вести к реальному улучшению действительности» [14, 20]. Красота — это «преображение материи через воплощение в ней другого, сверхматериального начала» [14, 30], т. е. то, что одухотворяет и просветляет материю.

Красота, по В. С. Соловьеву, неутилитарна и «заявляет себя как чистая бесполезность» [14, 26]. При этом она деятельна в том смысле, что «нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира» [14, 89]. Можно сказать, что от соприкосновения с красотой сам человек становится лучше, и с этой точки зрения красота ощущается как то, что способно преобразовывать (в смысле делать духовной) окружающую действительность.

Следующий шаг, рассуждая о духовном не только в классическом, но и в абстрактном искусстве, сделал В. В. Кандинский (1866–1944). Согласно ему, цвета и формы элементов картины, их связи между собой определяются лишь принципом «внутренней необходимости» в душе худож-

ника, т. е. определяются принципом «целесообразного прикосновения к человеческой душе» [8, 53]. Прекрасно то, что прекрасно внутренне, в том смысле, что оно совершенствует и обогащает душу, вызывая у зрителя «душевные вибрации» [8, 123].

По замечанию В. В. Бычкова, в рассуждениях В. В. Кандинского «мы слышим ясно различимые мотивы неоплатонической эстетики в интерпретации немецких романтиков» [1, 581], что в полной мере относится и к эстетике В. С. Соловьева [1, 60–61]. Утверждение В. С. Соловьева о том, что «носитель идеи есть лицо», «можно считать новой вехой в истории платонизма, определившей его дальнейшее развитие в трудах русских религиозных философов конца XIX — начала XX века» [9, 36]. Продолжение этой мысли встречаем у П. А. Флоренского, который писал, что «по-гречески *лик* называется *идеей*», а «лик» — это «явленная духовная сущность» [16, 90].

Еще один мыслитель рубежа XIX–XX вв., видевший преобразование действительности в красоте, К. С. Малевич (1879–1935), лишил искусство «лика» (в его трактовке «лик» сближается с понятием «лицо» и даже «личина»): «...он ощутил, что сущность не имеет ничего общего с видимыми формами предметного мира — она совершенно беспредметна, без-лика, без-образна и может быть выражена только “чистым ощущением”» [1, 607–608].

Несмотря на разрыв с такими важными категориями российской культуры, как «образ» и «лик», К. С. Малевич продолжил линию «практически чистого эстетизма», т. е. «неутилитарного Искусства, свободного от любой социальной, политической, экономической или религиозной ангажированности, имеющего... свою цель — *эстетическое наслаждение*» [1, 596].

Важно отметить, что многие философы и проектировщики «вектор развития человечества в начале XX в. связывали с космосом» [7, 7]. Культ науки, содержащийся в позитивизме, оказал влияние на различных мыслителей, в частности, Н. Ф. Федорова (1829–1903), который ставил задачу победы над смертью и «воскрешения отцов» путем «регуляции природы» и усиления власти человека над ней [10, 489]. В начале 1920-х гг. «победивший марксизм все еще шел рука об руку со своего рода космическим романтизмом, предусматривающим распространение нового порядка за границы государства — в космос». Идеи Федорова, с одной стороны,

пронизывают почти все модернистское движение в русской литературе; с другой стороны, они стимулируют научные исследования и технологические эксперименты, которые со временем приведут к запуску в открытый космос первого советского спутника [18, 132]. При этом Н. Ф. Федоров рассматривал материю как «духоносную», а историю космоса — как «эволюцию материи в дух» [18, 134].

Для нас важно то, что красота в отечественной традиции рассматриваемого периода мыслилась как преобразующая сила. Кроме того, существовали попытки «одухотворить» науку, создав «духовное» естествознание.

2 Советский дизайн: расцвет концептуально-экспериментального проектирования

Первая мировая война (1914–1918) и Октябрьская революция 1917 г., приведшая к установлению советской власти, оказали сильнейшее влияние на дальнейшее развитие страны, в обществе произошли качественные изменения. С. О. Хан-Магомедов подчеркивает, что в условиях войны важно решать практические задачи. Это привело к тому, что стал назревать конфликт между «чистым» и утилитарным искусством [17, 28]. Вероятно, именно этот конфликт положил начало сосуществованию двух линий даже внутри развития дизайна в нашей стране — «художественной» и собственно «дизайнерской». Отметим также, что в 1920-е гг. идеологией Советской России стал марксизм. В этих условиях произошел переход от христианской в основе своей идеи преобразования действительности к поддержанной идеологией марксизма идее переустройства общества.

С. О. Хан-Магомедов писал, что, в отличие от Запада, в Советском Союзе не промышленность давала импульс к развитию дизайна. Оно происходило благодаря художникам левых течений и теоретикам, что дало ему социально-художественный характер: «Производственники (художники и теоретики) как бы от имени и по поручению нового общества формулировали новый заказ промышленности» [17, 12].

Конфликт между «чистым» искусством и утилитарным отчетливо проявился, например, в полемике конструктивистов и художников полиграфического факультета ВХУТЕМАСа.

В 1923 г. ректором ВХУТЕМАСа стал «профессор по деревянной гравюре» В. А. Фаворский, который ориентировался на печать в мастерских, а не в типографиях. Он рассматривал печатно-графический факультет как художественный, а не как производственный. Он был «категорически не согласен с идеями и методами производственников и не допустил их к преподаванию на своем факультете». При нем, как отмечает Е. В. Черневич, книжное искусство слилось с искусством гравюры и размежевывалось с полиграфией [19, 23–25]. По этой причине левые художники из ВХУТЕМАСа выступили на страницах журнала «Леф» с требованием реорганизовать графический факультет, «выкинув из него всю “мистику” и кустарщину» (т. е. П. А. Флоренского и В. А. Фаворского) [19, 25–27]. Несмотря на это, единственное из созданного во ВХУТЕМАСе, что не ушло в историю вместе с ним, — это именно школа В. А. Фаворского [19, 29].

В 1922 г. по инициативе А. Гана, А. Родченко и В. Степановой была создана Рабочая группа конструктивистов. История показала, что «конструктивисты в полиграфии и дизайнеры-графики... суть одна и та же профессия» [19, 33–35]. На Иллюстрации 1 показана разница подходов к оформлению книги у художников ВХУТЕМАСа (В. А. Фаворского) и конструктивистов (А. Гана). Как художник В. А. Фаворский изобразительными средствами создает внутренний мир книги, а А. Ган — конструирует пространство листа, упорядочивая блоки информации.

Многие исследователи отечественного дизайна, например, С. О. Хан-Магомедов, А. Н. Лаврентьев, указывают на экспериментальный характер российского дизайна, передавшийся дальше 1960-м гг. [17, 9; 7, 88]. В стране с плановой экономикой не было конкурентной среды — «того, что в капиталистическом обществе являлось двигателем дизайна» [7, 195]. Хотя российские дизайнеры стремились создать для человека идеальную предметную среду, их мечты часто разбивались о реальность. Так, практически все проекты художников-конструктивистов 1920-х гг. остались экспериментами, а теоретические и методологические прорывы 1960-х гг., как правило, сохранились только на бумаге. А. Н. Санькова и О. Б. Дружинина обозначили эти проекты словом «концептуальные» [7, 13–14]. Отсюда советскую модель дизайна можно назвать «концептуально-экспериментальной», т. е. устремленной вперед и связанной больше с теорией, чем с практикой, — в отличие от также устремленной вперед, но ориентированной на практику западной модели дизайна.

В теории отечественного дизайна теми, кто «сознательно и программно» включился в традицию русского духовного эстетизма, т. е. развил идею «преображения тварного мира в красоту», когда «сверхзадачей проектной культуры становится творчество, выявляющее красоту», стали О. И. Генисаретский (1942–2022) и В. Ф. Сидоренко [12]. Они обратились к понятию «проектность». Согласно О. И. Генисаретскому, проектность есть претворение в жизненном окружении «нетварного, ценностно вечного содержания культуры, выраженного в ее аксиоматике» [2, 9]. Иначе говоря, проектность обеспечивает ценностную значимость проектных решений. В. Ф. Сидоренко рассматривает художественность «как внутреннее творческое средоточие проектности», т. е. художественность — это то, из чего проектность «истекает в качестве творческой способности преобразовать мир» [12].

Здесь для нас примечателен «аксиологический крен» отечественной «теории» дизайна. О. И. Генисаретский объясняет это тем, что для западной культуры традиционно более важны «осмысленность» или «целесообразность», в то время как для нашей культуры — ценностная



Иллюстрация 1. Художественный и «дизайнерский» (конструктивистский) подход к оформлению книги: 1 — В. А. Фаворский «Книга Руфь», обложка, 1924 [15, 36]; 2 — А. Ган. Последний разворот журнала «СА», 1927 [19, 237]

«оправданность» [2, 273]. Показательно, что важнейшим направлением исследований по дизайну для О. И. Генисаретского является аксиология проектирования.

Говоря об идее переустройства общества посредством дизайна в советское время, нужно упомянуть Г. П. Щедровицкого (1929–1994), который работал во ВНИИТЭ наряду с О. И. Генисаретским и В. Ф. Сидоренко. В рамках «Общей теории деятельности» он и его школа анализировали методологию проектирования и создания различных организационных структур [4, 29]. Г. П. Щедровицкий занимался вопросами, связанными с организацией деятельности, управлением, указывая при этом, что человек «всегда действует в группе, в коллективе — в ситуации коллективных взаимодействий» [20, 147]. Здесь, очевидно, также прослеживается подпитанная марксизмом социальная направленность его идей.

В советское время дизайн в принципе во многом отождествлялся с управлением и планированием. В одном из первых выпусков журнала «Техническая эстетика» Л. А. Жадова писала: «Закономерно, что осознание теории промышленного искусства как науки началось впервые в социалистических странах. В этом выражена естественная потребность в условиях социалистического планового хозяйства создать для новой области надежное теоретическое руководство к действию, подкрепленное научно-технической базой» [6, 15].

Если ВНИИТЭ в 1960–1980-е гг. представляло собой «утилитарное» направление (пусть даже в теории), где упор был сделан на развитие эргономики, то Сенежская студия, задачей которой являлось решение проблемы нехватки дизайнеров за счет привлечения художников [13, 13], представляла «художественное направление», это были «художники в дизайне». Свою сверхзадачу они видели в том, чтобы «выявлять и формировать культурные аспекты содержания среды», «превращать утилитарные предметы или системы в вещную среду, обладающую культурным смыслом» [13, 225].

Идея художника-творца, преобразующего действительность, прочитывается в идее «открытой формы» Е. А. Розенблюма (1969). Он писал, что «традиционная, артистически решенная форма имеет самостоятельную, сосредоточенную на себе, замкнутую в себе жизнь», и потому лучше смотрится без людей. В противовес ей открытая форма — это «отсутствие формы в традиционном смысле слова», она предполагает, что вещи становятся «оформлением деятельности людей» и не претендуют на самостоятельное, без людей, «напыщенное существование»

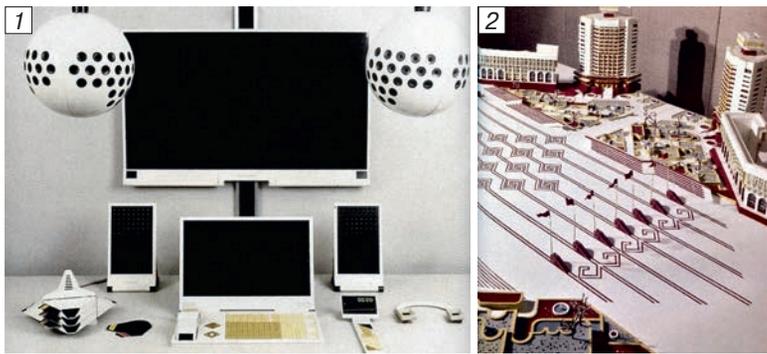


Иллюстрация 2. Разница между дизайнерскими проектами ВНИИТЭ и проектами «художников в дизайне» из Сенежской студии: 1 — ВНИИТЭ. Домашний телерадиокомплекс «СФИНКС», 1986 (реконструкция 2016) [7, 138]; 2 — Сенежская студия. Благоустройство фрагментов городской среды г. Алма-Аты, 1978 [13, 125]

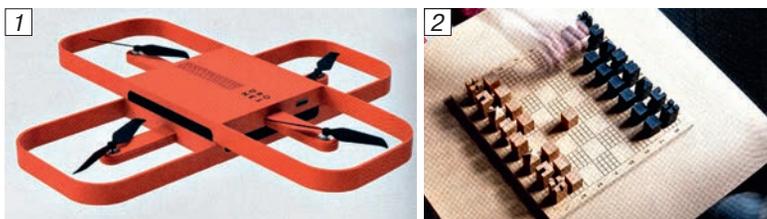


Иллюстрация 3. Переосмысление авангарда в современном российском дизайне: 1 — М. Прохорова. Mayarprodesin, 2021 [7, 236]; 2 — Т. Журавлев. Набор шахмат и шашек, 2021 [7, 254]



Иллюстрация 4. Образность в современном российском дизайне. Л. Логинов. Светильник Fedora для Axolight, 2015. Источник: URL: <https://www.dimaloginoff.com/products/fedora?lang=ru> (дата обращения: 24.07.2024)

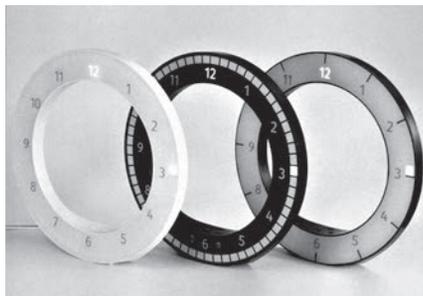


Иллюстрация 5. Современный концептуально-экспериментальный российский дизайн. В. Кибардин и Kibardin Studio. Часы The Only Clock, 2015 [7, 244]

[13, 201]. При этом проектная система, основанная на идее открытой формы, «подчеркивает отношение к человеку как творческой личности, тогда как замкнутые формы современных технических устройств ориентированы фактически на элементарный тип труда, на интеллектуально неполноценного человека» [13, 201]. На практике эта идея вылилась в создание своего рода театральных декораций, оформляющих деятельность человека в среде: «Вне “спектакля” открытая форма не существует» [13, 200].

На Иллюстрации 2 показана разница между дизайнерскими проектами ВНИИТЭ и проектами «художников в дизайне» из Сенежской студии:

предшественница «умного дома» система СФИНКС (1986) и фрагмент среды г. Алма-Аты (1978).

Как видим, идею искусства, нацеленного на преобразование действительности, впоследствии сменила идея переустройства общества. «Аксиологический крен» (акцент на духовные вопросы, этические проблемы и пр.) — это то, что до сих пор крайне важно для отечественной «науки» о дизайне. Кроме того, отсюда же проистекает важнейшее значение художественного в дизайне, хотя отношения дизайна и искусства в российской действительности нередко становились конфликтными. В целом советскую модель дизайна можно назвать концептуально-экспериментальной.

3 Современный российский дизайн: поиск идентичности

Авторы отмечают недооцененность дизайна в нашей стране: «Профессия дизайнера обрела настоящую популярность лишь в конце 1980-х», однако сложившаяся в советское время система дизайна «не смогла выжить в условиях стихийного рынка» [7, 199]. В современной России ситуация постепенно меняется, но по-прежнему роль дизайна в создании массовой продукции недооценена на всех уровнях — от частного бизнеса до государственных корпораций. «Сырьевой, периферийный и олигархический характер экономики, как отметили эксперты, убивает любую конкуренцию, а культура российского бизнеса сформирована таким образом, что он не видит в дизайне средство конкурентной борьбы», — пишет П. Родькин в исследовании 2018 г. [11, 109]. Несмотря на это, российский дизайн продолжает развиваться: известные сегодня дизайнеры — это В. Пирожков, Д. Логинов, Д. Милованов, В. Кибардин, И. Гурович и многие другие.

Являясь продуктом культуры модернизма, дизайн не только в России был утопичен и устремлен в будущее, но и на Западе, однако сегодня понимание дизайна изменилось.

А. Н. Санькова выделяет следующие направления развития современного дизайна в нашей стране: переосмысление авангарда и советского дизайна, инновационные проекты, опирающиеся на новые технологии и материалы, экодизайн и коллекционный дизайн [7, 6–11] (или «дизайн для музеев»). Насколько мы можем судить, переосмысление авангарда сегодня — ведущее направление в формировании образа отечественного дизайна, что логично, поскольку именно с него начался наш дизайн. Однако в связи с тем, что нынешние реалии сильно отличаются от тех, которые были в то время, необходимость выработки собственного постсоветского понимания дизайна остается (Иллюстрация 3). Так, современный авангард уже не ассоциируется с «левым искусством», превращаясь просто в знак отечественного дизайна.

Для российской культуры были характерны идеи преобразующей красоты, затем — идеи социального переустройства, что выразилось в «ценностной нагруженности» в том числе современной отечественной «науки» о дизайне. Вероятно, и сегодня еще многим из нас близки слова Т. Мальдонадо (1922–2018),

который оказал влияние на советскую теорию дизайна: «то, что хорошо для бизнеса, не всегда хорошо для общества, и то, что хорошо для общества, не всегда хорошо для бизнеса» или «наше общество не довольствуется тем, что делает из каждого произведения искусства товар. Оно хочет, чтобы каждый товар был произведением искусства» [3, 76–78]. Однако необходимо отметить, что аксиологическая нагруженность в большей мере характерна для теории отечественного дизайна, а не для его практики.

Хотя именно конструктивизм, предполагавший отказ от декора, стал основой российского дизайна, практика показала, что генетически связанный с ним минимализм приживается плохо. Этот факт можно связывать с несформированным «обывательским вкусом» [7, 108], но мы полагаем, что ситуация сложнее, поскольку одной из важнейших категорий отечественной культуры является «образ». Изобразительные образы, орнаменты работают как «лики» формы, и в советской предметной среде мы встречаем немало «форм-ликов», хотя в современном дизайне их мало.

Изобразительны, например, навеянные образами матрешек знаменитые светильники Fedora Д. Логинава, разработанные для итальянской компании Axolight (2015) (Иллюстрация 4). Пример концептуально-экспериментального характера современного российского дизайна — цифровые светодиодные часы The Only Clock студии В. Кибардина (2015, реализованный проект). Особенность этих часов в том, что время в них демонстрируется по-новому — на почти традиционном циферблате, но без стрелок (Иллюстрация 5).

Заключение

Итак, для российской культуры органична идея концептуально-экспериментального проектирования, генетически связанная с идеей преобразования действительности, а также «аксиологический крен» теории дизайна. Концептуально отечественное проектирование (прежде всего, советское) в том смысле, что оно идейно и в большой степени ориентировано на технологические возможности будущего, а не только на практику настоящего. Однако сегодня идея «красоты, которая спасет мир» или опора лишь на экспериментальный авангард не может решить проблему региональной идентичности — в союзе теории и практики нам необходимо продолжать вырабатывать органичную для российской культуры модель современного дизайна.

Список использованной литературы

- [1] Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. — М.: Ладомир, 2007. — 743 с.
- [2] Генисаретский О. И. Философия проектности: из истории проектной культуры второй половины XX в. — М.: ЛЕНАНД, 2016. — 400 с.
- [3] Глазычев В. Л. Дизайн как он есть. — 3-е изд. — М.: Европа, 2021. — 318 с.
- [4] Гусейнов А., Лекторский В. Философия в России: прошлое и настоящее // Российская постсоветская философия: опыт самоанализа / ред. М. Соболева. — Мюнхен: Verlag Otto Sagner, 2009. — С. 13–39.
- [5] Дружкова Н. И. Теория абстрактного искусства В. Кандинского // В. В. Кандинский. О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линия на плоскости. — М.: Изд-во АСТ, 2018. — URL: https://royallib.com/read/kandinskiy_vasilyi/o_duhovnom_v_iskusstve_stupeni_tekst_hudognika_tochka_i liniya_na_ploskosti_sbornik.html#0 (дата обращения: 08.02.2024).

- [6] Жадова Л. А. О терминологии и понятиях в сфере промышленного искусства // Техническая эстетика. — 1964. — № 7. — С. 14–16.
- [7] История российского дизайна. Избранное, 1917–2022 / авт.-сост. А. Н. Санькова, А. Р. Романов, Ю. С. Володина. — М.: Моск. музей дизайна, 2022. — 272 с.
- [8] Кандинский В. В. О духовном в искусстве // Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве. — М.: Изд-во АСТ, 2019. — С. 3–128.
- [9] Ковалева Е. В. Философия иконы: эстетический и онтологический аспекты сакрального образа в русском платонизме. — Орел: Орлов. гос. ун-т, 2006. — С. 169. — URL: http://oreluniver.ru/file/employee/2938/E_V_Kovaleva_-_Monograph_-_Philosophy_of_Icon.pdf (дата обращения: 08.02.2024).
- [10] Козырев А. П. Русская философия // История философии: От философии Древнего Востока до философии XXI века. Кн. 2: Философия Нового времени. Современная философия. Русская философия / под ред. В. В. Васильева, А. А. Кротова и Д. В. Бугая. — М.: ЛЕНАНД, 2020. — С. 475–510.
- [11] Родькин П. Е. Дизайн будущего и будущее дизайна. — М.: Совпадение, 2020. — 200 с.
- [12] Сидоренко В. Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореф. дис. ... д-ра иск. — М.: ВНИИТЭ, 1990. — 33 с.
- [13] Сенежская студия. Евгений Розенблюм, 1964–1991 / сост. И. Прокопенко; ред. Э. Кубенский. — Екатеринбург: TATLIN, 2019. — 288 с.
- [14] Соловьев В. С. Красота как преображающая сила. — М.: РИПОЛ классик, 2017. — 496 с.
- [15] Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. — М.: Книга, 1986. — С. 36.
- [16] Флоренский П. А. Икононас // Избранные труды по искусству. — М.: Изобразит. искусство, 1996. — С. 73–198.
- [17] Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. — М.: Галарт, 1995. — 424 с.
- [18] Хауэлл И. Апокалиптический реализм: научная фантастика Аркадия и Бориса Стругацких. — Бостон: Academic Studies Press; СПб.: БиблиоРоссика, 2021. — 192 с.
- [19] Черневич Е. В. Графический дизайн в России, 1900–2000. — М.: Слово, 2008. — 120 с.
- [20] Щедровицкий Г. П. Оргуправленческое мышление: идеология, методология, технология: курс лекций. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2021. — 464 с.

References

- [1] Bychkov V. V. Russkaya teurgicheskaya estetika. — M.: Ladomir, 2007. — 743 s.
- [2] Genisaretskij O. I. Filosofiya proektnosti: iz istorii proektnoj kul'tury vtoroj poloviny XX v. — M.: LENAND, 2016. — 400 s.
- [3] Glazychev V. L. Dizajn kak on est'. — 3-e izd. — M.: Evropa, 2021. — 318 s.
- [4] Gusejnov A., Lektorskij V. Filosofiya v Rossii: proshloe i nastoyashchee // Rossijskaya postsovetskaya filosofiya: opyt samoanaliza / red. M. Soboleva. — Myunhen: Verlag Otto Sagner, 2009. — S. 13–39.
- [5] Druzhkova N. I. Teoriya abstraktnogo iskusstva V. Kandinskogo // V. V. Kandinskij. O duhovnom v iskusstve. Stupeni. Tekst hudozhnika. Tochka i liniya na ploskosti. — M.: Izd-vo AST, 2018. — URL: https://royallib.com/read/kandinskiy_vasilyi/o_duhovnom_v_iskusstve_stupeni_tekst_hudognika_tochka_i liniya_na_ploskosti_sbornik.html#0

- tochka_i liniya_na_ploskosti_sbornik.html#0 (data obrashcheniya: 08.02.2024).
- [6] Zhadova L.A. O terminologii i ponyatiyah v sfere promyshlennogo iskusstva // *Tekhnicheskaya estetika*. — 1964. — №7. — S. 14–16.
- [7] *Istoriya rossijskogo dizajna. Izbrannoe, 1917–2022* / avt.-sost. A.N. San'kova, A.R. Romanov, Yu.S. Volodina. — M.: Mosk. muzej dizajna, 2022. — 272 s.
- [8] Kandinskij V.V. O duhovnom v iskusstve // *Tochka i liniya na ploskosti. O duhovnom v iskusstve*. — M.: Izd-vo AST, 2019. — S. 3–128.
- [9] Kovaleva E.V. *Filosofiya ikony: esteticheskij i ontologicheskij aspekty sakral'nogo obraza v russkom platonizme*. — Orel: Orlov. gos. un-t, 2006. — S. 169. — URL: http://oreluniver.ru/file/employee/2938/E._V._Kovaleva_-_Monograph_-_Philosophy_of_Icon.pdf (data obrashcheniya: 08.02.2024).
- [10] Kozyrev A.P. *Russkaya filosofiya // Istoriya filosofii: Ot filosofii Drevnego Vostoka do filosofii XXI veka. Kn. 2: Filosofiya Novogo vremeni. Sovremennaya filosofiya. Russkaya filosofiya / pod red. V.V. Vasil'eva, A.A. Krotova i D.V. Bugaya*. — M.: LENAND, 2020. — S. 475–510.
- [11] Rod'kin P.E. *Dizajn budushchego i budushchee dizajna*. — M.: Sovpadenie, 2020. — 200 s.
- [12] Sidorenko V.F. *Genezis proektnoj kul'tury i estetika dizajnerskogo tvorchestva: avtoref. dis. ... d-ra isk.* — M.: VNIITE, 1990. — 33 s.
- [13] *Senezhsкая studiya. Evgenij Rozenblyum, 1964–1991* / sost. I. Prokopenko; red. E. Kubenskij. — Ekaterinburg: TATLIN, 2019. — 288 s.
- [14] Solov'ev V.S. *Krasota kak preobrazhayushchaya sila*. — M.: RIPOL klassik, 2017. — 496 s.
- [15] Favorskij V.A. *Ob iskusstve, o knige, o gravyure*. — M.: Kniga, 1986. — S. 36.
- [16] Florenskij P.A. *Ikonostas // Izbrannye trudy po iskusstvu*. — M.: Izobrazit. iskusstvo, 1996. — S. 73–198.
- [17] Han-Magomedov S.O. *Pionery sovetskogo dizajna*. — M.: Galart, 1995. — 424 s.
- [18] Hauell I. *Apokalipticheskij realizm: nauchnaya fantastika Arkadiya i Borisa Strugackih*. — Boston: Academic Studies Press; SPb.: BiblioRossika, 2021. — 192 s.
- [19] Chernevich E.V. *Graficheskij dizajn v Rossii, 1900–2000*. — M.: Slovo, 2008. — 120 s.
- [20] Shchedrovickij G.P. *Org-upravlenncheskoe myshlenie: ideologiya, metodologiya, tekhnologiya: kurs lekcij*. — M.: Izd-vo Studii Artemiya Lebedeva, 2021. — 464 s.

Статья поступила в редакцию
29.08.2024.
Опубликована 30.09.2024.

Tretyakova Maria S.

Candidate of Art History, Associate Professor, Ural State University of Architecture and Art (USUAA), Yekaterinburg, Russian Federation
e-mail: mashanadya@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-7385-6609

Kazakova Nataliya Yu.

Doctor of Art History, Associate Professor, Professor, Department of System Design, Russian State University named after A.N. Kosygin (RSU), Moscow, Russian Federation
e-mail: kazakova-nu@rguk.ru
ORCID ID: 0000-0003-0006-1412