

## ИСТОРИЯ И ТВОРЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ НАУЧНО-ПРОЕКТНОГО ЦЕНТРА «ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА»

**В статье проведен сравнительный ретроспективный анализ взаимоотношений науки, техники, искусства в Европе и в России XVII-XXI веков; дано обоснование современной научной парадигмы дизайна, ориентированной на развитие региональных культур; представлена концепция подготовки современного ученого – дизайнера-творца на основе метода коллективного принятия решений.**

**Ключевые слова: техническая эстетика, дизайн, эстетика, наука, техника, искусство, национальная идентичность, метод коллективного принятия решений.**

Мы живем в XXI веке, но духовную культуру страны часто сверяем с XVII-XIX веками. Между ними и сегодняшним днем – пропасть XX века выдающихся научно-технических достижений и сложнейших социальных катаклизмов. Критическое отношение к прошедшему веку отражается на характере научных знаний: чаще всего отмечаются трагические моменты истории, противоречия, потери духовно-культурных ценностей и т. д. Эти печальные стороны отмечаются заслугами предков, а также достижения русской культуры XIX века – великой литературы, искусства, музыки, философии.

В конце столетия на переходе к XX веку зародился дизайн, охвативший собой с одной стороны, всю сферу технического, а с другой – практически неограниченного расширивший область художественного. Он вобрал в себя подходы к художественно-предметному творчеству и научно обоснованному проектированию, формированию среды интерьеров и открытых пространств, а впоследствии распространил выработанные им методы гармонизации на создание всей материальной, социальной и духовной среды, окружающей человека.

Этим он ввел людей в новый мир, научил их жить легче и быстрее, вне крупных духовных проблем и консервативного величия прошлого. Его характерной особенностью является то, что в отличие от технических дисциплин в нем используется недетерминистский, вероятностный подход, который соотносится с культурой исторического момента и не дает однозначных решений при выборе аксиологических ценностей. Постановка одних и тех же задач инициирует веер вариативных предложений, при которых научные гипотезы заменяются моделями. Последние не конкурируют между собой, наподобие гипотез, а дизайнеры часто акцентировано

подчеркивают какую-либо из интересующих их сторон, что на первый взгляд может показаться искажением действительности. На самом же деле они добиваются этим большего эмоционально-эстетического эффекта, сохраняя неизменным баланс технико-технологической конструкции объекта.

Проблема художественной модели мира, остающаяся постоянно открытой для дизайна, разворачивается на фоне двух ведущих мировых тенденций: глобализации, и, в то же время, децентрализацией культуры, т. е. развития регионального самосознания. Таким образом, модельный (от итальянского *modellare* – лепить) подход обеспечивает возможность широчайшей вариативности образного решения пластической формы с использованием свето-цветовых градаций. Отсюда закономерность применения наряду с инженерно-техническими и естественно-научными знаниями таких гуманитарных дисциплин как философия, культурология, психология, семиотика и др. Все эти знания интегрируются в акте проектно-художественного моделирования предметного мира, который в контакте с человеком может приводить к более глубокому пониманию художественных проблем и мышления.

Взаимоотношения науки, техники и искусства в течение упомянутых выше столетий развивались по-разному. В XVII-XVIII веках Европа характеризовалась преимущественным развитием техники, наука же занималась большей частью вопросами, которые уже находили в ней свое применение и не являлась первопроблемом материально-технического прогресса. В России же XVII век напоминал католическое средневековье тем, что вся жизнь и все творчество служили религии. С одной стороны это была эпоха развращенного крепостничества и

отсталости, а с другой – время впечатляющего развития народного искусства и мастерства: устойчивые реалии и фундаментальные эстетические принципы стали сочетаться не только с религиозным, но и светским миропониманием. Мастерство зодчих в этот период достигло таких высот, что, казалось, для русских мастеров уже нет ничего невозможного: сторожевые башни, храмы, боярские хоромы они возводили прочно, основательно с высокой эстетической фантазией. Такими же были и объекты их предметного наполнения. Центром живописной культуры XVII века была Москва и Оружейная палата с царскими мастерами. До конца XVII века своеобразие древнерусской архитектуры характеризовалось использованием отечественной терминологии и в применении терминологии западных стилей не нуждалось.

В средовое окружение все чаще влетали элементы художественной новизны, не скованные церковной доктриной восхищения прекрасным. Но художественные формы народного творчества вырабатывались медленно, вне сознательных намерений творящих. Мастер и художник стремились сделать свои произведения покрасивее, «соблюсти благолепие», а стихийная рука непроизвольно отражала в их созданиях народное миропонимание, эволюцию настроений и религии. Приближение храмов к бытовому укладу является тоже понятным, Русь – святая, ее создания должны быть близки Богу. При этом устойчиво сохранялось влияние языческих мотивов, расцвечивающих удивительными красками декоративно-прикладное искусство. И хотя светское, бытовое искусство в небогатой Руси никогда не отличалось особенной пышностью, оно было исполнено глубочайшим смыслом и стремлением народа создать свою эстетику бытия, найти для них такие формы, чтобы воплотить в них свое мироощущение, заветную мистику и религию своих предков.

Сейчас эту силу древности можно ощутить в старинных храмах, где наивно, но необыкновенно глубоко и выразительно кристаллизовалось русское художественное творчество. В нем отразился наиболее продуктивный период художественного освоения социокультурного феномена Руси. И как бы мы ни оценивали сейчас красоту храмового убранства, нельзя не признать, что в нем сфокусировался один из самых ярких, один из самых уверенных и могущественных моментов русского искусства и мастерства. Не случайно в исторической литературе часто

приходится читать, как с итальянских озер, где вечно празднует природа, русского художника тянуло домой, где среди оврагов, полей и древних поселений виднелись золотые маковки церквей. Они являлись символом единства художественного и духовного в материальной культуре.

В XIX веке ситуация изменилась: наука стала стремительно выдвигаться на лидирующие позиции, порождая все новые способы и средства производства. Области знаний дифференцировались в специализированных направлениях: выделились общественные и естественные науки, астрономия, химия, искусствоведение, сформировалась психология, ряд технических дисциплин и т. д. А в середине столетия уже возникла противоположная идея – идея синтеза научно-технического и художественного направлений в связи с резким падением эстетического качества в условиях машинного производства. Началась новая эпоха специфичной художественно-конструкторской деятельности, открытая У. Морисом, и потребовавшая в дальнейшем огромных усилий ученых и высококвалифицированных специалистов. Это был период определения основных положений теории дизайна и формирования принципов проектирования его объектов.

Человек находится в диалектическом единстве с окружающей средой обитания. Она представляет собой совокупность природных и антропогенных объектов, организация и гармонизация которых требует использования комплекса знаний, реализующихся во взаимовлиянии наиболее полным образом. Как следствие этого, обратный дифференциации процесс приобрел в XX веке широкое развитие: появились такие смежные дисциплины как физическая химия, геохимия, биофизика, инженерная психология, экономическая география, бионическая архитектура и т. д. В науке все отчетливее стал доминировать принцип целостности, нерасчлененности и пространственной взаимосвязи, в результате чего началось слияние уже нескольких дисциплин. Как осознанное проектирование интегративной (лат. *integer* – целый), индивидуальной, эстетически привлекательной среды выделился дизайн. Первоначально, как упоминалось выше, он возник в сферах промышленного производства для придания его объектам эстетических качеств, экономичности, повышенной функциональности, социокультурной ориентации, физической и психологической комфортности.

Но, сформировавшись в ответ на острый социальный заказ, наука о дизайне в дальнейшем разделила судьбу всех междисциплинарных наук: теория конкретной области знаний, пополнялась множеством направлений, став участницей не только научной и материальной культуры данной страны и данной эпохи, но и всей материально-духовной культуры человечества. Отсюда, в частности, возникает ответственность каждого ученого за науку дизайна и ее интеллектуально-духовный опыт, передаваемый как своим последователям в современности, так и по наследству будущим поколениям.

Универсализация содержания и утверждение единства бытия реализуется через сакрализацию обыденности и метафоризацию вещного мира; их опыт для каждой культуры является индивидуальным. И несмотря на то, что эпоха научно-технической революции изменила художественные образы с архетипической основой, в очерченном этнокультурном пространстве реализуется вертикальное время хронотопа. В глобальной же совокупности цивилизационно-культурных проявлений, хронотоп разворачивается горизонтально, демонстрируя единство частного в общечеловеческом.

Если речь идет об ученых такого масштаба как Вернадский, Циолковский, Лобачевский, Павлов, Жуковский, Чижевский и т. д., то вопроса о связи их научных результатов со всей человеческой культурой не существует – эта связь общеизвестна и очевидна. Но если речь идет о дизайне, то он соотносится, прежде всего, с культурой своей страны, приводя к революционным преобразованиям не только физическую структуру средовых пространств, но и их философскую интерпретацию. Дизайнеры не только познают и воплощают на практике рациональные приемы искусства и мастерства, но и реализуют зримо что-то большее, быть может, не до конца осознанное ими самими; в этом проявляется их желание постигнуть свою природу и, по возможности, выразить ее в своих творениях. По мнению Рескина, «культ художественной вещи» представляет собой сущность свойственного человеку эстетического переживания. Оно соотносится с его глубинным «Я» и осознанием его места в жизни.

Но бывает и иначе, дизайнерское произведение может казаться игрой, выдумкой, ничего не обозначающей инсталляцией, главной чертой которого, как говорил Кант, является стремление нравиться без всякой заинтересованнос-

ти. Но на самом деле это только на первый взгляд – объект играет важную психическую функцию как в формировании развивающегося человеческого сознания, так и порождении определенного настроения, стремления отбросить все прежние идеалы, отвлечься, заменить их новыми. Все это влияет на отношения «человек – среда – космос», на ощущение своей причастности не только к внешнему, физическому, но и к внутреннему, духовному миру, т. е. ощущение полноты жизни индивида. Он разворачивает динамику пространственного моделирования средовых объектов, ориентируясь, с одной стороны, на требования социокультурной ситуации своего времени, а с другой – на естественное стремление собственной личности к свободному самоопределению. При этом ему нужен мост для перехода из одного состояния в другое – качество последнего в существенной мере определяет дизайн среды.

Ощущение прекрасного в любом случае созвучно духовно-нравственному устройению человека и вовлекает его в сферу неутилитарных мировоззренческих отношений, сообщая ему чувство причастности к общечеловеческому и бесконечному. В русской культуре понимание национальной идентичности как осознание своей сущности и тождества нации самой себе сочетается с редкой открытостью к иным этнонациональным культурам. Это отмечал Ф.М. Достоевский в своей знаменитой «Пушкинской речи»: «... ко всемирному, ко всечеловеческому братскому единению сердце русское ... изо всех народов более предназначено» [1]. Эта особенность народа широко отразилась в искусстве. Невозможно, к примеру, глубоко понимать искусство древнерусской иконописи, не понимая ее связи с живописью Византии и Египта, с персидской и иранской средневековой миниатюрой. Но изучение их взаимовлияния и понимания значения последнего в духовно-культурном развитии Востока и Запада требует соблюдения непреложного для искусства закона: нужно любить то, что исследуешь. Д. Лихачев считал, что интеллигентность – это не осведомленность, не знание или эрудиция, это определенное состояние души, которому присуще умение понимать людей иных культур, понимать широкий и разнообразный круг чужих идей и произведений искусства, т. е. умение сохранять навыки «умственной социальности» и восприимчивости к интеллектуальной жизни.

Эстетика не знает границ своего проявления в бесконечном разнообразии бытия и укладов быта. А отношение человека к пространству, времени, Универсуму через взаимосвязь эксплицитного и имплицитного расширяет до бесконечности поле эстетического переживания окружающей его среды, естественной и искусственной. И чем глубже человек погружается в это переживание, тем яснее становятся отличия между естественной и искусственной окружающей средой и формами очувствления последней. В контакте с вещью, в общении с ней человек подсознательно вносит человеческое, близкое ему по духу. Он стремится к уюту, стабильности, сохранению равновесия. Но ему же присуще и обратное стремление – поиск нового и, в зависимости от ситуации или сопутствующих обстоятельств этот поиск часто разряжается взрывом. Удел духовно-ориентированного дизайнера в этом случае – компромисс, привнесение внутреннего равновесия, преодоление разрыва между разными художественными концепциями. Об этом свидетельствует сложнейшая творческая судьба В.Кандинского, который «представлял себе рождение произведения как рождение мира – через акт творения, через катастрофу, через сотворение чуда. И хотя в его представлении цели искусства и цели природы во многом противоположны, общие законы творения действуют и здесь и там» [2].

Глубинные задачи большого дизайна не имеют ничего общего с современной популяризацией его достижений (демонстрацией модных образцов, преимущественно иностранных), главной опасностью которой является наукообразность. Последняя способна вытеснить подлинную науку или резко снизить ее уровень. Учитывая тенденции развития современного культурно ориентированного дизайна, остановить этот процесс может только высокая наука – появление исследований, опирающихся на глубинные корни национальной и мировой культуры. Но подобные работы возможны лишь тем, у кого есть призвание к дизайну, а лучшими среди них становятся те, у кого есть талант. Но в любом случае необходим опыт развития науки, каким бы сложным он в настоящее время ни представлялся.

Эволюция науки о дизайне выработала определенные правила исследования окружающей действительности: это поэтапное накопление зарубежных и отечественных знаний; освоение культуры и информации о предыдущем этапе ее развития, а также выработка интеллек-

туального и духовно–нравственного потенциала, способного раскрыться в новых достижениях дизайна на следующем этапе научного прогресса. Как показывают работы Бахтина, Гумилева, Лихачева и многих других деятелей культуры, скольжение по поверхности опыта, своего и чужого, без задержки для органического его освоения в рамках культуры своей страны, не позволяет раскрыться и реализоваться в мировой сокровищнице искусств самобытному творческому потенциалу народа, что ведет к вырождению его культуры. Следовательно, в современных условиях перед нами встала необходимость переосмысления роли искусствования в сфере гуманитарного знания.

Чтобы воспринять в чем-то красоту с позиций любой культуры нужна определенная подготовка: кроме самой красоты становится понятной и эмоционально воздействует на чувства человека сущность, которую она выражает. Знающий человек гораздо глубже переживает эстетическую ситуацию, если она затрагивает духовный строй своей или близких ему культур. Так, эстетическое воспитание европейских цивилизаций отталкивалось от античности как универсального эталона гармонии и красоты. Глобальные систематизированные представления о красоте имеют несопоставимо большее значение, чем взятые по отдельности конкретные знания о тех или иных явлениях, эстетических свойствах и качествах объектов художественного восприятия. Об этом убедительно свидетельствует эволюция европейских эстетических воззрений, основными ступенями которой были:

- космическая гармония Платона, основоположника объективного идеализма, его учение об идеях как вечных умопостигаемых сущностях, выступающих в качестве принципов порождения вещей;

- эстетика поздней классики Аристотеля, являющейся завершением классической античной эстетики;

- византийская и древнеримская эстетика средневековья, ее философско–богословские и искусствоведческие направления, у истоков которых стоял Августин Блаженный;

- гуманистический идеал Возрождения: гармонизация божественного и человеческого, т. е. абсолютизация человеческой личности в ее целостности;

- эстетика Нового времени как результат соотношения творческих предпочтений художника и объективного разума, эпоха стилей;



– эстетика историзма, стремившаяся к точному воспроизведению духа и формы исторических стилей;

– эстетика эклектизма, черпающая импульсы в различных исторических стилях и опирающаяся на широкую эрудицию художника в выборе и компоновке образцов;

– эстетика модерна как совокупности попыток сформировать новый целостный стиль, противостоящий эклектике;

– художественно-эстетическая система модернизма как совокупности авангардистских направлений, построенных на «обратной логике» по отношению к традиционным искусствам;

– эстетика постмодернизма как направления, противоположного модернизму, его однозначности, абстрактности, рациональности; ее идеалами выступают многозначность и разнообразие, символичность и историчность, пластичность и живописность, а в целом – плюрализм, толерантность и широкие возможности выбора для каждого индивида.

Как видно, понимание эстетического в западноевропейской художественной культуре имело глубокие философские корни, и трансформировалось от поиска абсолютной истины, эмоционально выраженной через красоту, в сторону индивидуального наслаждения и изыскания путей самоутверждения через рациональную составляющую в культуре, творчестве и жизни. В итоге чувствующий человек оказался в плену бесчувственных вещей, анализ и описание которых стремится использовать в качестве отправных принципов, твердой теоретической основы для новых практических поисков. Но понимание прекрасного проявляет отношение человека к рациональному и интуитивному, материальному и идеальному, являясь при этом одним из средств их интеграции. Наиболее действенным методом интегрирования материального и духовного является дизайн, осмысленный с позиций культурных традиций народа.

Россия не знала циклического развития художественной мысли, свойственного Западу. Ее исконная художественная культура мало понятна для неподготовленного исследователя, изучающего в ней только формы. Эстетическая восприимчивость духовного – это важнейшее в ней чувство, определяет одну из сторон социальности человека, его отношение не только к корням своей культуры, но и к наследию других эпох и народов. Подлинный, культурно значимый дизайн нельзя возвести на пустом месте,

нельзя перескочить важнейшие звенья культурно-исторического развития страны, апеллируя лишь к броским новинкам современности. Потребительское эстетство и эстетика – это вещи разные, точно так же, как разными являются показное наукообразие и подлинно научная креативность. Всему глубокому и настоящему необходимо духовное питание: способность к творчеству рождается не из подражания чужим мыслям и идеям, пусть даже талантливим, а из овладения художественным наследием, накопленным поколениями, вне которого не может развиваться творческая личность.

Стихия русского язычества – это грандиозное культурное явление с собственной эстетикой, поражающей контрастами, вступающими в неповторимые сочетания. В нем нет имен, но есть удивительное «чувство земли», цементирующее даже противоречия в определенное органическое целое. Эта пограничная между Востоком и Западом культура оказалась способной воспринять через крещение утонченную духовность Византии, а затем вступить в цивилизованный диалог с промышленным Западом. При этом чувство священности своей земли, матери–земли, отграничило ее от всякого обезличивания и позволило сохранить монументальность культурных ценностей при включении в орбиту своей эстетической восприимчивости множество культур мира. Этим создается впечатление, что оно не имеет границ, хотя творческие искания и озарения, знания и представления о красоте четко обозначили ее место в культурной сокровищнице мира.

Взять хотя бы творения выдающегося гуманиста, художника и ученого Николая Константиновича Рериха (1874-1947). Когда смотрим его картины «Гонец», «Варяжское море», «Покорение Казани», «Сеча при Керженце» и др., понимаем, что перед нами певец Древней Руси, тонкий знаток языческой культуры, великий художник и патриот своей страны. Но в то же время весь опыт его жизни, система мировоззрения позволили ему предпринять беспрецедентную экспедицию, которая показала всему миру неизмеримые богатства восточной культуры и их значение для всей мировой цивилизации. Между этими двумя этапами его жизни и творчества нет противоречий, они связаны множеством культурно-ценностных и мировоззренческих нитей, пронизывающих все его эстетические взгляды и убеждения. В их основе находилось философское учение о преобразую-

щей силе искусства, а выдвинутая им формула «Искусство объединяет человечество» обрела статус фундаментальной в общественной и культурной жизни страны. Открытия Рериха вовлекли в нашу культуру богатства Востока, которые обогатили ее художественно, нравственно и научно.

Монументализация понятия красоты в русской культуре с ее центральной идеей добра – явление симптоматичное. Оно дистанцирует культуру от стандартности и шаблонов, от безликого интернационального стиля и американизированного потребительского быта. Ее отличительной чертой является определенность внутренней сущности объектов, воспринимаемая сквозь внешние проявления вещей. Рукотворное, созданное человеком, сливается с живой природой и становится привычной средой обитания. Материальная культура тем самым входит внутрь человека и становится как бы зеркалом его души, выступает носителем духовных ценностей. Граница между естественной и искусственной средами зависит в известной мере от самоопределения дизайнера и способа выделения объекта. Выделенный из духовного контекста утилитарный объект, взятый изолированно, воспринимается совершенно иначе.

К этнокультурным основам жизни стремится каждая страна, ища связи со своим историческим прошлым. Ренессанс и классицизм обращались в поисках эстетических идеалов к античности, барокко и романтизм – к готике. Древняя Русь эстетически привлекает нас красочностью, жизнерадостностью, лаконичностью, простотой форм, практичностью и смелостью решений. Распространившаяся мода на древнерусское перестает быть поверхностной, обращение к ней становится глубоким и широким явлением в отечественной дизайнерской культуре. Реальный опыт показывает, что новое прочтение забытых идей, конструкций и образов может подсказать оригинальные находки в решении современных проблем. Это не парадокс.

Освоение дизайнером материальной культуры прошлого не обозначает отказа от современности, от креативности творческого мышления, от научно-технических достижений цивилизации – все это относится к проблемам повышения комфортности среды обитания, ее безопасности и удобства; обращение же к наследию собственной страны связано с культурной идентификацией дизайнера, его самоопределением и нравственной ответственностью ученых за

отечественную науку. Настоящая научная работа, как уже говорилось, невозможна без понимания других культур, освоения не только их внешних форм, но и сущности – это важнейшее условие развития подлинного дизайна. Но познание другой культуры не обозначает растворение собственной в броских заимствованных новинках, а тем более, немотивированного использования заимствованной терминологии – это удел псевдонауки. Техническая эстетика как теория обучения и воспитания дизайнеров не может развиваться вне органичной связи с эстетикой и философией своей страны.

Современная научная парадигма ориентирована на развитие региональных культур, она открывает необозримое поле дизайнерской деятельности, важной для жизни всей страны. Но возникающие здесь проблемы характеризуются чрезвычайной сложностью и многообразием – их необходимо решать так, чтобы не нарушить тончайших культурных связей прошлого и настоящего, внутренних и внешних. Для этого нужны фундаментальные знания – знания не рыночного расчетчика, не клерка от науки, а художника-мыслителя и дизайнера-творца. Под этим углом зрения формирование адекватных, гармонично организованных процессов послевузовского образования с целью подготовки современных ученых – довольно сложная научная задача. Дизайн в настоящее время стал одним из ключевых факторов социально-культурного развития страны и важнейшей составляющей инновационных стратегий ее промышленного потенциала.

В настоящее время он рассматривается в числе основных инновационных ресурсов дальнейшего промышленно-экономического развития страны на культуросообразной основе и находится в центре внимания как научной, так и образовательной политики государства. Практика слепого заимствования зарубежного опыта в прошлом оказалась бесплодной, а временами и опасной. Культурная канва страны непроизвольно выступила жестким корректором заимствованных методов образования. Это затронуло существенные интересы практически всех слоев населения как в сфере производства и потребления промышленных товаров, так и оказания дизайнерских услуг в области гармонизации средовых объектов и находится в центре внимания социальной жизни страны.

Все вышесказанное вызывает необходимость расширения образовательного простран-

ства дизайнерских научных школ, связанного, как правило, с открытием соответствующих научных направлений. Наиболее эффективным полигоном для подобного рода научно-образовательной деятельности являются образовательные учреждения крупных регионов страны, концентрирующие вокруг себя научную деятельность соседних территорий. Вопросы подобной деятельности решаются с учетом выходного параметра, т. е. с учетом конкретного результата обучения. Под этим нами подразумевается уровень научной подготовки специалиста, его перспективы, потенциальные возможности работы и та роль, которую он сможет играть в возрождении культуры региона и научной жизни страны. Организация оптимальных способов обучения для специалистов различных регионов может существенно отличаться в зависимости от характера их профессиональной деятельности и культурной специфики региона. В данном случае имеется в виду важность проблемы соотношения в дизайнерской деятельности художественного творчества и художественного восприятия создаваемых объектов, осмысления их художественно-образной значимости в контексте культуры.

Жизненные и творческие взаимодействия обучающихся в конкретных региональных условиях несоизмеримо сложнее того, что можно вложить в образовательный процесс, но практическая их деятельность наиболее эффективна в том случае, если она согласуется, с одной стороны, с индивидуальными способностями и творческими интересами дизайнера, а с другой – с особенностями региональной культуры, ее традициями и конкретными местными условиями. Диссертация должна показать, насколько фундаментальны знания ее автора и насколько они смогут в конкретных условиях служить источником его реальных действий. Дизайнер – генератор идей и дел: его ход мыслей должен гармонизировать со сложившимися нормами культуры и, в то же самое время, быть готовым к феерическим всплескам сверхновых перспективных вариантов форм и проектов (догадок). Дизайн – это, прежде всего, знание культуры в живом процессе ее перемены.

Дизайнерские возможности тем богаче и разнообразнее, чем шире и могущественнее культуры, чем открытее их пространство для внешних контактов и разнообразия информационных источников. Содействовать этому могут сами дизайнеры: диалог культур является

не только вопросом выстраивания гуманитарных контактов на государственном уровне, но и способом приобщения отдельно взятой личности к духовному миру больших культурных образований. Творческая личность способна выйти за пределы ограничений, налагаемых конкретной культурой, но приобщение к другим смысловым пространствам не связано с потерей своего. История отечественного дизайна позволяет увидеть и осознать непреходящие ценности материально-предметного творчества, его вневременные особенности.

С позиций сказанного огромный интерес представляет не только опыт научно-экспериментального, но и практического проектирования с целью соединения их в реальном учебно-производственном процессе. При этом научные знания, индивидуальные умения воплощаются в навыки работы с реальными дизайнерскими объектами. Подобная синтетическая деятельность способствует выработке прогрессивных методов научно-проектной деятельности, высоко востребованной как на уровне подготовки диссертационных исследований, так и в сферах инновационной дизайнерской деятельности. Соединение в образовательной деятельности научного и практического потенциала дизайнера в едином процессе позволяет выйти на такой тип общения, при котором искусство профессиональных, междисциплинарных и межкультурных контактов соединяется в едином континууме творческой мысли.

С этой целью нами в работе широко используется известный метод **коллективного принятия решений**. Этот метод не является принципиально новым, его родоначальником является выдающийся чешский мыслитель Б. Больцано, опубликовавший в середине XIX века книгу «Искусство изобретательства». В ней основное место было уделено методике творчества. Главным, по мнению автора, является определение цели и отсеивание непродуктивных направлений поиска. Далее последовательно формировался основной вопрос и анализировались все известные сведения, имеющие к нему отношение. В дополнение выдвигались пробные предложения и на их основе осуществлялись попытки найти дополнительные решения. Затем весь массив чужих и своих гипотез подвергался критике, на основании которой отбирались оптимальные решения. Таким образом, предложенный метод подводил к выстраиванию целостного, системно организованного анализа, позво-

ляющего выделять и отбирать наиболее мотивированные решения. Кроме того, он являлся эффективной формой актуализации смыслов и целей исследования в контексте изобретательской деятельности: глубокое погружение в них приводило к рождению новых решений.

В дальнейшем метод коллективного мышления привлекал внимание ученых многих стран мира. Известный французский психолог Т. Рибо считал главным источником изобретений воображение. На грани XIX–XX веков он опубликовал книгу «Творческое воображение», в которой предложил ряд методов, нашедших практическое применение в кругу изобретателей. Главными среди них являлись:

- объединение и разъединение элементов уже существующего устройства;
- аналогия с объектами из другой области;
- мысленное «одушевление» технического объекта.

Все приведенные методы в том или ином варианте нашли научное раскрытие в дизайне. Фактически в них речь идет о смысловой переработке сложившегося практического и интеллектуального опыта. При этом для творческого воображения характерно то, что вспыхнувшее озарение или догадка соотносится дизайнером с окружающей действительностью еще до того как они оформились в логически оправданную структуру. Но коллективные действия и коллективные решения не есть простая сумма множества одинаковых индивидуальных действий, это намного сложнее. Подобные решения представляют собой множество во многом отличающихся мнений, по-разному направленных на достижение одной и той же цели. Их обобщение, анализ и извлечение соответствующих выводов представляет собой сложную научную задачу.

В России острый интерес к индивидуальному и коллективному творчеству в двадцатых годах прошлого века проявлял Владимир Михайлович Бехтерев. И в это же время проводил эксперименты в указанной области немецкий ученый В. Меде. Он установил, что при коллективной работе выигрывают слабые члены группы, в то время как сильные – проигрывают. Кроме того, коллективные действия, по его мнению, приводят участников к взаимному уподоблению и отождествлению решений. В какой-то степени это справедливый вывод, но творческое решение связано с выбором цели и способа действия, а, следовательно, рождение зрелой формы – это процесс, не поддающийся конкрет-

ному описанию. Его логика не совсем совпадает с тем, в какой последовательности и как было сделано то или иное суждение.

В США аналогичные исследования в начале прошлого века осуществлял Ф. Олпорт, но он пришел к решению, что мышление и рассуждение в коллективе обозначает бессознательное подчинение себя его влиянию. И тем не менее именно в Америке в 1953 году А. Осборн предложил методику изобретательства, назвав ее «мозговым штурмом». Это коллективный метод творчества, в котором учитывается то обстоятельство, что существует две категории исследователей: одни эффективно генерируют идеи, но не владеют способностью к анализу, другие – наоборот, сами генерировать идеи не могут, но блестяще их анализируют. На этом отличии выстраивались две рабочие группы, которые взаимодействовали между собой под руководством руководителя эксперимента. Результат последнего во многом зависел от его искусства руководителя вести работу групп.

Различные модификации указанного метода получили широкое распространение в других странах: в ГДР он получил название «Конференции идей», в СССР преломился в организационно-деятельностных играх Г.П. Щедровицкого (1929–1994). Как философ и методолог, он специализировался в теории мышления, теории деятельности, системно-мыследеятельностной методологии.

Использование метода коллективного мышления в работе постоянно действующего научно-теоретического семинара широко использовалось нами во время многолетней работы во Всероссийском научно-исследовательском институте технической эстетики (ВНИИТЭ) при подготовке научных кадров высшей квалификации. Сейчас, в Научно-проектном центре «Техническая эстетика», который является прямым продолжателем этой работы, мы сосредоточили свои усилия на актуальных проблемах связи отечественного дизайна с культурой того или иного региона страны. Его (дизайна) жизненные связи с этнической культурой, ее историей, философией и мировоззрением рассматриваются в контексте современных социокультурных проблем и новейших научно-технических достижений.

Общие принципы коллективного мышления обеспечивают высокую эффективность получаемых научных и проектных результатов. Но организация проводимых нами дизайнерс-



ких семинаров принципиально иная: в противоположность идее членения коллектива на группы, участники семинара, объединенные общей целью поиска решения, работают как единая коллективная личность, предельно используя свои индивидуальные возможности. Реальным же режиссером ситуации является автор рассматриваемой работы – ему принадлежит результат и право принимать решения.

Главная задача семинара – мобилизация творческой активности его участников, которая должна находить отражение в многоаспектной и междисциплинарной проработке научных исследований, проектов и публикаций. Когда осуществлен синтез и ясен содержательный код работы, последовательно разворачивается и традиционно-логический смысл до получения предполагаемых выводов и рекомендаций. Этот универсальный принцип эффективен как в научно-образовательной, так и методолого-практической дизайнерской деятельности. Интеграция научно-исследовательской и образовательной практики дает положительные результаты не только при подготовке диссертационных работ, но и при выборе направлений исследований. В обоих случаях основными задачами и принципами работы научно-практического семинара являются:

– приоритет индивидуальности и субъективного опыта в постановке и решении новых научных задач;

– трансформация духовно-культурных и социально – значимых норм в проектную культуру дизайнера с позиций системного подхода;

– исследование структуры, формы, функции, процесса, художественной образности и т. д. во всем многообразии их внутренних и внешних связей;

– фундаментальная научно-методологическая подготовка и ориентация поэтапных исследований в области новых научных направлений;

– выполнение работ по договорам с учебными, научно-исследовательскими организациями, а также промышленными предприятиями и отдельными лицами в области поисков и постановки новых научных направлений;

– совместные исследования и подготовка на их основе научных работ и публикаций.

При этом сохраняется установка на использование, как традиционного наследия России, так и богатейшего научного багажа отечественного дизайна XX века. Леонардо да Винчи говорил: «Каждое мгновение опыт обнаруживает вещи, оставшиеся неизвестными в течение стольких веков». В наши дни эти слова остаются актуальными.

16.06.2011

**Список литературы:**

1. Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 10 т., т.10. М., 1958. – С. 459.
2. Сарабянов Д.В. О Кандинском. Кандинский. Каталог выставки. Издательство «Аврора». Ленинград, 1989. – С. 40.

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

UDC 7.01

**Kalinicheva M. M.**

LLC «Research-project centre of M.Kalinicheva «Technical aesthetics» (Moscow city),  
e-mail: mariancenter@mail.ru

**HISTORY AND CREATIVE POSITION OF THE RESEARCH PROJECT CENTER 'INDUSTRIAL ART'**

This paper provides a comparative retrospective analysis of the relationship of science, technology and art in Europe and in Russia in 17-21<sup>st</sup> centuries and gives justification of the scientific paradigm of modern design with focus on the development of regional cultures. It represents a vision for the preparation of a modern design artist on the basis of collective decision-making method.

Keywords: technical aesthetics, design, aesthetics, science, technology, art, national identity, the method of collective decision-making.

**Bibliography:**

1. Dostoevsky F.M. Collected edition in 10 volumes, vol.10 M., 1958-p.459.
2. Sarabianov D.V. About Kandinsky. Kandinsky. Exhibition catalogue. Publishing house «Aurora». Leningrad, 1989.-p.40.