

**Калиничева М.М., Солодовиченко Л.Н., Чепурова О.Б.**

Научно-проектный центр «Техническая эстетика»,  
 Карагандинский государственный университет имени академика Е.А. Букетова,  
 Оренбургский государственный университет,  
 E-mail: mariancenter@mail.ru; lsolo@mail.ru; garry\_ic@rambler.ru

## **КРЕАТИВНОСТЬ И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ДИЗАЙНЕ**

**В статье рассматривается взаимосвязь креативности и преемственности с позиций понимания мировоззренчески сложных вещей, способов анализа и оценки соотношений креативного и преемственного в национальном дизайне, а также границ их применения, необходимых для работы дизайнера в поле материальной культуры.**

**Ключевые слова:** инновации и культурная традиция, техническая эстетика, диалог культур, этнокультурное самосознание.

Современный дизайн – это деятельность и социальный институт, оказывающий влияние на отношение человека к материальному миру. Идеи подобного влияния не являются новыми: исторические традиции материально-предметного творчества с древнейших времен выполняли одни и те же задачи. На их основе сложился богатейший опыт протодизайна, который в концентрированном виде составляет сегодня наиболее значимую в культурном отношении основу региональных школ дизайна. И в первом, и во втором случаях кристаллизуются и поддерживаются естественным ходом жизни наиболее плодотворные мысли, действия и взаимоотношения в системе «человек – среда обитания». При этом, в силу развития материальной культуры, меняется не только экономический показатель благосостояния общества, но и его морально-мотивационные ресурсы, которым присущи разные цели и принципы. Последние отличны для каждой эпохи и страны: в них складываются свои культурные идеалы и нормы эстетического, которые пронизывают весь материально-предметный мир. Прогрессивность последнего, жизненность и адекватность физическим и духовным запросам человека определяют подлинность или лживость дизайна, который связан с социумом законами причинно-следственной связи.

На протяжении всей истории человечества результатом материально-предметной деятельности являлся синтез природы и культуры, выстроенный на основе постижения символики архетипических образов. При этом прекрасное всегда было проводником полезного и наоборот. Отсюда громадная сила обратного воздействия материального мира на личность и общество. Взаимосвязь полезного и прекрасного вы-

ступает в образно-композиционном начале дизайна как определенная социокультурная закономерность. В основе культурно-исторического подхода к ним лежит разум наследуемого опыта, его мировоззрение и философия, социальная гармония и этико-эстетические ценности. Современный русский писатель Б. Зайцев писал: «Мы не только славяне и татары, мы наследники великого Востока (Византии). Родина наша была и есть гигантский котел, столетиями вываривавший из смеси племени рас нечто совсем свое и совсем особенное» [1, с. 374].

Синтез культур находится в контексте программы ЮНЕСКО, обозначившей три важнейших подхода:

– генетический подход – наследие как носитель исторической памяти, осуществляет сохранение самобытности национальной или региональной культуры;

– музейный подход к культуре, сущность которого определяется приближением культурно-духовного наследия к массам;

– методологический подход – разработка принципа различия как методологической основы науки о наследии.

Последний принцип является новым. Его сущность заключается в изучении многообразия как целого, что позволяет, в свою очередь, подойти к поиску эффективного инструментария для анализа огромного массива источников знаний. Это имеет огромное значение для выработки новой проектной культуры дизайна.

Современный дизайн стремительно распространяет свое воздействие на самые разнообразные стороны жизни общества и личности. Поливариантность смыслов, методологий, культурных контекстов, знаково-семиотических структур и т. д. определяет универсальность и

всеохватность его гармонизирующей функции. Он теснейшим образом связан с научно-техническим прогрессом и сайентификацией всех видов практики. На этой основе дизайн объединяет людей эмоционально и идеологически, побуждая к тем или иным видам деятельности и способам поведения. Это имеет особенное значение для русской культуры, отличающейся синтезом традиций на основе самобытности ее народов. Аналогичным должен быть и ее дизайн. История последнего изобилует различного рода примерами, что дает основания отмечать в нем как гуманистические, культуросозидательные стороны, так и наоборот, деструктивные и глубоко антикультурные явления в эстетическом и нравственном отношении. Но они оправдываются идеей коммерциализации дизайна, которая представляется его путеводной нитью в будущее. Идеалом последнего выступает безграничная свобода, в жертву которой приносятся такие жемчужины духовной культуры как Истина и Добро.

Техническая эстетика, как наука о дизайне, претерпевает в последнее время качественные изменения. Ее теория представляет собой научную модификацию методов художественно-предметного творчества применительно не только к требованиям функции, конструкции и формы, но и таким моментам внутреннего мира человека, как ощущение прекрасного в контексте определенных духовных ценностей. Таким образом, дизайн поднялся в своем развитии до гармонизирующей деятельности во всем массиве культуры общества и охватывает собой все формы и способы ее функционирования, включая результаты этой деятельности. В связи с этим едва ли правомерным является рассмотрение взаимодействия между человеком и окружающей его средой исключительно с позиций удовлетворения материальных потребностей рыночного ориентированного общества. Ведь культурная традиция, религия и мировоззрение могут быть не менее важны для быта, чем наличие современных машин и оборудования, предназначенных для обеспечения комфорта и облегчения трудовых процессов.

Знание истории своей культуры порождает чувство преемственности и на этой основе сопричастности к развитию культуры мира. В этих условиях важно развитие дизайна этнических культур и их взаимообогащение в контексте развития всей цивилизации.

Раскрытие приоритетов дизайна позволяет включать в проектное поле духовно-культурные ценности посредством решения дизайнерских творческих задач. При этом личностный характер проектирования, как и в других видах искусства, возлагает на проектировщика индивидуальную ответственность за глубину раскрытия темы. В этом случае необходимо рассматривать проблемы дизайна с точки зрения философско-эстетического подхода к художественному проектированию. Его начало восходит к художественному творчеству, к сфере искусства. В процессе становления технической эстетики как науки рассматривались и многие другие подходы, главными из которых были:

- подход к дизайну с позиций вопросов, берущих начало в сфере техники;
- подход к дизайну со стороны проблем проектно-архитектурной деятельности.

Последнее направление практически смыкается с выделенным нами аспектом, поскольку их общей задачей является создание образа материального объекта на основе синтеза художественно-конструкторских моделей и этнически зафиксированных структур. При этом художественно-механическая информация как особая подсистема в структуре дизайна выполняет «коммуникативную функцию как внутри системы дизайна, так и на его выходе». Функция внутренней коммуникации «возникает в связи с необходимостью перевода научного, технического языка на визуальный язык, который выступает в специфической форме художественно – технической информации». Внешне-коммуникативная функция связана с «необходимостью интерпретации продуктов технического производства в системе сложившихся социокультурных норм» [1, с. 374] [2].

Рассматривая дизайн в структуре эстетики (упуская другие концепции, рассмотрение которых не входит в задачу настоящей статьи), необходимо учесть опыт Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования Союза Художников СССР, получившей название Сенежской студии по имени озера Сенеж, на берегу которого располагается Дом творчества Союза художников. Ее руководитель Е. Розенблюм еще в 1974 году утверждал: «... художественно-проектное творчество направляется временем, типом потребителя и личностью проектировщика. Но имеется

еще один весьма существенный элемент: проектная деятельность протекает в русле языка проектирования, является языковым процессом... Необходимость особого языка в проектировании вызвана эстетической природой этой деятельности» [3]. И это естественно, поскольку дизайнер как художник индивидуально воспринимает мир и стремится неповторимо его выразить посредством создаваемых им форм и образов. Но он связан с художественным языком своего народа, с его возможностями. Он берет обычную, ничем не примечательную техническую конструкцию или заданную структуру объекта, и пропускает их через свое воображение, пытаясь придать им не только логически оправданный, но и художественно значимый смысл. Искусство дизайна начинается с того момента, когда не эстетические элементы техники превращаются в эстетически значимые.

При этом Розенблум считал, что теоретический дизайн выступает как единое целое только в абстракции, только в сопоставлении с практикой дизайнерского проектирования. Но последняя тоже не является единой, она полна сложных задач, при разрешении которых возникает ряд проблем общего эстетического характера. Разновидности практики соответствуют реальному многообразию непрерывно формирующихся дизайнерских школ, которые сохраняют за собой собственную эстетическую ценность. Для них главный вопрос заключается в том, чтобы принадлежать и следовать прогрессивным течениям искусства и моды. Формирование школ, по мнению Розенблума, зависит от индивидуальности авторских коллективов и типов проектных задач. Общим же оставалось правило, касающееся формы и стремящееся подчеркнуть, что в целях достижения эстетического эффекта большое значение имеет умение избежать всего лишнего. Объективным критерием оценки хорошего или плохого дизайна было то, насколько он признавался прогрессивным или реакционным и распространялся ли он на всех людей или ограничивался узким кругом любителей сложного (непонятного) искусства.

В настоящее время уже не подвергается сомнению факт того, что теория является составной частью процесса проектирования, но используется дизайнером не непосредственно, а через специфическое преломление ее в художе-

ственные формы. Иными словами, деятельность дизайнера становится творчеством в момент воплощения идеи в форму. Очевидным также является и то, что теория является средством критики и оценки результатов дизайнерской деятельности. Но проблематичным продолжает оставаться ее отношение к дизайнерским школам, особенно региональным, формирующимся на основе этнической культуры. Неоднозначными остаются взгляды на причины и социокультурные мотивы их возникновения и развития, а также сущность деятельности и подходы к определению собственно художественного языка. **С одной стороны** наука дизайна связана с мировыми тенденциями реформирования образовательной системы Европейского Союза (ЕС), который является уникальным интернациональным объединением 27 европейских стран. Создание единого образовательного пространства на их совокупной территории ставит такие цели как:

- развить европейские аспекты в образовании путем преподавания и распространения языков государств – членов ЕС;
- поощрять мобильность студентов и преподавателей, в том числе, путем признания в научной сфере дипломов и сроков обучения;
- содействовать сотрудничеству между учебными заведениями;
- развивать обмен информацией и опытом по проблемам, общим для общеобразовательных систем государств-членов ЕС;
- поощрять развитие обмена молодежью и преподавателями в области общественных наук;
- поощрять развитие дистанционного образования.

Кроме перечисленных существует и ряд других проблем, которые требуют выработки универсального научно-образовательного языка, отражающегося на различных сторонах социально-культурной жизни. Это ведет к размытию национальных границ, культурной унификации, нивелированию духовных ценностей и т. д.

Но при этом необходимо учитывать, что указанные процессы – явления объективной реальности, вызванные к жизни бурным развитием науки и техники и последовавшей за ними информационной революцией. Российская Федерация – не только «мост между Востоком и Западом», но и крупнейший сосед Европейско-

го Союза. 10 мая 2005 года во время саммита Россия – ЕС были подписаны «Дорожные карты» по четырем общим пространствам (ЧОП), предусматривающие общее экономическое пространство, общее пространство свободы, безопасности и правосудия, общее пространство внешней безопасности, общее пространство науки и образования, включая культурные аспекты. Принципы развития дизайн-образования, исходя из вышесказанного, базируются на методиках, закрепленных «Дорожной картой художественного образования», принятой Всемирной конференцией ЮНЭСКО по образованию в области искусств (Лиссабон, 6-9 марта 2006 года). Анализ состояния и тенденции дальнейшего развития научно-образовательной деятельности в указанном направлении рассматривались на Второй Всемирной конференции ЮНЭСКО по художественному образованию в Сеуле (Республика Корея) 25-28 мая 2010 года. В контексте указанных событий значение универсального новационного языка дизайна существенно возрастает, поскольку именно в сферах международного сотрудничества лежат долгосрочные планы сотрудничества в XXI веке.

**С другой стороны,** необходимо учитывать, что экокультурное своеобразие видения мира отражено в коллективном сознании и коммуникативном поведении представителей каждой национальности. Оно включает в себя признаки духовных реалий, которые закреплены в самосознании народа и являются когнитивно-прагматическим значимыми в его повседневной жизни.

Спорными являются вопросы соответствия абстрактно-усредненного художественного языка эстетическим запросам этнического общества. Все это убеждает в необходимости рассмотрения общих закономерностей дизайна в соотношении с этнокультурными особенностями нашей страны.

Последнее тем более актуально в настоящий период, когда региональное сознание, для которого характерно обостренное чувство «малой родины» с ее традициями, колоритом, неповторимым характером художественной культуры и т. д., приносится в жертву новым идеалам глобализации. Территория перестает быть атрибутом этнокультурной общности, а средовые пространства наполняются объектами чуждого мировоззрению дизайна. При этом противоречия между традиционным и новым нередко выступают как

противоборствующие силы; национальному искусству противопоставляются креативные находки, часто без глубокого анализа перенесенные на русскую почву из европейских культур». В итоге актуализируется стремление народов к самосохранению, обогащению и взаимообогащению трансграничных культур за счет проникновения элементов родственных традиции. (Происходит процесс взаимообогащения и взаимодополнения культур различных этносов в полиэтнической среде. Часто взаимодействуют культуры и родственные и диаметрально противоположные по менталитету.) Их диалог с целью взаимного дополнения и обогащения сегодня становится не только условием выживания, но и гарантией возрождения национального и регионального самосознания. Он основывается на равноправии культур и позволяет сохранить их многогранность и самобытность посредством взаимного восприятия основных духовных ценностей искусства.

Креативность (способность к творчеству) представляет собой интеллектуальный инсайт, являющийся видом теоретического понимания (озарения), возникающего без обращения к культурно-исторической памяти народа. Это позволяет дизайнеру осуществлять внезапный синтез новых или реорганизацию ранее созданных средовых пространств. При этом в дизайне чаще всего используются геометрические или абстрагированные формы, затушевывающие те существенные отличия, благодаря которым материальный объект обретает специфичный смысл и эмоциональное звучание национальных культур. Целеполаганием нивелирования последних провозглашаются идеалы модернизации. Абстрактно это понимается как переход от традиционного общества к обществу современному с развитыми рыночными отношениями.

Сложная гуманная сторона, понимаемая как духовность материального окружения, особые трудовые навыки, символические структуры, культурно-ценностная ориентация менталитета и т. д. сглаживается и исчезает, уступая место идеологии чистого потребления. Естественно, что в этом случае дизайн можно рассматривать как периферию искусства или его придаток, позволяющий эффективно решать маркетинговые проблемы. Как координирующий фактор рыночного спроса и успешного сбыта промышленной продукции, он эстетичес-

ки положительно воздействует на покупателя красивыми конструкциями и привлекательным удобством их использования. Таким образом, утилитарно-экономическая сторона, стимулирующая процесс потребления как таковой, является создателем всех эстетических и культурных ценностей. Так, например, американский теоретик и методолог дизайна Дж. Нельсон в книге «Проблемы дизайна».<sup>1</sup>

Для Америки, страны с корпоративной культурой, являющейся при этом источником дизайнерских заимствований, эта точка зрения остается преобладающей и не вызывает сомнений: позитивная ясность формы является подтверждением правильности практики. Но как быть с проблемами дизайна в тех странах, где предметное формообразование восходит к глубочайшим корням духовно-эстетических традиций? Их не может удовлетворить стратегия транзита идеалов модернизации, выстроенная на диспропорции культурно-экономического неравенства. Здесь необходимы реформационные преобразования экономики, базирующиеся на взаимодействии высокоразвитых национальных культур веками соседствующих народов. Взять хотя бы юг Урала, на территории которого сконцентрирован опыт совместного развития национальных образований Европы и Азии.

Здесь всегда существовали различные формы связи. На протяжении веков главной линией, не только торговой, но и магистралью, был Шелковый путь. Он связывал народы Центральной и Передней Азии с Западной и Восточной Европой. С караванами двигались ученые, священники, поэты, мыслители. Шелковый путь, функционирующий вплоть до начала XX века, способствовал обмену культурных паттернов, традиций и обычаев. М.М. Ауэзов отмечает цивилизационное значение Великого Шелкового пути в становлении евразийской культуры. Он подчеркивает его особую важность в становлении культуры и искусства Казахстана: «Великий шелковый путь имеет фундаментальное базовое значение, обладающее своими принципами: толерантностью, умением видеть

другого, богатством слова духовного. И все это истинным человеческим взаимообогащением, взаимовлиянием» [4, с. 14].

Великий Шелковый путь стал каналом коммуникации знаний Месопотамии и Вавилона, Древнего Египта и Античной Греции и Рима, Арабского Востока, Передней Азии, Китая и Индии. После присоединения Казахстана к России в Оренбурге (1789 г.) открылась первая официальная школа для казахских детей.

Уникальные историко-культурные, природные, географические, социальные и экономические факторы сформировали поликультурную среду как некоторое содружество национальных групп, стремящихся сохранить свою коренную культуру. И прежде чем прогнозировать будущее нашей страны, необходимо правильно оценить ее прошлое. А.С. Пушкин, отвечая П.Я. Чаадаеву на его пессимистическое философское письмо, писал: «Дикость, подлость и невежество не уважают прошедшего, пресмыкаясь перед одним настоящим» [5, с. 196]. Избегая ошибок прошлого, необходимо помнить, что культуры всех народов имеют в своей основе духовное начало. Их наследие, интегрируясь с настоящим, прокладывает путь к будущему. Подобные задачи составляют сейчас приоритетное направление этнонациональной политики государства. Усиление материально-культурной коммуникации внутри регионального сообщества создает предпосылки для его полноценного внешнекультурного диалога, основанного на принципах толерантности.

Ниже мы несколько подробнее остановимся на особенностях материальной культуры упомянутого выше региона, здесь же важно отметить, что полиэтническая составляющая оказывает влияние на его внутреннюю структуризацию с учетом различных моделей национального быта. Межнациональное общение, интегративное образование, контакты людей разных конфессий и т. д. неразрывно связаны с утверждением в поведении людей отношений равенства и справедливости. Наглядным примером этого может служить создание в областном центре Оренбурга культурного комплекса «Наци-

<sup>1</sup> Термин «креативность» используется для обозначения умственных процессов, которые ведут к решениям, идеям, осмыслению, созданию художественных форм, теорий или любых иных продуктов, являющихся уникальными и новыми. В отечественном дизайне стал активно применяться в конце XX-го – начале XXI века после распада СССР сформулировал взгляд на дизайн как обслуживающую профессию, в задачи которой входит украшать существование и способствовать созданию «цивилизации суперкомфорта».

ональная деревня». В строительстве комплекса приняли участие десять самых многочисленных национально-культурных объединений (диаспор): русское, татарское, казахское, украинское, белорусское, башкирское, мордовское, чувашское, армянское, немецкое. В домах (подворьях), выстроенных в национальном стиле, размещены музеи национального быта, сувенирные лавки, кафе национальной кухни и т. д. Это позволило сконцентрировать в едином средовом пространстве объекты материальной культуры различных этнических групп, проживающих на территории Оренбургской области [6].

Системе взглядов и норм поведения стремится соответствовать и дизайн, художественная образность которого выстраивается на основании логики, отрицающей верховный культ потребления. Дизайнер, следующий ей, исходит из понимания многозначности образа и формы, а воспринимающий их субъект стимулируется к толерантности мнений и открытости Космосу. Таким образом, дизайнер стремится к внутреннему углублению личности и социума, смысл бытия которых осознается индивидуально (а в ряде случаев – сакрально), и не может быть переведен на язык потребительской полезности. Здесь задействуются глубокие психологические мотивы творчества и восприятия художественных произведений, которые опираются на историческую память. Художественная реальность материального окружения выстраивается по тем законам красоты, которые генетически закреплены в культуре народов. «Признавая культурную преемственность традиций, новое этнокультурное направление видит, прежде всего, в традиционном ремесле коллективную память народа. Основой этого явления стал вопрос об отношении к традиционной материальной культуре, носителем которой являются народные ремесла.

Судьба традиционных ремесел, их роль и значение для современной проектной культуры дизайна являются насущными вопросами и теории и практики многих стран, имеющих мировые достижения в области дизайна и представляющих его современный авангард» [7, с. 105].

Но это не означает буквального повторения: историческая память не может быть зеркальной, она хранит базовую идею и основные принципы, способные к развитию. Эстетическая реальность дизайна, повсеместно окружа-

ющая человека как воздух, стремится к воспроизведению этих принципов, пусть даже в трансформированном виде, чтобы дать ему (человеку) возможность ощутить свое продолжение в пространстве и времени.

Формы мышления носят общечеловеческий характер, а содержание мышления обусловлено национально. Представитель каждого народа объективирует картину мира собственной культуры и это создает предпосылки для когнитивно-культурологического сопоставления в общечеловеческом масштабе.

Надо признать, что необходимость заниматься прикладными задачами отчасти лишает дизайнера той широты кругозора, которая позволяет видеть частное сквозь призму больших и общих культурно-исторических проблем. Это тем более сложно, что дизайнер следует моде, которая в науке может быть оправданной и неоправданной. В первом случае, руководствуясь широтой кругозора, им создаются объекты, которые принадлежат будущему – их хранят, изучают и передают по наследству, в них есть содержание, методы и традиции. Во втором случае – наоборот, модные предметы могут на короткое время стать чрезвычайно популярными, но так же быстро умереть, не накопив своего содержания, т. е. они становятся просто вещным балластом. Как в том, так и в другом случае помочь разобраться дизайнеру может школа, в которой оттачивается квалификация, хранится опыт, совершенствуется культура проектирования.

Дизайнерские школы в многонациональных регионах имеют огромное значение для формирования толерантного сознания, которое позволяет использовать художественный потенциал различных культур в интересах общего культурного развития и взаимообогащения. Сущность объединительного феномена, которому присущ универсальный мировоззренческий характер, зиждется на понимании того, что природа национальной культуры обладает огромной проникающей силой во всех сферах человеческой деятельности. Народ – лучший теоретик искусства: «... он разрешил на практике четыре из основных проблем искусства, о которых другие все еще продолжают «дискутировать». Одна из этих проблем... – это проблема языка. Остальные – общие проблемы: отношение искусства и народа, утилитарность искус-

ства и свобода искусства» [8, с. 170]. Подход к указанным выше проблемам у всех народов един, он позволяет создавать образцы гармонии содержания и формы, смысла и выражения, которыми наполняется все окружающее пространство. На этой основе зиждилась дружба ученых и мыслителей разных стран и народов. Известно, что казахский ученый Чокан Вeliханов дружил с Федором Достоевским, который отбывал ссылку в Казахстане.

Анализ опыта работы художественных коллективов показывает, что интегрированная творческая деятельность оказывает существенное влияние на культуру межнационального общения. При этом существенное значение имеют как внешние, так и внутренние факторы, влияющие на работу дизайнера. К первым относятся, прежде всего, господствующие взгляды в регионально-этническом сообществе (макросоциуме), а также образ жизни в микро (социально-культурные группы) и макросоциуме, что влияет на общий уровень культуры творческого коллектива. К внутренним факторам относится жизненный опыт конкретного индивида, его ценностные ориентации, а также процесс социализации и адаптации к мультикультурному окружению. Во взаимодействии этих процессов формируется содержание творческого межнационального общения, его культуры, усвоение ценностей социума и этноса, осознание сопричастности их общей истории, а также самооценка себя как представителя своей национальности. При этом вырабатывается активная творческая позиция, которая выражается в личной ответственности за образ социума и этноса в будущем.

Творческая школа включает в себя понимание мировоззренчески сложных вещей, способов анализа и оценки соотношений креативного и преемственного в национальном дизайне, а также границы их применения, необходимых для работы дизайнера в поле материальной культуры. Ее художественная составляющая не может быть описана языком науки, поскольку содержит в себе множество элементов профессионального мастерства, которые имеют отношение к синтезу и художественному эксперименту. Последний в случае работы многонациональной творческой группы имеет особое значение. Всему этому невозможно научиться по книгам, здесь необходим опыт живого обще-

ния и принцип творческого резонанса, транслировать который может только опытный наставник. Его работа тоже близка к искусству, поскольку включает в себя как высокие умения и навыки, так и искусные подходы к индивидуальности ученика. Различия нравственно-эстетических принципов обуславливают и различия в понимании природы этого явления, что вызывает необходимость поиска методов, при которых вырабатывается единство взглядов на проектную деятельность. Здесь видится целесообразным постановка проблемы содержания дизайн-образования на основе базовых принципов: познавательная способность, творческая активность. Если с этих позиций рассматривать проблему целостного художественного образования с учетом уровней подготовки и их преемственности, то окажется, что именно творческая деятельность является структурирующим центром формирования профессиональных качеств специалистов нового типа.

В рассматриваемом случае полиэтнически ориентированного творчества, где речь идет, преимущественно, о проектировании объектов социокультурного назначения и относящихся к ним объектов, вне школы и опытного руководителя культурно-ценностные объекты дизайна создать практически невозможно. Духовно-культурный резонанс коллектива как результат творческого вдохновения не имеет ничего общего с беспринципным заимствованием, немотивированным копированием, бездумным подражанием. Основные признаки проектной культуры складываются в диалоге культур, культурной интеграции художественных ценностей и эстетических потенциалов. Подобное синтетическое искусство в полиэтническом дизайне – это вершина его творчества. Используя его методы, Россия пытается организовать нацию-государство, сохранить и обеспечить исторические перспективы для всех наций и этносов.

Необходимо отметить, что, применяя термин «школа», мы не подразумеваем узкой его трактовки, при которой главенствующая роль отводится исключительно новациям методологического плана. Это важная, но не единственная сторона ее деятельности. Помимо отмеченных выше художественных подходов и профессионально-этических устоев в творческих школах могут культивироваться условия, исключающие малоперспективные для молодых дизай-

неров направления деятельности. Планируя свое будущее, им необходимо знать, какая культура является сферой их деятельности, какой дизайн ведет к ее процветанию, каким образом дизайн может способствовать более эффективному развитию материальной культуры и где могут быть получены наиболее значимые результаты. Таким образом, те, кто выбрал дизайн в качестве своей профессии, смогут уберечься от влияния «околонауки» и «околодизайна».

В настоящее время дизайн в нашей стране необыкновенно сложен: это мир материального быта, потерявшего в XX веке духовные ориентиры. Рядом с высокими достижениями лучших образцов материальной культуры в нем присутствует пошлость и карьеризм, базирующиеся на убеждении, что в дизайне важен успех сам по себе, независимо от того, что за ним стоит. Маяком в этой стихии тоже могут стать школы. В лучших из них ореол дизайнерской деятельности связывается с высшими человеческими ценностями, соединяющимися в классической триаде красоты, добра и истины. Сейчас они многим кажутся архаичными, но сможет ли отечественная культура, в том числе дизайнерская, выжить без них? В различных культурах их поиск и взаимоотношения выражаются по-разному, но общим является то, что они представляют собой колоссальную духовную силу, объединяющую людей с широким взглядом на жизнь и творчество. Это должно объединять и дизайнеров в коллективном поиске творческих решений. Несмотря на отличия в их собственной художественной традиции, они видят прекрасное во всей человеческой культуре.

Дизайн настолько многообразен и настолько связан со всеми сторонами социальной жизни, что его трудно рассматривать со стороны только одной, какой-то конкретной культуры. Невозможно, чтобы внешние и внутренние причины, вызывающие определенные подходы к формотворчеству исходили исключительно из одних и тех же мотивов. Человеческая культура прошла в своем развитии множество разнообразных стадий материального и духовного развития. И дизайн, даже в своем антропоцентрическом выражении, не является ни в культурном, ни в психологическом смысле явлением индивидуальным. Это продукт общественного развития, в ходе которого его гармонизирующая сила проявляется с наибольшей полнотой.

Ею охватываются воедино не только наука и техника, в которых присутствует существенный элемент искусства, но и множество различных технологий, трудовых традиций, видов деятельности, эстетических и идеологических устоев общества со всем ходом его исторического развития. Иными словами, концепции современного дизайна пытаются воссоединить научные, технологические и функциональные аспекты объектов с миром духовно-эмоционального опыта человека.

С этих позиций необходимо вновь обратиться к упомянутому ранее опыту многонациональных регионов страны, где недопустимы наивные упрощения дизайнерских проблем до одностороннего функционально-полезного их толкования.

Принцип полезности здесь интерпретируется гораздо шире. **Во-первых**, он выступает как критерий эффективности практического применения какого-либо предмета, удовлетворяющего определенные материальные потребности человека. Качество формы предмета относится к его внешнему виду, а также к структурным и функциональным связям, которые превращают систему в целостное единство. Такое понимание формы лежало в основе ее официального определения, принятого ИКСИДом. Это позволяло рассматривать дизайн как метод и способ связи технических систем с экологической, экономической научно-технической и социально-культурной системами. **Во-вторых**, государственная политика, направленная на возрождение национальной культуры России, актуализировала понятие духовной пользы. В современной ситуации, когда речь идет об окружающей человека среде, образ которой гармонизируется им в соответствии с собственным мироощущением, на первый план выступает семиотические характеристики формы как носителя идеалов образа жизни. Она выражает отношение человека к своей земле, к природе, к Космосу, и красота, заключенная в ее образе, приносит пользу духовную, утверждая его (человека) и социум, членом которого он является, в подлинности своей культуры и религии. Национальный мир искусства в данном случае выступает как эстетическая модель со своей художественной символикой, аксиологией, архетипической образностью и т. д. Привносимые в нее элементы комфорта – современные маши-



ны, оборудование, различные механические системы и т. д. реализуют то или иное отношение человека к потреблению и воспринимаются им как единое целое с позиций рационально организованного быта. В этом случае нельзя все предметы характеризовать едиными определенными и наиболее адекватными для любого региона. Поэтому представляется использование термина «дизайн-ситуация».

Термин был предложен крупным английским специалистом в области проектирования Кристофером Джоунсом в 1965 году на семинаре в Бирмингемском университете [9]. Он разделял дизайнерскую деятельность (*designing*) и продукт этой деятельности (*design*) как не адекватные. В предложенном термине *design situation* (дизайн-ситуация) им различались четыре аспекта: окружающая среда, автономные функциональные системы, отдельные изделия (или «механические системы»), отдельные элементы и части изделия. Как отдельный аспект дизайн-ситуации Джоунс ввел различие между «эволюционирующими» и «новыми» объектами дизайна. К эволюционирующим объектам дизайна он относил все то, что было создано ранее и в дальнейшем претерпевало некоторые изменения, например, дома, шрифт английского алфавита и т. д. К новым объектам – продукты обновляющегося технического прогресса, например, спутники Земли, азбуку Морзе и т. п. Эти различия остаются действенными и в рассматриваемой нами ситуации.

Различные примеры дизайн-ситуации можно привести из практики дизайна уже упоминаемого нами Южного Урала, известного своей многонациональностью и поликонфессиональностью. Основными факторами, объединяющими здесь различные национальные группы в единую социальную общность, является среда обитания и общее историческое прошлое. Эта уникальная поликультурная зона на стыке Европы и Азии может служить примером толерантных межэтнических отношений. Г.П. Матвиевская, анализируя средневековые рукописи музеев и архивов Ташкента, Самарканда, Оренбурга и Казани, отмечает взаимовлияние и высокий уровень исполнения графической культуры [10, с. 248]. В настоящее время регулирование этноконтактных процессов в Оренбургской области осуществляется преимущественно

политико-правовым способом. Так, в Уставе – основном законе Оренбургской области подчеркивается, что национальная политика является одним из приоритетных направлений в деятельности государственных органов; в 1994–2006 гг. было реализовано четыре программы региональной национальной политики; областная программа реализации региональной национальной политики Оренбургской области на 2006–2010 годы получила статус Закона.<sup>2</sup>

Анализ целевых программ Оренбургской области позволяет констатировать, что они нацелены на сохранение преемственности, повышение системы значимости этнического фактора в культуре, ориентацию на национально-культурный плюрализм как наиболее перспективную модель российского общества. С этой целью этнокультурная жизнь Оренбуржья насыщается конкурсами и фестивалями – практически все национальные группы имеют свои творческие коллективы. Получили распространение религиозные организации, относящиеся к различным конфессиям: исламу, православию, протестантизму, буддизму, иудаизму. Естественно, что во всех этих процессах важную роль играет дизайн. Соприкосновение столь различных культурных моделей существенно уплотняет его коммуникационное поле. При этом с одной стороны стимулируется синтез форм, а с другой необходимость соблюдения уникальности идейно-смыслового контекста культуры каждого народа. В связи с этим обостряются проблемы психологической комфортности средовых пространств и критерии их нравственно-эстетической оценки. В последнее время заметно усилился интерес народов к своему историческому прошлому, ореол которого маркирует границы древнейшей оппозиции «свое–чужое».

В Оренбургской области были проведены социологические исследования, которые показали, что в возрасте от 18 до 29 лет примерно 35% населения испытывают напряженность в межконфессиональных отношениях. По мере увеличения возраста населения подобная напряженность сказывается все меньше. Это подтверждает необходимость совершенствования методов проектирования средовых пространств, особенно социокультурного и общественного назначения, придерживаясь принципов высокой толерантности и межкультурного

<sup>2</sup> «Реализация модели региональной политики Оренбургской области на 2006 -2010 гг.»

диалога. Необходимо учитывать, что с точки зрения детерминированности средовых объектов мировоззрением и культурой, представители различных национальностей находятся в отличных условиях восприятия окружающей среды, ее оценки, поведения и практической деятельности. Первейшей задачей дизайнеров, проектирующих предметное наполнение и композиционное решение интерьеров подобных пространств, является необходимость понять, каким образом указанные аспекты могут быть соединены и какова их взаимосвязь в бытовых проявлениях.

Выработка общего цементирующего решения в ряде случаев может быть, по-видимому, достигнута на основе использования новейших достижений научно-технического прогресса, обеспечивающего широкий комплекс дизайнерской практики в области удовлетворения физических потребностей человека. Формализация задач помогает разрешить трудности, связанные с эстетическими и этическими требованиями различных типов потребителей, переводя их в рамки рациональных решений. Но в этом случае дизайн связан, в основном, с инженерной деятельностью, поскольку создание синтезированных объектов, обладающих желательными свойствами, является основной ее задачей. При организации процесса конструирования или проектирования можно по-разному решать, как далеко следует заходить при использовании подобных методов в этнокультурном дизайне. Это зависит от предпочтений, индивидуальных вкусов потребителей и дизайнеров.

Однако дизайнерские проекты, создаваемые на основе этнически ориентированных принципов, требуют соединения таких важнейших для дизайна категорий как «человек-среда – время», с одной стороны, и «народ – история – культура» с другой. Сложность их сочетания заключается в том, что этническая культура, реализующаяся в человеческой деятельности, фокусируется в формах преимущественно коллективного опыта этноса – его традициях. Опыт же нового поколения, наоборот, представляет собой новации и устремлен в будущее. В изменении его форм господствуют, в основном революционные тенденции, а экспонента креативного мышления восходит к вершинам футуристического дизайна. Наиболее общие тенденции последнего можно охарактери-

зовать собирательным понятием «иррациональных форм». Они нацелены на постоянное обновление эстетических переживаний человека через мир вещей. В условиях кризиса форм, парализовавшего дизайн большинства стран Европы, это приводит не только к перепроизводству предметов потребления, но и к гротескным, интригующим или шокирующим формам их подачи. Динамический поток поп-арта следует закону: использовал – выбросил.

В традиционном дизайне поливариативность утилитарного находится в контекстуальной реальности доминирующих устоев, которые управляют базовыми семиотическими структурами. Эти две различные концепции дизайна являются выражением различных отношений к миру и той роли, которую мы отводим в нем человеку. Дизайн становится показателем истинного состояния общества, которое предполагает наличие целого ряда различных ценностей и возможности широкого выбора. Экономический контекст дизайна оба направления тесно связывает с инновациями, т. е. внедрением чего-то нового (новаций) с целью повышения престижности его объектов, новизны, оригинальности и т. п. Но термины «инновация» и «новация» имеют разный смысл. Слово «инновация» впервые упоминается в XVI веке как производное от глагола *innovate* – вводить что-либо новое, делать изменения; смысл существительного «новация», от латинского *novatio* – нововведение, изменение, т. е. это то новое, что вошло в употребление. Новации, как объекты интеллектуальной деятельности, могут создаваться новаторами разных стран, но превращаться в инновации российской культуры должны только те из них, которые органично осваиваются ею.

Футуристический дизайн составляет исключение: его объекты отражают некий внутренний процесс, развивающийся по своим собственным законам. На основании их изучения можно приблизительно судить о направлении дизайнерского прогресса в целом. В нем могут допускаться случайные соединения методов, заимствования из различных культур, различных областей знания и т. д. Отечественный дизайн, отделенный в настоящее время от живой эстетической почвы собственной культуры, зачастую подражательно следует «футуристическим наброскам». И, несмотря на то, что проектирование формирует объекты, рассчи-

таннные на их осуществление в натуре, в них можно встретить футуристические элементы, привлекаемые из чуждых культур с целью демонстрации (а фактически, имитации) своей инновационной сущности. Разработка идей футуристического проектирования требует специальных исследований, базирующихся на применении методов межкультурного и междисциплинарного синтеза. Принятие решений основывается на базе широкого привлечения информации о научно-технических и технологических новациях. Таким образом, формируется комплекс знаний, методов и средств, который сливается с профессиональными особенностями дизайнера. Б. Созонов писал, что применительно к архитектуре и дизайну проблема «машина или человек» вообще не верна. «После появления чертежа, человек стал иначе делать то, что он делал раньше... Если мы термин «машина» переведем в термин «средство деятельности», то исчезнет проблема». Наука, техника, искусство и профессиональная этика дизайнера, опирающегося на философско-мировоззренческий подход, способны обеспечить необходимую модификацию футуристического дизайна. Создаваемая с их участием художественная форма представляет своего рода знак, символ, выражающий сущность духовно-эстетических идеалов народа.

Базисные элементы современной дизайнерской культуры зачастую впитывают константные модели народной жизни. Через них объекты средового наполнения соединяются друг с другом и формируют общую картину бытия во взаимном и неразрывном переплетении цивилизационного и природного, новационного и традиционного миров. Введенные в контекст новационные объекты с целью повышения удобства и комфорта быта не должны противоречить моделям духовной жизни, поскольку их формирование происходит на уровне культуры всего человечества, т. е. на основе схематизации культурного опыта. Указанные объекты отличаются высокой степенью приспособляемости к эстетическим требованиям различных жизненных пространств. В целом же, они варь-

ируются от культуры к культуре, меняя свои очертания с течением времени. Наиболее наглядно это демонстрируют современные интерьеры загородных домов. Их художественные решения часто представляют собой сплав дизайнерских и архитектурных сооружений, издревле характерных для Руси: полки, врубленные в деревянные стены, встроенные шкафы по типу шкафов-пристроек, деревянные перегородки со встроенной радиоаппаратурой, столы-сундуки с откидными крышками, спальные места, напоминающие «полати» и т. д. Да и сами постройки с закрытыми галереями и переходами напоминают северную традицию, когда изба и сени строятся под общей крышей. Это и многое другое вошло в современное проектирование как «переключки» традиций и новаций русского быта. Однако, как подчеркивал Г.В. Вернадский, формы «должны иметь достаточную гибкость в соответствии не только с общими целями, но также и местными нуждами». [3]

Таким образом, очевидно, что этнически ориентированная среда обитания – это целостное архитектурно-дизайнерское образование, объединенное единым коммуникативным полем, не поддающимся расчленению. Вопрос только в том, сумеет ли в этом поле сохраниться самобытность, национальный характер, менталитет и духовность народов, его составляющих. Это важнейший вопрос культуротворческого потенциала дизайна, к решению которого можно приблизиться только через осмысление исторического прошлого народов страны. Практика организации их материально-предметной среды несет в себе аксиологический аспект, отражающий взаимодействие человека с окружающим миром, социумом и Космосом. Ее ценности – высшие ориентиры, определяющие поведение людей – составляют наиболее важную часть этнохудожественной картины мира. В дизайне они выражены не явно в каких-либо конкретных произведениях целиком, но комплексно и взаимосвязано существуют в его культуре. Этим синтезируется единая аксиологическая канва проектно-художественной деятельности.

07.06.2011 г.

---

#### Список литературы:

1. Зайцев Б. Слово о Родине/ Прометей, №16, М., 1990, с.374
2. Новикова Л. Дизайн в структуре эстетики. – в кн.: Эстетика и производство. М. Изд-во МГУ, 1969, с.3 -21.
3. Розенблюм Е. Художник в дизайне. М. «Искусство», 1974

4. Ауэзов М.М. Шелковый путь как магистраль геоинформации: дух, опыт, традиции и современность // Библиокознание. Библиография. Книговедение. Сборник статей. Выпуск 19. «Книга и Великий Шелковый путь»: Материалы международной конференции. Г. Ташкент, 14-16 ноября 2007. – Алматы, 2008. -13-17).
5. А.С.Пушкин. Полное собрание сочинений в 10 томах, М. 1962 -1966, т.7., с. 196).
6. Амелин В.В. Этнокультурная политика в полиэтничном приграничном регионе / VIII Конгресс этнографов и антропологов России: тезисы докладов – Оренбург., 2009. С. 40-46).
7. Кондратьева К.А. Дизайн и экология культуры. / К.А.Кондратьева – М. МГХПУ им. С.Г.Строганова, 2002, – 105с.
8. К. Варналлис. Эстетика – критика., Издательство иностранной литературы, Москва, 1961, стр. 170.
9. Schaer P. Theory of design. «The Architects Journal», 1965, vol. 142, №21, p. 1223-1228
10. Матвиевская Г.П., История точных наук на средневековом Ближнем и Среднем Востоке. – Ташкент: ФАН, 1972, – 248с.

Сведения об авторах: **Калиничева Марина Марьяновна**, руководитель научно-проектного центра «Техническая эстетика», кандидат технических наук  
Тел. (499) 236-49-25, e-mail: mariancenter@mail.ru

**Солодовиченко Любовь Николаевна**, профессор кафедры изобразительного искусства и дизайна Карагандинского государственного университета имени академика Е.А. Букетова, кандидат педагогических наук, доцент, член Союза дизайнеров Казахстана  
Тел.: (7212) 77-31-42; (7212) 77-03-53; факс (7212) 77-03-84, e-mail: lsolo@mail.ru

**Чепурова Ольга Борисовна**, заведующий кафедрой дизайна Оренбургского государственного университета, кандидат искусствоведения, доцент, член Союза Дизайнеров России.  
Тел.: (3532) 56-16-70; (3532) 75-74-17, факс (3532) 72-37-01, e-mail: garry\_ic@rambler.ru

UDC 7.01

**Kalinicheva M.M., Solodovichenko L.N., Chepurova O.B.**

LLC «Research-project centre of M.Kalinicheva «Technical aesthetics», Orenburg state university, Karaganda state university named after academician Y.A. Buketov, e-mail: garry\_ic@rambler.ru

**CREATIVITY AND SUCCESSION IN THE DOMESTIC DESIGN**

The article examines the relationship of creativity and succession in terms of understanding complex philosophical things, methods of analysis and evaluation of creative relationships and succession in national design as well as the limitations of their use, necessary for the designer in the field of material culture.

Key words: innovation and cultural tradition, technical aesthetics, cultural dialogue, ethnic and cultural identity.

Bibliography:

1. Zaitsev. Word of the Motherland / Prometheus, № 16, Moscow, 1990, p.374
2. Novikova L.A. Design the structure of aesthetics. - In the book.: Aesthetics and production. М., Izd-vo MGU, 1969, p.3 -21.
3. Rosenblum, E. Painter in the design. М. «Art», 1974
4. Auevov M.M. Silk Road as a highway geo: spirit, experience, tradition and modernity // Library. Bibliography. Bibliology. Collection of articles. Issue 19. «The Book and the Great Silk Road» : Proceedings of the international conference. Tashkent, November 14-16, 2007. - Almaty, 2008. - 13-17).
5. Alexander Pushkin. The Complete Works in 10 volumes, Moscow, 1962-1966, Vol.7. p. 196).
6. Amelin V.V. Ethno-cultural politics in multiethnic border region / VIII Congress of ethnographers and anthropologists of Russia: abstracts - Orenburg., 2009. p. 40-46).
7. Kondratyev, K. Design and ecology of culture. / K. Kondratyev - М. MGHPU them. Stroganov, 2002 – 105p.
8. K. Varnallis. Aesthetics - criticism., Publisher foreign literature, Moscow, 1961, p. 170.
9. Schaer P. Theory of design. «The Architects Journal», 1965, vol. 142, № 21, p. 1223-1228
10. Matvievskaya G.P., history of exact sciences in medieval near and Middle East. - Tashkent: FAN, 1972 – 248p.