

Министерство образования Республики Беларусь
БЕЛОРУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Факультет технологий управления и гуманитаризации
Кафедра «Философских учений»

Электронное учебное пособие
по учебной дисциплине "Эстетика"
специализированного модуля "Философия"

Для студентов I ступени получения высшего образования
всех специальностей очной и заочной форм получения образования

Электронный учебный материал

Минск 2020

УДК 539.3(075.8)

Авторы:

Лойко А.И. (Введение, 1.1, 1.2, 1.4, 1.7, 1.10, 1.12, 2.1, 2.3, 2.4, 2.8, 2.9, 2.10, 2.11, 2.13, 2.15), Булыго Е. К. (1.3, 1.5, 1.6, 1.7, 1.11, 2.1, 2.2, 2.10, 2.12), Волнистый А.Г.(2.14), Герасимович Л.С. (2.14), Дроздович О.М. (1.9), Жоголь Н.Н. (1.8), Мушинский Н.И (1.8), Струтинская Н.В. (1.5), Якимович Е.Б. (2.6)

Под общей редакцией А.И. Лойко

Рецензенты:

Карасева С. Г., кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии культуры Белорусского государственного университета

Учебно-методическое пособие содержит материалы лекционного курса, методические рекомендации по самостоятельному изучению учебной дисциплины «Эстетика», список дополнительной литературы для самостоятельной, научно – исследовательской работы студентов.

Белорусский национальный технический университет
пр-т Независимости, 65, г. Минск, Республика Беларусь
Тел.(017) 2939623
E-mail: loiko@bntu.by
Регистрационный № БНТУ/ ФТУГ 02-34.2020

© БНТУ, 2020
© Лойко А.И. 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
РАЗДЕЛ 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЭСТЕТИКИ	4
1.1. Предмет эстетики	4
1.2. Эстетика природы (биоэстетика)	8
1.3. Эстетическое сознание	9
1.4. Экологическая эстетика и ландшафтный дизайн	12
1.5. Категориальные структуры эстетики	12
1.6. Особенности формообразования и морфологии пространства в традиционных обществах Востока и Запада	20
1.7. Эстетика техногенных цивилизаций в модификациях модерна, модернизма и постмодернизма	44
1.8. Теоретическая эстетика и этика	60
1.9. Безобразное и низменное в динамике конфликтного сознания	80
1.10. Эстетика и аксиология	86
1.11. Эмпирическая эстетика в категориях чувственного познания	92
1.12. Нейроэстетика	94
РАЗДЕЛ 2. ПРИКЛАДНАЯ ЭСТЕТИКА КОНСТРУИРОВАНИЯ И ПРОЕКТИРОВАНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ СРЕДЫ	98
2.1. Прикладная эстетика и дизайн	98
2.2. Архитектурная эстетика и интерьерный дизайн	102
2.3. Техническая эстетика и промышленный дизайн	102
2.4. Эстетика маркетинга	113
2.5. Эстетика менеджмента	114
2.6. Дизайн упаковки	119
2.7. Дизайн одежды	125
2.8. Антропологическая эстетика маникюра, педикюра, стоматологии, косметической хирургии	125
2.9. Эстетическое пространство исторических комплексов и потенциал развития туристической индустрии	126
2.10 Эстетика городской среды	126
2.11. Эстетика компьютерного дизайна	136
2.12. Эстетика искусства и художественного творчества	137
2.13. Эстетика спорта	147
2.14 Инженерное творчество в системе интеллектуальных ценностей	150
2.15. Конвергенция эстетических критериев техники и искусства в условиях взаимодействия парадигм третьей и четвертой промышленных революций	177
Литература	182

ВВЕДЕНИЕ

Изучение специализированного модуля «Философия» в рамках учебной дисциплины «Эстетика» актуально практическими задачами подготовки инженерных кадров в области конструирования и проектирования, востребованных на рынке объектных многопрофильных структур с высоким уровнем эстетической привлекательности, соответствующей потребительским ожиданиям. Эстетика актуальна также для архитекторов, поскольку они формируют пространство культуры исходя из диалектики традиций и инноваций. За тысячи лет человечеством выработаны оригинальные эстетические критерии формообразования, архитектурной стилистики, композиции. В условиях глобализации они стали предметом заимствований и адаптации к особенностям локальной культурной традиции. На фоне межкультурной коммуникации растет роль геобрендинга Беларуси через национальные особенности социального пространства, формирующей его специфику архитектуры, дизайна, инженерных школ.

Учебно-методическое пособие содержит материал для подготовки к зачету, написанию рефератов, научных работ по тематике конференций, близкой к эстетике и дизайну. В пособии реализована междисциплинарная методология, которая формирует у студентов навыки командной работы в конструкторском бюро, проектной организации при создании многопрофильных систем жизнедеятельности промышленных, городских, аграрных комплексов.

РАЗДЕЛ 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЭСТЕТИКИ

1.1. Предмет эстетики

Эстетика является философской наукой, изучающей отношение человека к миру с точки зрения категорий красоты, гармонии и совершенства. Эти знания используются прикладной эстетикой при подготовке специалистов по архитектуре, промышленному дизайну, косметической медицине, парикмахерскому делу, дизайну упаковки, компьютерному дизайну, гастрономическому дизайну, дизайну интерьера, ландшафтному дизайну, маркетингу, логистике. В предметное поле эстетики входит искусство как особая сфера духовной культуры. Она обладает как фундаментальным, так и прикладным аспектами.

Теоретическая составляющая эстетики представлена категориальными структурами, концепциями, отражающими особенности эволюции эстетического сознания человечества, практик формообразования, стилей, эстетического вкуса. Она сопряжена с анализом искусства, объектов природы, социальных ситуаций с точки зрения их эстетической значимости и позволяет студентам глубже разобраться в современной жизни и искусстве. Практические задания способствуют развитию способности эстетического восприятия реальности, эстетического вкуса, понимания произведений искусства, различных стилей, развитию творческих способностей.

В современном обществе освоение эстетических знаний и умений стало необходимым условием профессиональной деятельности человека в самых разнообразных сферах, что вызвано глобальными изменениями, происходящими в культуре. Эти изменения получили осмысление в теории эстетизации быта, исходящей из представления о том, что современный человек испытывает отрицательные эмоции от отсутствия гармонии и совершенства в социокультурной реальности. Как следствие у него возникает потребность сделать окружающую среду эстетически значимой.

Эстетические ценности способствуют формированию нового отношения к природе, гармонизируют внутренний мир человека и его отношения с другими людьми, развивают творческие способности. Поэтому эстетическое образование и воспитание получили актуализацию в различных сферах деятельности. Особенно важной становится эстетика на фоне экологизации сознания, гармоничного сочетания национального и общечеловеческого. Существует необходимость не просто в квалифицированных специалистах, но, прежде всего, в творческих профессионалах, способных находить новые решения проблем, гармонично вписывающиеся в природу и социум.

Основная цель преподавания эстетики заключается в формировании и развитии у студентов эстетического отношения к миру. В числе задач:

- развитие у студентов навыка рефлексии над собственным эстетически опытом;
- формирование умения анализировать с эстетической точки зрения произведения искусства, природные явления и жизненные ситуации;
- развитие эмпатических – навыков восприятия произведений искусства;
- формирование эстетического вкуса.

В результате изучения учебной дисциплины студент имеет возможность получить: знание предмета, структуры эстетики, причин ее появления; – основных подходов к осмыслению проблем эстетики; – имена и главные идеи ведущих представителей эстетического знания; – сущности эстетического отношения человека к миру; – основных категорий эстетики; – структуры эстетического сознания и эстетической деятельности; – специфики и основных видов дизайна; – специфики, структуры и функций искусства; – сущности понятий «художественный стиль» и особенностей больших художественных стилей; – основных направлений в искусстве XX-XXI вв. и их представителей; – места и роли эстетической культуры в жизни человека и общественных отношениях. Сформировать умение:

- выявлять и характеризовать собственные эстетические эмоции;
- характеризовать произведения искусства, природные и социальные явления с точки зрения базовых эстетических категорий (прекрасное, безобразное, возвышенное, низменное, трагическое, комическое);
- видеть особенности содержания и приемов художественного выражения в конкретных произведениях искусства;

– определять, к какому стилю относится конкретное произведение искусства; - выделять эстетический компонент в маркетинговой и рекламной деятельности;

– находить качественную научную информацию по проблемам эстетики.

Овладеть навыками и качествами:

- эстетического восприятия мира;
- учета эстетических аспектов в потребностях потребителей;
- формирования и аргументации своей позиции;
- анализа произведений искусства, природных и социальных явлений с точки зрения эстетического отношения к миру;
- поиска и анализа научной литературы; - написания научных текстов;
- создания презентаций;
- выступления с докладами.

Эстетика включает в себя теоретическую и практическую части. Теоретическая часть направлена на освоение студентами основных понятий учебной дисциплины, изучение различных подходов к анализу эстетического отношения человека к миру. Практическая часть связана с освоением студентом полученных знаний, обсуждением произведений искусства, явлений природы, художественного творчества, дизайна, маркетинговой и рекламной деятельности с точки зрения эстетического отношения к миру.

Методы и технологии преподавания эстетики способствуют вовлечению студентов в поиск и управление знаниями, приобретению опыта самостоятельного решения разнообразных задач. В числе наиболее перспективных и эффективных методик и технологий используются:

- технология проблемного обучения;
- технология учебно-исследовательской деятельности; - технология проектной деятельности;
- вариативные модели управляемой самостоятельной работы;
- информационные технологии;
- коммуникативные технологии (дискуссии, учебные дебаты);
- методы текстового анализа (герменевтический, семиотический, деконструкции).

Аудиторная работа со студентами предполагает чтение лекций, проведение семинарских занятий. Контроль знаний осуществляется в форме опроса, эссе, тестовых заданий, тезисов научных конференций, рефератов, выступлений с докладами, выполнения презентаций, творческих заданий.

Содержание предметного поля эстетики предполагает рассмотрение эстетики как науки. Изучение предпосылок ее возникновения. Исследуются предмет и структура эстетического знания, а также проблемное поле и методологическая база современной эстетики, место эстетики в системе гуманитарных наук. Уделяется внимание функции эстетического знания в рамках экономического образования, специфике эстетического отношения человека к миру. Эстетическое сознание рассматривается как ценностное

отношение человека к природному и культурному окружению. Во внимание берется диалектика эмоционального и рационального, теоретического и утилитарного в эстетическом отношении.

Осуществляется отражение эстетического многообразия природы, культуры и искусства в основных эстетических категориях: прекрасное, безобразное, возвышенное, низменное, трагическое, комическое. Прекрасное исследуется как воплощение совершенства. Оно конкретизируется понятиями меры, симметрии созвучия, соответствия, гармонии в определении прекрасного. Исследуется проблема объективности и субъективности прекрасного, а также культурно-исторические основания понимания прекрасного и его отображения в жизни и искусстве, результатах деятельности человека, в формировании его как личности. Рассматриваются эстетические модификации безобразного в культуре, восприятие безобразного в сочетании с прекрасным, низменным, комическим.

Исследуется роль возвышенного в процессах духовного совершенствования личности, а также антипод возвышенного в форме низменных явлений, зла. Особую тему эстетики составляет категория трагического. Исследуются модификации трагического в искусстве. Трагическое связывается с героическим. Предметом рассмотрения является катарсис как механизм действия трагического в искусстве (Аристотель, Л. Выготский). Трагическое диалектически связано с комическим. Исследуется специфика конфликта в категории комического, а также концепции комического в истории эстетики.

Эстетика исходит из того, что законы красоты имеют онтологическое основание в разнообразии природных форм. Эта область исследований ассоциируется с биоэстетикой и экологической эстетикой. Многие инженерные решения заимствуются из природы через бионику. В данном контексте важную роль играет эволюция эстетического сознания, поскольку она проецируется на эстетическую деятельность. Эстетическое сознание является специфической формой общественного сознания. В его структуру входят эстетическое восприятие, эстетическое впечатление, эстетический вкус, эстетический идеал, эстетическая концепция, эстетические взгляды. Выделяются условия и фазы эстетического восприятия, а также проблема объективности и субъективности эстетического вкуса.

Основными сферами проявления эстетического освоения действительности являются художественное творчество, игра, дизайн, прикладное искусство и народные промыслы, фольклор, художественная критика. Рыночная экономика актуализировала эстетические основания дизайна в виде экологической и эргономической составляющей. Востребованным стал ландшафтный дизайн и дизайн рекламы. В предметном поле эстетики остается природа искусства и его взаимосвязь с другими сферами человеческого бытия. Исследуется многообразие видов искусства, специфика жанра, диалектика содержания и формы, многообразие художественных стилей как закономерность культурной динамики, связь мировоззренче-

ских и стилевых детерминант в сознании общества. Изучаются эстетические особенности романского стиля, готики, барокко, классицизма, романтизма, реализма, символизма, импрессионизма, модерна, постмодернизма.

1.2. Эстетика природы (биоэстетика)

Эстетика природы функциональна по причине того, что ее динамическое разнообразие цвета, формы, композиции создано гравитационным, электромагнитным, ядерным взаимодействиями. Это разнообразие приобрело в границах Вселенной динамическое равновесие, которое поражает математиков и физиков с позиции критериев симметрии, красоты, цифровой и графической формализации. Именно эстетика Вселенной стала основанием для математической эстетики, нашедшей связь в природе между цифровыми и музыкальными соотношениями. Еще большее динамическое разнообразие демонстрирует живая природа в пределах Земли. Это разнообразие эволюционирует в условиях динамического равновесия биосферы. Борьба за существование, естественный отбор, адаптация создали уникальные формы функционального использования живыми организмами цвета, образа жизни, коэволюции популяций.

Животные освоили цветовую палитру окружающей среды в целях маскировки и успешной охоты. Для внешнего наблюдателя, каковым является человек, функциональные причины адаптации и приспособления растений и животных в рамках природных комплексов не интересны, если он не занимается профессиональной биологией. Его интерес мотивирован композиционной красотой природных пейзажей в виде речных долин, гор, пустынь, безграничной степи, тайги. Эти пейзажи рассматриваются в изобразительном искусстве с позиций национальной идентичности. Пейзажи являются образами родной природы, малой Родины. Это видно по практикам изобразительного искусства, поэзии. Эти особенности природы сформировали аксиологическое основание декоративно-прикладного искусства и дизайна. Оно связано с основными социокультурными доминантами эпохи. Вещь, созданная дизайнером, работает не только как носитель функции, но, прежде всего, как носитель культурного смысла. Ее создание предполагает поиск источника форм. Им может быть природа и сам человек. Но, ни природа, ни человек не даны нам сами по себе. Мир существует для нас как определенная модель, воплотившая некую идею. Обращение к природным формам в творчестве дизайнера возможно лишь, когда природа поэтизирована, признаны ее красота и значимость. И когда природные формы одобрены культурой, а их ценность считается безусловной, они используются в дизайне (бионика).

Среди основных принципов экологического дизайна следует выделить: достижение долговечности изделия, оптимальное соотношение затрат материалов и продолжительности жизни изделия, максимальную экономию природных ресурсов и материалов, использование энергетических ресурсов воспроизводимого и восстанавливаемого типа. В результате развития

исследований принципов функционирования экосистем возник интерес к созданию в условиях экспериментальной изоляции комплексных биосферных ансамблей. Наиболее известным образцом конструкций такого типа явился масштабный проект «Биосфера-2», запущенный в сентябре 1991 года в Оракле в американском штате Аризона. По своему архитектурному дизайну «Биосфера-2» представляет собой сеть герметичных зданий из легких материалов, покрытых стеклянным колпаком.

Бионический дизайн развился в период интенсивного бионического проектирования под влиянием бионических исследований, когда стали появляться работы, в той или иной мере опирающиеся методы оптимального проектирования биотехнических систем и элементов. Один из родоначальников биодизайна – итальянский дизайнер Луиджи Колани. В 1953 г. он возглавил проектную группу новых материалов в “McDonell-Douglas” в Калифорнии, и стал ведущим дизайнером компании “Fiat” в последующие годы. В 80-е годы Колани работал промышленным дизайнером в Японии. Бионический стиль в дизайне Колани характеризуется отсутствием острых углов и прямоугольных форм, которые сменили мягкие, закругленные пластичные линии, плавно перетекающие друг в друга. Подобные качественные изменения, представленные в работах Колани, заново открытые и широко интерпретированные, вдохновили следующее поколение дизайнеров. Наиболее яркими представителями бионического направления в дизайне можно назвать Росса Ловергрува и Камира Рашида. В основе конструирования эти дизайнеры видят целостный подход, объединяющий биометрию, анатомию, технологию и трехмерное моделирование.

1.3. Эстетическое сознание

Человек как особое живое существо, обладающее сознанием и удваивающее мир с первых шагов своего существования в качестве *homo sapiens* через символизацию существующего и несуществующего, через упорядочивание внешнего хаоса с помощью гармонии и красоты, демонстрирует некую подчас немотивированную прагматикой тягу к прекрасному. Можно много рассуждать о следствиях первой интеллектуальной революции в истории человечества и связанной с появлением пиктограмм, но до сих пор остались вопросы о том, почему и как они возникли. Пиктограммы не только несли некоторую информацию, но они стали первой попыткой символизации мира, при чем, как реально существующего, так и возможного. Если пиктография возникает как ответ на насущную потребность, то почему в ней наряду с информативностью содержится и эстетическая составляющая, позволяющая нам использовать выражение «письменное искусство». Стремление к прекрасному, к гармонии и порядку связаны не только с потребностью в организации максимально успешного выживания. Мы сталкиваемся с некими избыточными атрибутами человеческой активности. И если эти атрибуты, скажем, в ритуально-сакральном действе вполне

закономерны, то в остальных простых поведенческих актах они действительно избыточны и подчас необоснованно затратны.

Но эта проблема снимается в случае, если мы говорим о своеобразии человека как живого существа, связанном не только с рациональностью, которая позволяет выживать, меняя мир, но и со стремлением выходить за свои собственные пределы, удваивая мир, показывая различие между миром сущим и миром должным. Любые феномены и артефакты, дошедшие до нас, демонстрируют нам особую эстетическую нагруженность вне зависимости от предназначения и функциональности. Тяга к красоте, стремление украсить свой мир – визитная карточка человека. Не смотря на длительную историю развития эстетического сознания как такового, эстетика как важнейшая часть философского осмысления Универсума, появляется достаточно поздно.

Эстетика является философской наукой не только генетически. Она совпадает с философией в определении предмета. Также, как и в философии, в эстетике предметом выступает весь мир в его многообразии (мир естественно-природный, мир вещный, рукотворный, мир людей, их поступков и отношений, мир идей), призмой восприятия которого является прекрасное. Нас впечатляет и совершенство человеческого тела, и красота пейзажа, и выразительность произведения искусства, и гениальность постановки и решения интеллектуальной задачи, и высота человеческого духа, его жертвенность и великодушие. Особенностью предмета эстетики является то, что в нем нет ничего для человека, что он не смог бы почувствовать и пережить. Эстетическое отношение к миру всегда реализуется через эмоциональное переживание, заинтересованность, значимость. Именно это имел в виду уже Аристотель, считавший, что наука и философия начинаются с удивления, а искусство – с впечатления (при этом наука доказывает, а искусство – показывает). Эстетическое отношение представляет собой особую связь человека и мира, предполагающую переживание, оценку и соотнесенность с идеалами. Для эстетического отношения характерно:

- значимость индивидуально-личностного оценочного момента;
- активность;
- свобода;
- бескорыстие, внеутилитарность.

Эстетическое отношение предельно разнообразно. В нем находят свое выражение как индивидуально-личностные особенности человека, среди которых особое значение имеет воображение, так и специфика эпохи. При этом оно всегда пристрастно, эмоционально (спектр эмоций может варьироваться от восхищения до гнева и отвращения, только не может быть безразличным). Эстетическое отношение связано с выделением предмета или явления не по существенным признакам или его функциональным характеристикам, а по эмоциональной значимости для человека. Эстетическое вызывает у человека переживание, эстетическое удовольствие вне всякой заинтересованности, само по себе (Кант). В этом заключается внеутили-

тарность такого отношения к миру, как и его активность. Именно поэтому нельзя отождествлять чувственное и эстетическое, ведь чувственное всегда пассивно, тогда как эстетическое как особый способ ценностной интерпретации мира и связи с ним человека – активно.

Активность эстетического отношения реализуется как особое умение в хаосе, бесструктурном потоке увидеть гармонию и порядок. Это становится возможным при условии единства духовного момента как выражения созидания в этом отношении (через цель, идею) и способности человека к эстетическому переживанию. Это в очередной раз актуализирует мысль Канта: пока в голове нет идеи, глаза не видят факта. При этом сфера эстетического есть сфера свободы: никто, и ничто не могут заставить нас почувствовать, пережить прекрасное или комическое, оценить его. Ведь эстетическое – самый человеческий, самый индивидуальный и интимный способ восприятия мира. Такая особенность художественно-эстетической сферы всегда вызывала к себе пристальный интерес и даже жесткую цензуру в различных традиционных либо жестко регламентированных обществах (любые варианты социальных деспотий и тираний начинались с выстраивания системы запретов и цензуры, регламентирующих эстетическое сознание).

Специфика эстетического сознания, проблемное поле эстетики, ее цели и пути развития во многом задаются системой категорий, в которой имеет смысл выделить несколько блоков:

- - субъектные категории;
- - объектные категории;
- - категории эстетики как теории искусства.

Если исходить из того, что эстетическое представляет собой не определенные свойства, качества явлений реальности, а особую связь человека и мира, способ обнаружения и интерпретации в художественно-эмоциональных образах мира вокруг себя и себя в мире, то такая систематизация категорий вполне закономерна.

Уже греки акцентировали внимание на чувственном восприятии как условии эстетического переживания. Получение информации о свойствах (форма, объем, соразмерность частей, цветовая палитра, звуковая гармония и пр.) воспринимаемого объекта, как правило, происходит благодаря зрению и слуху, являясь необходимым, но не достаточным условием эстетического переживания вплоть до наслаждения. Но лишь, когда вся эта информация переживается нами предельно эмоционально сильно независимо от утилитарных свойств воспринимаемого объекта, когда мы заинтересованы в нем лишь как в источнике эстетического наслаждения, мы и можем констатировать эстетическую ситуацию. Она порождается нашей личностью и одновременно тем социокультурным контекстом, в котором мы укоренены и которой предвещает наше постижение мира. Именно самоценность эстетического восприятия и его высшего проявления – наслажде-

ния, его самодостаточность вне и независимо от целесообразности объекта и является визитной карточкой человека и связана с его духовностью.

Мы можем восхищаться простотой либо сложностью неких предметов или вещей, созданных для достижения вполне прагматических целей. Но наша способность наслаждаться их красотой возникает вне и независимо от их функциональности. Без понимания этой особенности раскрыть сущность эстетического сознания не представляется возможным.

1.4. Экологическая эстетика и ландшафтный дизайн

Промышленный подъем начала 1960-х годов в Японии привел к стремительному развитию национального дизайна, первоначально оказавшегося под сильным влиянием американского стайлинга. Позднее в японском дизайне формируется смешанный стиль, опирающийся на эстетические идеи и художественные формы традиционной японской культуры и сочетающий в себе лучшие достижения мирового дизайна. Первые опыты синтеза традиционного знания и современных технологий были успешно реализованы японскими архитекторами-метаболистами. Примером может служить один из первых программных проектов японского архитектора Киёнори Кикутакэ – “Sky house” («Дом одной комнаты»), внутреннее пространство которого полностью регулируется и настраивается человеком. Все элементы дома и мебели в нем спроектированы как передвижные и заменяемые по мере появления новых инженерных конструкций.

Поиски новых форм велись в стремлении к компактности и простоте на основе целесообразности, к предельно возможному по удобству совмещению функций в одном предмете, связанных с особенностями хранения, регулирования технических приборов и управления ими. Ярче всего это проявилось в проектировании электронной техники.

В 1966 году по инициативе ведущих дизайнеров Японии была образована Японская ассоциация художественного проектирования окружающей среды (ДНИАС). Дизайнеры не ограничивали проектную деятельность прагматическими задачами, направленными на рост сбыта товара и интенсификацию производства, но видели цель своей деятельности в гармонизации современной предметной среды, создаваемой в условиях индустриального производства.

Традиционные японские принципы организации предметно-пространственной среды оказали влияние на дальнейшее развитие мирового дизайна, в частности, на возникновение в 1970-х годах XX века экологического подхода - концепции, направленной на гармонизацию отношений человека с окружающим миром.

1.5. Категориальные структуры эстетики

Классическими категориями эстетики являются категории прекрасного, безобразного, возвышенного, низменного, трагического и комического. Несмотря на длительное существование этих категорий, ни одна из них не

получила однозначно адекватного содержания. На протяжении всего периода существования эстетики, как в имплицитной, так и эксплицитной форме, эстетические категории получали все новые аспекты практического проявления и теоретического осмысления. Развитие эстетического восприятия человека неразрывно связано как с его духовным внутренним развитием, так и с изменяющимися внешними условиями жизни.

Прекрасное. Категория прекрасное традиционно считается одной из ключевых категорий эстетики. Тем не менее ее статус в эпоху постмодерна претерпевает изменения. Понятие прекрасного можно пояснять самыми разнообразными способами. Пояснение природы прекрасного одна из наиболее сложных вопросов эстетики. Прекрасное и красота достаточно часто употребляются как синонимы. Тем не менее понятия не тождественны. Прекрасное подразумевает эмоциональную вовлеченность человека, переживание им эстетического опыта. Красота же может быть холодной и безучастной. На первоначальных этапах развития человеческого общества понятие красоты тесно связывалось с физическими характеристиками (древние женские фигурки с преувеличенными частями тела, изображения древних охотников с длинными ногами, изображения животных, так как они свидетельствовали об успешности). Физическая красота людей, предметов, окружающего мира ценилась и в Древнем Египте, и в Древней Греции. Греческие мыслители добавили к физическому пониманию красоты нравственную красоту. В античности появляется специфическая категория «калокагатия» (прекрасное-и-доброе). Понятие прекрасного в классической Греции часто не ограничивалось только сферой эстетического, но распространялось и на область нравственности.

В средневековой эстетике прекрасное понималось, с одной стороны, как объективное, как красота божественного отражающая себя в материальном мире и субъективно, как то, что доставляет в процессе неутилитарного созерцания.

Для представителей эпохи Возрождения в центре эстетических представлений находится красота искусства. Истинная красота мира может проявиться только в искусстве. В произведениях художников создается идеализированная модель прекрасного мира.

В XVII веке мыслители ищут соотношение между объективными характеристиками красоты и их субъективным восприятием, происходит отождествление прекрасного с совершенным.

Со становлением эстетики как науки акцентируют внимание чувстве удовольствия от прекрасного, происходит разделение понятий совершенного и прекрасного.

В XIX-XX веке категория прекрасного уже не подвергается существенной научно-методической разработке.

Представления о прекрасном меняются в каждую историческую эпоху. На восприятие прекрасного, красоты влияют исторические, социальные, национальные, культурные, религиозные устремления человека. Ка-

ган М.С. отмечал, что «стоит человеку ощутить соответствие облика, строения, формы воспринимаемого им предмета своему идеалу, предмет этот становится для него прекрасным и, напротив, стоит человеку увидеть в предмете нечто, противоречащее его идеалу, враждебное идеалу, и предмет кажется уродливым, безобразным».

Категория прекрасного отличается следующими особенностями;

– прекрасное не утилитарно, представление о прекрасном не может быть лучше у той или иной эпохи, или той или иной социальной группы. На понимание прекрасного оказывает влияние доминирующий в искусстве художественный стиль;

– прекрасное скорее чувствуется, чем, выражается словами. Красота касается не столько разума человека, сколько его чувств. Красивыми могут быть не только чувственно воспринимаемое, но и чисто интеллектуальное. Даже научная теория должна отличаться элегантностью, ясностью, стройностью;

– в категории прекрасного выражается гармония. Аристотель самые главные формы прекрасного видит, как порядок в пространстве, соразмерность и определенность, как гармонию. Гармония может быть и природным, и духовным явлением, она может быть отношением между человеком и природой, между человеком и произведением культуры;

– проблема прекрасного отражает не только объективные характеристики воспринимаемого объекта, но и проблему самого человеческого восприятия. То, что оставляет равнодушными одних, другими, другими может восприниматься как безобразное или, наоборот, прекрасное.

Безобразное. Категория безобразное является противоположной категории прекрасного. Безобразное выражает ту часть отношений, которая связана с негативными эмоциями, чувством неудовлетворения, отвращения. Интерес к безобразному в культуре возник еще в доисторические времена (образ химеры). Аристотель, анализируя безобразное, отметил способность искусства сделать его приятным для восприятия. В Средневековье и Возрождение художники сопоставляли в своих работах прекрасное и безобразное. В итоге изображение безобразного оказывается косвенным утверждением прекрасного. В постмодернизме происходит эстетизация безобразного, размываются его отличительные признаки. Особенности категории безобразного:

– в содержании безобразного зафиксированы негативные эмоции, чувство неудовлетворения и отвращения;

– следует отличать безобразное и уродливое. Уродливое не всегда обладает эстетическими функциями. Безобразное является категорией эстетики;

– безобразное тесно связано с другими эстетическими категориями (безобразное в комическом понимается как уродливое, в трагическом и возвышенном как ужасное).

– интересно соотношение безобразного и прекрасного в искусстве: лицо может быть прекрасным, а может быть прекрасно нарисованным. Можно наслаждаться художественным произведением, мастерством художника и испытывать отвращение к изображаемому предмету.

Возвышенное. Понятие возвышенного появляется в греческой античности, как божественное воодушевление у провидцев, поэтов и живописцев. В средневековой эстетике дух возвышенного проявляет себя в живописи, архитектуре, церковном пении. Образ, икона, символ выполняли духовно-возвышающую функцию. Теоретическую разработку категория возвышенного получает в эксплицитной эстетике.

Особенности категории возвышенного:

– категория возвышенного фиксирует в своем содержании сложное чувство восхищения, восторга, благоговения и одновременно страха, ужаса, священного трепета. Чувство возвышенного заключает в себе нечто беспокойное, будоражащее;

– в понятии возвышенного главный акцент переносится на количество, в отличие качественных характеристик прекрасного. Прекрасное сочетает в себе меру и гармонию, возвышенное заключает в себе некое нарушение гармонии, нечто незавершенное. В возвышенном количество приобретает эстетическую значимость лишь в связи с качественной определенностью реального и конкретного предмета. «Возвышенным оказывается такой предмет, такое явление, такой поступок, в которых с исключительной силой, с всепоглощающей энергией проявляется человеческий идеал».

– для возникновения чувства возвышенного необходимы нечто величественное, грандиозное, способное вызвать сильные ощущения у человека, и человек, способный на такие ощущения. Возвышенное может существовать не только в произведениях человека, но и само по себе, в природе (красота лесов и гор, всеобъемлющие моря). Но чтобы эти объекты превратились в возвышающее человека нужна и соответствующая развитая духовность человека.

Низменное. В истории человечества с изначальных времен происходила борьба человека с природой. Осознание мощи природных стихий привело к поклонению и идеализации творческой мощи природы. Постепенно происходит формирование чувств возвышенного. Метафорическое восприятие мощи природных сил привело к формированию понятия чего-то неидеального. Особенности категории низменного:

– низменное выражает предельно антиидеальное, враждебное человеческим мечтам и устремлениям;

– в соотношении возвышенного и низменного прослеживается отношение верха (то, к чему стремятся люди, о чем мечтают) и низа (что хотят преодолеть, от чего хотят освободиться);

– отражение низменного в искусстве осуществляется через создание образов зла.

Категория трагического ведет свое происхождение от жанра древнегреческого драматического искусства – трагедии. Значимость категории трагического связана с проблемами взаимоотношения жизни, смерти и бессмертия человека. В античной трагедии в центре внимания поведение героя. Герой античной трагедии действует свободно даже тогда, когда понимает неизбежность гибели. Греческая трагедия – это трагедия катарсиса. В средние века трагическое заключается в мученичестве. Это трагедия утешения. Позднее мир и его трагедии происходят из самого мира (Возрождение и Новое время). Анализ состояния мира – основной принцип современной трагедии со времен Шекспира. Основные темы: смысл жизни, разлад личности и общества, личная и историческая ответственность. Особенности категории трагического:

– категория трагического фиксирует в своем содержании губительные и невыносимые стороны жизни, неразрешимые противоречия действительности, силы, конфликт с которыми угрожает самому существованию человека как своеобразному началу в мире. В результате человек ведет напряженную и опасную борьбу за значимые для себя цели и ценности;

– категория трагического тесно связана с категорией возвышенного. Человек восстающий против своей судьбы предполагает героическую личность, стремящуюся к достижению возвышенных целей;

– трагическое как эстетическая категория относится только к искусству в отличие от других эстетических категорий: прекрасного, возвышенного, комического, имеющих свой предмет и в искусстве, и в жизни. Только трагическое в искусстве вызывает эстетическое удовольствие, дает возможность пережить эстетический опыт. В искусстве трагическое неотделимо от катарсиса (духовное очищение в результате пережитого потрясения или страдания);

– непосредственная зависимость трагического от человеческих идеалов обнаруживается при историческом его рассмотрении, ибо с изменением идеалов менялись трагические коллизии и трагические герои.

Комическое также происходит от греческого драматического искусства – комедии. В истории комического эстетики утверждают о невозможности дать ему определение, и в то же время совершают попытки дать дефиницию. Особенности категории комического:

– феномен комического предполагает смех человека, вызванный интеллектуально-смысловой игрой. Например, когда при столкновении идеального и реального побеждает реальное. Комическое имеет место и в искусстве, и в жизни;

– комическое может сочетаться с драматическим и трагическим.

– комическое, понимаемое как противоречие между незначительным содержанием и кажущейся значимой формой, имеет множество форм, одна из которых является ирония;

– сила воздействия комического может быть как созидательной, так и разрушительной. Причем это воздействие распространяется и на группы людей, и на отдельных представителей;

– у комического можно обнаружить множество смыслов, подтекстов различной глубины. Зачастую авторы комедий не вкладывают те смыслы, которые позже обнаруживают читатели;

– комическое может иметь добродушный характер и вызывать беззлобный смех (юмор), а может жестоко высмеивать (сатира, сарказм).

Эстетическое основание дизайна раскрывается через систему категорий, в которой можно выделить «субъектные», «субъект-объектные» или оценочно-нормативные и «объектные» (А. Гулыга) категории. К первому ряду категорий относятся те, что связаны с носителем дизайн-деятельности (идеал, вкус, чувство). Эстетический идеал – наиболее содержательная эстетическая категория, выражающая исторически меняющиеся представления о высшем совершенстве, эталоне красоты. Именно идеал является основанием художественного канона и определяет границы стиля. Эстетический вкус – развивающаяся в течение всей жизни человека способность отличать прекрасное и безобразное, оценивать мир с точки зрения его выразительных качеств, реализуемая на основе идеала через свободный выбор. Эстетическое чувство – индивидуально-личностная эмоциональная форма переживания и оценки прекрасного, результатом которого является духовное наслаждение.

Ко второму ряду категорий относятся те, в которых происходит восприятие и оценка мира в его многообразии через призму прекрасного (прекрасное, гармония, возвышенное, безобразное и пр.). Прекрасное – основная самая значимая и широкая (по объему) эстетическая категория, выражающая красоту, гармонию, соразмерность и выступающая высшим эстетическим идеалом. Прекрасное (или красота как синоним) важнейшее оценочное понятие, от содержательной наполненности которого зависит не только само эстетическое восприятие мира, но и содержание других понятий (безобразное, возвышенное). Представление о прекрасном не является ни врожденным, ни абсолютным, ни внеисторичным. Как единство субъективного и объективного оно зависит от модели красоты, в зависимости от которой выбираются ее критерии и идеалы.

Гармония (греч. *Armonia* – связанность и соразмерность частей) – заданная культурой ценностно-смысловая установка, согласно которой мироздание в его многообразии мыслится с точки зрения признания его единства и упорядоченности как закона. Эстетическое измерение гармонии связано с тем, что она выступает формой и критерием красоты. Благодаря соразмерности частей или элементов целого воспринимаемый в качестве гармоничного объект не только противостоит хаосу как нечто упорядоченное, но и вызывает особые чувства, эмоции. Связь гармонии с пропорциональностью, соразмерностью и слаженностью элементов целого (будь весь Универсум или сам человек) еще в Древнем Египте, а затем и в античной

культуре определяла поиски закона гармонии. Их результатом можно считать и «Канон» Поликлета, и «Гармонию небесных сфер» Пифагора, и «золотое сечение» Возрождения, и «Модуль» Ле Корбюзье. «Гармония», а также понятия «мера» и «ритм», которые выражают основные эстетические принципы формообразования искусства и дизайна.

Гармония тесно связана с эстетическими категориями соразмерности, меры и пропорциональности. Мера выступает как определенный количественный интервал, выход за пределы которого приводит к появлению нового качества объекта. Соразмерность, таким образом, основана на соответствии между элементами художественного объекта и его целым по отношению к элементу, принятому в качестве базового. Выраженное математически такое соответствие может быть названо пропорциональным. Гармоническая пропорция – «формула красоты» – выражается математическим числом ϕ равным 0,618. Принято считать, что понятие о «золотом делении» ввел в научный обиход Пифагор. С историей «золотого сечения» и числа Φ непосредственным образом связано имя итальянского математика Леонардо из Пизы, более известного под именем Фибоначчи. Леонардо да Винчи также много внимания уделял изучению «золотого деления». Он производил сечения стереометрического тела, образованного правильными пятиугольниками, и каждый раз получал прямоугольники с отношениями сторон в «золотом делении» и дал этому делению название «золотое сечение». Именно пропорции «золотого сечения» создают впечатление гармонии, красоты и соответствуют эстетическим идеалам прекрасного. С развитием дизайна и технической эстетики действие закона «золотого сечения» распространилось на конструирование промышленных изделий.

Ритм является организующим способом в создании композиции, в то же время ритм в композиции является не менее значительным способом эмоционального воздействия. Декоративность изобразительных элементов имеет связь с проявлениями ритма и симметрии в природе, с положительной реакцией человека на правильную форму. Положительная эмоциональная реакция на гладкую поверхность, четкую линию, правильную форму, в конечном счете, выступает как эстетическая реакция, основанная на чувстве ритма и симметрии.

Третий ряд категорий выражает формы и способы организации мира по законам красоты в процессе творческой деятельности и связаны с ее результатом. К ним относятся: художественный образ, символ, форма, стиль. Художественный образ – категория, раскрывающая сущность и специфику любой художественно-эстетической деятельности (дизайна в том числе). В дизайне он работает как проектный образ, воплощая идеальное представление об объекте и являясь его художественной моделью. Проектный образ, прежде всего, отличает видение целого при четком знании элементов и их взаимосвязей, следовательно, конструкция. В качестве его источника выступает социокультурная необходимость, выраженная в социальных по-

требностях, а критерием является триединство: польза, прочность, красота (Витрувий), содержательная наполненность которых зависит как от личности автора, так и социокультурного контекста. Художественный (проектный) образ обладает полисемантической и многовариантностью. Он включает несколько планов – материально-вещественную данность, знаково-символическую форму, индивидуально-личностное отношение и оценку мира и самого человека.

Стиль представляет собой структурное единство образной системы творческого мышления и приемов, средств и способов художественного выражения. Стиль, как исторически сложившееся художественное, пластически однородное решение эстетических задач отличается относительной устойчивостью и единством средств и методов их решения. Стиль имеет концептуальный характер и связан с социокультурными доминантами. В нем можно выделить две стороны: содержательную (выражаемую идею) и формальную (способ выражения).

Герменевтические основания. Вопрос «перевода», т.е. интерпретации любого дизайнерского объекта, его неидентичного восприятия в зависимости от изменчивости исторической и культурной ситуации, замысла дизайнера, восприятия результата реализованной дизайнерской деятельности потребителем, является ключевым для герменевтического толкования.

Отправной методологической базой герменевтики можно считать посыл рассмотрения всего человеческого бытия в качестве языковых систем. Герменевтические исследования ориентированы на создание системы правил и моделей интерпретации. Интерпретация является основой понимания любого текста, она позволяет выявлять внутренние смыслы, рассматривать не отдельные знаки, значения, но охватывать все семантические системы. Семантическое содержание дизайна состоит из элементов, выраженных в устойчивой системе значений, – в некоем роде «языке» линий, фактур, цветов, форм, масс, масштабов, пропорций, объемов, – понятий, которые сами по себе ничего не означают, но имеют тотальный характер метакодов.

Интерпретационная постклассическая парадигма позволяет понимать дизайн как знаково-коммуникативный феномен и исследовать его корреляцию со словесно-понятийным языком. В отличие от словесного языка, где смысловозначительные признаки (фонемы) поддаются точному учету, и на их основе происходит установление различий и оппозиций, то на уровне визуально-пространственного представления имеется бесконечное количество факультативных вариантов создания арт-объекта и прочтения его смысла. Необходимо учесть и тот факт, что как знаковые объекты концепты дизайна конструируются в процессе становления социальных отношений, поэтому, включенные в социальную среду, они начинают функционировать как коды, структурирующие эту среду, придавая вещам дополнительную символическую ценность. Любой товар превращается в знак, имидж хорошего вкуса, а знак, торговая марка, определяя престиж и уро-

вень, превращается в реальную вещь, имеющую стоимость. Тем самым, полностью исчезают внутренние качества вещей: их функциональное назначение и полезность. Большинство сфер современного производства создает уже не столько материальные вещи, сколько их символическое значение. Сегодня проектирование вещей опирается не на функциональность, но на социальный статус, престижность и определенную стилевую принадлежность. Вещь, облагороженная стайлингом, не просто доставляет удовольствие, но повышает социальную позицию потребителя.

Дизайнер должен составить свое послание к потребителю, чтобы он мог правильно его понять, для чего учитываются психологические, культурные, национальные возможности восприятия и интерпретации цвета, изображения, формы, композиции, пластики. Способы трансляции и трансформации информации меняются не только от эпохи к эпохе, от культуры к культуре, от поколения к поколению, но и от дизайнера к дизайнеру. Изобретение дизайнерами новых форм, приемов и методов, последующая их легитимация через системы коннотации в то же время открывают новое поле возможностей и дальнейших поисков.

1.6. Особенности формообразования и морфологии пространства в традиционных обществах Востока и Запада

Художественное наследие Древнего Востока по силе выразительности, художественно-эстетической значимости и степени воздействия на самого искушенного современного ценителя прекрасного не знает себе равных. Оно очень разнообразно и отличается полифонической бездонностью. В рамках нашей работы представляется необходимым в восточном наследии выделить особый регион, так называемый, буддийский, что задается не тем, что художественное творчество древних индусов или японцев несравненно превосходит древнеегипетское или месопотамское искусство.

Такая география оправдана только одним доводом: этот регион – место рождения философии (наряду с эллинским миром), а для нас эстетика интересна, прежде всего, тем, что она органично входит в философское знание, а масштаб искусства является и масштабом философии (Х.- Г. Гадамер).

Раскрытие специфики древневосточной культуры через идею прекрасного и ее визуализацию, как в художественном творчестве, так и в повседневности восточного человека, предполагает, прежде всего, осмысление основополагающей оппозиции Восток-Запад. Совершенно очевидно, что проблема противопоставления культуры Востока западной коренится отнюдь не в географических, климатических либо иных особенностях, хотя они с необходимостью озвучены в культурных традициях этих регионов. Оппозиция Восток-Запад есть оппозиция мировоззренческая. Следовательно, различия данных культур связаны с различными, подчас, противоположными способами обнаружения и постижения человеком бытия мира и себя в мире, а также конечными целями этого постижения. Поэтому

в качестве изначальной установки мы предлагаем следующую: привычные образы Востока и Запада в нашем сознании условны и поверхностны, тогда как необходимо раскрыть их содержательную глубину. При этом феномены бытия носителя любой культуры обусловлены способом вписанности человека в бытие, а также самим содержанием основных категорий культуры: бытие и не-бытие, жизнь и смерть, истина и ложь, свет и тень, благо и зло. Особое ценностно-смысловое звучание данных категорий наполняет неповторимым содержанием не только художественное творчество восточной и западной культур, но и любые формы человеческой деятельности. Все это предполагает изучение восточного наследия в рамках компаративистики.

Компаративистский подход позволяет преодолеть основное затруднение, возникающее при обращении к наследию Востока. Его суть сводится к тому, что восточная доминирующая установка мировоззрения на цельность и целостность, на снятие различий между внутренним и внешним, на идею Единого исключает возможность ее постижения с помощью аналитичности, дискурса. Кроме того, большие затруднения при работе с восточными источниками связаны с проблемой перевода. С одной стороны, мы имеем дальневосточную иероглифику, предполагающую особый способ ее прочтения, расшифровки, а с другой, – многозначность основных мировоззренческих понятий, артикулированных, например, в Индии в почти 900 разнообразных диалектах и языках. А если добавить к вышеизложенному возраст основных культурных текстов (Упанишад, И Цзин), насчитывающий более двух с половиной тысячелетий, то попытка постичь тайну Востока через образную наглядность его искусства и уникальность его эстетического сознания, оказывается одной из предпочтительных. Более того, именно эстетическое измерение культур Востока и Запада никогда не позволит их унифицировать, но даст возможность рассматривать эти культуры как уникальные, замечательные и взаимодополняющие проявления Единого.

Своеобразие культуры Востока обнаруживается на смысложизненном уровне и с необходимостью воплощается во всем культурном богатстве, которое привычно ассоциируется с наследием Древнего Востока. В его основании лежат вполне определенные принципы, объясняющие как особенность восточной культуры в целом, так и ее конкретные воплощения:

- ✓ религиозно-культовый характер;
- ✓ принцип антропоприродной соразмерности;
- ✓ традиционализм и каноничность;
- ✓ социокультурная замкнутость и интровертность;
- ✓ духовность, артикулированная в мистицизме, созерцательности и культе Учителя;
- ✓ символизм.

Эти черты и принципы восточной культуры образуют целостную систему, в которой каждый принцип одновременно является и следствием, и

основанием предыдущего. Они порождают замечательное духовное единство мифопоэтической образности, символичности, художественной выразительности и онтологической глубины, задают цели и средства художественного творчества.

Важнейшей особенностью древнеиндийского мировоззрения, в том числе его художественно-эстетической составляющей, выступает идея Единого как своеобразная интуиция мирового целого (у греков логос). В этой интуиции отправной точкой является утверждение единства человека и мира, в котором они оба выступают как однопорядковые феномены. Это означает, что в природе усматривается человеческое, а в самом человеке важнейшим становится обнаружение природного. Следствием такого мировосприятия можно считать рассмотрение человека как единство природного и культурного, интерпретацию природы через неразделенность естественно-природного и духовного. Такое восприятие мира приводит к космической размерности самой эстетики и предельной значимости эстетического начала.

Бытие в Индии изначально рассматривается как прекрасно устроенное целое. Эстетическому устройству мира соответствуют моральные законы, ведь и то, и другое суть проявление высшей реальности, единой мировой души, воплощенной и в красоте розы, и красоте нравственного деяния. Кроме того, красота мира означает и его таинственность, преисполненность скрытым смыслом.

Следовательно, переживание красоты с необходимостью воплощается в символической форме. Отсюда знаменитый восточный символизм, который выражается не только в поисках скрытой причины существования мира, но и причины сокровенного единства человека и мира. Единственным языком выражения этой целостности становится язык художественных символов, в котором связь бытия и не-бытия, пустоты и наполненности, отсутствия и присутствия обретает визуальную образность и очевидность. При этом сама художественная интуиция как продолжение космической гармонии, действующей и на уровне макрокосмоса и микрокосма, несомненна в качестве авторитета и выражает эстетическую сопричастность человека миру.

Антропоприродная соразмерность восточной культуры означает не просто единство человека и природного мира, а их гармонию, слитность, равнозначность, принадлежность к одному истоку, подчиненность единому космическому ритму и закону (что и для индуистов, и для буддистов, и для даосов – суть одно и то же). В Индии такая интуиция мирового целого проходит целый ряд этапов: от озвучения в ярких религиозных ритуалах, ведийских гимнах ариев до текстов Упанишад и шастр – первых трактатов по искусству. В них отношение к природе реализуется через ее мифопоэтическое возвеличивание и описывается как событие. Основанием этого отношения выступает эстетическое чувство, а не интеллектуально-рассудочное схватывание единой основы всего, Великой Пустоты, необы-

тия, которое есть бытие, лишённое имени, включающее в себя не только всю явленность и определенность мира, но и саму возможность этой определенности.

Поэтическое почитание природы на Востоке естественно и органично, оно есть воплощение эстетического переживания целостности бытия, единства и взаимоперехода бытия и не-бытия. В таком отношении природа никогда не становится объектом, а только эстетическим субъектом. Именно поэтому восточная эстетика существует как медитативная эстетика «расширенного сознания». Она реализуется через особые медитативные практики и, прежде всего, йогу, которая позволяет сжимать, свертывать феноменальный мир до точки непроявленного единства, в которой обнаруживается совпадение человеческой природы с мировой сущностью, а сам мир выступает как душа человека. Именно поэтому буддист может почувствовать и выразить «Я есть Будда», тогда как христианин лишь позволит себе произнести: «В моем сердце пребывает Христос». Все эти поразительные особенности индийской культуры находят продолжение в следующих принципах эстетики:

- единство в многообразии;
- особое отношение к красоте;
- акцент на эмоциональном начале;
- анонимность произведений искусства;
- каноничность.

Поэтизация природы предполагает своеобразный изоморфизм между миром природным и миром человеческим, между Вселенной и ритуалом. Гармония и ритм космического танца Шивы органичны для индуса, они читаются в его внутреннем опыте, причем достоверность сущего невозможна вне его эстетического восприятия. Ведь бытие как проявленное звучит, прежде всего, через гармонию, красоту.

Сама красота в индийской культуре не может рассматриваться в качестве цели. Красота присутствует в мироздании изначально, она – естественная форма феноменальности бытия. Более того, красота мира, ее переживание есть путь достижения высшей цели, способ воплощения слияния с Вселенной, с Абсолютом. Следовательно, прекрасное есть воплощенная сила и человека, и божества. Об этом свидетельствует знаменитый в Индии храм Минакши в Мадуре. Посвященный Шиве и Парвати он занимает около 6 г и поражает воображение зрителя.

Такой образ мироздания диктует уникальность восприятия красоты и особое отношение к искусству. Так, и в произведениях, относящихся к культуре неолита (1500 – 300 гг. до н.э.), и в монументальной скульптуре раннеисторического периода, и в росписях, миниатюрах и манускриптах средних веков основной акцент падает на эмоциональное начало, на психологию эстетического восприятия. Максимальная выразительность и декоративность произведения искусства призваны были вызвать особую эмоцию – раса, экстатическое состояние, позволяющее постичь Брахму,

слиться с ним. «Раса – та сияющая сила блаженства сознания, когда преграды его самовыражения удалены...». Эмоция важна как для творящего человека, ведь произведение призвано ее выражать, так и для зрителя. Благодаря этому любое творение не есть исключительно объект творчества или созерцания. Оно представляет собой если и не совпадение человека и мира, то важную связь субъекта и объекта. Произведение способно вызывать раса, быть расавант; зритель же отличается способностью ее переживать, быть расаванда.

Следовательно, искусство (как процесс творчества, так и процесс его восприятия) так же, как и медитативные практики, как аскеза и праведность, ведет человека на пути к достижению высшей цели – освобождению (мокша). Все это позволяет понять довольно длительно существовавшую анонимность индийского искусства, которое, впрочем, было тождественно ремеслу и являлось кастовым занятием (кастовая система как таковая нивелирует личность), а не творческой самореализацией индивида. Тем более, что невыраженность индивидуального начала, и как следствие собственная самоидентификация человека восточной культуры, осуществляемая через соотнесенность с кастой, кланом или профессиональным союзом, являются визитной карточкой данной культуры.

Необходимыми условиями творчества выступают сосредоточенность, покой, творческое воображение. Соблюдение этих трех условий позволяют мастеру в грубом и подчас бесформенном материале увидеть совершенное произведение и выбрать правильный путь его творения. Великолепной иллюстрацией этого можно считать знаменитые буддийские скальные монастыри южного штата Махараштра. Раннебуддийские пещеры (насчитывающие порядка 2200 лет.), вырубленные в 120 метровой скале недалеко от деревушки Бхаджа, воплощают в своей архитектуре глубокий символизм. Размеры, наклонные колонны, один из самых древних сводчатых потолков с тиковыми ребрами и прогонами, ступы, в том числе самая знаменитая с утонченной хармикой в виде обратной пирамиде на ее вершине, надписи, рельефы – все это делает этот храмовый комплекс не только местом религиозного почитания, но и эстетического наслаждения, которое позволяет постичь индийскую культуру особенно глубоко.

Совершенство и мастерство буддийских монахов, украшавших пещерные храмы скульптурой, росписями и фресками поныне поражают современников своей выразительностью и убедительностью легко читаемых символов. Все это достигается, несмотря на жесткую предписанность всех форм деятельности, соответствующей канонам. Художественные каноны зафиксированы в различных шастрах – трактатах по ремеслу и искусству. Их целью выступает не правдоподобие, реалистичность, а выразительность, соответствующая основным религиозно-философским идеям. Так, соблюдение канонов пропорций (прамани) и сходства (садришьям) позволяет выразительно передать не только настроение и ритм, но основополагающие принципы мировоззрения. Так, знаменитый образ танцующего

Шивы – Натараджи воплощает идею вечного движения мира. Танец Шивы творит мир, сам Шива – Бог-разрушитель материальных форм. Для индуса Бог как высший образ мыслится одновременно и единым, и бесконечно множественным. Он, играя, творит мир (мир как связь «лила» - священная игра и «майя» - волшебство, иллюзия).

Традиционализм и интровертность восточной культуры, реализующаяся через диалог со своими собственными основаниями (механизм автокоммуникации), во многом порождает парадоксальную в глазах западного человека символичность и метафоричность художественного образа: это и художественная выразительность невыразимого, и воплощение невоплощенного, и проявление непроявленного, и соединение несоединимого, и порождение знания из незнания. Парадоксален образ света в ведийском каноне – образ черного солнца. Солнце не только порождает миры, но и испепеляет их, но они затем возрождаются в новых циклах. Солнце не только преодолевает мрак, но содержит и поддерживает темные стороны бытия. Парадоксально и само видение Солнца человеком: в конечном итоге его цвет зависит от нравственности и чистоты созерцающего; нравственно совершенный, наблюдая сияние светила, сам становится источником свет. Индийское искусство с его ритмом и предельной декоративностью рождает ощущение красоты, но это не самоцель. В своих образах, включая образы божества, оно выражает не идеалы красоты (как античное искусство), а идею Космоса и его высших сил.

Древнекитайское искусство и культура в целом является предельно самобытными. Общие для восточного региона принципы и характерные черты наполняются здесь уникальным содержанием (общее отнюдь не означает одинаковое, тождественное). Принцип антропоприродной соразмерности, идея Единого, буддийское мировоззрение воплощаются в Китае в самобытной форме, что во многом связано иероглификой. «Следует подчеркнуть ее сакральный смысл и магическую функцию, поскольку она наделялась статусом медиатора, выступая посредником между людьми и высшими силами».

Иероглифическая письменность – особый феномен китайской культуры; она включает порядка 80 тысяч иероглифов, каждый из которых является особым знаком, картиной, которую необходимо расшифровывать. Специфика китайского письма формирует важнейшие черты культуры, в том числе и эстетического сознания, а именно – созерцательность, символизм и декоративность. Она способствовала своего рода «ритуализации» культуры, благодаря чему ритуал в Китае не является чем-то внешним. Он выступает как необходимый механизм вписанности человека в ритм Вселенной. Следовательно, в культуре Древнего Китая изначально является значимым художественно-образное измерение, которое не только наполняет повседневность символическим содержанием, особой колористикой, но и позволяет ощущать причастность всеобщему движению, пульсации Вселенной. Очевидно, что данная размерность всей китайской культуры свя-

зана с определенными эстетическими принципами как продолжением своеобразной метафизики, и которые выполняют смыслопорождающую роль практически во всех сферах культуры. Такая наполненность и значение древнекитайского эстетического мировосприятия выражаются в превращении любого ритуала в художественно-эстетическое действие, а любой формы активности человека (от боевых единоборств, чайной церемонии, устройства захоронений и вплоть до обычного ремесла) – в путь и способ эстетического и этического самосовершенствования человека.

Основные принципы древнекитайской эстетики:

- единство в многообразии;
- символизм;
- созерцательность;
- живое движение и одухотворенный ритм;
- закон «перевернутого усилия»;
- каноничность.

Сущность эстетического принципа единства в многообразии в китайской эстетике уходит корнями в содержание замечательного памятника письменности, духовного источника всей китайской культуры, которым является «И Цзин» – «Книга перемен». Именно в этом священном для любого жителя Поднебесной тексте содержатся представления об универсальных противоположных началах мироздания – инь и ян (которые созвучны, нуждаются друг в друге, дабы обрести равновесие и завершенность), о пяти стихиях, из которых рождается все многообразие сущего. Эти представления, усиленные во многом природой иероглифики, богатством ассоциативных связей китайского языка, и определяют целостную и эстетически наполненную образность восприятия мира в китайской культуре. В дальнейшем развитие древнекитайской культуры задается особой триадой – чань-буддизмом, конфуцианством и даосизмом. Их взаимодействие влияет на развитие китайской культуры, которое в целом можно представить, как движение на пути совершенствования человека в процессе совершенствования мира через естественность, ритуал, мудрость и чувство долга. Осмысление этого пути воплощались и в комментариях к знаменитым гексаграммам «И Цзин», и в почитании природы, и в символизме художественного творчества (малое как символ великого, доказательство единства мира), и в стремлении к совпадению с пульсацией Вселенной.

Влияние даосизма в китайской эстетике выражается в стремлении к Дао, которое и сущность мира, и путь, закон его развития, и пустотное начало вещей, и не-бытие, тайное, сокровенное, безымянное, рождающее из себя бытие. Отсюда особая музыка, без температуры, построенная по принципу резонанса, прежде всего с Космосом, воспринимаемая не ухом, а всей телесностью; в знаменитых рисунках тушью – значимость отсутствующего, одухотворенность пустоты как самого важного элемента пейзажа, утонченная ускользаемость.

Даосизм, буддизм и конфуцианство в искусстве сосуществуют по принципу взаимодополнительности: конфуцианский идеал утонченности и изящества не противоречит даосской безыскусности, искренности и естественности (знаменитый у-вэй – ненарушение естественности или плодотворное недеяние) как и буддийскому стремлению соединить вечное и мгновенное, неизменное и подвижное в системе декоративной условности и символизма. Знаменитый закон «перевернутого усилия», требующий от художника выражать естественность без видимых усилий, живое движение и одухотворенный ритм подвластен только Мастеру. Главное – «добиться максимума выразительности, следуя как можно строже мудрой экономии средств, обнажить исток жизни в момент гибели – такова была задача художника в традиционной культуре Китая». Одно движение кисти должно схватить истину, а один штрих должен ее выразить.

Такие принципы объясняют и феномен так называемой рассеянной перспективы в китайской пейзажной живописи: в пейзажных композициях отсутствует единая точка схода, центр; пространство, наполненное горами, деревьями, пагодами ощущается как безграничное, указывающие на бесконечность и множественность Вселенной. Все это говорит о том, что «китайцы предпочли религии искусство жить в этом мире, рационализации – поэтическое мышление, дающее простор воображению...». Этот путь предполагает осуществление всех видов деятельности через жесткий регламент, видимой стороной которого выступает ритуал как способ коррекции жизни социума с пульсацией Космоса.

Древнеяпонское искусство и эстетика во многом продолжает традиции символизма и декоративности, заложенные индийской и китайской культурами, и представляет собой особое философское осмысление единства мира и его истоков через образное мышление. Несмотря на специфику, внешние различия, японские искусства основываются на общих эстетических принципах. Первое свидетельство этому – окончание названий многих искусств на До (японский вариант китайского – Дао). До переводится как «Путь» (шодо – каллиграфия, будо – боевые искусства, чадо – чайная церемония, кадо – изготовление букетов и пр.), что означает, что данный вид творческой деятельности утратил свой чисто утилитарный характер и превратился в искусство как Путь жизни. До как Путь жизни позволяет постичь природу жизни, гармонию души, тела и Космоса благодаря изучению себя через тот или иной вид деятельности.

Древнеяпонская культура построена на заимствовании у передового Китая: это и иероглифика, и медитативные практики даосизма и дзенбуддизма, что повлияло на развитие национального искусства и его канон. Соединение этих канонов с национальным синто как почитанием природы дали необыкновенный результат. Этот результат задается, прежде всего, единством философских и эстетических канонов, которые регламентируют как искусство, так и повседневность и образуют сложную систему. Основные принципы, лежащие в их основании следующие:

- единство с мирозданием;
- гармония;
- символизм;
- мимолетность;
- динамичное равновесие, асимметричность;
- безыскусность.

Любые попытки раскрыть особенности японской эстетики с необходимостью начинаются с интерпретации важнейших эстетических понятий, таких как ваби, саби, моно но аваре.

Ваби – это многозначное понятие, трудно поддающееся дискурсу. Буквальное значение ваби – бедность, аскетизм, простота, но это кажущаяся простота. Ваби – как стремление проникнуть в суть вещей, уловить неуловимое, но такое, что неподвластно моде, времени и никогда не измеряется деньгами. Ваби – такое отношение к жизни, в котором главным является постижение нашей сущности, которая неотделима от сущности мироздания благодаря изначальному и врожденному единству с природой. Следование ваби означает предпочтение простоты, естественности и искренности, что является залогом душевной и физической гармонии. Ваби выступает как активный принцип эстетизма, позволяющий найти красоту в бедности, ведь истинная красота не ограничивается драгоценными материалами и дорогими произведениями истинных мастеров. Без этого умения постичь подлинную красоту всего окружающего мира, даже в самых простых и привычных его феноменах, бедность превращается в нищету, изгнание, отчаяние. Следовательно, ваби – нравственно-эстетический принцип наслаждения подлинностью жизни, свободной от суетности и мирских забот, где главным является безыскусность, простота. Когда простота и чистота природного несовершенства совпадают со стариной, получается то, что японцы называют саби.

Эстетическая наполненность ваби продолжается в понятии саби. Саби «патина времени» включает в себя простоту и строгость, отстраненность, уединенность, одиночество. Саби сопровождается состоянием меланхолии, грусти, но и одновременно безмятежности по поводу непостоянства и текучести времени. Саби «обозначает свободное, абсолютно независимое душевное состояние, в котором ты связан со всем окружающим тебя миром мириадами форм, которые его представляют, и в то же время ты находишься в абсолютном одиночестве, неподвластен их действиям». Это ощущение одиночества человека в бесконечной Вселенной. Такое одиночество, согласно буддийской традиции, следует принимать со смирением.

Это позволит увидеть в нем источник вдохновения, приводящий к мгновенному озарению в постижении неповторимости и красоты отдельного. Только таким образом постигается величие природы в ее бесконечной изменчивости. Внутренняя тишина, настроенность на ритм Вселенной, покой и простота позволяют уловить тонкое звучание мира. Лист рисовой бумаги, тонкий фарфор, сухой сад и водопад, - все это текст, исполненный

глубоко символического содержания. Хокусай, знаменитый японский художник и мастер ксилографии, невзирая на свое новаторство, воплотил в своих циклах «36 видов Фудзи», «100 видов Фудзи» лучшие японские художественно-символические традиции.

Особенности дзен-буддистского мировоззрения ярко проявляются в уникальном искусстве храмовых сухих пейзажей или каменных садов. Их создание подчинено главной идее – создать сад-микрокосм и через его композицию и образность передать чувство беспредельности и неисчерпаемости мироздания. Кроме того, сама атмосфера таких садов была своего рода камертоном для внутреннего настроя человека. Каждый элемент сада: камни, и вода, естественная или символизированная песком или галькой, должны были быть сгруппированы благодаря художнику максимально выразительно. *Нарисованные кистью гор и тушью океана Земля и Небеса являются собой сутру, излагающую Истину Кукай.*

Становление античной культуры являет собой особый период европейской истории. Именно тогда закладываются основания для поиска и осмысления многообразных форм и способов отношения человека к миру. Эта эпоха ассоциируется у многих философов и культурологов с мировоззренческой революцией, с так называемым «осевым временем», подарившим человечеству философию, науку и искусство. Содержательное богатство и разнообразие античного наследия определило облик большинства европейских городов, пространственно-композиционные способы организации человеческого бытия, задало категориальную сетку как философского, так и художественно-эстетического мировоззрения. Все это оказалось возможным благодаря особенностям античной культуры, среди которых необходимо отметить следующие:

- социокультурная экстравертность;
- космологизм;
- рационализм;
- художественно-эстетическая доминанта.

Социокультурная экстравертность античной культуры реализуется в двух аспектах. Во-первых, как открытость иным культурам и заимствованиям (речь идет о связях греков с Востоком, о включении художественно-эстетического и преднаучного опыта Египта и Вавилона в античную культуру); во-вторых, как своего рода «объективизм», означающий невыраженность индивидуально-личностного начала в культуре. Так, Античность не имеет идеи личности, которая формируется в Европе только с распространением христианства через понятие «Mea culpa» – «моя вина», т.е. через идею личной вины и личной ответственности перед Творцом. Человек трактуется как индивид (т.е. как отдельное, единичное, противостоящее общему) или персона (понятие, возникшее в традиции античного театра и интерпретирующее человека с его личностными характеристиками лишь как проявление творческой силы Космоса). Космологизм, как отличительная черта Античности, является в определенном смысле продолжением

экстравертности, так, как и мировоззрение древних греков и философская проблематика исходят из идеи Космоса как Абсолюта, «движимого космической душой, управляемого тоже космическим умом и создаваемого сверхдушевым и сверхумственным первоединством».

Космос как Абсолют, но при этом чувственно-материальный (А.Ф.Лосев), выступает и высшей целью, и ценностью, и совершенством. Такая интерпретация Космоса закономерно приводит к утверждению его совершенства и гармонии и, как следствие, утверждению его в качестве высшего эстетического идеала. Такая художественно-эстетическая абсолютизация Космоса невозможна без рационализации и абстрагирования. Осмысление сущности мироздания и его эстетической размерности осуществляется в абстрактных понятиях: форма, гармония, красота, порядок, мера, ритм. Следовательно, категориальный строй философского мышления и эстетики, в том числе сформировался именно в античной культуре.

Античная эстетика как умозрительное проникновение в красоту Универсума и осмысление путей ее воспроизведения в деятельности человека определялась особым отношением греков к миру. Мир ими воспринимался как целостный, совершенный и соразмерный Космос, обладающий красотой, гармонией, пластичностью и порядком. Отсюда следует цель человека творящего: в своем творчестве воплотить не стремление к самовыражению, не созидание чего-то нового, а попытку увидеть и воспроизвести красоту Космоса. Именно поэтому в античной культуре искусство и ремесло не разделены, а, напротив, обозначены одним понятием «тэхне». Разница между искусством и ремеслом заключалась только в одном: скульптор и поэт подражали Космосу и природе как его ближайшей видимой части в том, что уже создано, а архитектор и сапожник дополняли природу тем, что она не породила. Такое мировосприятие задает цели искусства и воплощается в основных принципах эстетики. К ним относятся:

- мимесис;
- калокагатия;
- катарсис.

Мимесис (древнегреч. – «подражание») является продолжением и выражением особенностей античной культуры, в частности, космологизма и экстравертности в художественно-эстетической сфере. Скульптор или поэт не порождают красоту, они стремятся увидеть красоту Космоса, уловить ее типические черты и выразить в особой форме. Подражание не значит копирование. Это творческое схватывание общего, существенного, повторяющегося и воплощение его в материале. В античной эстетике мимесису придавали большое значение Пифагор, Демокрит, Сократ, Платон и Аристотель. Изображение Никомаха (справа) и Платона в рукописи XII в. из библиотеки Кембриджского университета. Платон держит в руках большую книгу под названием Musica; одноименная книга у Никомаха размером поменьше. По периметру миниатюры гексаграммами написано: Платон,

высший из этих философов, поучает, как равенство неравного дает Единое в звуках. Ему в теории ревностно следует Никомах.

Калокагатия (древнегреч. – единство красивого и благого) – принцип, в котором происходит совпадение эстетического и этического, поскольку он трактует человека через единство телесной красоты и нравственного совершенства. Данный принцип имеет особую размерность – полисную, так как носитель калокагатии служит чаяниям всего полиса.

Гармония телесного и душевного является необходимым условием совершенствования свободного гражданина, который не просто воплощает собой красоту Космоса, но и позиционирует себя как воина-защитника идеалов родного полиса. В определенном смысле принцип калокагатии является промежуточным между космологизмом ранней и классической античной эстетики и антропологизмом зрелой классики. Гармония души и тела не дается от рождения, а воспитывается и важную роль в нем отводится искусству (Платон), способствующему выработке гражданского духа. Это во многом объясняет своеобразие портретного ряда Высокой Классики – боги и легендарные герои, воплощавшие не красоту уникального и единичного, а образ идеального человека (работы Мирона, Фидия, Поликлета). Катарсис (древнегреч. – «очищение», «облагораживание») – важнейшее понятие античной философии и эстетики. Впервые оно встречается у пифагорейцев, которые использовали музыку и поэзию для «исправления души». Благодаря правильным искусствам человек получает возможность не только излечиться от недугов, но и очиститься от всего сиюминутного, случайного. Такое очищение тела и души позволяет человеку узреть истину и красоту мироздания, услышать музыку «небесных сфер» и соответствовать ее божественно-космическому ритму. В основе этого ритма лежит понятие числа и числовых соотношений (именно пифагорейцы развивают учение о математических основах музыкальных интервалов и акустики как науки).

В дальнейшем теория катарсиса находит свое развитие в учениях Платона и Аристотеля. Так, по Платону все лучшие качества характера являются результатом катарсиса. Он утверждал, что все пороки и недостатки могут быть изжиты одним путем – посредством очищения: от физического безобразия очищает гимнастика, от болезней – медицина, от незнания – научение, от нравственных недостатков очищает искусство. В отличие от Платона, который считал необходимым ввести цензуру на трагедию как изображение человеческих страстей, что лишает зрителя уравновешенности и не воспитывает необходимые идеальному гражданину качества, Аристотель видел в трагическом на сцене источник освобождения и очищения от страстей. Ведь искусство, особенно драматическое, играет не только воспитательную роль. Принося эстетическое удовольствие, оно вызывает сопереживание героям и способствует возвышению души.

Таким образом, катарсис нужно рассматривать не просто как цель искусства, его результат, а как процесс очищения и приобщения к высоким

этическим идеалам. Такое понимание катарсиса не противоречит современным эстетическим концепциям, в которых он рассматривается как особое эстетическое переживание, благодаря которому слушатель, зритель через просветление восходит от восприятия внешних качеств и связей до постижения их сущности.

Смысл принципам эстетики и художественного творчества придает знаменитая античная интуиция мира как тела (А.Ф. Лосев). Саму античную культуру Лосев трактует как актуальную бесконечность тела: человеческое тело – воплощенное бытие, а в бытии – все телесно и пластично. Так, для грека телом является Космос, человек, статуя и даже число – тело. И как следствие, – прекрасное всегда связано с телесным, но не в смысле материальности, а в смысле скульптурности. Само прекрасное выступает как жизненно (биологически) – прекрасное и идеально-божественное.

Культуры Древнего Мира отличаются каноническим характером. Но если на Древнем Востоке каноничность абсолютна, то в античной культуре она имеет в основном художественно-эстетическую размерность. При этом каноном мы будем вслед за А.Ф. Лосевым называть количественно-структурную модель произведения, которая в древнегреческой культуре интерпретируется как принцип конструирования не только множества произведений, но и самого мира.

В основе античного художественно-эстетического канона лежит восприятие всего универсума как прекрасно устроенного Космоса. Его специфика раскрывается через такие понятия, как «мера», «пропорция», «гармония». Грек в своей деятельности следует Космосу-Демиургу, следовательно, он «подражает» «подражанию» (Платон).

Сущность античного канона раскрывается через понятие «золотое сечение». Оно не порождено Античностью. Так, наряду с эллинским миром (структура и число ярусов греческих амфитеатров, рисунки и трактаты Витрувия, скульптуры Фидия и Поликлета, «евклидовы Начала»), оно встречается у египтян как особое отношение чисел, принцип деления целого в крайнем и среднем отношении. Таким образом, античные идеалы гармонии и меры воплощены в «золотом сечении».

Оно представляет собой особое пропорциональное деление целого на две части, при котором отношение меньшей части к большей равно отношению большей части ко всему целому. В пифагорейскую школу, которая впервые употребляет понятие Космос в современном смысле, отождествляя его и «красивый порядок», идея числовой гармонии, меры пришла из Древнего Египта. Ее связывают с многолетними странствиями самого Пифагора, учившегося и принявшего обряд посвящения на Востоке ради доступа к сакральному знанию, результатом чего стало его знаменитое учение о гармонии небесных сфер. В дальнейшем, античный канон обретает антропометричность, т.е. связан с пропорциями человеческого тела. Так, знаменитый Поликлет, изваял статую («Дорифор») и написал трактат, назвав и то и другое одним словом «Канон».

Каноничность античного мировоззрения, позволяющая рассматривать весь мир как совершенное и пластичное целое в его телесности, ярче всего проявилось в скульптуре и архитектуре. Хотя требования самого художественного канона не были жесткими. Так, многие знаменитые храмы (например, Парфенон), соорудились с намеренным искажением установленных пропорций. Это делалось для того, чтобы глаз видел совершенные формы, невзирая на собственное несовершенство (искусство как иллюзия, видимость). Этот прием неоднократно используется в истории искусств, особенно эпохи Возрождения, реализующейся как грандиозный проект возрождения художественно-эстетического наследия Античности (например, ступени знаменитого Собора св. Петра в Ватикане, спроектированные Микеланджело по принципу не линейной, а обратной перспективы, благодаря чему возникает ощущение, что Папа парит над землей).

Роль античной эстетики в истории мировой культуры трудно переоценить. Во-первых, только в Античности художественно-эстетическое мышление обрело категориальность. Греки впервые поставили вопрос о сущности красоты как таковой, о том, что делает красивым человеческое тело, храм или кувшин. Во-вторых, вся классическая эстетика и искусство обрели основание в виде типического, т.е. того, на что необходимо обращать внимание – сущность мира и его явлений. В античной эстетике впервые осуществлена попытка рациональным путем вывести идеальную закономерность красоты и Космоса и человеческого тела и дать математически обоснованные правила построения человеческой фигуры. В-третьих, особое значение имеет метод идеализации, на котором зиждется все греческое искусство – человеческая красота в единстве телесного и духовного. Все это привело к тому, что выдающиеся произведения античного искусства до сих пор являются в мировой сокровищнице воплощением Античный космологизм с его художественно-эстетическим восприятием мира и человека сменился в Европе христианским теоцентризмом, в котором отправной идеей, высшей инстанцией и ценностью выступает идея Бога как абсолюта; во-вторых, важнейшей чертой новой культуры является установка на аскетизм как высший идеал, на духовность как цель. Динамизм, открытость и мозаичность Античности сменяется монологическим типом культуры Средневековья, закрытой и каноничной. Таким образом, становление новой эпохи человеческой истории явилось результатом кардинальных изменений в мировоззрении, что отразилось в базовых принципах средневекового мышления, таких как:

- «двумерность»;
- идеи личности;
- традиционализм и каноничность;
- эсхатологизм;
- символизм.

Особенность средневекового канона заключается в его рефлексивном характере: участники культурного процесса жестко разделены на авторов и

аудиторию, сам автор интерпретируется как персона (образец) и в культурном пространстве отдельно существует целый свод правил деятельности. Основой канона выступает сакраментальность авторитета, персонифицированного в личности плотского или духовного отца.

Эсхатологизм (от греч. эсхатология – учение о загробной жизни и конечных судьбах мира и человека) пронизывает все средневековое мировоззрение. Формирующееся в рамках христианского теоцентризма историческое мышление исходит из особых представлений о прошлом, настоящем и будущем. Прошлое понимается как Сотворение мира и грехопадение первого человека, настоящее – как земная жизнь, наполненная искушениями и греховными поступками, а будущее – как Страшный суд и Конец Света. Кроме того, происходит изменение представлений о реальности. Ее границы расширяются: реальным считается не только то, что окружает человека и происходит с ним здесь и сейчас, реальным провозглашается мир потусторонний с его особой топографией (чистилище, райские кущи, геенна огненная). Эсхатологизм средневекового сознания реализуется через универсальный символизм. Для человека этой эпохи символично все: природа (камни, растения, животные), цвета и числа, христианский культ, архитектура, иконопись, символичен сам свет. Основным христианским символом является знак креста. Именно он символизирует для христианина основные нравственные и пространственно-временные представления, являя собой предельно емкую формулу, на которой строилась вся модель мира. Именно знак креста наполнял особым смыслом и ценностью жизнь средневекового человека в виде незримых полюсов – добра и зла, гибели и спасения, времени и вечности. Свидетельством этому можно считать, например, знаменитую карту мира (Mappamundi), составленную в Северной Германии около 1284 г.: «...Рай – на востоке. Есть там дерево познания добра и зла. Древо сие действительно и телесно, как и всякое другое древо...». Сверху карты – лик Спасителя, а по бокам альфа и омега с надписью: «Аз есмь Первый и Последний». Так, в известной рукописи XII века, хранящейся в Мюнхенской придворной библиотеке, озаглавленной позднее «Manuale Magistri Petri Carnotensisdemisteriisecclesia», магистр Петр, живший в Шартре, излагает свои мысли по поводу того, как он трактует храм. В соответствии со средневековой символикой он в храме видел образ мира, организованный в соответствии со знаком креста. «В основании храма полагается камень, с изображением храма и двенадцать других камней в знамение того, что церковь покоится на Христе и двенадцати апостолах. Стены означают народы; их четыре, потому что принимают сходящихся с четырех сторон. Камни имеют четыре угла, потому что добродетелей четыре: мудрость, сила, умеренность и справедливость. Полировка их означает очищение через перенесение страданий. Камни, лежащие непосредственно на фундаменте – прелаты, держащие на своих плечах всю церковь, которую составляют остальные камни – миряне. Цемент, который связывает камни – любовь; столбы – апостолы и отцы церкви; дверь – Христос, как

Он Сам называет себя в притче. Кровля покрывает храм, как любовь покрывает бездну греха мира. Церковь делится на две части – хор и корабль. Последний должен быть ниже первого и назначен для мирян, ибо они еще в мире мирской жизни». В целом, алтарная композиция и основная символика подчинены общей цели: создать у верующих, присутствующих в храме, особое впечатление, что алтарь является осязаемой реальной границей между двумя мирами: сакральным и профанным, дольным и горним.

Двухмерность средневековой культуры проявляется в разнообразных феноменах: в делении мира на два (мир земной и мир сакральный, дольный и горний); в сосуществовании в ней двух противоположных по своему содержанию традиций – ученой и народной. Эти традиции выражают два подхода к описанию и интерпретации мира, выработанные с давних времен – мифо-поэтический и теоретический (по устоявшейся терминологии семиотиков культуры В.В. Иванова, В.Н. Топорова, А.Я. Гуревича). Народная традиция Средневековья имела своими истоками древние смеховые культы, римские сатурналии и традиции античных мимов, тогда как ученая выражала сущность христианства.

Противоположность и сосуществование двух традиций в Средние века является тем стержнем, вокруг которого выстраивается картина мира, располагаются основные ценности. Их сосуществование инициирует сближение благоговейности с гротеском, вневременности с относительностью. В народной смеховой культуре происходит смещение в пространственно-временной и социальной иерархиях. На многих праздниках-карнавалах ритуал переодевания костюма означал и смену социального образа, перемещение иерархического верха и низа (например, избрание шута аббатом или использование осла как олицетворявшего различные высокие духовные лица). Такая двумерность делала эту культуру живой насыщенной, что воплотилось в уникальных феноменах: книжной миниатюре, храмовой скульптуре, архитектуре в целом, знаменитых витражей «пламенеющей» готики.

Средневековая эстетика является спиритуалистической, что задается особенностями эпохи. Ее цель – передать истину Первообраза, то есть то, что невыразимо, для чего нужны особые средства. Такими средствами можно считать символы, так как изобразить невидимый, сверхчувственный и священный мир можно лишь в особых символических образах. При этом даже природа рассматривалась как «вместилище» символов. Результатом достижения этой цели и явилось средневековое искусство в форме романского, а затем и готического стилей, объединенных общей иконографической схемой и основанных на едином христианском эстетическом каноне. Данный канон важен не только для анализа эстетики средних веков, его значимость несомненна и для раскрытия сущности самой эпохи, поскольку в нем выражена сущность Средневековья, особенность его мышления.

Новый тип мировоззрения, открывший человеку пространственно-временную перспективу, принес ему беспокойство, страх мрака, смерти и

мучений. Именно поэтому колористика Средневековья имеет «варварский» характер: пристрастие к ярким, сверкающим цветам, знаменитая «метафизика света» – как результат бегства от темноты, как поиск безопасности и надежности. Такими островками надежности становятся романские храмы как воплощение культуры храма-крепости. Именно здесь, за массивными каменными стенами человек обретает защиту от врагов внешних (враждебность и воинственность феодалов) и внутренних (дьявольские козни). Здесь рождается новое видение красоты, благодаря которой верующий стремится приблизиться к Богу

Наиболее полно романский и готический стили выразились в архитектуре (знаменитые соборы Франции – Амьен и Реймс, Германии – Кельн и Гамбург). Если для романского стиля характерна доминирующая линия – горизонталь: мощные стены храма, маленькие окна-бойницы, то есть храм как место спасения и защиты от врагов внешних и внутренних, то для готики такой доминантой становится вертикаль.

Готический собор со статуями, украшающими фасад, с монументальной живописью, витражами образует архитектурное целое, наполненное единым смыслом и определенное общей средневековой символикой. Все постройки храма суть члены одного цельного организма, связанные главенствующей формой – продолговатым латинским крестом, образованным крышами главных высоких кораблей собора. Доминирующей линией выступает вертикаль, уходящая в мир горний и задающая особый масштаб храма. Собор воплощал, с одной стороны, символ Вселенной, в котором с торжественным величием выражалась идея всеобщей иерархии и власти божественных сил над каждым человеком. С другой стороны, сложная каркасная конструкция храма, расширенная система используемых сюжетов, подвижность скульптур, их страстная динамика, все это свидетельствовало о переменах, о растущем самосознании горожан. За всеми многообразными проявлениями художественно-эстетического мышления этой эпохи стоит новый идеал красоты. Телесная интуиция Античности вытесняется принципами аскетизма, праведности и духовности. И если человек – есть единство души и тела, то именно тело делает его слабым, грязным и грешным (отсюда интерпретация обряда крещения, которое отмывало христианина в прямом и переносном смысле).

Средневековая эстетика стремится показать величие духовной красоты, развенчав красоту телесную. Как правило, грешницы, ведьмы и прочие недостойные создания наделялись физической красотой, которая была обманом, препятствием на пути возвышения духа. Идеальной считалась и изображалась благородная дама, весь облик которой свидетельствовал о нравственной чистоте и скромности: хрупкий, изящный силуэт, прикрытый одеянием до кончиков пальцев рук, бледное лицо, высокий лоб (если дама была наделена низким лбом, то для устранения этого недостатка могла подбрасывать волосы). Аскетизм требовал подавления чувственности, рассматривал тело, как грешную (и даже грязную плоть) для возвышения

над земным бытием. Такие идеи требовали напряжения душевных сил, развития самосознания, совершенствования эстетического чувства, которое за внешней красотой мира способно узреть нетленную истинную божественную красоту.

Особенности средневекового мировосприятия объясняют доминирующее положение категории, возвышенное по сравнению с остальными. Более того, комическое оказывается востребовано лишь в народной культуре (смех как своего рода визитная карточка простолюдина), церковная традиция вводит на комическое жесткую цензуру. Смех – опасное оружие, высмеивая несовершенство людей можно дойти до смеха над Богом, что абсолютно несовместимо со средневековым менталитетом. (Такое отношение к комическому в Средние века легло в основу знаменитого романа итальянского постмодерниста Умберто Эко «Имя розы», который был впоследствии экранизирован с Шоном Коннери в главной роли. Таинственные и трагические смерти монахов в отдаленном монастыре были вызваны обнаруженной рукописью Аристотеля, в которой утверждалась значимость комического). Предельным выражением своеобразия средневековой эстетики, христианского искусства и культуры в целом является иконография, для которой характерен целый ряд особенностей:

- Обратная цветовая и пространственная перспектива;
- деформация фигур, ликов и форм;
- особое обрамление иконы;
- упорядоченность;
- отсутствие линии горизонта;
- особая колористика.

Использование обратной перспективы можно считать визитной карточкой не только средневекового искусства, но и христианской традиции в целом. Ощущение кажущейся «неумелости» мастеров вызвано тем, что обратная перспектива нарушает законы оптики и евклидовой геометрии. Изображаемые фигуры и фон меняются степенью значимости; предмет или фигура, удаляющиеся от зрителя, должны сходиться в точку, тогда как на иконе они наоборот расширяются и могут быть изображены с такими гранями, которые в реальности невидимы одновременно. Такой прием может быть объясним только одним образом – средневековый мир – это мир, пронизанный принципом теоцентризма, в котором точкой отсчета, смысловым центром является Бог вездесущий и всевидящий (этим же можно объяснить отсутствие линии горизонта, которая в классической живописи выступает как свидетельство ограниченности зрения зрителя, тогда как божественный взгляд ничем не ограничен).

Именно это объясняет композиционные и колористические особенности средневековой иконографии: иконы, росписи, иллюстрации изображают мир не таким, каким он кажется нам, как зрителям, а таким, каким его видит Творец. Следовательно, икона – это не картина, не иллюстрация, а символическая форма присутствия Бога везде; это особое «окно», связы-

вающее два мира. Именно этим объясняется игра знаменитого представителя позднего Средневековья или раннего северного Возрождения ванЭйка с правым и левым на Генстском алтаре (в средневековье значимость правой стороны превалирует над левой).

Так, на второй алтарной панели ванЭйк справа изображает праведниц, а слева праведников, что, казалось бы, противоречит положению мужчины и женщины в средневековом обществе. Но в данном случае правое и левое определяются не молящимся в церкви, а с позиции того, кто взирает на прихожанина, то есть с точки зрения Бога. При этом граница между двумя мирами на алтаре проходит по горизонтали через Гроб Господен.

Таким же образом можно проинтерпретировать различного рода отклонения и деформации в изображении ликов и фигур.

Так, вытянутость фигур, акцент на глазах за счет их увеличения, использование приема «косоглазия» (например, знаменитая «Троица» Андрея Рублева) вызывают ощущение пристального внимания к верующему, чувство свободного парения святых и ангелов.

Очевидно, что приоритет отдается духовности, аскетизму в отличие от телесного, плотского, а стройность и вытянутость фигур направлены на преодоление мирской материальной связанности.

Обрамление иконы – ковчег принципиально отличается от рамы картины. Он не ограничивает икону, а напротив, подчеркивает ее связь с земным миром, показывает ее динамичность.

Очень интересной в иконографии является цветовая символика. Доминантными выступают светонесущие цвета как воплощение идеи божественного света. Зеленый используется как цвет надежды на пришествие Мессии, красный – символ любви Бога Отца к людям, серый отсутствует, так как он является результатом смешения черного и белого, дьявольского и божественного, что в принципе невозможно. Как правило, в росписях и иконах отсутствуют тени, так как тень отбрасывают предметы и фигуры лишь в земном мире в сакральном теней нет.

Для многих до сих пор остается открытым вопрос, каким образом из жесткой канонической средневековой культуры возникла необыкновенно яркая и насыщенная культура, получившая название Ренессанс или Возрождение. Во многих, но не во всех характеристиках Средневековья и Возрождение являются антиподами. Это касается и свойственного именно ренессансной культуре процесса секуляризации («обмирщения»), и ее динамичности, и принципиально новому способу и формам решения основополагающих мировоззренческих вопросов. Процессы секуляризации затронули многие стороны ренессансной культуры, ярче всего проявившись в ее художественно-эстетической составляющей. Так, храм из «Дома Божьего» превращается в «Дом Красоты».

Сам христианский канон утрачивает свой универсальный характер, что приводит к превращению консервативной средневековой культуры в культуру нового типа. Происходит «десакрализация» космоса, природы и

культуры и, как следствие, возникает свободомыслие и стремление рациональным путем выявить закономерности развития природы и даже самого человека (об этом свидетельствуют опыты Великого Механика – Леонардо да Винчи и других гениев Возрождения). Возникает высочайший социальный престиж образованности и талантов, формируется авторитет именно светской культуры. Тем не менее, содержательная и формальная новизна данной эпохи не является абсолютной. И это связано, прежде всего, с ее важнейшей характеристикой – переходностью.

Основой внутреннего ренессансного плюрализма, противоречивости, многозначности и переходности был диалог между Античностью и Средневековьем. Переходностью культуры проявляется многообразных феноменах. С одной стороны, к ним можно отнести: великие географические открытия; развитие независимых городов, образ жизни которых был преимущественно связан со сложной искусственной средой и требовал нового уровня и качества знаний о мире и человеке; установление специфического рыночного права с его принципом формального равенства вне сословной принадлежности; утверждение самоценности человеческой индивидуальности и формирование нового субъекта культуры – гуманистической интеллигенции. С другой стороны, всю историю Возрождения сопровождали костры инквизиции, на которых гибли ученые, поэты, гуманисты: знаменитый Джордано Бруно, французский гуманист Этьен Доле, испанский философ и медик Сервет и другие.

Существовали «индексы запрещенных книг», представлявших собой сочинения, объявленные еретическими. Книги сжигались, а авторы были вынуждены покинуть свое отечество. Подобная практика была особым образом продолжена в знаменитых процессах ведьм, которые являют собой дикое суеверие и которые прокатились по всей Европе во времена расцвета духовного творчества, развития естественных наук, утверждения гуманизма, унеся многие тысячи жизней.

Тем не менее, именно Возрождение породило принцип культурного экспериментирования, конструирования, который максимально воплотился в искусстве и науке. В результате его реализации были раскрыты и развиты новые творческие возможности человека, изменившие, в конечном счете, его самого. Из «твари» он превращается в «Творца». Таким образом, происходит становление ренессансного антропоцентризма, сменившего теоцентризм Средневековья. Новый человек уже не инструмент высшей воли, а личность, утверждающаяся путем творческой реализации, совершенствования своих талантов. Утверждению ценности личности, индивидуальности в Италии, которая была родиной новой культуры, соответствовало новое состояние, нашедшее свое выражение в понятии «virtu» («слава», «доблесть»). До и вне Италии существовало понятие о средневековой чести, преимущественно для рыцарского сословия, как и для поэтов, трубадуров и миннезингеров. Именно Ренессанс порождает стремление к сла-

ве, почитание талантов в светской жизни. Так, например, у Данте в раю в сфере Меркурия обитают души тех, кто на земле стремился к славе:

*А эта малая звезда – приют
Тех душ, которые стяжат желая
Хвалу и честь, несли усердный труд.*

Данте «Божественная Комедия»

Открытие чувственного богатства и многообразия реального мира, ведущее к отказу от религиозного спиритуализма, аскетизма и условности искусства, сопровождалось аналитическим изучением действительности, стремлением раскрыть гармоничные закономерности бытия, изменением системы ценностей. Формируется подлинно историческое мышление, означающее новое ощущение времени. Оно проявляется в том, что кватро-чентистская картина композиционно строится по формуле пространственно-временного единства, и в том, что главную заслугу искусства Возрождения видели в преодолении времени, сохранении настоящего для вечности, противостоянии разрушению, забвению и смерти. Человек этой эпохи «носил время в себе», воспринимая его как свое собственное. Временная наполненность настоящего, которое включало в себя и прошлое и будущее, придавала ему черты вечности. Ведь пафос всей эпохи и заключался в том, чтобы, преодолев истребляющую власть времени, уничтожив временной разрыв, через пропасть «темных веков» перенести античное прошлое в настоящее, возродить его. Античность была для Ренессанса не просто наследием или образцом. Она выступала своеобразной отправной точкой в стремлении раскрыть гармоничные закономерности бытия. Это стремление подкреплялось обращением к новым идеалам – идеалам гуманизма.

Западноевропейский гуманизм, связанный с антропоцентризмом и идеей индивидуальности, провозглашает «универсальность» человека в качестве нового идеала, человека как меру всех вещей. Поэтому происходит переориентация на гуманитарное знание, что разрушает прежнюю иерархию наук, устремленную в Средние века к теологии. Новую иерархию венчает литература, вышедшая из-под контроля церкви и ставшая важной частью светской культуры. В самой литературе главенствующее место заняла поэзия, что повлекло за собой необходимость умения стихосложения для всех читающих слоев общества того времени.

Языком ренессансной литературы с необходимостью является латынь, которая, как и греческий, вела к миру подлинной античной мысли и литературы. Но, культивируемая Возрождением латынь была языком официального Средневековья, следовательно, она с неизбежностью несла в новую культуру христианские образы и символы. Именно поэтому многие гуманисты были поборниками прав национальных языков. Уже Данте стремился к тому, чтобы его произведения были доступны любому читающему итальянцу, а не только носителям международной учености – слушателям церкви, профессуре и студентам университетов. И его «Божественная Комедия» убедительно показала, что разговорный народный язык

в состоянии ярко и красиво выразить любую, самую изящную мысль. Вслед за Данте Боккаччо, Петрарка и другие гуманисты пишут на итальянском. А подавить их влияние, заставить забыть гениальную «Комедию», сладкозвучные сонеты и прекрасную прозу «Декамерона» было невозможно. После этого многие гуманисты (Пьеро дела Франческа, Леон-Баттиста Альберти, Монтень) часть своих сочинений пишут на латыни, а часть – на «volgare». Двухязычие и многоязычие означает усложнение культурного пространства, одновременное сосуществование в нем различных слоев культурного наследия, возникновение новых феноменов (организация библиотек) и новых проблем (проблема перевода). Показательным является исторический пример, который приводит знаменитый Якоб Буркхардт – высочайший авторитет по эпохе Возрождения (введший сам термин – ренессанс). В нем он описывает отношение папы Николая V к переписчикам и переводчикам. Так, когда по случаю чумы двор переехал в Фабриано, папа взял с собой своих переводчиков и компиляторов, опасаясь лишиться их из-за этой страшной болезни.

Двухязычие и многоязычие становятся визитной карточкой Возрождения, показывающей не только цель «возродить» Античность, не только связь с предшествующим Средневековьем, но и стремление гуманистов к разносторонности и разнообразию («*varietà*»), что в целом и отвечало духу эпохи. Принцип «*varietà*», как противоположность средневековой каноничности, означает и разнообразие мира, и разнообразие культуры, и разносторонность образования и талантов человека (один из самых ярких примеров человека эпохи Возрождения, воплотивший ее черты – Леонардо да Винчи или Великий Механик).

Разнообразие культуры Возрождения складывается в процессе столкновения и примирения античного и средневекового наследий, небесного и мирского, теизма и антропоцентризма. Оно задает особенность статуса гуманистической интеллигенции, которая появляется именно в эту эпоху. Двойственность гуманиста проявляется во многом. Прежде всего, он – носитель «сокровенной мудрости», высокой образованности и талантов. Но гуманист в ренессансной культуре уже не священник, не жрец и не маг. Тем не менее, для гуманиста разнообразие выступает первой формой его свободы. Кроме того, сама гуманистическая интеллигенция возникла на стыке двух мировосприятий: «купеческого», негоциантства, и церковного монашески молитвенного. Следовательно, принцип разнообразия реализуется через диалог традиций и через необыкновенные творческие прорывы Возрождения, определившие, в конечном счете, многообразие дальнейшего развития всей западноевропейской и даже мировой культуры.

В новой культуре человек активен, он автор, он – творец. Именно это не только оправдывает его существование, но и утверждает его достоинство: если Господь по своей доброй воле сотворил мир природный, то человек творит мир культуры. Их объединяет творчество. Такое понимание человека неизбежно должно было привести к его обожествлению. Человек

мыслится как «смертный бог». Средневековая идея Бога заменяется идеей человека, а культуре на первый план выдвигаются проблемы человека – морали, свободы, красоты и эстетики. Основные формы духовного творчества в результате освобождаются от застывших догм христианской ортодоксии. Речь идет, прежде всего, о художественном творчестве, поскольку в культуре Возрождения утверждается «культ культуры» через «культ красоты». Происходит полная эстетизация мира. Как правило, анонимность в коллективном опыте средневековых мастеров сменяется авторским творчеством художника, скульптора, архитектора.

Художественное творчество становится путем поиска красоты во всем ее многообразии, но в индивидуально-личностном прочтении. Оно соединяет уникальность выразительности и красоты окружающего мира с богатством эстетического восприятия человека. Неисчерпаемый визуальный ряд ренессансного изобразительного искусства демонстрирует многомерность восприятия красоты мира и человека. Здесь и утонченность, естественность, невинность работ Боттичелли, наполненных скрытым чувством; и сияющая лиричность, и чистота творений Рафаэля; и гармония произведений великолепного Леонардо, дышащих совершенством, жизнью и тайной.

Культура Возрождения открыла заново многие достижения человеческого духа. Одним из таких традиционно используемых на протяжении многих веков открытий, относящихся к Античности и развиваемых классическим реализмом, был принцип «золотого сечения». Этот принцип представляет собой определенное пропорциональное отношение – основу гармоничного построения объемов, архитектурных, скульптурных, живописных, связанных, прежде всего, с пропорциями человеческого тела. Именно антропоцентризм мы обнаруживаем в ренессансном учении о пропорциях в виде столь излюбленного теоретиками архитектуры вписывания человеческой фигуры в планы и колонны. Ренессанс заново открывает этот принцип как средство утверждения красоты и гармонии человека в мире и самого мира (сам термин вводит Леонардо да Винчи). Следовательно, ренессансный реализм привносит человеческий масштаб во весь мир. Знаменитый Альберти, а вслед за ним Филарете, Франческо ди Джорджо и другие кладут в основу архитектурных пропорций, уподобляющих здание «живому существу».

В архитектуре Возрождения это читается в сращении скульптуры со зданием, в плоском фасаде с лепниной, в симметричности, завершенности внутреннего пространства здания. Скульптура утрачивает средневековую каноничность символичность, для нее характерна естественная пластика, гармоничность, пронизанная мощной эмоциональностью. Традиционные религиозные сцены по сравнению со Средневековьем наполняются новым земным содержанием. Знаменитая «Пьета» Микеланджело (оплакивание распятого и снятого с креста Христа) – выражение как христианской, так и материнской скорби.

В живописи возникают новые жанры – портрет и пейзаж, как доказательство принципиально нового светского мировоззрения. Возникновение и развитие этих жанров является демонстрацией интереса к человеку как микрокосму, его опыту, его страстям и талантам, и к природе, преисполненной разнообразием и гармонией. Новый ренессансный стиль, прежде всего, характеризуется реалистичной формой, стремлением к достоверности передачи пластических объемов, пространственной глубины и цветовой наполненности. Ренессансное искусство идет дальше античного, развивая его мимезис как подражание красоте Космоса. В новой культуре художник должен творить так, как Бог творил мир, и даже совершеннее его. И в этом творчестве на первом месте стоит не природа, как в Античности, а сам художник как творец, его фантазия, его опыт. Это означает, что художник не копирует природу, а улучшает ее. По емкому выражению А.Ф.Лосева, это свидетельство своеобразного «индивидуалистского художественного протестантизма», в результате которого искусство ставится выше природы и развивается интерес к теории искусства.

Художественное творчество мастеров Возрождения дополняется трактатами об искусстве, в которых рассматриваются критерии оценки художественного произведения, формулируются принципы искусства, обозначаются его научные основы и возможности. В трудах Вазари на закате Возрождения искусствознание понимается как история науки в жизнеописаниях художников XIV – XVI вв. Характерная особенность Возрождения – его противоречивость и разнообразие, которые являются как основой его многогранности, так и его предельности, конца. Предвестием заката Возрождения стал маньеризм – особый стиль, который знаменовал собой распад самого ренессансного типа мышления. У истоков кризиса Возрождения стоит исчерпание человекобожия.

Оказалось, что внутренние возможности индивида, его самостоятельность еще не являются достаточным условием для создания гармоничной и счастливой жизни. В результате такого разочарования стали рушиться эстетический идеал, как и ренессансный идеал социальности, который постепенно превратился в нечто противоположное себе – в социальную утопию. Маньеризм (Понтормо, Пармиджанино, Арчимбольдо) означал следование «красивой и ученой» манере. Маньеристы открывают принципиально новые художественные возможности. Для них творчество – не просто поиск гармонии, а культивирование идеи неустойчивости мира и слабости, трагичности человека. Для маньеризма характерны светотеневые диссонансы, деформация пропорций фигур. В их работах ощущаются иррациональные мотивы, используются аллегории, фантастические образы, мистика. В целом маньеризм необходимо рассматривать как один из первых образцов художественного конструирования и экспериментирования. В целом именно маньеризм знаменовал собой окончательный выход за пределы традиционалистской модели культуры, отказ от художествен-

ных канонов, развитие искусства для искусства, что в дальнейшем было воплощено многообразными стилями европейского искусства.

1.7. Эстетика техногенных цивилизаций в модификациях модерна, модернизма и постмодернизма

История развития постиндустриального дизайна продемонстрировала обогащение творческого потенциала, стилевое разнообразие и высокую технологичность. Модернизация в такой области как компьютерный дизайн позволила дизайнерам генерировать новые идеи и моделировать проектные ситуации на принципиально ином уровне. В результате ускорения темпов технического обновления расширились процессы технологического и стилистического устаревания массовой продукции: с развитием технологий проектирование изделий само становится высокотехнологическим процессом. В этот период происходит процесс глубинной смысловой трансформации дизайна за счет существующего расширения пространства проектной деятельности за пределы сферы массового промышленного производства в социокультурную среду. Практика дизайна отражает глубокие изменения, как в сфере производства, так и в сфере потребления, и выходит на уровень беспредметного проектирования целостного средового организма, включающего человека, природу и предметный мир. Современный дизайн выходит за границы чистой предметности.

Новые социальные, политические и экологические проблемы, возникшие в период развития постиндустриального дизайна, привели дизайнеров к пересмотру своего профессионального положения и ответственности в обществе. Новая концепция дизайна направлена на гуманизацию среды, создаваемой техникой, на проектирование, идущее от человека к технике. В современных условиях дизайн базируется на комплексе критериев, соединяющих накопленный опыт в сфере дизайна, социальные условия, глобальные экономические и политические проблемы, специфику культуры постмодерна, ценностную стоимость, определяемую брендом, легкость промышленного производства и распределения товаров, экологичность. Комбинация этих факторов формирует сегодня идентичность дизайнерской деятельности.

Коммерциализация дизайна привела к развитию так называемого стафф-дизайна, который функционирует как множество форм организаций: от небольших отделов дизайна, до международных дизайнерских комплексов, насчитывающих сотни специалистов. Характер проектной деятельности в рамках стафф-дизайна ограничен поиском идей и планированием разработки перспективных направлений в сфере дизайна. В условиях стафф-дизайна работа дизайнера определяется политикой фирмы. Дизайнеры одной фирмы могут становиться конкурентами, осуществляя параллельную разработку проектов по одной программе. Одной из самых крупных по численности службой дизайна в мире сегодня является отдел стайлинга компании «Дженерал моторс», где в отдельных студиях

одновременно осуществляется координация перепроектировочных работ существующих моделей, подготовка к оформлению выставок, работа над графикой, проектирование новых перспективных моделей будущего.

Параллельно с организационной структурой стафф-дизайна складывается система «независимого» дизайна в рамках консультативной деятельности отдельных дизайнерских фирм или бюро, которые осуществляют дизайнерские проекты в зависимости от наличия заказов на конкретный продукт. Несмотря на различные принципы организации деятельности обе системы: стафф-дизайна и «независимого» дизайна существуют в условиях единых экономических условий и ориентированы на создание продукта, обладающего потребительской ценностью. Особенностью дизайн-деятельности сегодня становится направленность проектной деятельности на потребителя и предугадывание его еще не возникших запросов и реакций, что делает необходимым включение в проектную деятельность исследований, связанных с психологией потребления.

Междисциплинарный характер дизайнерской деятельности усиливается и усложняется с развитием инноваций и использованием высоких технологий, а также с расширением самой проектной среды. Архитектурные инновации XXI века отталкиваются от идеи одушевленного пространства здания, существующего подобного организму. Такой путь развития современной архитектуры выглядит вполне универсальным: «одеждой для домов» становятся «дышащие стены», которые могут менять свои характеристики в зависимости от изменений температуры, химического состава воздуха, интенсивности инфракрасного и ультрафиолетового излучения; «стены-кондиционеры», способные к тому же пропускать свет. В качестве примера можно привести разработку архитектурной фирмой в Сан-Франциско “IwamotoScott” “Jellyfish House” («Дома-медузы»), где подобно организму здание пытается существовать как структура, адаптирующаяся к различным внешним условиям и приспособляющаяся к ним посредством механизма «глубокой кожи» – комбинации структуры и оболочки с физическими инфраструктурами, воспроизводящими атмосферу окружающей среды в доме. Еще одним проектом в этом направлении стал дизайн-проект системы светоадаптирующегося здания, созданный командой из Саксивела Рамазони и Константина Каратзаса, в сотрудничестве с Марией Минджелион.

Создание адаптивной структуры, которая в принципе может принимать любую форму и устанавливать комфортабельное освещение и вентиляцию, сохраняя неизменность внешней оболочки, – это еще одна успешная попытка проектирования действительно «живых» зданий, взаимосвязанных с окружающими их средой.

Подобная интеллектуализация пространства превращает современное жилище в местопребывание рабочих искусственных программ, взаимодействующих с конечными потребителями – людьми. Примерами таких проектов будущего могут служить “Cyber-home” вблизи Сиэтла. Созданный

для Билла Гейтса, представляющий собой пульт управления для отключения внешнего мира и служащий машиной для релаксации, а также проект спиралевидного небоскреба Лондона “Mangalcity” (также известный как «Обитатель»), предложенный командой Chimera, основной идеей которого стал концепт химерической дизайн-цепочки, которая позволила бы осуществить герметизацию внутренних пространств относительно друг друга.

В настоящее время наибольшую актуальность приобретает дизайн, связанный с системами интерактивных коммуникаций, социально-значимыми аспектами жизни и экологией окружения. Так, объявленная в 2008 году самым успешным дизайнерским агентством компания “Pearlfiser”, ведущим дизайнером и основным партнером которой является Джонатан Форд, достигла выдающегося коммерческого успеха благодаря смелым дизайнерским проектам. Один из таких проектов – это расширение бренда компании “Help” «Помоги: я поранился» выпуском новых лекарственных средств под названием «Я хочу спасти жизнь», в которых к стандартным пластырям добавлен регистрационный комплект донора костного мозга (стерильные тампоны и конверт с маркой). Упрощая регистрацию в DKMS, крупнейшем мировом донорском центре, до простого действия, компания надеется уменьшить барьеры для донорства и подобрать подходящих доноров для людей, нуждающихся в трансплантации. Обычными целями компании было лечение легких недомоганий, в этом случае “Help” решила взяться за что-то более значительное, и дизайн позволил подчеркнуть это.

Еще одной известной инновационной фирмой, специализирующейся на разработке и внедрении брендовых проектов, информационных интерактивных технологий, является компания “Collins”, которой в должности креативного директора руководит Брайан Коллинз. В 2006 году Брайан Коллинз основал «Дизайнизм: дизайн для социальных перемен» – ежегодный форум, вдохновляющий креативных молодых людей принимать более активное участие в социальных благотворительных предприятиях. Его книга под названием «Экология дизайна» является руководством для создания образцов экологического дизайна. Практической реализацией идей, изложенных в книге, стало создание экспериментальной заправочной станции “Helios house” («Солнечный дом») в Лос-Анджелесе.

В результате инновационного подхода была спроектирована питающаяся солнечной энергией заправочная станция, на которой сведено к минимуму потребление энергии и воды, сокращены затраты, уменьшен уровень выброса CO₂. Проект получил сертификат «Руководства по вопросам энергии и экологического дизайна», и был признан национальным образцом в области конструирования и функционирования высокоэффективных «зеленых» зданий.

Таким образом, современные процессы дизайн-проектирования развиваются в тесном взаимодействии культур прошлого и настоящего и симбиозе мировоззрений различных культурных традиций. Будущее дизайна

лежит в этологическом и экологическом подходах к системам, процессам и окружающей среде. Если промышленная революция послужила причиной становления техники и зарождения промышленного дизайна, то технологические и информационные инновации современности привели дизайн в сферу эволюционных изменений. Промышленный дизайн и дизайн окружающей среды сегодня могут быть выражены только через отношения между возможностями и запросами человека и его нравственной оценкой этих запросов. Традиционно считается, что основным методом дизайна является художественно-образное моделирование объекта с помощью композиционного формообразования. Формообразование – творческий процесс создания формы в деятельности художника, архитектора, дизайнера, заданный как общими ценностными установками культуры, так и различными требованиями по отношению к художественно-эстетической выразительности будущего объекта, его функциональным, конструктивным и иным характеристикам.

Формообразование – важнейшая составляющая процесса творчества дизайнера. Именно в нем формируются и закрепляются разнообразные (функциональные, информационные, эстетические) характеристики создаваемого объекта. В процессе формообразования сплавляется содержание всех предыдущих этапов дизайн-проектирования. Само формообразование – стадия закрепления идеи в материале – «форма разрабатывается путем преобразования наличного целого», где композиция является средством организации специфического структурирования «смысла» в материале, «дизайнер находит «части», сообразные элементам целого в материальной реальности, – фактуру, технологию, материал, цвет. Ему предстоит из частей создать предметное целое».

Многообразие методов дизайн-деятельности можно систематизировать по нескольким параметрам:

- выделение методов в зависимости от стадии дизайн-деятельности (методы сбора и обработки информации, методы поиска идеи, методы формообразования);
- от доминирующего вида деятельности («инженерные», художественные, научные);
- от степени сложности самого процесса формообразования (простые и сложные).

Тем не менее, использование общих методов в практике реального дизайна всегда дает различный результат и зависит от профессиональной подготовки конкретного дизайнера, его личностных характеристик, уникального почерка.

Выделение в деятельности дизайнера инженерной составляющей задано тем, что в результате создается объект, который в дальнейшем воспроизводится в реальном производстве в массовом масштабе. Такая воспроизводимость невозможна без инженерного проектирования, схема которого включает:

- проектное задание (заказ);
- выбор оптимального варианта;
- создание рабочего проекта;
- корректировка;
- прототип (опытный образец);
- промышленный образец;
- серийное производство.

Инженерное проектирование как составляющая дизайн-деятельности включает и использование особых инженерных методов, с помощью которых проблема формообразования решается (на основе аналога заданной функционально-конструктивной системы) в соответствии с конструктивными особенностями создаваемого объекта и одновременно с возможностями самого производства. Доминирующими критериями являются конструктивность и технологичность, а основное внимание уделяется форме продукта, которая с необходимостью соответствует его функции и связана с определенными параметрами основных узлов выбранной конструкции, ее технической сложностью и реализуемостью.

Инженерно-техническое проектирование работает не только с внешней формой объекта, но и его внутренней формой, т.е. его структурой. Все развитие индустриальной, а затем и постиндустриальной цивилизаций свидетельствует о зависимости формы от возможностей производственных технологий. При этом эстетическая характеристика продукта не является самоцелью, а чаще всего выступает в качестве вторичного результата формообразования. Особенности такого рационального решения структурно-конструктивных характеристик объектов как результата художественного конструирования были подробно проанализированы и в Баухаузе, и во Вхутемасе (Родченко, Татлин), а в последствие был продолжены в деятельности знаменитой Ульмской школы.

Инженерное проектирование в деятельности дизайнера предполагает использование большого объема научных знаний и соответствующих ему научных методов формообразования. Применение этих методов позволяет представить сам процесс формообразования в дизайне как процесс целенаправленного и последовательного решения комплексной задачи, включая оптимизацию и автоматизацию производства, эксперименты с материалами и технологиями. Данные методы условно можно разделить на общенучные: анализ, синтез, классификация, моделирование, эксперимент и частнонаучные, связанные с такими дисциплинами, как прикладная социология, эргономика, физиология.

В отличие от инженерно-технического проектирования, в котором целью является функция, а результатом – конструкция, художественное проектирование на первый план выдвигает форму, а в качестве основного критерия выбирает эстетическую выразительность создаваемых объектов. Такое проектирование основано на особых художественных методах формообразования, заимствованных по преимуществу у художественного

творчества. Основной характеристикой объекта становится его «тектоника» – художественная выразительность конструкции объекта. Художественные методы в творчестве дизайнера не отличаются жесткой фиксацией и труднее всего поддаются классификации, так как максимально индивидуализированы, выражая уникальность образного мышления автора. Продукт, получаемый благодаря данным методам, отличается самоценностью независимо от целей и средств проектирования, но оценивается при этом как элемент всей предметно-пространственной среды.

Именно художественно-эстетическая творческая составляющая деятельности, соответствующие ей методы и средства позволяют рассматривать дизайн как особое искусство, а формообразование – как авторское самовыражение, представляющее собой перенос открытых искусством закономерностей формообразования (композиционных, колористических, ритмических, пластических и пр.) на процесс проектирования.

Такой процесс имеет синтетический характер, поскольку формообразование включает в себя также смысло- и структурообразование в единстве эстетических и утилитарных характеристик, благодаря чему продукт не только встраивается в социокультурный контекст, но и может стать ценным культурным образцом (а как образец он не только связан с функцией, но и выражает смысл, значение, способствующее созданию человекомерных объектов и их систем).

Использование общих методов в практике реального дизайна всегда дает различный результат и зависит от профессиональной подготовки конкретного дизайнера, его личностных характеристик, уникального почерка. Простые методы формообразования включают: формообразование путем многократного повтора линий; формообразование прямыми плоскостями; формообразование криволинейными поверхностями; формообразование на основе базовых форм: выдавливание / сдавливание / растягивание, переход одной формы в другую (пересечение / исключение при пересечении / сложение при пересечении), сопряжение форм, наложение форм, свободная деформация. К сложным методам формообразования относятся: экспериментальное формообразование с материалами и методами их обработки; стилизация; кинетическое формообразование; формообразование на основе органических форм (бионика); комбинаторное/модульное/структурное формообразование; концептуальное формообразование метафора и семантика как метод формообразования; коммуникативное формообразование; эвристическое формообразование; формообразование на основе цифровых технологий.

Большинство сложных методов формообразования сформировались во второй половине XX в. и продолжают развиваться. Экспериментальное формообразование в деятельности современного дизайнера играет важную роль и предполагает использование эксперимента как основного метода создания новых объектов и их систем. При этом происходит максимальный отказ от подражания с целью выработки принципиально новых визу-

альных образов, которые выражают авторские философские, художественно-эстетические, композиционные, пластические и другие идеи дизайна.

Развитие дизайна в XX-XXI веках отличается многообразием и разнообразием целевых установок, которые не только сменяют друг друга, но и существуют одновременно. Это обуславливает, как разнообразие концепций в дизайне, так и новый импульс в развитии экспериментального формообразования. Основные направления экспериментальных поисков в прошлом веке как конструирование нового образа жизни, открытие новой предметности, начиная с модерна включали: обнаружение широких возможностей стилизации как метода формообразования (переосмысление классических стилей в новом художественном и социокультурном контексте); использование природных мотивов в формотворчестве; экспериментирование с мифологическими, фантастическими и сказочными образами и сюжетами в формообразовании; разделение формы на множество элементарных геометрических фигур (геометризация формы через «первоэлементы»); акцент на художественной ценности конструкции формы; разработка композиционно-динамичной формы (мобильность, трансформация); эмоционально-символическое выстраивание формы.

Дальнейшие поиски путей и способов формотворчества на современном этапе расширяют его поле благодаря:

- утверждению экологичности в формотворчестве;
- обращению к этнокультурной идентичности и анализу взаимосвязи традиций и новаций («слабое проектирование»);
- выделению метода кинетического формообразования, в котором движение интерпретируется как элемент дизайна и реализуется либо в буквальном смысле, либо с помощью символических форм и оптических эффектов;
- развитию принципов функционального проектирования на основе модульности, комбинаторики и унификации;
- динамике в формообразовании от природных форм к бионике и к возникновению метода формообразования на основе органических форм;
- сенсебилизации формы, актуализирующей чувственную пластику и тактильность с акцентом на акустике, текстуре и фактуре.

Современный этап экспериментального формотворчества акцентируется на эксперименте с текстом, его логикой, «игрой» его смыслов, и как следствие, интертекстуальностью. Наряду с эклектикой как коллажностью и мозаичностью в дизайндеятельности важными становятся стилизация и метафора. Из философии постмодернизма заимствуется метод деконструкции, из-за чего важным становится концептуальное содержание формы, а ее композиционная гармонизация уходит на второй план. Само понятие «деконструкция» была предложена Мартином Хайдеггером, а ее обоснованием и интерпретацией современное гуманитарное знание обязано Жаку Дерриде и Жаку Лакану. От «destructuree look» в дизайне одежды, деконструкция как особый способ самовыражения нового мира. Как правило,

новые тенденции в дизайне не просто приводят к отказу от канонов «хорошего вкуса». Прежде всего, и в дизайне одежды, в средовом проектировании и т.д. происходит переход и от закрытых систем к открытым, которые характеризуются изначальной способностью к динамике и трансформациям. Ярким примером могут служить не только архитектурные проекты знаменитой Захи Хадид, но ее проекты обуви, сумок и мебели.

Феномены современного дизайна характеризуются такими чертами, как интерактивность и интертекстуальность. Об этом свидетельствует переход от ансамбля к комплексам, растворение противоречий между различными целевыми группами, функциональные преобразования в качестве свободного выражения функции вещи. Впечатляют эксперименты в области рекламы, мебели Стефана Загмайстера. Нельзя не отметить влияние на экспериментальное формообразование возможностей принципиально новых технологий, благодаря чему осуществляется виртуализация формы, работа с трехмерными прототипами. Все это способствует тому, чтобы произведения современного дизайна создавали особую одновременно семиотическую, реальную и виртуальную среду.

Основоположником технического дизайна является Г. Земпер. К подобному виду конструкторской деятельности его мотивировало наблюдение, связанное с промышленной выставкой. Она проходила в Лондоне в 1851 году. На ней он заметил практически полное отсутствие художественной составляющей в технических изделиях. Они явно уступали продуктам творчества древних мастеров. Спустя шесть лет такое же наблюдение посетило Д. Рескина. В 1860-1865 годах Г. Земпер написал книгу «Практическая эстетика». В ней он сформулировал фундаментальный закон технического дизайна. Согласно этому закону форма предмета должна зависеть от его функций, материала изготовления, технологии производства, определяться уровнем социально-исторического развития общества.

В 1907 году в Германии был основан производственный союз «Веркбунд». Он объединил промышленников, архитекторов, художников, коммерсантов. Инициатором стал архитектор Г. Мутезиус, который его возглавлял до 1914 года. Еще одного архитектора П. Беренса пригласили стать художественным директором Всеобщей электрической компании, занимавшейся производством электрических ламп, электроприборов, электромоторов. В 1919 году в Веймаре было открыто учебное заведение, задачей которого стала подготовка художников для работы в промышленности. Руководителем нового вуза стал архитектор В. Гропиус. Учебное заведение называлось «Баухауз». В нем техническая подготовка студентов сочеталась с художественной. В технической части они изучали станки, технологии, обработку металлов, материалов. В художественной части они овладевали тонкостями восприятия, формообразования, цветосочетания.

В России в 1918 году была сформулирована задача формирования новой предметной среды. Технический дизайн как форму художественной деятельности развивали А. Родченко, В. Степанова, В. Таткин, Л. Попова.

В 1920 году были созданы художественно-технические мастерские. В 1962 году начал работу Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики. На помощь пришла философия постмодернизма.

Постмодернизм, как и модернизм, возник на переломе эпох, который всегда сопровождается кризисом мировоззрения и, как следствие, новыми поисками смысла человеческого существования. Эти поиски происходят на фоне глобальной трансформации системы ценностей и основных культурных кодов.

Впервые сам термин «постмодерн» («постмодернизм») был употреблен немецким философом Рудольфом Панвицем в работе «Кризис европейской культуры», которая вышла в 1917 году. Затем, уже в 60-е гг. термин использовался в среде эстетствующих интеллектуалов для обозначения кризиса всего авангардного искусства. Но только спустя два десятилетия он приобрел философский и искусствоведческий статус, обозначая особую философско-эстетическую парадигму конца XX века. Именно так знаменитый архитектор Ч. Дженкс в своей работе «Язык постмодернистской архитектуры» (1977) интерпретирует постмодерн. Яркими представителями эстетики постмодерна являются Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Деррида, Ч. Дженкс, Ж. Бодрийар, У. Эко, Р. Барт, М. Павич. Художественная программа постмодернизма принципиально неоднородна. Она является (по мнению Ю. Хабермасса, Ж. Деррида, У. Эко) своеобразным ответом на кризис модернистского мировоззрения XX века. В русскоязычной литературе постмодернизм развивается как реакция на разрушение утопического сознания, особой идеологии, существующей в эру тоталитаризма.

Постмодерн принципиально отказывается от любых художественно-эстетических канонов и даже традиций. В нем происходит переосмысление основных проблем, целей и границ творчества. Пространство современного художественного бытия представляет собой особое замкнутое на себе основание («корневище» В. Бычков), которое и задает художественные поиски. Они реализуются как своеобразные научно-художественные ходы-методы. Их своеобразие заключается в изначальной процедурной парадоксальности: эти методы одновременно выступают и как медитативные практики и как своего рода механико-медицинские операции. Кроме того, такая парадоксальность приводит к эстетическим провокациям (а где игра, там провокация логична), стирающим границы между реальностью и искусством, между знаком и вещью.

Искусство становится безличным единым экуменическим текстом, создаваемым совокупным Творцом. Переосмысливается сущность и роль автора, зрителя и самого текста. Мировоззренческим основанием таких процессов становится переход от классического антропоцентристского гуманизма (европейского типа) к универсальному гуманизму и плюрализму с отказом от евро и этноцентризма. Методы постмодерна: цитирование, эстетические мутации, монтажность и коллажность, релятивность изобразительно-выразительных средств.

Ирония в постмодернизме выступает как фундаментальная особенность языка и, следовательно, важнейшая черта художественного мышления. Ирония артикулируется как «ностальгия» по культуре.

Важнейшим понятием постмодерна становится мир-текст. Оно связано с реализацией художественного творчества как стремления воссоздать хаос жизни через искусственно порождаемый хаос произведения. Приемы и формы этого воссоздания включают фрагментарность, цитирование, мозаичность, эклектику. Если попытаться дать определение постмодерна, то оно будет следующим: постмодерн есть особая интеллектуально-эстетическая игра, как с классическими, так и неклассическими смыслами, идеями и ценностями. Постмодерн – это форма радикальной критики разума, низвержения идеи сакрально-духовного достоинства человека. Отчетливо намеченные еще в культуре авангарда, именно в пространстве постмодерна данные тенденции достигли своего апогея.

Постмодерн попытался создать с помощью новых средств выразительности абсолютно новый Ценностно-смысловой Универсум, в котором принципиально иначе интерпретируются вопросы о месте человека в бытии культуры, о возможностях искусства и его назначении, о специфике изобразительных средств, их «правилах» и границах применимости. О себе постмодерн заявляет, прежде всего, радикальным отказом от проблемного и языкового поля всей предшествующей культуры. Теперь темы, проблемы и категории, задающие новую эстетику условно можно свести к следующим:

- повседневность, инвайронмент, хэппенинг, перформанс, флеш-моб – категории, организующие пространство бытия культуры;
- лабиринт, вещь, симулякр, гиперреальность, телесность – категории, определяющие способ и форму бытия культуры;
- игра, эклектика, деконструкция, коллаж, абсурд, текст – категории, задающие цель и механизм творчества;

Категории постмодерна, организующие пространство бытия культуры.

Повседневность является одной из основополагающих категорий постмодерна, отличающих его эстетику от классики. Первые практические попытки распространить сферу искусства на повседневный мир были характерны для эстетики поп-арта, который стремился активно ввести предметы массовой культуры в среду художественного произведения. Примером может служить «Монограмма» Р.Раушенбаха (1955-59), представляющая собой чучело барана, продетое сквозь автомобильную шину. Однако до появления постмодерна данные попытки еще находились на «периферии» искусства. Только в постмодерне обыденная, рутинная жизнь, зачастую неосознаваемая в качестве значимой для человека, входит «в плоть и кровь» художественного произведения. Повседневность именно в силу своей «близости» человеку, своей аморфности и неспецифичности стала рассматриваться как среда, адекватная искусству. Представители постмодернистской культуры активно продолжают традиции поп-арта, вводя ути-

литарные предметы в структуру художественного произведения. Возникают различные инсталляции, активно используется техника коллажа. Более продвинутыми формами эстетизации повседневности являются энвайронменты, реализующие себя в виде хэппенингов и перфомансов.

Инвайронмент (от англ. environment – окружающая среда) – форма выхода искусства в реальное пространство с целью более активного вовлечения зрителя (фактически, переставшего быть таковым и становящимся со-участником) в организуемое арт-действие. Задачей энвайронмента является расширение культурного пространства объекта, стирание граней между жизнью и искусством, восприятием и сотворчеством. С целью преодоления разрыва между образом и реальностью художники часто вводят в свои произведения трехмерные объекты. Некоторые даже создают полномасштабные модели повседневных вещей и ситуаций реальной жизни, В инвайронментах сочетаются элементы живописи, скульптуры, коллажа и театрального искусства.

Некоторые инвайронменты могут оказывать на зрителей очень мощное воздействие. Это вполне можно сказать о работе «Ожидание» Эдварда Кинхольца. Женскую фигуру автор собрал из костей животных. Безликая, но лицо осталось навсегда на фотографии ее молодости. В руках — чучело кошки, в клетке — живая канарейка. Ощущения, которые вызывает эта и другие работы автора противоречивы. Они провоцирующие. Одиночество, тупик, но и одновременно некая игра, новый ракурс привычных вещей, человек как вещь. Своего рода эстетствующее хулиганство неожиданно вызвало сильный резонанс и нашло последователей.

Практика инвайронмента активно и весьма позитивно реализуется в создании современных выставочных пространств (экспопространств), нацеленных на организацию целостной эстетической среды посредством включения экспонируемого объекта в специально созданный аудиовизуальный (а иногда и кинематический) контекст его восприятия, значимым элементом которого становится и сам посетитель. Современными формами инвайронмента являются «хэппенинги» (от англ. to happen – случаться) и «перфомансы» (от англ. performance – исполнение) и флэш-мобы. Первые хэппенинги возникли в 1950-х годах в Америке и представляли собой импровизационные формы культурных акций, совершаемые в местах массового скопления людей (площадь, рынок, очередь). Их цель – имитация прежних форм народных гуляний, карнавалов, публичных ритуалов, т.е. возвращение культуры в ее стихийно-первородный контекст жизни (возрождение дионисийского начала, по Ницше). Перфомансы более характерны для нынешнего этапа постмодерна и реализуют себя в форме организованных акций, совершаемых в специальных помещениях или на открытых площадках по заранее определенному сценарию.

Лабиринт является традиционным образом культуры, символика которого исторически модифицировалась, но он присутствовал в культуре всегда. Однако только в постмодерне этот образ трактуется как базовый,

поднимается до уровня категории. По мнению представителей посткультуры, значимость данной категории обусловлена ее принципиальной полисемантической (многозначностью). Мир, в интерпретации посткультуры, это некое сложное, хаотичное, неструктурированное многообразие, которое не может быть описано с позиций рациональности. Лабиринт как раз и является образом многоаспектности и вариативности как самого мира, так и бытия человека в мире. Символикой лабиринта («сокрытого») насыщена проза Л. Борхеса («В круге руин») и У. Эко («Имя розы»), он активно используется в архитектуре Хундертвассера, в кинематографе П. Гринуэя.

Симулякр (от фр. *Simulacre* – подобие, видимость) – одна из центральных категорий постклассики, развитая Ж. Бодрийаром. Данная категория многопланова, ее значение может меняться в зависимости от контекста и чаще всего является интуитивно постигаемой. Но если попытаться дать ее самое общее, а, следовательно, и обедненное значение, то оно может быть прояснено с помощью терминов «иллюзия», «пустая оболочка», «заменитель», «ложная форма». Теория симулякра была разработана Бодрийаром в русле его общей концепции кризисного состояния современной культуры. Современные ценности все более приобретают вещный характер, предметы потребления начинают превалировать над самим человеком. Не случайно «вещь» также является одной из категорий постмодерна. Вещь из обыденного спутника человеческой жизни превратилась в ее ведущее начало, в существенную категорию сознания. Жизнь современного человека более проходит под знаком имитации жизни, чем самой жизни. Человек все более окружает себя знаками-симулякрами, которые заменили естественный мир природы и человеческой эмоциональности их искусственными подобиями. Виртуальные технологии, реклама, галлюциногены, искусственные материалы – наиболее очевидные и простые примеры симулякров. Современный мир состоит из симулякров, которые приобрели характер самодостаточности, перестав быть лишь знаками другой, истинной реальности. Симуляция, выдавая отсутствие за присутствие, приводит к смешению реального и воображаемого, к некой «гиперреальности», существовать в которой обречен современный человек. Ярким примером того, как простые вещи могут интерпретироваться в качестве арт-объектов и породить особую реальность со своим пространственно-временным континиумом и ауди-визуальным рядом, может служить великолепный документальный ролик П. Фичли и Д. Вайса «Путь вещей» («Der Lauf der Dinge»). Перфоманс в единстве с химическими и физическими реакциями есть воплощение знаменитой машины Голдберга, которая по принципу домино с шипением, взрывами, бульканьем создает кинематическое единое действие.

Абсурд является единственно возможной формой отношения человека к миру, реализующему себя посредством понятий «лабиринт» и «симулякр». С помощью данной категории описываются различные формы арт-практик, основанные на принципиальном алогизме происходящего и ин-

терпретируемые не с точки зрения рассудка, а посредством неких невербальных интуитивных форм постижения происходящего (принцип «вчувствования», гипнотического воздействия, «растворения»).

Интертекст и гипертекст – это категории постмодерна, задающие принцип внутреннего построения художественного, в первую очередь, литературного, произведения. Идея интер- и гипертекста базируется на принципах лабиринта и игры как принципиально вариативных способах построения художественного произведения. Философской основой интер- и гипертекстов явилась герменевтика, рассматривающая «текст» в качестве универсальной категории культуры. Текст может быть воплощен не только собственно в писанных формах, но и в любых других культурных символах (архитектуре, музыке, народных обычаях, ритуалах). «Интертекст» представляет собой способ отношения к цитатам, ссылкам, указаниям на некие культурные символы, имена или ситуации, существующие внутри авторского текста, как на самостоятельное произведение, которое, в принципе, может быть «вырвано» из контекста и «жить» самостоятельной жизнью. Использование интертекста предполагает очень высокую образованность как самого автора, так и читательской аудитории, умение распознавать и расшифровывать скрытые парафразы, следы присутствия в тексте иной культурной символики. Поэтому введение интертекста в структуру произведения, в значительной степени, характерно для элитарного направления постмодернистской эстетики. Примерами активного введения интертекста являются романы У. Эко, М. Павича.

Если интертекст, в основном, обращен «внутри» произведения, создавая многоступенчатый и сложный «текст в тексте», «символ в символе», то гипертекст обращен «вовне», он выводит авторское произведение в культурно-смысловое пространство культуры. Культура – это всегда одновременное бытие самых различных культурных традиций, стилей и направлений, она полифонична, «говорит» на разные голоса и поэтому, собственно говоря, любое авторское произведение не является абсолютно новаторским и самоценным. Автор всегда «нагружен» культурной символикой и семантикой, доставшимися ему в наследство. В последнее время понятие гипертекста наиболее активно используется в контексте виртуального пространства. Интернет является практически безграничным с информационной точки зрения и позволяет активно внедряться в его пространство любому пользователю, создавать свои собственные миры и активно трансформировать киберпространство.

Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык.

Деконструкция была введена в пространство постмодернистской культуры французским философом Жаком Дерридой, который сам объяснял смысл данного понятия на примере простой аналогии разборки на части, а затем обратной сборки некоего механического агрегата. Результатом подобной сборки может оказаться нечто, абсолютно отличное от своего прообраза. Деконструкция как постмодернистский принцип – это требование изменения базовых ценностей цивилизации, прежде всего, – отказ от рационализма и наукоцентризма. Деконструкция реализует себя как некая тотальная интеллектуально-ироническая игра со смыслами. Деррида полагает, что деконструкции может быть подвержено абсолютно все. Благодаря этому сам мир, отношение человеку к Другому лишаются устойчивости и определенности, становятся «многослойными» и интерактивными. Единственно вечным является сама деконструкция, поэтому жизнь человека есть вечное «бытие-в-деконструкции».

Эклектик является категорией постмодернистской эстетики, описывающей процесс творчества, способ создания различных арт-объектов. Эклектика – это сознательно используемый прием сочетания несочитаемого, демонстрация отсутствия продуманной концепции творчества, акцентировка случайности, интуиции и спонтанности в качестве основных творческих стратегий.

Телесность представляет собой одну из центральных категорий постмодерна, в которой наиболее четко прослеживается ее неклассический характер. Если вся предшествующая культура была ориентирована на духовность как атрибутивную характеристику человека, то современные формы арт-практик отходят от идеи укорененности человека в неких трансцендентных структурах Бытия и рассматривают человека, преимущественно соматически, как чувственно организованное тело. Современное понятие «телесность» выступает как своеобразная философско-эстетическая антитеза понятию «духовность». Подобного противопоставления античная культура, для которой понятие телесности также являлось значимым, не знала. Это, во-первых, было связано с тем, что само открытие духовности – исторически более позднее явление, непосредственно связанное с христианством. Во-вторых, античная телесность манифестировала себя как форма гармоничного и высокохудожественного слияния с космическим Универсумом, была непосредственно связана с идеями катарсиса и калокагатии. Постмодернистская акцентировка телесности преследует совершенно иную задачу: подачу человека преимущественно в модусе его сексуальности, предтечей чего являлись фрейдистко-ницшеанские идеи, а также тесты де Сада и Захера-Мазоха. Сексуальность в современном искусстве презентует себя в различных формах: от боди-арта и эстетизированной телесности в фильмах П. Гринуэя до откровенно эпатажных форм, зачастую связанных с грубым натурализмом и жестокостью в секс-индустрии.

Примером постмодернистской архитектуры может служить творчество австрийского архитектора Фридриха Хундертвассера. Он родился в Вене

15.12.1928. Несмотря на то, что все его формальное профессиональное образование ограничилось тремя месяцами в Академии строительного искусства в Вене, он является одной из наиболее уважаемых и неординарных фигур всей постмодернистской архитектуры. Большое влияние на него оказала II Мировая война. Подростком он был свидетелем того, как все его родственники были арестованы, депортированы и убиты. Много позже Хундертвассер вспоминал, что в то время у него было одно желание – исчезнуть, спрятаться, скрыться. Психическая травма, нанесенная фашизмом, оказала влияние на всю его дальнейшую жизнь.

Радикализм мировоззрения и своеобразие поступков (читал нагишом лекции по истории искусств, судился с городскими властями из-за того, что ему не разрешали рисовать на стене выставочного зала непрерывную линию до тех пор, пока он не рухнет от изнеможения) иногда провоцировали считать его городским сумасшедшим. Однако, несмотря на столь эпатажный способ выражения, его творческие идеи ясны и крайне интересны. Его творчество свидетельствует о том, что, скорее, он был «блаженный» в том смысле, который придается этому слову в России, т.е. человек, способный познать высшую истину, но утративший адекватный контакт с миром. Его творческие идеи – ответ на глубинные запросы современного человека, ощущающего себя потерянным в мире, нравственно, политически и экологически загрязненным. Обретение гармонии с миром, построение экологически безопасной среды – лейтмотивы его творчества. Традиционная архитектура его не устраивала. Ему казалось, что обычные городские дома похожи на казармы, что город, будучи большим скоплением людей, калечит психику и является нарывом на теле живой природы. Личный дом, по его мнению, должен быть убежищем для человека, это место, где комфортно. Но сегодняшний мир таков, что достичь этого можно только «убежав» от мира, в буквальном смысле спрятавшись под землю. Это реализовалась в домах, выкопанных в земле и похожих на муравейники или домики кротов. На их крышах растет трава, единственная стена ориентирована на восход солнца, внутри царит покой и гармония.

Это, действительно, землянки, но удивительно уютные и мирные, не несущие никаких ассоциаций с войной. Это, скорее, жилища сказочных персонажей, в любви к которым Хундертвассер признавался до глубокой старости. В своей городской архитектуре Хундертвассер наслаждается нестандартностью и беспорядочностью, вдохновляется арабской музыкой и гармонией природы, следует традициям Венского Сецессиона (модерна), но одновременно иронизирует над ними. Его отличает богатейшая и насыщенная колористика в самых необычных сочетаниях, его излюбленной формой была спираль, он протестовал против всего прямого и правильного. Его дома напоминают детские рисунки, пряничные домики, национальное искусство мексиканских индейцев и немного архитектуру Антонио Гауди.

С детской старательностью он подчеркивает каждую архитектурную и формальную деталь. Он считает, что на домах, если уж они расположены не под землей (это – идеальный вариант), обязательно должны быть башни с золотыми луковками, что означает, что характер людей, живущих там, не задавлен, а стремится ввысь. Он утверждал, что по-настоящему здоровы только те страны, в архитектуре которых традиционно существуют луковичи и башни. К подобным странам он причислял и Россию.

Самый важный архитектурный принцип Хундертвассера – «принцип окна». Он считал, что каждый человек должен иметь право, высунувшись из своего окна, нарисовать на стене все, что душе угодно на расстоянии вытянутой руки. Это – его способ самовыражения, и любому, взглянувшему на такое окно, станет ясно – здесь живет свободный человек, выделяющийся из общества покорных потребителей. Только путем индивидуальной архитектуры можно достичь гуманного разнообразия среды.

Второй важный принцип его архитектуры – «дерево-жилец». В каждом доме должно жить столько же деревьев, сколько и людей. Он призвал сажать деревья в квартирах так, чтобы они вывешивались за окна, если нет возможности – на крыше и балконах. Его идеи реализовывались крайне успешно в различных европейских государствах, но наиболее активно на его родине – в Вене. Наиболее известный объект – Хундертвассер Хауз, являющийся жемчужиной австрийской столицы. Стены дома раскрашены в разные цвета и декорированы мозаикой, на солнце поблескивают майоликовые и золотые осколки. Наверху – башня с золотой луковкой, стены увиты плющом, каждое окно индивидуально расписано, на балконах – скульптуры. Арка внизу опирается на толстую разноцветную колонну, сделанную будто бы из бусин. Земля вокруг дома неровная, мощение повторяет естественный рельеф. Напротив дома расположена «деревня искусств», где продаются стильные сувениры и открытки с изображением дома в самых различных ракурсах. Хундертвассер занимался и промышленной архитектурой. Им реставрировано здание старой ТЭЦ, расположенной в центре Вены.

В результате были продемонстрированы возможности архитектуры в достижении гармонии между технологией, экологией и искусством. По мнению Хундертвассера, визуальное загрязнение среды – самое страшное, ибо влечет за собой депрессию, агрессивность и бесчеловечность, и своим творчеством он пытался восстановить утраченную гармонию человека и природы. Попытка восстановить утраченную гармонию, но уже в космическом масштабе Александра Дженкса в его «Саду Космических Размышлений» и других проектах воплощает сложную эклектику: это игра науки и искусства, это Черные дыры и фракталы, это простота и сложность, это и Космос и микрокосм.

Эстетика постмодерна характеризуется:

➤ вызовом классическим и неклассическим художественно-эстетическим ценностям;

- игровым характером;
- отказом от культа разума;
- мозаичностью и эклектичностью художественно-образного мышления;
- эстетизацией всего универсума;
- полисемантической и диалогичностью.

1.8. Теоретическая эстетика и этика

Становление эстетики как раздела философского знания, изучающего проблему прекрасного и безобразного, различные виды и жанры искусства, занятого формированием художественного вкуса и стиля, происходит в эпоху перехода социальной системы от первобытнообщинных отношений к цивилизации и сословно - классовой структуре. Искусство, чувство прекрасного – возникают уже в глубокой древности в процессе эволюционного становления человека как биологического вида, могут рассматриваться как его отличительный признак. В животном мире всё это отсутствует: даже когдзвери или птицы копают норы и выют гнёзда, случайно используют ветки, камни и т.п., они их никогда не «украшают», всё подчинено первичным функциональным потребностям. Между тем человек уже на стадии неандертальца и кроманьонца (150 – 50 тыс. лет назад) начинает покрывать насечками – орнаментами примитивные каменные орудия труда, расшивает узорами одежду, поёт и танцует, чтобы задобрить духов перед охотой, создаёт замечательные образцы наскальной живописи; в дальнейшем всё это только увеличивается. Поскольку у него уже возникло сознание, необходимое для осуществления орудийной деятельности, человек уже, без сомнения, начинает задумываться о том, зачем он это делает. Однако эти смутные представления в рамках первобытного синкретизма (единства, нерасчленённости мировоззрения) тесно переплетаются с религиозными верованиями, магией, шаманизмом, табуацией, оживотворением окружающей природы. Их ещё нельзя назвать эстетикой в строгом смысле слова, как видом научной деятельности и разделом философии; хотя своими корнями эстетика, как и другие науки о природе, обществе и человеке, безусловно, уходит в первобытное мировоззрение.

Только при переходе от охоты и собирательства к более продуктивному земледелию, когда на его основе произошло разделение умственного и физического труда, появились воинское и духовное сословия, эстетика начинает приобретать черты особой отрасли знания. Раньше всего эти социокультурные процессы проявились в государствах Древнего Востока (Египет, Месопотамия, Китай, Индия, несколько позднее возникли индейские цивилизации южноамериканского континента: ацтеки, инки, майя). Первые государства образовались там примерно от шести до трёх тысяч лет назад, их экономическим базисом стало оросительное земледелие в бассейнах "великих рек". Сравнительно высокая эффективность новой хозяйственной системы (при условии строгого следования ежегодным при-

родным циклам, а также консолидации трудовых ресурсов в рамках централизованной авторитарной структуры управления, - так называемой «восточной деспотии») позволила ряду мыслителей, освободившись от грубого физического труда, заняться развитием духовной культуры. В том числе они приступили к изучению проблем искусства, художественного творчества на достаточно высоком абстрактно-теоретическом уровне. Можно говорить о появлении зачатков эстетики как научно-философской дисциплины, хотя её положения всё ещё тесно переплетаются с религиозными верованиями, часто выражаются в иносказательной художественно-поэтической форме.

Для древневосточных философских учений характерно обожествление государственной власти в лице сакрализованной фигуры правителя (египетского фараона, китайского императора), как единственной силы, способной обеспечить функционирование единой оросительной системы, управление трудовыми ресурсами. Ежегодные разливы «великих рек», приносящих плодородную почву на поля, необходимость на протяжении тысячелетий выполнять одни и те же сельскохозяйственные работы, задают ритмичность и упорядоченность всей общественной системе. Отсюда уважительное отношение к прошлому, недоверие ко всему новому, ещё не прошедшему проверку временем; гипертрофированный «коллективизм», подчинение отдельной личности интересам всего общества в целом; формировавшаяся на протяжении тысячелетий сложная система социальной иерархии, норм этикета («китайские церемонии»), обрядов и обычаев. Всё это рассматривается как образец «прекрасного» в природе и обществе, находит выражение в различных видах и жанрах искусства.

Рассматривать эстетику Древнего Востока целесообразно на примере Индии и Китая, сохранивших свою самобытность до настоящего времени (позже возникшая, но более интенсивно развивающаяся западноевропейская технократическая цивилизация ближе к современной эпохе проникла в эти районы, сравнительно с Египтом и Месопотамией, что позволило в значительной степени избежать её ассимилирующего влияния, обеспечить социокультурную преемственность).

Эстетика Древней Индии приняла завершённый вид к середине 1 тыс. до н.э., хотя начала развиваться задолго до этого. По отношению к ведическому канону её школы и направления подразделяются на ортодоксальные (традиционные) и неортодоксальные. Первые связаны с политеистической религией индуизма (в её двух основных разновидностях – вишнуизм и шиваизм), признающей ведическое духовное наследие. Собирательное название «Веды» (дословно переводится как «Знания») исторически охватывает четыре сборника древних текстов. (Это – так называемые самхиты: Ригведа, Яджурведа, Самаведа, Атхарваведа). Они включают в себя гимны, посвящённые политеистическим божествам индуистского пантеона, олицетворяющим силы природы и общественные отношения; торжественные песнопения; молитвы при жертвоприношениях; магические заклинания. К

ним примыкают более поздние комментарии (Брахманы, Араньяки, Упанишады), а также эпические поэмы "Рамаяна" и "Махабхарата", в мифологизированной форме рассказывающие о подвигах древних героев, представителей воинского сословия, возникшего при переходе общества к земледелию. Одна из частей эпоса Махабхараты, так называемая "Бхагавадгита" (либо просто – Гита), обладает особенно глубоким эстетико-философским содержанием. Ортодоксальные системы, опирающиеся на древние социокультурные традиции, выраженные в текстах ведического канона, носят общее название эстетики брахманизма. К неортодоксальным течениям относятся буддизм, джайнизм, локаята-чарвака.

Брахманизм как социально-эстетическая концепция отражает расслоение раннего земледельческого общества на четыре основных варны (касты) – сословия, социальные группы. В рамках кастовой системы каждая часть населения призвана выполнять полезные для общества обязанности, в этом состоит её дхарма (соответствующая чувству «прекрасного» совокупность сословных правил поведения, «красота» и гармония мирового порядка в общефилософском смысле). Жрецы – священнослужители (брахманы) являются хранителями духовной культуры, изучают Веда, выполняют религиозные обряды. Воинское сословие (кшатрии) управляет обществом, защищает его в случае войны, поддерживает справедливость в повседневной жизни. Земледельцы (вайшьи), самая многочисленная социальная группа, возделывают поля, обеспечивают остальные касты продуктами питания; «слуги» (шудры), низшая каста, образованная коренным темнокожим населением, обслуживает представителей высших сословий. Таким образом, каждый участник общественных отношений на своём месте приносит пользу, его дхарма состоит в выполнении сословных обязанностей, доставшихся ему при рождении как представителю соответствующей касты. Если все люди следуют закону дхармы, то традиционное общество процветает, что, в свою очередь, выгодно каждому из них; в этом выражается критерий «прекрасного», диалектика личного и общественного в ортодоксальной эстетике брахманизма.

На индивидуальном уровне пренебрежение кастовыми обязанностями трактуется как «безобразное» греховное поведение, ухудшающее личностную карму (ведическое учение о посмертном воздаянии); считается, что кроме материального тела, которое мы воспринимаем непосредственно, человека окружает невидимая духовная оболочка, служащая средоточием кармы. За прегрешения, накопленные в течение жизни, придётся расплачиваться в следующих рождениях; именно этим эстетика брахманизма объясняет наличие в мире зла и несправедливости, когда хорошего и красивого человека, в силу случайных обстоятельств, преследуют жизненные неудачи. В этом видят свидетельство того, что в прошлом телесном воплощении он был грешником и безобразными поступками накопил негативную карму; однако её можно улучшить, стойко перенося все невзгоды, придерживаясь высоких эстетических идеалов; это позволит стать пред-

ставителем высшей касты в следующих рождениях. Учение о бессмертии души и её переселении в новые тела называется сансара (впоследствии древние греки использовали термин метемпсихоз, а оккультномистические учения средневековья – латинизированное наименование реинкарнация). Колесо сансары (рождение, жизнь и смерть) вращается бесконечно, что позволяет праведникам через ряд перерождений окончательно реализовать идеал красоты, соединиться с божественной субстанцией, а грешники опускаются на уровень низших каст, либо вообще – неразумных животных. В целом эстетика брахманизма призвана обеспечить незыблемость социальной системы и преемственность культурных традиций.

Несколько иначе строятся неортодоксальные философские системы, возникшие в середине первого тысячелетия до новой эры. В это время на окраинах земледельческих цивилизаций другие народы перешли к земледелию и скотоводству, у них начался демографический подъём, они стали оказывать давление на традиционные общества, приводя их в состояние кризиса. В Индии эстетика брахманизма оказалась уже не в силах обеспечить социокультурную стабильность, поэтому появляются новые учения, не связывающие критерии «прекрасного» с изучением ведического канона и принадлежностью к высшим кастам общества.

Наиболее радикальным из них стала материалистическая школа локаята - чарвака, вообще отрицающая бессмертие и переселение души (сансару, дхарму и карму), призывающая искать красоту в вещественных благах, наслаждаться жизнью, пока к этому ещё есть возможность (принцип гедонизма). Исторически локаята не получила широкого распространения.

Более востребованными оказались религиозно-мистические системы, которые перенесли идеал красоты в область духовного самосовершенствования, сделали его общедоступным (а не только для представителей высших каст). Показательна эстетика джайнизма (основатель – мудрец Вардхамана, он же Джина Махавира – «Победитель, Великий герой»), связанная с культом праведников-тиртханкаров, имеющая два направления – шветамбары и дигамбары (более аскетичное). Эта школа в реализации «прекрасного» сделала акцент на осуществлении радикального гуманизма (принцип ахимса – запрет на причинение вреда всему живому). Последователи джайнизма сохранились в Индии до настоящего времени, играют важную роль в сфере экономики и управления. Наибольшим влиянием среди неортодоксальных направлений пользовалась эстетика буддизма, давшая начало одной из мировых религий, распространившихся далеко за пределы Индии. Её основоположником стал Сиддхартха Гаутама (Будда Шакьямуни – «Просветлённый»), земная жизнь которого, согласно легенде, относится к 563 - 483 гг. до н.э. Рассказывается, что он был сыном правителя одного из племён на окраинах освоенных земледелием территорий, однако, задумавшись о бренности человеческого существования, не стал наследовать власть своего отца. Отправившись путешествовать, он пытался стать мудрым брахманом, занимался для этого аскетизмом, но, не до-

стигнув успеха, избрал «срединный путь» (между крайностями, как самоограничения, так и стремления к материальным благам), начал проповедовать собственное понимание красоты.

Суть эстетики буддизма состоит в стремлении к нирване, представляющей собой прекращение сансары, круговорота телесных перерождений. Достичь просветления может любой человек, независимо от национальности, пола, возраста или кастовой принадлежности. Для этого необходимо усвоить и реализовать «четыре благородные истины» (арья-сатья):

- 1) всякая жизнь в телесном облике есть страдание (дуккха);
- 2) существует причина страданий (самудайя); она состоит в низменных желаниях, связывающих сознание с материальным миром, побуждающих его после смерти искать новое тело;
- 3) есть возможность (ниродха) избавиться от страданий; для этого следует достичь полной бесстрастности, освободиться от всех желаний;
- 4) существует путь (марга), ведущий к просветлению.

Основные этапы «восьмеричного пути спасения» (маджджхимапатипада) включают в себя духовное и физическое очищение, исполнение пяти нравственных предписаний (панча-шила), отрешенность от внешнего мира:

- 1) праведное знание;
- 2) праведная решимость;
- 3) праведные слова;
- 4) праведные дела;
- 5) праведный образ жизни;
- 6) праведное усердие;
- 7) праведные помыслы;
- 8) праведное созерцание.

Основным источником буддизма является не ведический канон, а сборник «трёх свитков» (Трипитака), дополненный многочисленными книгами (сутрами) наиболее ярких представителей этого направления. Нравственным идеалом в буддизме хинаяны («Малая колесница», узкий путь спасения) считается погружённый в нирвану архат; в более распространённом буддизме махаяны («Великая колесница», широкий путь спасения) – это мудрец бодхисаттва, достойный нирваны, но отказавшийся от неё, чтобы проповедовать истины буддизма и вести к просветлению новых последователей. Хотя это учение, несомненно, отвлекает своих адептов от социальной жизни, однако оно успешно решает задачу духовного совершенствования личности в кризисных условиях, даёт возвышенные ориентиры добра и красоты. Поэтому в современную эпоху, когда обострились техногенные проблемы, эстетика буддизма продолжает развиваться и находит отклик даже среди представителей западного общества.

Следует отметить, что на всём протяжении исторического процесса указанные религиозно-философские направления, как ортодоксальные (астика), так и неортодоксальные (настика), для популяризации своих идей

широко использовали различные виды и жанры искусства. Индуистская и буддистская храмовая архитектура насыщена живописными и скульптурными изображениями, для запоминания ведических и эпических текстов применяются средства поэзии (священные мантры), по их сюжетам осуществляются театральные постановки. На протяжении тысячелетий всё это принимает канонические традиционные формы, каждый жест или танцевальная фигура (асана) имеют глубокий сакральный смысл. Уже в древности для их описания и разъяснения создавались соответствующие эстетические трактаты.

Так, на рубеже I – II вв. была написана анонимная книга «Натьяшастра» (возможно, её автор – Бхарата Муни), рассуждающая о традиционном театре, его эмоциональном воздействии на душевные состояния человека (бхава) с точки зрения побудительных причин (вибхава) и внешних проявлений (анубхава). В IX в. мудрец Анандавардхана исследовал поэзию как средство формирования эстетических вкусов (раса – художественная эмоция восьми видов: любовь, смех, печаль, гнев, мужество, страх, отвращение, удивление). Разумеется, любовь имеется в виду не физическая (кама), а возвышенно-духовная любовь ко всему прекрасному (шрингара). Об этом несколько позднее (XI в.) подробно рассказывал мудрец Бходжа в эстетическом трактате «ШрингараПракашан». В X в. философ Шанкука чётко разграничил мир эстетического и реальную действительность. Каждый из них развивается по своим особым законам (к примеру, эстетические суждения не подчиняются критерию «истинности – ложности»). В это же время БхаттаНаяка подчёркивал, что эстетическое наслаждение произведением искусства есть особое состояние души, по своей природе близкое к религиозному экстазу, именно поэтому они тесно взаимодействуют и взаимно усиливаются. Эти идеи развивал последователь шиваизма Абхинавагупта (XI в.), исследовавший эстетическое воздействие как средство внутреннего религиозного самосовершенствования, очищающее душу от хаотичности чувств и желаний, обусловленной множественностью внешнего предметного мира. В эстетическом постижении сущности божественного начала человек проходит следующие стадии (расы): шанта – безразличие, дасья – раб божества, сакхья – его друг, ватсалья – родитель, мадхурья – возлюбленный. К эстетически неподготовленным адептам бог Шива может явиться в своём ужасающем разрушительном облике. С эстетикой вишнуизма связаны комментарии в каноническом тексте «Бхагавата Пурана», которые созданы на рубеже XV – XVI вв. Валабхачарья и Витхалнатха. В них сказания о перевоплощениях и деяниях бога Вишну трактуются как единство эстетического опыта (раса) и эстетического переживания (бхава).

В дальнейшем традиционные эстетические воззрения продолжали развиваться как оппозиция западноевропейскому мировосприятию, связанному с установлением британского владычества в Индии на рубеже XVIII – XIX вв. (т.н. «Бенгальское возрождение», искусство критического реализма). Известный поэт АуробиндоГхош (1872 - 1950), создатель фило-

софско-эстетического направления «интегральной веданты», считал, что национальное искусство должно проникать непосредственно в душу человека, в отличие от западных произведений, использующих чувственные образы на основе вещей материального мира. Ананда Кумарасвами (1877 – 1941) тоже противопоставлял стремление западного искусства механистически подражать физической природе и способность традиционного индийского художественного творчества проникать непосредственно в душу человека, затрагивать заложенные в ней изначальные архетипы.

Вместе с тем, некоторые теоретики, к примеру, Обониндронатх Тагор (1871 – 1951) и Нодоллал Бошу (1883 – 1966), опасались замкнутости и ограниченности некритического воспроизведения классических образцов глубокой древности. Они призывали, сохраняя традиционные эстетические формы, выявлять на их основе новые тенденции, как выражение творческой свободы создателя художественного произведения. Подобные идеи отразились в программных документах Ассоциации прогрессивных писателей Индии (1936), манифестах художников-антифашистов и передовых деятелей театра.

Обретение Индией независимости (1947) дало новый толчок развитию национального искусства, осваивающего, в том числе, новые синтетические жанры. Неповторимый и легко узнаваемый характер приобрёл индийский кинематограф, широко насыщенный музыкой, пением, танцами, имеющими прямые аналоги в традиционной культуре. В 2013 г. отметила столетие киностудия в Бомбее (Мумбаи), названная Болливуд (по аналогии с американским Голливудом). Осмыслить самобытные пути современного эстетического творчества, избежав крайностей, как радикального национализма, так и всеобщей вестернизации, соединив преемственность традиций с тенденциями модернизма и постмодернизма, стремились П. Чоудхури, Ш. Пандит, Дж. Апассами, Р. Чаттерджи. Известный поэт и литературовед Кешав Малик (1924 – 2014) призывал творческую интеллигенцию занять активную гуманистическую позицию, переосмыслить классическое наследие индийской культуры в контексте общечеловеческих проблем технологического развития. Аджит Мукерджи в 70-х годах написал книгу «Йога Арт», где раскрыл пути духовного самосовершенствования через искусство для всего человечества. В соавторстве с Мадху Кханна, он в трактате «Тантрический путь. Искусство. Наука. Ритуал» заложил основы эстетики т.н. «неотантризма», опирающегося на одно из направлений традиционного индуизма. КапилаВатсыян (родилась в 1928 г., 91 год), директор-основатель Национального центра искусств Индиры Ганди, подробно исследовала трактат о классическом искусстве театра «Натьяшастра», проследила связь традиционного танца с индийской живописью, литературой, новейшими тенденциями в искусстве. Эстетика как важнейший раздел философского знания продолжает развиваться в современной Индии.

Хотя и не столь явно, как в индийском наследии, эстетику Древнего Китая тоже можно условно разделить на древнейшие традиционные

направления, опирающиеся на «пятикнижие» (У-цзин), окончательно систематизированное Конфуцием и его учениками, и более поздние, возникшие в 6 – 3 вв. до н.э., неортодоксальные учения (даосизм, легизм, моизм).

Основоположник эстетики конфуцианства Кун Фу-цзы (учитель Кун, или философ Кун; в европейской транскрипции – Конфуций), согласно общепринятым сведениям, жил в 551 – 479 гг. до н.э. Одна из книг «пятикнижия» называется «Беседы и суждения» (Лунь-юй); именно она в художественно-литературной форме излагает воззрения самого Конфуция. Остальные канонические тексты, например, «Книга песен» Ши-цзин, или «Книга перемен» И-цзин, пересказывают более древние предания о различных богах, высших силах, о двух первоначалах Инь – Ян, которые объединяет «великий предел» Тай цзыи наглядно представляют восемь триграмм Ба-гуа и шестьдесят четыре гексаграммы Люшисы-гуа; о троичной иерархии бытия Тянь-жэнь-ди (небо-человек-земля); о пяти элементах У-син (огонь-земля-металл-вода-дерево), их взаимном порождении и преодолении, выражающем эстетическую гармонию мироздания.

В форме иносказательных притч и назидательных историй Конфуций формулирует основные понятия своей эстетики, заложенного в ней ощущения «прекрасного»: «следование ритуалам» (Ли) предполагает тщательное изучение причинно-следственных связей, пронизывающих окружающий природный и социальный мир, строгое выполнение обрядов и церемоний; «почитание прошлого» (Сяо, «почтительность к отцу») подразумевает уважительное отношение к культурным традициям, достижениям древности; «чинопочитание» (Ди, «почтительность к старшему брату») утверждает власть старших над младшими в патриархальной семье, а также – императора и государственных чиновников над подданными; «взаимость» (Шу) представляет собой одну из самых ранних формулировок «золотого правила» красоты – «не делай другим того, чего не хочешь самому себе». Эстетическим идеалом прекрасного в человеке является «благородный муж» (цзюньцзы), всесторонне образованный государственный деятель, просвещенный знаток обычаев и традиций, знания о которых он черпает из древних книг, священных текстов. На простых людей он воздействует не принуждением, а собственным положительным примером, реализуя тем самым принцип «человечности, гуманности» (жэнь): «трава наклоняется туда, куда дует ветер». Социальная роль конфуцианской эстетики, аналогично индийскому брахманизму, состоит в сохранении культурной преемственности в традиционном обществе, связанном с оросительным земледелием.

Однако в середине первого тысячелетия до новой эры китайская цивилизация, подобно древнеиндийской, тоже вступает в состояние кризиса. Государства эпохи Чжоу, соприкоснувшись границами, начинают борьбу за первенство (становится насущной проблема окончательной централизации, которую впоследствии осуществила династия Цинь); в монгольских степях кочевники сюнну (гунны) осваивают скотоводство и, переживая

демографический подъём, начинают вторгаться на сельскохозяйственные территории. Традиционное конфуцианство уже не может идеологически обеспечить социальную стабильность, появляются эстетические учения, пытающиеся решить эту задачу вне связи с культурным наследием древности.

Среди неортодоксальных направлений наиболее влиятельным стал даосизм, основоположник которого Лао-цзы родился, согласно легенде, в 604 г. до н.э. (год смерти неизвестен, религиозные последователи этого учения считали, что он достиг бессмертия). Подобные предания наглядно раскрывают мистический характер даосизма; про монахов-даосов говорили, что они способны оживлять умерших, творить чудеса. К этому восходит ряд феноменов, в настоящее время ставших достоянием западноевропейской цивилизации: увлечение нетрадиционной медициной, китайскими цирковыми фокусами, праздничной пиротехникой, гимнастикой у-шу и восточными боевыми искусствами. Эстетика даосизма смысл красоты видит в духовном саморазвитии личности, мистическом постижении «великого Пути» (дао), по которому движется всё сущее. Теоретически даосизм невыразимо, оно полно парадоксов и противоречий: это «наполненная пустота», «истинное знание – незнание», «деятельное недеяние», «прекрасное безобразного». Каждая конкретная вещь имеет свой маленький путь (дэ), подобный развитию всего мироздания в целом; об этом рассказывает священная «Книга о дао и дэ» («Даодэцзин») – основной источник эстетики даосизма. Её в художественной литературной форме дополняет множеством наглядных назидательных историй книга «Чжуан-цзы», названная так по имени своего автора, жившего ок. 369 – 286 гг. до н.э.; вместе они составляют так называемую «Сокровищницу Дао» (Дао цзан). В отличие от конфуцианского идеала «просвещённого правителя», всесторонне образованного государственного деятеля, даосизм делает акцент на духовном совершенствовании, обретении высших способностей. Мудрец (шэн) с помощью специальных упражнений учится интуитивно подстраиваться под естественный ход событий, «ничего не делая – всего достигает» (как всякий опытный человек, посредством многолетней практики постигший «дао» того или иного вида деятельности). В этом состоит принцип «деятельного недеяния» (у вэй), в некотором смысле открывающий доступ в «мир сверхъестественного»: действительно, у опытного человека всё получается без каких-либо усилий, само собой, «чудесным образом». В кризисных социальных условиях даосизм, как и позднее проникший в Китай чань-буддизм, переключает избыток духовной энергии в безопасном для общества направлении, снижает остроту возникших противоречий. Исторически даосизм пользовался поддержкой некоторых императоров, под его лозунгами проходили многие народные движения (например, знаменитое восстание «жёлтых повязок»; выступления тайпинов в XIX веке, а также «боксёров» – ихэтуаней, направленное против иностранцев, на рубеже XX века). Особое значение в эстетике даосизма приобретает понятие цзыжань (естественность, спонтанность художественного творчества, его соответ-

стве природе), когда создатель произведения, постигший истинное «дао» искусства, творит интуитивно, не задумываясь, без всяких усилий создаёт высокие шедевры. В сходном направлении продвигается эстетика чань-буддизма, которая тоже видит в искусстве средство религиозного самосовершенствования, ведущего к «просветлению» (саньмэй, в японском дзэн-буддизме - сатори). Эти принципы известный теоретик Ван Вэй (699/701 – 759/761) выразил в поэтической эпитафии своему наставнику Хуэй-нэну, а также в посвящённом изобразительному искусству трактате «Тайна гор и вод (художественных пейзажей)».

Среди менее влиятельных неортодоксальных направлений можно упомянуть эстетику моизма, названную так по имени основателя. Мо-цзы («учитель Мо», или «философ Мо») жил примерно в 480 - 400 гг. до н.э. Как идеал красоты он сформулировал принцип «всеобщей любви и взаимной выгоды» (цзянь ай сянь ли); отстаивая «пользу для людей» (шу минь), выступал против принятых в традиционной конфуцианской культуре пышных похоронных обрядов (как повседневного выражения почтительности к прошлым поколениям), за экономию в расходах. В традиционном искусстве Китая нашёл выражение принятый в учении моизма эстетический идеал прекрасного в человеке: это странствующий благородный воин, непосредственный выразитель «воли Неба» (тяньчжи), который в кризисных условиях силой оружия борется против несправедливых законов и коррумпированных государственных чиновников.

Окончательное объединение Китая («Срединной империи», «Поднебесной»), осуществлённое императором Цинь Ши-хуанди (основателем циньской династии), на короткий период в третьем веке до н.э. выдвинуло эстетику легизма в качестве унифицированной государственной идеологии, репрессивными методами борющейся с конфуцианством и другими направлениями. Её представители Шан Ян, Хань Фэй-цзы и другие, связывали понимание прекрасного с прочными устоями государственной власти. Они противопоставили конфуцианской «гуманности» понятие строгого незыблемого «закона» (фа), который предлагали проводить карательными методами. Природа человека порочна, только страх перед законом делает его добродетельным, «если сурово наказывать за мелкие нарушения, то крупным будет неоткуда взяться». Слово «легизм» представляет собой латинизированный эквивалент китайского иероглифа фа-цзя (школа «законодателей», «законников»). Руководствуясь её эстетическими идеями, в циньскую эпоху на государственном уровне возводились многие монументальные сооружения: гробница императора Цинь Ши-хуанди, заключавшая в себе много тысяч раскрашенных терракотовых скульптурных изваяний воинов и колесниц, в натуральную величину, с портретным многообразием; было начато строительство такого выдающегося произведения архитектуры, как Великая Китайская стена, предназначенная для защиты земледельческих территорий от нашествий степных кочевников. Следует отметить, что Китай вообще внёс значительный вклад в мировое искусство:

ему принадлежат изобретение утончённого бронзового литья священных сосудов, каллиграфии, изготовления фарфора, живописи на шёлке. Впоследствии, в эпоху династии Хань, конфуцианство было восстановлено, однако оно впитало в себя многие идеи эстетики легизма.

В традиционной китайской эстетике, принявшей со временем канонические формы, ценность художественного произведения подразделялась на четыре уровня: ипинь (гениальное, как сама природа); шэньпинь (талантливое); мяопинь (создание истинного мастера); нэнпинь (изделие ремесленника). Различие между ними составляет «одухотворённый ритм и гармония» (циюнь). Это понятие применительно к живописи (циюньшэндун) подробно исследовал известный художник Се Хэ (ум. ок. 500 г.), призывавший следовать природе, традиционным формам; копируя древние образцы приближаться к совершенству, вырабатывать индивидуальный стиль мастера. Детальную проработку эстетических категорий в это же время осуществляли ЧжунЖун, Лу Цзи, ГуКайчжи, Лю Се, Цзун Бин и др. Расцвет классической китайской эстетики на основе конфуцианства пришёлся на X – XVII вв., ещё до массового проникновения европейцев, когда создавали свои теоретические трактаты ХаньЮй, Ми Фу, Су Ши, ДунЦичан, Шитао, Ван Янмин. Сложный период китайской истории XVIII – XIX вв., обусловленный западноевропейским промышленным переворотом и созданием колониальной системы («опиумные войны» и т.п.), завершился упадком императорской власти в начале XX в. и установлением прозападного демократического режима. Обновить традиционное искусство с учётом современных тенденций научно-технического прогресса стремились Хуан Юэ, Линь Шу, ЦайЮанькэй, Хуан Фаньчо и др. В середине XX в. к власти пришли марксисты, которые последовательно выступили против традиционной культуры, попытались внедрить коммунистический революционно-классовый эстетический идеал, не останавливаясь даже перед насильственными методами. К видным представителям марксистско-ленинской эстетики в Китае, связанной с маоизмом, относятся Ван Говэй, ЦиБайши, Лян Цичао. Показательны взгляды такого основоположника современной китайской литературы, как Лу Синь (1881 – 1936), который от популяризации западного романтизма (Шелли, Карлейль и др.) перешёл на позиции марксизма, написал книгу «Революционная пролетарская литература в Китае и кровь её авангарда» (1931), переводил произведения советских писателей Горького, Фадеева и др. После начала «хрущёвской оттепели», осудившей «культ личности», пути советских и китайских марксистов в эстетике несколько разошлись. Однако после окончания «культурной революции» в Китае и распада СССР, отношения постепенно восстанавливаются. В начале третьего тысячелетия Китай всё более открыт современным эстетическим тенденциям, особенно в сфере информационных технологий и «массовой культуры». К примеру, Чжан Сяолин в середине 90-х гг. написал работу «Концептуальное искусство – структура и воссозданная поэтика», Сунь Цзинь – «Поп-арт – разрыв и продолжение».

Известный исследователь Цзоу Цзяньпин в 2002 г. издал сборник «Библиотека тенденций китайского современного искусства», в который, в частности, вошла работа «Искусство инсталляции», которую написали Гу Чэнфэн и Хэ Ваньли. В этом же году Гун Чжэн опубликовал книгу «Эволюция и движение – модернизация китайского искусства». Ещё одно из новейших направлений описал Сунь Чжэньхуа (в соавторстве) в исследовании «Иностранное тело – искусство перформенса в Китае» (2006). Инь Цзинань в 2011 г. рассмотрел связь классического изобразительного искусства с инновационным развитием, традиционный пейзаж «шаньшуй» в контексте современных тенденций («Горы-и-воды», прошлое и настоящее»). Значительный вклад в эстетику внесли художник и коноактёр Ай Вэйвэй (р. в 1957 г.), архитектор Юн Хочан и другие авторы. Ещё в 1997 г., помимо прочего, написал брошюру «Китайское авангардное искусство» известный философ и публицист Гао Минлу. В 2006 г. он подвёл итоги в фундаментальном труде «Стена: история и границы современного китайского искусства» (англоязычный вариант вышел в 2005).

Сохраняя верность марксистской идеологии, эстетика Китая учитывает современные тенденции художественного творчества, при этом успешно возрождает в искусстве традиционные формы как основу национального своеобразия (что очень важно в эпоху глобализации); к примеру, в БНТУ успешно действует «Институт Конфуция по науке и технике».

Теоретическая эстетика имеет давнюю историю и в Европе. Представители натурфилософии избавили «космос» от персонификации сверхъестественного, начали рассматривать первичные стихии как чисто физические субстанции. Это ясно прослеживается у представителей Милетской школы (Милет, Эфес – греческие колонии в Малой Азии, поближе к древнейшим очагам «восточной» культуры – Египту и Месопотамии): Фалес (640 – 545 гг. до н.э.) эстетически воспринимает космическую гармонию через понятие «вода» («гидор» - гидравлика); у Анаксимандра (610 – 546 гг. до н.э.) – это беспредельный «апейрон»; у Анаксимена (588 – 525 гг. до н.э.) – «воздух» («аэр»). Гераклит из города Эфеса (544 – 483 до н.э.) использовал понятие «тэрмон» («огонь – логос, мерами возгорающий, и мерами затухающий»); добавил, что в мире «всё течёт, всё изменяется, в одну и ту же реку нельзя войти дважды»; в этом и состоит красота окружающего бытия. Несколько позднее философ Демокрит (460 – 370 гг. до н.э.) рассуждал об «атомах» («то атомон» - «неделимое»). Его учение развивали Левкипп, Эпикур, Тит Лукреций Кар, которые подробно рассказывали, как мельчайшие невидимые атомы движутся, отклоняются и соединяются между собой, образуя мир вещей на основе принципов красоты и соразмерности.

Рационалистические тенденции античной эстетики выражает также Пифагор (580 – 500 гг. до н.э.), которого его последователи пифагорейцы считали земным воплощением бога Аполлона, поклонялись в рамках закрытой для непосвящённых школы. Он заложил основы теоретической ма-

тематики, отражающей красоту «космоса», гармонию природного бытия; хотя это всё ещё не только чистая наука, но и мистическая нумерология, числа и формулы наделяются скрытым иносказательным смыслом. Так цифра «один» (монада) символизирует единство мироздания; «двойка» (диада) отражает диалектику природных и социальных противоположностей; число «три» (триада) характеризует взаимную иерархию, соподчинение высшего и низшего; «четверица» (тетрактис, тетрактида) и квадрат, как её эквивалент в геометрии, есть образ всеобщего равенства в условиях древнегреческой полисной демократии. Аналогичной многозначностью наделяются и другие математические соотношения, через магию чисел пифагорейство оказало влияние на оккультно-мистические учения эстетики средневековья и эпохи Возрождения.

Постепенно элемент рационализма всё более усиливается, в классическом обществе эстетика окончательно приобретает характер научной дисциплины (системной, непротиворечивой, логически последовательной). При демократическом строе все граждане участвуют в общественной жизни, помимо знания ремёсел и торговли им необходима гуманитарно-эстетическая подготовка. Поэтому появляются учителя красноречия софисты (дословно «мудрецы»), за плату обучающие красиво и убедительно выступать в суде и народном собрании, привлекать внимание электората, чтобы на выборах занять выгодные государственные должности (наиболее известные из них Прогагор, Горгий и др.). Эстетика софистов впервые поставила на обсуждение проблему происхождения «прекрасного»: даны представления о нём «от природы» (фюсис) и, следовательно, объективны и неизменны, или представляют собой субъективные изменчивые мнения, ставшие общепринятыми «по человеческому установлению»(номос). Софисты предпочитают вторую трактовку, делают из неё выводы в духе эстетического релятивизма: красота относительна, каждый считает прекрасным то, что ему выгодно; задача состоит только в том, чтобы эффективно использовать внешнюю привлекательность, красноречиво убедить в своей правоте сограждан демократического города-государства.

Подобная трактовка не устраивала Сократа (470 – 399 гг. до н.э.), пытавшегося выявить объективное содержание прекрасного в природе и, главным образом, в человеке, которое могло бы стать предметом подлинного научного рассмотрения. У Сократа красота выступает в единстве с нравственным критерием, поскольку смысл человеческой жизни – достижение счастья (эвдемонизм), условием которого является добродетель, а к ней ведёт знание. Все люди стремятся к добру, отождествляя его с подлинной внутренней красотой. Однако погнавшись за внешней привлекательностью материальных вещей, поддавшись своекорыстным эмоциям, не подумав, отклоняются на путь зла, сплошь и рядом совершают безобразные поступки. Поэтому Сократ выдвигает лозунг: «Познай самого себя» и разрабатывает метод («майевтика»), с помощью которого он уточняющими вопросами помогает собеседнику «родить истину», подобно тому, как

женщине врачи помогают родить ребёнка. Целью является выработка общезначимых научных определений фундаментальных эстетических категорий (прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, комического и трагического), на которые впоследствии можно ориентироваться в конкретных поступках. Именно процесс постановки всё новых вопросов в ходе живой беседы, по мнению Сократа, выражает сущность философствования, поэтому он не оставил каких-либо записей. Его эстетические воззрения известны через труды его учеников, главным образом – ранние диалоги Платона и «Воспоминания о Сократе» Ксенофонта.

Именно Платон (428 – 348 гг. до н.э.) придал сократическим диалогам законченную художественно-литературную форму, а в более поздних произведениях от лица Сократа изложил собственную философию («Федон», «Федр», «Пир», «Филеб», «Государство»). Стремясь соединить исследованные Сократом категории в единую научную систему, Платон создал эстетику объективного идеализма. Каждая материальная вещь, как нечто временное и преходящее, имеет свою вечную и неизменную «идею» (умопостижимый эйдос). Именно идеи в своей совокупности составляют подлинную сущность бытия; при этом единичные идеи подчиняются более общим, венчает эту иерархию всеобщая идея «Блага и Красоты самих по себе» (в этом выражается морально-эстетическая направленность объективно-идеалистической философии Платона). Позднее так называемые неоплатоники (Плотин, Прокл), представители основанной Платоном «Академии», развили учение о высшей Красоте, назвав её «Единое» и дополнив учением об «эманации» (мистическом истечении в мир материальных объектов через такие ипостаси, как «мирой Ум» и «мировая Душа»). Ещё позднее нарождающееся христианство соединило идею Красоты с понятием Бога, а «эманацию Единого» – с учением о единосущной Троице: Бог – Отец, Сын и Дух Святой. Тем самым эстетика Платона и неоплатоников оказала влияние на всю западноевропейскую культуру, вплоть до настоящего времени.

Платону также принадлежит одна из наиболее ранних «коммунистических» утопий: он разработал учение об «идеальном» государстве, которое на основе отказа от частной собственности должно было объединить три основных сословия: философов-правителей (им присуща добродетель мудрости), стражей-воинов (мужество) и земледельцев (умеренность и трудолюбие). Подобная система, по мысли Платона, должна была бы преодолеть недостатки демократического строя: всеобщий упадок эстетического вкуса (когда грубость и невоспитанность, как качества большинства, становятся образцом для подражания); засилье демагогов, за «красивыми» обещаниями скрывающими своекорыстие и прямой обман своих эстетически неискушённых сограждан; бесконечное политическое противостояние лидеров и группировок; коррумпированность власти, вплоть до прямого подкупа избирателей. Тем не менее, в реальной жизни «идеальное государство» вряд ли смогло бы существовать, на что указывал ещё Аристо-

тель, видевший причины «безобразного» в человеке не в форме правления, а в несовершенстве самой человеческой природы.

Что касается прикладных видов и жанров искусства как высшего уровня ремесла (техне, техника изготовления), то их Платон оценивал глубоко негативно, опираясь на теорию «мимесиса» (подражания). В своих самых выдающихся творениях художник или скульптор «подражают» материальной природе ради пустого развлечения зрителей; лучшая статуя – такая, которую невозможно отличить от реального человека. Однако всё равно она не может сравниться с живым существом, которое природа создаёт без всяких усилий. Между тем, мир материальных вещей, воспринимаемых через органы чувств, есть только бледное подобие мира умопостигаемых «эйдосов», «идей», «идеальных сущностей», рационально изучать которые – и есть истинное предназначение человека, отличающее его от неразумных животных. Таким образом, произведения искусства, даже самые выдающиеся, – это всего лишь «подражание подражанию»; отвлекая людей, раздражая их ощущения своим внешним блеском, они не дают человеку возможности сосредоточиться, обратиться мыслью к сущности бытия, «познать самого себя», с помощью разума проникнуть в высший идеальный мир как истинное средоточие Красоты, куда его душа попадала в промежутках между телесными рожденьями (гносеологическая теория «припоминания» – анамнезиса). Поэтому в платоновском «идеальном государстве» нет места искусству и художественному творчеству, за редким исключением торжественных шествий, гимнов и песнопений, призванных объединить граждан, дать им чувство общности (в отличие от реальных демократий классического периода, создавших многочисленные шедевры храмовой архитектуры типа Парфенона, древнегреческого театра, скульптуры и т.п., дошедшие до наших дней).

С учением Платона не соглашался его ученик Аристотель (384 – 322 гг. до н.э.), который основал свою собственную школу перипатетиков (называвшуюся «Ликей» или «Лицей») и завершил развитие античного рационализма, в том числе в области эстетики. Именно ему приписывают афоризм: «Друг Платон, но больший друг есть истина». Он оставил после себя универсальную систему научного знания; работы по самым разным отраслям в большинстве сохранились до настоящего времени; среди них достойное место занимают «Поэтика», «Риторика», «Никомахова этика», «Политика», системно и аргументированно исследующие проблемы прекрасного и безобразного в природе, человеке, искусстве.

Главные возражения Аристотеля направлены против платоновского «объективного идеализма» (с позиций теории «гилеморфизма» – учения о единстве материи и «формы» (эквивалент «идеи» платоников) в конкретных вещах); против нежизнеспособной, вследствие отсутствия собственности, утопии «идеального государства» (с позиций морально-этического учения о «золотой середине» как основе общественной добродетели); и,

разумеется, против эстетической концепции «мимесиса», противопоставившей искусство и философию.

В качестве альтернативы Аристотель рассматривает категорию «катарсис» («очищение»), соответственно, положительно оценивает роль искусства в обществе, во всех его многообразных видах и жанрах. По его мнению, художественное творчество предназначено «очищать» душу человека от всего негативного, давать ему наглядные образцы прекрасного, воспитывать, направлять к добродетели и к счастью (эвдемонизм). К примеру, декламируя поэмы Гомера или наблюдая за перипетиями трагедии в древнегреческом театре (Эсхил, Софокл, Еврипид), зритель сочувствует положительным героям, негодует по поводу отрицательных персонажей. При этом его душа «очищается» от негативных устремлений, растёт вероятность, что и в реальной жизни он будет следовать возвышенным образцам. Таким образом, искусство у Аристотеля - это не просто пустое развлечение (как у платоников), а эффективное средство улучшения общественной жизни, формирования личности достойного гражданина и добродетельного человека.

Эстетика Аристотеля стала высшей точкой научнорационалистического осмысления проблем искусства в эпоху античности; в отличие от естественнонаучных сочинений, по большей части устаревших в свете современных открытий, философско-эстетическое наследие Аристотеля сохранило актуальность до настоящего времени.

Аристотель также вносит вклад в осмысление такого важного понятия античной эстетики «классического» периода, как калокагатия, выражающего прямое соответствие канонов красоты в её материальном и духовном (связанном с этикой) выражении: «Добро – прекрасно, зло - безобразно». Этимологически «калос» – это «добро» в предметном смысле (когда говорят, что у кого-то «много добра», он обладает красивыми вещами, следит за своей внешностью, прекрасно выглядит); «агатос» - это «добро» как черта характера или моральное качество личности («добрый» или «добродетельный» человек). В условиях полисной демократии между ними постепенно устанавливается прямое соответствие, которое отражается и в произведениях искусства. Обладая политической свободой, каждый из граждан имеет возможность выбирать для себя род деятельности, честным трудом достигать материального благополучия, о чём свидетельствует и его внешний вид. Если кто-то бедно одет или плохо выглядит – это признак его внутренней ущербности – лени, порочности, отсутствия здравого смысла (и вообще – добродетели). Поэтому и в искусстве, к примеру, скульптуры Фидия или Поликлета в облике богов или героев изображают красивых, гармонично развитых людей, достойных защитников демократического полиса (города-государства).

В эпоху поздней античности (эллинистических монархий и Римской империи) гармония внутренней и внешней красоты, выраженная категорией «калокагатии», постепенно разрушается. Красиво одетый человек – это

изнеженный патриций-рабовладелец, не занятый полезным трудом, живущий за счет эксплуатации рабов в своих поместьях, или разбогатевший на финансовых махинациях вольноотпущенник. Подлинной духовной красотой обладает внешне непривлекательный аскетичный праведник, представитель зарождающегося христианства, готовый принять мученичество за свою веру «возлюби ближнего».

Подобная антитеза внутренней и внешней красоты начинает постепенно проявляться в эстетике, начиная со II в. до н.э., после походов Александра Македонского, когда греческая, а позже – римская, культура распространилась в доисламских странах азиатского региона, впитала присутствующие там тенденции иррационализма. Так, уже сократические школы киников (Антисфен, Диоген Синопский) и киренаиков (Аристипп) поставили разум на второе место по сравнению с чувственно-эмоциональным мировосприятием. Первая из них обратилась к идеалам крайнего аскетизма, предполагавшего обретение внутренней красоты через полное освобождение, отречение от мирских благ; вторая – призывала к радикальному гедонизму, наслаждению красивыми материальными вещами, произведениями искусства, каждым мигмом изменчивого и преходящего бытия (все это можно быстро лишиться в авторитарном обществе). Эпикурейство предложило программу умеренного гедонизма, отдающего духовным удовольствиям приоритет перед физическими, высшим из них считало философские беседы на эстетические темы в кругу друзей-интеллектуалов (школа называлась «садом» эпикурейцев). Эпикур, живший в 341 – 270 гг. до н.э., сформулировал новый идеал «прекрасного», который назвал «атараксия» (душевное спокойствие): «Стремись к удовольствиям и избегай страданий, руководствуясь разумом». Из этой формулировки видно, что хотя научно-рационалистический подход (разум) ещё сохраняет свою значимость в эстетике, однако на первый план уже вышли чувственно-эмоциональные категории «удовольствия» и «страдания».

О них же, но только в отрицательном смысле, говорит эстетика стоицизма, в лице таких мыслителей как Сенека (5 – 65 гг. н.э.), Эпиктет (50 – 140 гг. н.э.), Марк Аврелий (121 – 180 гг. н.э.). В эпоху всеобщего морального упадка, беззащитности раба перед господином, свободного гражданина – перед произволом императорской власти, философы-стоики призывают предпочитать духовные проявления красоты (добродетель) – внешним и телесным. Они находят нравственную опору в чувстве собственного достоинства, отрешенности от внешнего мира (апатия), твёрдом осознании своей правоты вопреки изменчивым жизненным обстоятельствам.

В дальнейшем эстетика зарождающегося христианства усилило эти принципы (идеалы мученичества и отшельничества эпохи гонений на христианскую веру), популяризировало их через религиозные заповеди. Это позволило христианству к третьему – пятому векам распространиться среди широких масс народонаселения, выступить в качестве государственной идеологии Римской империи. Теоретические основы новоевропейской эс-

тики были заложены Бумгарденом в работе «Эстетика» в 1750 – 1758 гг. Затем идеи классической эстетики развивали И. Кант, Гегель, К. Маркс. Была сформирована теоретическая часть в виде категориальных структур. Она связана с этикой.

Проблема взаимосвязи этического и эстетического подхода в анализе действительности является традиционной для философии. Если этика – это философское учение о морали, то эстетика – о красоте. Основа для их единства наметилась еще в античности. В отличие от новоевропейской культуры, где колоссальное значение придавалось субъекту, его власти над природой, здесь на первый план в качестве абсолюта выступал космос как огромное живое тело наподобие человеческого существа, как звездное небо, которое можно видеть, слышать, осязать. Например, по Платону, человеческая душа призвана, в первую очередь, подражать движению небесных тел, которые прекрасно вращаются целую вечность: всегда одинаково, без всякого нарушения, симметрично, гармонично. Космос наподобие тела человека является разумным, одушевленным. Жизнь человека призвана приобрести космическое измерение, а значит вечное бытие, с помощью разума и добродетелей. Человек не может в принципе знать о том, что уготовлено судьбой, поэтому он поступает, как хочет, как ему будет угодно, поэтому он – герой. С точки зрения античной эстетики космос – это совершеннейшее произведение искусства, жалким подобием которого является человеческое искусство. Воплощением человеческого тела, которое ни от чего не зависит, является скульптура, иллюстрирующая все то, что касается тела, его положения, состояния: симметрию, гармонию, ритмику, меру. Личность для греков – это хорошо организованное и живое тело. Люди – это эманация космоса, они исполняют драмы и комедии, которые сочиняет космос, на театральной сцене мира, сыграв свою роль, возвращаются туда, откуда пришли. Отсюда космологизм античности, с одной стороны, является безличностным, а с другой стороны, возвышенным, высоким, торжественным.

Остановимся более подробно на понятии этика. Термин этика происходит от древне греческого *ethos*, что в переводе означает обычай, нрав, характер. Впервые его ввел в употребление Аристотель, он обозначил этикой науку о принципах нравственного поведения людей. Термин мораль происходит от латинского *morales*, что в переводе означает нравы, *moralis* – нравственный. Этика, изучая мораль, проявляет себя и как собственно теоретическая дисциплина, и как прикладная философская наука. Решая первую задачу, этика призвана создать теоретическую модель морали, выясняя, что такое мораль вообще, каковы особенности ее возникновения, развития, функционирования. Как практическая философия, этика способна помочь моральному субъекту обосновать содержание высших моральных ценностей (таких как добро, долг, совесть, достоинство, счастье, смысл жизни, свобода, справедливость, любовь), сделать их прозрачными для разума, проанализировать пути освоения моральных ценностей, настроить его на

творческий лад в поиске собственной максимально возможной меры приближения к ним. Тем самым этика способна обеспечить насыщение морали собственным содержанием.

Мораль принято считать средством регуляции поведения, но она проявляет себя не только на уровне норм поведения, осознанного мотивированного выбора, но и на уровне отношений, поступков, линии поведения. Мораль является способом духовно-практического освоения мира, становления человека как личности, общества как органичной социальной общности, а также способом гармонизации отношений человека, общества с природой. Что значит духовно-практическое освоение? Моральные ценности, являясь своеобразным компасом духовной ориентации человека в мире, содержанием идеала, могут быть практически освоенными в тот или иной период в определенной мере. Мы движемся к идеалу бесконечно, никогда окончательно его не достигая.

Мораль помогает, с одной стороны, сформировать стратегию жизни, выполняя функцию смысложизненных ориентаций. Это высший, мировоззренческий уровень. На уровне обыденной нравственности, порядочности средней руки мораль является своеобразным видом познавательной, воспитательной, оценочной, регулятивной деятельности. Мораль неинституциональна, это означает, что нет специальных социальных институтов, которые опеспечивают приверженность человека моральным ценностям. Она довольно хрупкий инструмент, опирающийся на совесть, общественное мнение, на свободное, добровольное принятие нормы как собственной ценности. Она задает духовное пространство личности как основу ее самоидентификации, идентичности, оформляя три важнейшие координаты развертывания жизненной активности: потребность в реализации себя как личности, потребность в гармонии с социальным и природным миром.

В морали особым образом проявляется взаимодействие эмоционального и рационального, что позволяет подходить к моральному творчеству как однопорядковому с аналогичными проявлениями бытия индивида в искусстве, более того, вести речь об их взаимодополняемости в процессе постижения высшего смысла бытия. Понять, как постигается должное как единственно приемлемое, более того, притягательное, как оно становится для личности энергетически насыщенным, можно через призму морального творчества. Чтобы должное открылось моральному субъекту, он должен хотя бы на короткий миг достичь совершенного состояния, состояния целостности, одним из важнейших условий которого является наличие «очищения», «катарсиса», преодоления разорванности, раздвоенности, противоречивости реальной нравственной жизни.

В результате информация о должном, пропущенная через эмоциональный мир, будет понята как ценное, нуждающееся в объяснении рациональными средствами. На уровне взаимосвязи эмоционального и рационального возможно раскрытие единого механизма внутренней самодетерминации нравственной активности личности. Должное как наиболее общая

направленность развертывания социальной активности постигается сначала на эмоционально – оценочном уровне как добро, что в последующем в рационализированной форме выступает перед нами с помощью понятия долга. Последнее, будучи пропущенным через внутренний эмоциональный мир, перерастает в преимущественно оценочное понятие совести, возможное уже как требование к самому себе. Оно при условии его рационального оформления модифицируется в понятие достоинства, а при его реализации эмоционально переживается как счастье, которое рационально осмысливается на мировоззренческом уровне с помощью понятия смысл жизни.

Мы видим, что в механизме моральной регуляции вырисовываются две своеобразных цепочки триад на преимущественно эмоционально-оценочном (добро – совесть – счастье) и рационально – повелительном (долг – достоинство – смысл жизни) уровнях. Место моральной интуиции в данной схеме – быть своеобразной матрицей этих взаимопереходов в качестве «интеллектуальной эмоции», которая в своем апогее проникновения в должное фиксируется в чувстве радости жизни, являющемся катализатором, энергетическим источником моральной активности.

Источником эмоциональной окрыленности, необходимой для подъема жизненной активности на должный уровень, может быть приобщенность к миру искусства, подлинным его творениям. Каким образом субъект морального творчества может получить заряд энергии с помощью гениальных произведений искусства? С одной стороны, катартическое воздействие, вызванное вдохновением от их восприятия, позволяет соприкоснуться с «подлинным» и проникнуться стремлением к нему. А с другой стороны, это становится возможным потому, что искусство помогает «дозреть» и на эмоциональном, и на рациональном уровне той перипетийности (противоречивости) нравственного бытия, которая имеет место в реальной практике человеческих отношений. Завершенность эстетическими средствами образа нравственной перипетии необходима для того, чтобы выйти на регулятивную идею личности, способной к самостоятельному, внутренне свободному, полностью ответственному поступку.

Не случайно с древних времен в философии ставилась проблема взаимосвязи Истины, Добра и Красоты. В данном контексте истина (как подлинный ориентир жизни, состоящий в направленности к полноте ее проявления) посредством чувства прекрасного фиксируется как добро, побуждающее к реализации истины. На уровне обыденного опыта механизм моральной регуляции разворачивался исторически через взаимосвязь морали, искусства и религии.

Потребность в культуротворчестве порождается необходимостью разрешить противоречие, порождающее глобальное напряжение всей жизни человека, это противоречие между потенциальной, беспредельной духовностью и телесной ограниченностью, которая мешает человеку дотянуться до космического совершенства. Назначение культуры состоит в том, чтобы подтянуть человека до уровня универсальной личности, способной не

только к максимальному одухотворению природного начала, но и к широкому диапазону эстетического мировидения, вбирающего в себя безграничные горизонты красоты.

Зрелое эстетическое восприятие предполагает способность оценивать предмет в единстве формы и содержания, сущности и явления, особенного и всеобщего. Восприятие красоты предусматривает единство чувственного, рационального, интуитивного, это оценка действительности с точки зрения Вселенской гармонии. Для понимания прекрасного важно не только открыть для себя эстетическое измерение бытия, гармоничного проявления Мироздания, но и создавать собственную рукотворную красоту, новые варианты гармонии, быть соучастником Вселенского творчества. Реализуя свои бесконечные творческие возможности, человек устремлен в беспредельность Космоса, открыт для всей грандиозности бытия.

Новые векторы развития теоретической эстетики были актуализированы в начале XX столетия Н. Лосским, Вл. Соловьевым, А. Лосевым, А. Бергсоном, К. Малевичем, Л. Выготским, М. Бахтиным, Л. Витгенштейном, Е. Боричевским. В этих исследованиях стала доминировать прикладная компонента эстетики, связанная с конструкторской и проектной деятельностью.

1.9. Безобразное и низменное в динамике конфликтного сознания

Возникновение конфликта сопровождается не только восприятием и осознанием конфликтного противостояния, но и развитием активности, направленной на преодоление возникшего противоречия. Активность реализуется в поведении участников конфликтного взаимодействия, которое иногда называют «конфликтным поведением».

В ходе исследования конфликтного поведения учеными были выявлены типичные модели поведения субъектов конфликтного взаимодействия. Исследования позволили установить три основных модели поведения личности в конфликтной ситуации:

Конструктивная модель выражается в стремлении уладить конфликт, найти приемлемое для обеих сторон решение. При этом проявляются доброжелательное отношение к сопернику, открытость, искренность, выдержка и самообладание.

Деструктивная модель проявляется в стремлении к расширению и обострению конфликта, основанном на принижении соперника. Проявляются подозрительность, недоверие, негативные оценки соперника, иногда переходящие в нарушение этики общения;

Конформистская модель предполагает пассивность и склонность к уступкам. Здесь проявляются непоследовательность в оценках и суждениях, уход от обсуждения, соглашательство.

Видно, что каждая модель обусловлена предметом конфликта, образом конфликтной ситуации, ценностью межличностных отношений и индивидуально-психологическими особенностями субъектов конфликтного

взаимодействия. Кроме того, модели поведения отражают установки участников конфликта на его динамику и способ разрешения. Кратко характеризуя описанные модели поведения, можно отметить, что наиболее желательной и необходимой моделью является конструктивная.

Деструктивная модель несет в себе опасность неконтролируемого развития конфликта, проявлений безобразного и низменного поведения. Конформистская модель занимает промежуточное положение, но при определенных условиях она может способствовать и даже провоцировать агрессивность соперника. Если противоречия, разрешаемые в ходе конфликта, имеют незначительный характер, то конформистская модель может обеспечить быстрое разрешение такого конфликта.

Широкое распространение в конфликтологии получила разработанная американскими психологами К. Томасом и Р. Киллменом двухмерная модель стратегии поведения личности в конфликтном взаимодействии. Ее авторы исходили из положения о том, что в любом социальном конфликте каждый участник оценивает и соотносит свои собственные интересы и интересы соперника. Отражение этих интересов может происходить более или менее осознанно. Основываясь на результатах исследований, авторы установили, что чем меньше в конфликте осознаны интересы (свои и соперника), тем больше поведение участников насыщено мощным эмоциональным напряжением. В качестве стратегий авторы выделили пять способов конфликтного взаимодействия: уход, уступка, компромисс, сотрудничество, соперничество. При анализе конфликтов на основе двухмерной модели Томаса - Киллмена следует учитывать, что уровень направленности на собственные интересы или интересы соперника зависит от трех обстоятельств:

1. Содержание предмета конфликта;
2. Ценности межличностных отношений;
3. Индивидуально-психологических;

Приведем описание основных стратегий.

Уступка или приспособление выражается в стремлении сохранить или наладить благоприятные отношения, обеспечить интересы соперника путем сглаживания разногласий. При этом наблюдается готовность уступить, пренебрегая собственными интересами. Это выражается в уклонении от обсуждения спорных вопросов, в согласии с требованиями и претензиями. Эта стратегия может быть признана рациональной, если предмет разногласий имеет для человека меньшую ценность, чем взаимоотношения с соперником.

Уход или избегание, уклонение предполагает стремление не брать на себя ответственность за принятие решения, не видеть разногласий, отрицать конфликт, считать его безопасным. Наблюдается стремление выйти из ситуации, не уступая и не настаивая на своем, воздерживаясь от споров, дискуссий и возражений противоположной стороне. Такое поведение

уместно, если предмет разногласий не представляет для человека большой ценности, а сам он ориентируется на разрешение ситуации само собой.

Сотрудничество представляет собой поиск решений в конфликте, полностью удовлетворяющих интересам обеих сторон в ходе открытого обсуждения. Наблюдается содержательный и откровенный анализ разногласий в ходе выработки решений. Такое поведение ориентировано не на отстаивание своих интересов любой ценой, а на поиск совместного решения. Сотрудничество рационально, если предмет разногласий имеет одинаково высокую ценность, как для вас, так и для соперника.

Соперничество или противоборство, конкуренция выражается в стремлении настоять на своем путем открытой борьбы за свои интересы, в занятии жесткой позиции непримиримости антагонизма в случае сопротивления. Могут быть формы соперничества, такие как применение власти, давление, использование зависимого положения соперника. Конфликтная ситуация и особенно ее разрешение воспринимаются как вопрос победы или поражения. Такая стратегия обычно применяется когда направленность на собственные интересы значительно превышает интересы соперничающей (конкурирующей) стороны. Однако, недостатком этой стратегии является возможность повторных вспышек конфликта из-за ухудшения взаимоотношений.

Компромисс представляет собой стремление урегулировать разногласия путем двухсторонних уступок. Выражается в поиске такого решения. Когда внешне никто не выигрывает, но и не проигрывает. В этом случае интересы обеих сторон полностью не раскрываются. Такая стратегия ведет к уменьшению недоброжелательности, позволяет относительно быстро разрешить конфликт. Вместе с тем есть вероятность появления неудовлетворенности «половинчатыми» решениями.

Было установлено, что особое место в оценке стратегий занимает ценность межличностных отношений (МЛО), с соперником. На практике мы встречаемся с ситуациями, когда относительно низкая ценность МЛО способствует или связана с различными деструктивными проявлениями в ходе конфликта и соответственно, выбором в качестве стратегии соперничества, проявляющегося в формах борьбы или принуждения. На основе выделения параметра ценности МЛО двухмерная модель Томаса-Киллмена была преобразована в трехмерную. Некоторые исследователи в качестве основной характеристики поведения личности в конфликте выбирают стиль. Понятие стиля связано с инструментальной оснащенностью человека. Рассмотрим сущность понятий «стиль взаимодействия», «стиль общения», «стиль жизни», «стиль деятельности» и «индивидуальный стиль деятельности», «стиль активности», которые позволяют определить индивидуальный стиль поведения в конфликте.

Стиль взаимодействия (межличностного) – важнейший компонент, указывающий на то, как человек взаимодействует с окружающими его

людьми. Различают продуктивный и непродуктивный стиль взаимодействия.

Стиль общения – конкретная характеристика выражения индивидуальной, устойчивой формы коммуникативного поведения человека, проявляющаяся в любых условиях его взаимодействия с окружающими.

Стиль жизни – стратегия для достижения индивидуальных ценностей и чувств в мире, в котором каждый индивид должен жить так, чтобы добиваться поставленных личных целей. Выделяют три стиля жизни – альтруистический, индивидуалистический, икарический (ориентированный на творчество).

Стиль деятельности – взаимосвязанная совокупность индивидуальных особенностей, способов и характера осуществления определенной деятельности, как правило, предполагающей взаимодействие с людьми и выступающей как динамический стереотип.

Индивидуальный стиль деятельности – это индивидуально-своеобразная система психологических средств, к которым сознательно или стихийно прибегает человек в целях наилучшего уравнивания своей (типологически обусловленной) индивидуальности с предметными внешними условиями деятельности. Таким образом, понятие «индивидуальный стиль деятельности» показывает двойную обусловленность стиля индивидуальностью и средой. Стиль общения обычно рассматривается как частный случай стиля деятельности.

Стиль активности – многоуровневое и многокомпонентное образование, обусловленное системой разноуровневых индивидуальных свойств, направленных на достижение успеха в деятельности.

Индивидуальный стиль поведения в конфликте – это относительно устойчивая совокупность целей, осознаваемых или неосознаваемых личностью действий, операций и реакций, направляемых на разрешение конфликта или на выход из него.

В результате исследований были выделены следующие Индивидуальные стили поведения в конфликте:

- Партнерский, направленный на распределение ответственности наравне с партнером. Ориентирован на убеждение;
- Прагматический ориентирован на манипуляцию;
- Психозащитный имеет своей целью сохранение собственной ценности и внутренней интегрированности;
- Доминантный направлен на регламентирование поведения партнера с целью завладеть инициативой и доминировать в процессе общения для достижения собственной цели;
- Контактный основан на влиянии на соперника и направлении хода его действий в нужном направлении;
- Самоутверждающийся выражается в обесценивании поведения партнера с целью вывести его из состояния равновесия и навязать свою волю, решение.

К рациональным или конструктивным стилям разрешения конфликта можно отнести партнерский, прагматический и психозащитный. К деструктивным стилям относятся доминантный, контактный и самоутверждающийся. Конструктивные стили в большей степени объясняются природной обусловленностью, а деструктивные стили зависят от личностных качеств. При выборе стратегии поведения необходимо учитывать типы конфликтных личностей.

Типы конфликтных личностей. Исследования отечественных психологов Ф.М. Бородкина, Н.М. Коряка, В.П. Захарова, Ю.А. Симоненко позволили описать пять основных типов конфликтных личностей.

1. Демонстративный тип – любит быть в центре внимания, хорошо приспосабливается к различным ситуациям, ценит хорошее отношение к себе. В тоже время избегает кропотливой систематической работы, планированием не занимается, рационально вести себя не умеет (хорошо удается эмоциональное поведение). Часто становится источником конфликта, но сам себя не считает таковым.

2. Ригидный (негибкий) тип отличается подозрительностью, завышенной самооценкой, прямолинейностью. Плохо воспринимает точку зрения окружающих, не считается с их мнением, малокритичен, болезненно обидчив.

3. Неуправляемый тип характеризуется импульсивностью, плохой предсказуемостью поведения, агрессивностью, несамокритичностью, высоким уровнем притязаний. В неудачах склонен обвинять других, не умеет грамотно планировать свою деятельность. Прошлым опытом обычно не руководствуется, слабо соотносит свои поступки с целями и обстоятельствами.

4. Сверхточный тип отличается скрупулезностью в работе, предъявлении повышенных требований к себе и к окружающим, повышенной тревожностью, чувствительностью, обидчивостью. Часто проявляет несдержанность. Плохо разбирается в реальных взаимоотношениях в группе.

5. Бесконфликтный тип обладает внушаемостью, внутренней противоречивостью, неустойчивостью в оценках и мнениях, непоследовательностью поведения. Ориентируется на быстрый успех, поэтому склонен к излишним компромиссам. Не обладает силой воли и не задумывается над последствиями своих поступков. Универсальной реакцией человека на возникающие противоречия является стремление к преодолению дисгармонии, которое осуществляется путем выбора модели или стратегии поведения в конфликте. Реализация стратегии осуществляется индивидуально, в рамках стиля поведения в конфликте. Она опирается на учет типа конфликтной личности.

Слово «конфликт» происходит от латинского *conflictus* и дословно обозначает «столкновение». Современная реальность сталкивает каждого человека, живущего в обществе, с разными убеждениями и позициями окружающих его людей, которые зачастую отличаются от его собственных.

Научные исследования в области конфликтологии показывают, что такие столкновения не только неизбежны, но и необходимы, и конфликт является нормой человеческих отношений.

В нашем сознании слово «конфликт» вызывает, как правило, весьма негативные ассоциации и представляется как явление, которого любым способом стоит избегать. Однако, при более глубоком рассмотрении, специалисты отмечают, что у конфликтов есть не только деструктивные, но и конструктивные функции, дающие позитивные возможности для саморазвития и выступающие двигателем развития отношений.

Студенческий возраст характеризуется не только интенсивным психическим развитием, но и личностным и интеллектуальным ростом. В рассматриваемый возрастной период интеллектуальное развитие тесно связано с формированием личности. Особенности личности влияют на характер ее интеллектуального развития, а развитие интеллектуальной сферы отражается на процессе формирования личности, так как она дает возможность вырабатывать собственную мировоззренческую позицию.

Исследователи отмечают, что в этот период молодые люди пробуют новые для себя роли в обществе, формируют социально ответственное поведение и входят в различные социальные общности. Рассматриваемый возрастной период часто определяют как одну из самостоятельных и первых стадий ранней взрослости. Относительно его особенностей следует отметить то, что в данном возрасте «поведение человека связано с освоением профессиональной деятельности и самосовершенствованием», а также в это время происходят значительные изменения в межличностных взаимоотношениях, увеличивается потребность в понимании, доверительных и близких отношениях, ощущении своего места в обществе. То, как будет чувствовать себя личность в системе этих отношений, во многом зависит от того, как будет происходить социальная адаптация студента.

Такая адаптация в вузе традиционно делится на профессиональную адаптацию (приспособление к условиям и организации учебного процесса, формирование самостоятельных навыков в учебной деятельности), и социально-психологическую адаптацию, под которой понимается приспособление индивида к группе, установление с ней взаимоотношений, выработка своего стиля поведения.

Л. С. Титкова в результате своих исследований приходит к выводам, что в период студенчества наблюдается рост невротических отклонений и психологических проблем, вызванных новым образом жизни и социальными факторами, происходящими на фоне постоянных изменений современного общества, что часто приводит к конфликтным ситуациям и существенно влияет на учебу. Л.С. Титкова также отмечает, что в конфликтные ситуации втянуты представители всех социальных слоев и наибольшее количество конфликтов связано с личными и поведенческими проблемами, неумением устанавливать отношения с окружающими людьми.

Исследования Г.В. Михайловой, которые проводились на базе технического вуза, показали, что причины конфликтов можно разделить на четыре группы:

1) психологические – различия интересов, ценностей, точек зрения, характеров и темпераментов, нежелание или неспособность понять другого, уважать чужие интересы и мнения, оказывать помощь, агрессивность и грубость, бестактность и насмешки при общении;

2) социально – психологические – отсутствие сплоченности в коллективе, конкуренция, борьба за лидерство и др.;

3) организационно – педагогические – недостатки в организации учебной деятельности студентов и в деятельности преподавателей (несправедливые оценки, субъективное отношение) и, наконец,

4) социально – экономические – связанные с экономическим положением и социальным статусом.

Различия в материальном положении и социальном статусе (раздражение и зависть к студентам из обеспеченных семей и нежелание общаться с «простыми»), на сегодняшний день довольно частая причина конфликтов. По мнению А.Ю. Смоленцевой среди причин конфликтов в студенческой среде стоит выделить следующие: внутриличностные конфликты; низкая культура общения; различия в ценностных ориентациях; неадекватность в оценках и самооценках как студентов, так и преподавателей; незнание эффективных педагогических и социальных технологий, обеспечивающих сплоченность коллектива, взаимопонимание между субъектами образовательного процесса; личностные особенности – характер, темперамент, манеры. Эффективными средствами для решения данных задач могут рассматриваться проводимые на занятиях социально – психологические тренинги, ролевые игры, моделирующие различные виды конфликтов, в которых студенты учатся определять причины и вырабатывать возможные пути конструктивного выхода из конфликта. А также обучение навыкам снижения агрессии и психологической релаксации, эффективным способам ведения переговоров и использования различных стилей при конфликтном взаимодействии. Значительную роль в формировании толерантного поведения в студенческой среде играет профессорско-преподавательский состав, который оказывает прямое влияние на личность студента.

1.10. Эстетика и аксиология

Ценностную проблематику изучает философская аксиология. Первыми ценностную проблематику обозначили представители баденской школы неокантианства (В. Виндельбанд, Г. Риккерт). Они находились под влиянием философии И. Канта. Особые заслуги в переходе от классической немецкой философии к неклассической традиции принадлежат Р.Г. Лотце. Он в своих работах выделил понятие «значимости». Тем самым было от-

мечено различие значимости и полезности. Были актуализированы понятия ценностного отношения, ценностной оценки.

Интерес у философов вызвал и механизм переоценки ценностей. Было признано, что в культуре есть определенный устойчивый набор ценностей, который имеет содержание. В какой-то исторический момент содержание перестает удовлетворять общество и тогда старые ценности наполняются новым содержанием. Весь вопрос заключается только в том, какие должны быть технологии переоценки ценностей. В эстетике изменение содержания ценностей произошло в начале XX столетия. Оно было обусловлено необходимостью адаптации искусства к новым условиям творческой деятельности. На фоне перемен, благодаря герменевтике, сохранялась связь с историческим прошлым.

Прикладные философские разделы сконцентрировались на исследовании особенностей функционирования моральных, эстетических, правовых, экономических ценностей и приоритетов. Выявление значимости предметов, идей и природных объектов (их ценностных смыслов) сопряжено со специальными процедурами оценки. Для осуществления этих процедур необходима ситуация ценностного отношения. Во многом она определяется готовностью субъекта не только к взаимодействию с внешним миром, но и к состоянию оценки.

Ценностное отношение – это взаимодействие между индивидом и внешним миром, ориентированное на ценностную проблематику, создающее условия для оценки.

Оценка – это процесс получения и обработки информации, основанный на сравнении ее с определенными критериями значимости. Такие критерии фиксируются или в виде категорий, или норм. Так, эстетическая оценка основана на категориях прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, трагического и комического. В технической области для успешного осуществления оценки (экспертизы) разрабатывается нормативная база стандартов и требований, следование которым обеспечивает объективность процедур оценки. Важно, чтобы нормативные требования соответствовали объективным ценностным смыслам. Они проходят в общественном сознании ряд этапов осознания, поскольку то, что открыто одним индивидуальным сознанием автоматически не переходит в другие индивидуальные сознания. Понимание занимает определенное время и выражается в формах ценностного восприятия, ценностного представления и ценностной ориентации.

Ценностное восприятие отражает готовность субъекта к пониманию значимости тех, или иных предметов и идей. В них фиксируется способность субъекта формировать оценочные образы, основанные на непосредственном взаимодействии с объектом. Продолжительность контакта играет важную роль, но не решающую, поскольку субъект только после контакта начнет формировать методику более глубокой и основательной оценки

объекта. В психологическом плане индивид неуверен в правильности оценки и не готов к ответственности за нее.

Ценностное представление отражает способность субъекта оценивать объект не только при непосредственном контакте, но и без него, исходя из нормативных установок и абстрактно-образных построений, инженерного опыта. Но и в этом случае субъект не готов к фактору ответственности за объективность оценки. Он готов лишь к заключениям рекомендательного характера. Суть процесса и его значимость он понимает, но личностно не идентифицирует его.

Ценностные ориентации отражают высокую степень тождественности субъекта с объектом оценки, проявляющуюся в четко определенных приоритетах активности и восприятия. Подкрепленные практикой они приобретают вид убеждений в правильности полученных результатов оценки.

В процессах профессиональной деятельности ценностные ориентации могут трансформироваться в определенную ценностную шкалу, или нормативные предписания. Как шкала они входят в структуру оценки и выполняют функции эталона при экспертной оценке результатов профессиональной деятельности. Главное заключается в том, чтобы их содержание было максимально приближено к объективным ценностным смыслам.

Технизация деятельности обуславливает необходимость совершенствования шкалы ценностей, как в количественном, так и в качественном наполнении. Все большую роль играют параметры надежности, безопасности, здоровья, экология, эффективности, оперативности, мобильности, многофункциональности, эргономичности. Профессиональная оценка дополняется целым рядом предметных параметров (стандартов), характерных только для конкретной области деятельности. В сочетании с универсальными нормативными ориентациями они образуют единое целое.

Ценностные представления и ценностные ориентации отражают индивидуальные особенности восприятия субъектом значимости тех, или иных компонентов реальности. Содержание их варьируется и в совокупности может включать при высокой степени объективности, предпочтения по приоритетам. Тогда в силу вступают механизмы ценностного предписания. В них отражаются аспекты необходимости, обусловленности, нормативности, обязательности, объективности.

Структурно ценностное предписание включает механизмы концептуально-мировоззренческого обоснования приоритетов инженерной деятельности и их нормативно-методологической реализации. В совокупности эти механизмы образуют технико-технологическую программу деятельности, но не исчерпывают ее содержания. В него еще входит социальный заказ, интересы, цели.

На форму проявления ценностного смысла влияет не только человек, но и та реальность, значимость которой этот смысл отражает. Например, для архаичного производителя ценностное отношение к внешней природе выстраивалось не только в форме оценки, но и табу (запретов). незнание

природы сразу придавало нормативному регулированию запретный характер. Недостаток мышления компенсировался харизматическим диалогом с природой. Она рассматривалась как сильный партнер, способный на ответный удар. Поэтому более жесткие предписания выдвигались к человеку. Проступок означал для него смерть.

Человек техногенной цивилизации воспринимает внешнюю природу уже не как сильного партнера и не харизматично, поскольку он знает, что его мышление может объяснить практически все проблемы. Он больше полагается на процедуру интерпретации (истолкования) существующих смыслов. В инженерной деятельности интерпретация включает статистические, концептуально-понятийные, эргономические и этические истолкования, определяющие социальную значимость изобретения и перспективы его практического использования.

С точки зрения пространственного воздействия на общественное сознание ценности делятся на глобальные, региональные, национальные и этнокультурные. Глобальные ценности выполняют функцию объединения человечества в решении актуальных проблем. В их число входят ценности гуманизма и экологии.

Ценности гуманизма отражают важную роль человека в историческом процессе, его уникальность как разумного существа, индивидуальную неповторимость и творческое своеобразие. Они конкретизируются философией ненасилия, концепцией прав человека, теорией эмансипации, концепциями плюрализма и демократии, эстетически-натуралистической идеей совершенства и красоты человеческого тела и духа.

Ценности экологии отражают значимость для человечества географической среды, сложившейся на Земле под влиянием живых организмов как наиболее благоприятной с необходимыми механизмами очистки водных ресурсов, выработки кислорода, утилизации отходов. Этот уникальный биотехнологический комплекс как будто специально созданный для начинающего свой путь в историческом времени человечества. Однако и у него есть предельные возможности саморегулирования и сохранения благоприятной среды для человека. В конечном итоге географическая среда может обрести под влиянием деятельности человека совершенно новые характеристики. И весь вопрос заключается в том, будут ли они значимыми для человечества.

Региональные ценности общественного сознания специализированы блоком экономических и политических интересов народонаселения конкретной территории, стремящегося к объединению усилий в создании более благоприятной среды жизнедеятельности. Такие значимые приоритеты демонстрируют народы Северной Америки, Латинской Америки, Западной (Евросоюз) и Восточной (СНГ) Европы.

Национальные ценности вытекают из уважительного отношения народонаселения к истории и традициям какой-либо страны. Они могут иметь полиэтническую и моноэтническую основу. Для большинства тех-

ногенных наций характерно смешение этнических групп и племен. В рамках этого процесса обнаруживаются общенациональные ценности, а этнические отходят на второй план.

Этнокультурные ценности связаны с культивированием отдельными группами населения местных традиций, образа жизни. С подобными ценностями инженеры сталкиваются в слаборазвитых странах, или отсталых национальных регионах.

В аспекте исторического времени ценности выступают в форме традиций. С этим понятием связаны три основных значения:

- 1) акт передачи права владения имуществом (юридические традиции);
- 2) устный способ закрепления и передачи от поколения к поколению некоторой информации (фольклор) и образа жизни (народные традиции);
- 3) вероисповедная (религиозная) традиция;
- 4) технико-технологические традиции инженерной деятельности, например, протестантская этика труда.

Традиции выполняют функции социальной стабилизации и преемственности в процессах жизнедеятельности общества; создания необходимых условий и предпосылок для эффективного осуществления инноваций. Как стереотипы поведения и деятельности, характерные для конкретных сообществ, традиции не только осваиваются и транслируются, но и выступают в качестве социокультурных формирований структур сознания, обозначаемых как ментальные.

Ценности поведения и коммуникации, закрепившиеся на уровне ментальных структур сознания, наиболее устойчивы и жизнеспособны с точки зрения преемственности. Они создают немало проблем для индивидов, находящихся в процессе культурной ассимиляции. С точки зрения сущности человека и деятельностной формы ее проявления, ценности делятся на познавательные, социальные, нормативные, духовные, эмоциональные, витальные (жизни), гедонистские (наслаждения жизнью), творческие, утилитарные, коммуникативные (любви, дружбы, общения), профессиональные (карьеры), дионисийские (ценности естественной жизни), гераклитовские (признания, власти), прометеевские (борьбы со злом), аполлоновские (научного, артистического, технического творчества), сократовские (самопознания, саморазвития), нарциссистские (замкнутости, одиночества), идеологические (производства и культивирования идей). В совокупности все эти ценности обозначаются как ценности сознания. Они образуют сложный внутренний мир человека, являются источником его противоречий и придают ему необходимую динамику.

В более узком контексте деятельности ценности делятся на ценности цели, инструментальные ценности и предметные ценности. Ценности цели актуализируют аспект значимости деятельности и предполагают обоснование последней и ее пропаганду как чего-то самодостаточного и важного.

Инструментальные ценности указывают на важную проблему выбора средств достижения цели и значимость технологической культуры. Неред-

ко технология более значима, чем сама цель. Подобный пример имел место в автомобилестроении, когда технология конвейерного производства фактически обеспечила условия для существования целой отрасли. Предметные ценности отражают значимость творчества и труда человека, материализовавшегося в предметах культуры. Вся инженерная инфраструктура культуры является предметной ценностью. Значимость ее элементов обуславливается выполняемыми ими функциями. Постепенно некоторые предметные ценности переходят в разряд музейных экспонатов и памятников культуры, охраняемых государством и ЮНЕСКО.

Практический аспект ценностей раскрывается в форме совокупностей норм. Каждая сфера деятельности имеет свою нормативную базу, которая является продуктом человеческого разума и обобщает наиболее важные аспекты практической деятельности. Эти нормативные предписания закладываются в содержание технологии как определенной и последовательной совокупности операций и действий. Серийный продукт деятельности также подлежит нормативному контролю на соответствие его требованиям качества, безопасности, эксплуатационной надежности и долговечности. Нормативная база инженерной деятельности корректируется в соответствии с новейшими тенденциями научно-технического прогресса, технического дизайна, экологии. Она сопровождается профессиональным этикетом и международным аспектом деловых отношений. Важная роль, в которых отводится решению глобальных проблем. В этом списке выделяются вопросы экологии, сохранения мира на планете, продовольственной обеспеченности народонаселения, преодоления социальной отсталости, эффективного использования ресурсов. Все эти проблемы актуализировали задачу устойчивого развития человечества. Ее решение связывается с выработкой рекомендаций и специальных программ по сохранению биотического равновесия на планете. Практические решения наталкиваются на мировоззренческое недопонимание кризисности ситуации.

В связи с этим перед философией возникла задача выработки и обоснования адекватной сложившейся ситуации на планете стратегии деятельности человечества. У этой стратегии уже есть название. Она обозначается как коэволюционная. В ее основе лежит методология универсального эволюционизма. Она фиксирует природные, социокультурные процессы с точки зрения устойчивости, нелинейности, равновесности, их эстетической значимости.

Эстетические ценности стали предметом рассмотрения в работах Р. Ингардена. В структуре разработанной теории эстетической ценности им выделены проблемы эстетических переживаний и эстетического оценивания. Особая роль им отводилась рецептивной эстетике диалога. На примере литературного творчества, им показана динамика творческого процесса от идеи возникновения произведения до реализации его в процессе контакта литературного текста с читателем. Эстетическая реальность рассматривается как чувственная ценность.

В прикладной эстетике важную роль играет проблема эстетической оценки промышленных изделий и ценности объектов дизайна в контексте их способности удовлетворять эстетические потребности потребителей и пользователей. В конструкторской деятельности важным компонентом стал выбор системы ценностей, поскольку эта система формирует границы допуска технического изделия в пространство жизнедеятельности людей разных культур и технологических укладов.

Аксиологическое основания эстетики и дизайна связаны с основными социокультурными доминантами эпохи. Вещь, созданная дизайнером, работает не только как носитель функции, но, прежде всего, как носитель культурного смысла. Ее создание предполагает поиск источника форм. Им может быть природа и сам человек. Но, ни природа, ни человек не даны нам сами по себе. Мир существует для нас как определенная модель, воплотившая некую идею. Обращение к природным формам в творчестве дизайнера возможно лишь, когда природа поэтизирована, признаны ее красота и значимость. И когда природные формы одобрены культурой, а их ценность считается безусловной, они используются в дизайне (бионика).

Так, особенность различных вещей, созданных на Востоке, задается, прежде всего, особенностями данной культуры в целом. Изящная керамика и фарфор, одежда и мебель в китайской или японской культуре являются не просто результатом тысячелетних традиций создания вещей, но и выражением основных принципов данной культуры. Динамика европейской культуры, рассмотренная через призму смены основных концепций дизайна, вплоть до мозаичности дизайна эпохи постмодерна и есть результат изменения социокультурных ценностей как основных ориентиров. Так, цитирование, игра и ирония в новой эпохе – это и методы дизайна, и методы художественного моделирования смыслов, а человек в мире вещей и создатель, и потребитель занимается не только формированием предметной среды, но и «самодостраиванием», «самоконструированием».

1.11. Эмпирическая эстетика в категориях чувственного познания

В 60-70 годы XX века формируется новый «рынок удовольствия», основанный на принципах «эмоциональных покупок» и «покупок на импульсе». Сам объект дизайна претерпевает значительные трансформации: если раньше он проектировался в единстве формы и функции, то теперь за счет новых характеристик обрел дополнительную потребительскую ценность. Благодаря применению в производстве высоких технологий, формированию мирового рынка товаров и изменению структуры потребительских интересов ценность объекта дизайна определяется его повышенной комфортностью, технологичностью, культурно-символическим смыслом, престижностью товара при сохранении его функциональности. Большой акцент в изделиях для такого рынка делается дизайнерами на оригинальности цвета, формы, фактуры, на впечатлении от изделий и их эффектности.

На развитие дизайна в Соединенных Штатах в этот период повлиял художественный стиль - поп-арт (от англ. popular art – популярное искусство). Представители поп-арта развивали идею “ready-made” – готового искусства, отвергая индивидуальное начало в творчестве и превращая понятие произведения искусства в комбинацию готовых элементов массовой культуры потребления. Эти принципы поп-арта стали ведущими в рекламном бизнесе, были взяты на вооружение разного рода дизайнерами и изготовителями. Появившаяся мебель в виде женских тел, обои, состоящие из долларовых купюр, футболки с изображением кадров из комиксов наглядно демонстрировали симбиоз промышленного дизайна и искусства поп-арта, в котором создание проектов товаров для промышленного производства объединялось с процессами фетишизации и символизации этих объектов в обществе потребления.

Стремление общества ко всему новому, искусственно подстегиваемое ростом потребительских прихотей, породило феномены модернизации и форсированного искусственного старения. В начале 70-х годов на рынке появляется новый тип товаров, сочетающих функциональность, модный дизайн, крайне низкую цену, легкий вес и способность разбираться с возможностью легко от них избавляться. С усилением влияния экономических факторов и с повышением уровня мобильности людей и товаров в обществе создаются условия для радикального изменения восприятия и формирования жилища человека и пространственной среды его обитания. Так, первоначальной идеей фирмы “ИКЕА” была несложная по конструктивным параметрам мебель, поставлявшаяся покупателю в виде упакованных заготовок.

Еще одним направлением, активно развившимся в 60 – 70-е годы XX века, стал футуродизайн, в рамках которого осуществлялась поисково-экспериментальная проектная деятельность, связанная с прогнозированием образа вещи и предметно-пространственной среды в целом. Объектами футуродизайна стали проекты-утопии, проекты-гипотезы, проекты-альтернативы. Предметом экспериментирования выступали как отдельные свойства вещи, потребительские запросы, язык формообразования, так и целые концепты.

В этот период значительное влияние на дизайнеров оказало направление в архитектуре – хай-тек (от англ. high technology – высокие технологии). Опиравшийся на принципы конструктивизма стиль пропагандировал прямые линии, резкие формы и полное отсутствие декора в традиционном смысле. Использование новейших технологий, материалов и оборудования позволило изобрести новый принцип в дизайне – наглядную демонстрацию ранее скрытого и маскируемого. Элементы инженерного оборудования: конструктивные узлы, воздуховоды, трубопроводы, вентиляционные шахты, крепеж, всевозможные сочленения и заклепки, открывались и включались в архитектурную композицию зданий хай-тек, стеклянные и металлические детали становились своеобразным декором, все предметы

обстановки подчинялись функциональному назначению. Одним из первых примеров стиля хай-тек в архитектуре стал Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, известный также как «Бобур», спроектированный итальянским архитектором Ренцо Пьяно и английскими архитекторами Су и Ричардом Роджерсами. Различные внутренние коммуникации, необходимые для эксплуатации здания были вынесены наружу: трубопроводы окрашены в разные цвета в соответствии со своим назначением, лестницы заменены эскалаторами, заключенными в прозрачные трубы. Принцип трансформации здания в «городскую машину» для стиля хай-тек явился основополагающим.

В последних десятилетиях XX века в дизайне наметилась новая тенденция проектирования изделий, имеющих концептуальную ценность и не предназначенных непосредственно для продажи. Эта особенность характеризует специфическое направление дизайна – нон-дизайн (от лат. non – не), который направлен на организацию и проведение социально-значимых акций, создание делового имиджа бизнесменов и политиков, разработку концепций реконструкции производства, торговых, рекламных, маркетинговых, выставочных стратегий. Являясь, таким образом, программным дизайном, нон-дизайн не имеет объекта для проектирования в традиционном понимании, он направлен на создание концепции тотального дизайна-коммерции и решение координационных или экспертных задач. К лидерам американского нон-дизайна можно отнести компанию “Lippincott & Margulies”, которая занимается разработкой стратегий брендов и продвижением дизайна в пространстве тотальной коммуникации между производителем и потребителем. Ее клиентами являются такие мировые бренды как “American Express”, “McDonald’s”, “Samsung”, “Starbucks”. Расширение функций дизайна в американском контексте осуществляется и дизайнерской фирмой “Henry Dreyfuss Associates”, в которой реализуются проекты не отдельных изделий и элементов пространственной среды, но программа комплексного дизайна компаний и корпораций. В объем дизайнерского проектирования входят разработка фирменного стиля, логотипов, промышленных и конторских интерьеров для всех отделений фирмы, экспозиций фирмы на выставках.

1.12. Нейроэстетика

Для экономических и управленческих наук актуальными стали вопросы обеспечения принятия решений не только за счет использования возможностей технической кибернетики и связанного с ней математического моделирования, но и за счет изучения процессов мозговой деятельности человека, определяющих принятие решений в спектре сознательного и бессознательного мышления. Подобная потребность сформирована сохраняющейся ситуацией гибридной реальности, содержание которой формируют человеко-машинные системы.

Субъекты экономических отношений оказались в пространстве цифровой реальности, созданной интегрированными компьютерными системами интернета вещей, баз данных, нейромаркетинга, нейрологистики и социальных сетей. Формируется инфраструктура экономических технологических платформ, берущая на себя функции электронного финансового рынка, рынка ценных бумаг, электронной торговли, промышленных услуг.

Платформы стали площадками стартапов, корпоративных сообществ. На основе интернета вещей осуществлена интеграция управленческих функций в городские и коммунальные системы жизнеобеспечения населения по критериям энергетической эффективности. В результате актуальными стали умный город, умное предприятие, умный дом. Меняются модели бизнес – планирования. Их трансформация создала пространство смарт – индустрии. В рамках этой индустрии ключевая роль отводится реализации продукции и оказанию промышленных услуг. В центре эстетической стратегии маркетинга оказалась задача повышения потребительской потребности через удовлетворение эстетических потребностей.

Акцент делается на чувственное восприятие потребителя. В рамках данной стратегии компании важно выработать собственный фирменный стиль, который возьмет на себя функцию распознавания ее потребителями. Это задача имидж – менеджмента. В рамках ее моделируется ситуация, когда компания и созданные ею бренды продукции ассоциируются с определенным стилем. Его базовыми элементами являются форма, пропорция, цвет, узоры, линии, дизайн углов.

Эстетическая концепция компании основана на использовании визуальных и слуховых эстетических компонентов. Она акцентирована на зрении и мультисенсорном восприятии свойств товара. Основными элементами восприятия являются цвет и форма. Важную роль играет симметричность. Во внимание берется пропорциональность, цветовое оформление, дизайн логотипа. С точки зрения системного подхода разрабатывается цветовая гамма фирменного стиля, а также эстетический элемент шрифта (надписи). Звуки и музыка дополняют специфику фирменного стиля. Важно, чтобы выбранные эстетические элементы гармонично сочетались между собой. Таким путем достигается ковергенция товарно-знаковой символики и художественных форм фирменного стиля.

Прикладная часть эстетики маркетинга базируется на достижениях нейроэстетики. Термин для этого раздела эмпирической эстетики в 90-х гг. XX столетия ввел С. Зеки. В 2001 г. он основал институт нейроэстетики. На основе методов нейробиологии и нейрофизиологии изучались процессы в мозге человека, акцентированные на восприятии эстетической информации. По итогам исследований сформулированы законы обработки зрительной информации. Так, закон постоянства отражает способность мозга удерживать на постоянных и существенных свойствах объекта. Закон абстракции (иерархической субординации) фиксирует способность мозга к абстрагированию и использованию общих представлений к частям визу-

ального образа. Закон приписывания миру стабильности открыл для маркетинга ресурс привязанности потребителя к фирменному стилю компании вследствие исходящей от него стабильности. В данном контексте важную роль играют ссылки на традиции и постоянное присутствие компании на потребительском рынке.

В. Рамачандран по итогам исследований дополнил эстетику маркетинга 8 принципами художественного опыта. Первый принцип – максимального смещения указывает на эффективность использования преувеличенной версии раздражителя за счет объемных форм. Второй принцип предписывает пользоваться практикой изоляции визуальной формы с целью усиления внимания потребителя к ней. В рамках реализации этой стратегии важную роль играет принцип группирования – отделения изображения переднего плана от изображений второго плана. Согласно четвертому принципу, фокусированию внимания потребителя способствует контраст.

Пятый принцип показывает, что решение проблемы восприятия усиливает рост интереса потребителя к товару, на восприятие и оценку которого было затрачено значительное время. Часто первоначальная версия товара сравнивается на фоне товарной линейки и в конечном итоге покупатель возвращается к первоначальной версии покупки после консультаций с продавцом, в результате ценового и качественного анализа свойств товара. При подобной ситуации продавцу – консультанту важно соблюдать меру наджинга с учетом того, что согласно шестому принципу, покупатель склонен обращаться к сходной, общей точке зрения, сохраняя при этом право на собственный выбор.

Седьмой принцип предписывает использовать ресурс метафоры, а восьмой принцип акцентирует значимость симметрии. В результате достигается единство символической и визуальной компонент эстетической реальности. Эффективность эстетического маркетинга все больше формируется наличием у консультанта естественнонаучных знаний. По этой причине по специальности «прикладная эстетика» изучают анатомию, физиологию, гистологию кожи человека, ее строение, функции и придатки, особенности старения. А также изучаются основы дерматологии, эстетические недостатки кожи, методы их коррекции. Продавец – консультант должен находиться в предметном поле экологической эстетики, поскольку покупатели обращают внимание не только на качественные характеристики пищевой продукции, одежды, бытовой техники, средств мобильной связи, но и на безопасность упаковки, материалов и компонентов технических изделий. В поле зрения покупателей оказывается техническая эстетика и дизайн. В данном контексте важна эстетическая культура менеджмента и маркетинга.

Она предполагает формирование длительного контакта с покупателем в рамках жизненного (сервисного) цикла товара. Вследствие этого качество оказываемых услуг и наличие таковых в виде сервисных центров напрямую формирует емкость внутреннего рынка компании. Консульта-

ции и обслуживание клиентов в рамках жизненного цикла изделия реализуются в пространстве офисного дизайна, специально разработанного стиля офиса. Здесь акценты смещены на диалог с постоянными клиентами, на PR – технологии. Понимание эстетического опыта продавца – консультанта и потребителя на уровне нервной системы объясняется эволюционным базисом формирования эстетических предпочтений.

Гибридизация информационных и физических технологий и процессов создала пространство интернет вещей (девайсов). Обобщение этой реальности позволило сформулировать понятие кибер-физической системы. Оно представляет информационно-технологическую концепцию интеграции вычислительных процессов в физические процессы. Датчики, оборудование, информационные системы соединены на протяжении процесса создания стоимости, выходящей за границы отдельного предприятия. В результате интегрированным оказался производственный менеджмент, маркетинг, логистика.

В связи с переходом на сетевые технологии организации процессов трансформируется менеджмент целей. Приоритетными стали SMART-технологии, предполагающие постановку работающих целей. Они анализируются по критериям конкретности, измеримости, достижимости, значимости, темпоральности (ограниченности во времени). Цель в таком понимании позволяет видеть результат.

Предполагается, что интеллектуальные машины соединены в сети. Это комбинация промышленности и IT. Умные машины общаются между собой и с людьми. Важную роль играет способность гибридных систем реализовывать ситуационное понимание задач. Глобальные сети объединяют умные машины, складские системы, оборудование. Они обеспечивают горизонтальную и вертикальную интеграцию производственных систем. Это интеграция цифровых элементов сети от начала до конца.

Гибридная реальность в технических системах синхронна гибридной реальности в форме имитируемых искусственным интеллектом функций мышления и познания человека. Когнитивная психология и когнитивная логика рассматриваются в категориях эмоционального мышления, теории речевых актов, представленных фреймами, сценариями. Это не нормативные положения психологии и логики, а социальные повседневные шаблоны в форме ментальных структур. Повседневность актуализируется средствами языка когнитивной лингвистики. В данном контексте важно не учить людей как правильно строить эмоциональное мышление, а изучать и имитировать его в его естественном функционировании в культурной среде, например, в кафе, перед монитором ноутбука и компьютера. В результате достижима задача создания робота официанта, робота консультанта, робота социального работника.

Созданные через рекламу и PR-технологии эффективные механизмы мотивации потребителя и адаптации его к покупательскому спросу повы-

сили емкость внутреннего потребительского рынка. Пример подобной деятельности демонстрирует Евроопт.

РАЗДЕЛ 2. ПРИКЛАДНАЯ ЭСТЕТИКА КОНСТРУИРОВАНИЯ И ПРОЕКТИРОВАНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ СРЕДЫ

2.1. Прикладная эстетика и дизайн

Прикладная эстетика интегрирована в задачи конструирования и проектирования объектных структур. Она тесно связана с дизайном.

Дизайн имеет основания, среди которых можно выделить антропологическое; аксиологическое; художественно-эстетическое; герменевтическое начала. Появление и развитие основных концептуальных моделей (функционально-утилитарной, художественной и коммерческой) есть результат сложного взаимодействия данных оснований в их единстве.

В современной культуре профессиональное занятие дизайном является одной из самых успешных и востребованных профессий. Во многом такая ситуация задана особенностями современного промышленного производства, достижениями научно-технического развития, расширившимися возможностями художественного творчества, с одной стороны, и принципиальными сдвигами в самом человеческом существовании, – с другой. Новый человек не просто стремится к определенному высокому жизненному стандарту с его важнейшими составляющими: комфорт, эргономичность, безопасность. Для многих потребность в дизайнерском решении личного или офисного пространства, профессионального оборудования, стиля одежды и жизни в целом, гаджетов и даже упаковки предметов первой необходимости является своего рода формой самоидентификации.

Понятие (design) в переводе с английского означает "замысел", "проект". Эта творческая деятельность представляет собой процесс и результат художественно-технического проектирования, как единичных предметов, промышленных изделий, так и их систем. Главной целью дизайна является достижение максимально полного соответствия создаваемых объектов и среды утилитарным и эстетическим потребностям человека.

В результате должно происходить формирование гармоничной предметной среды, включающей вещи, созданные с высокими художественно-эстетическими и функциональными характеристиками, и разнообразные связи между ними.

С момента появления дизайн являлся особой частью производственного процесса «полезных» вещей, которые кроме утилитарных характеристик должны были отвечать и чисто эстетическим требованиям (т.е. изначально «функциональность» изделия предполагала и его «красоту»). Возникнув благодаря возможностям и установкам индустриализма, дизайн реализуется как достаточно узкая сфера в самом фабричном производстве. В нем сфера прекрасного задана технической эстетикой, в которой созданная промышленным образом вещь обладает эстетическим содержанием.

Дизайн – это особая проектно-художественная деятельность, опирающаяся на естественнонаучные, технические, гуманитарные знания и реализующаяся в единстве инженерного и художественного мышления. Современный масштаб дизайн-деятельности и его социальная значимость позволяют интерпретировать его в качестве серьезного источника изменений в мире. Ведь от дизайна сегодня зависят не только художественно-эстетические и функциональные характеристики машин, инструментов, мебели, одежды.

Новый статус дизайна, его неограниченные возможности, значение в изменении не только предметного мира, но и человеческого, с необходимостью предполагают обращение к дизайну в рамках философской рефлексии. Философский подход к изучению дизайна задает особый ракурс его рассмотрения. Он позволяет любые вещи и их комплексы, их формальные характеристики и стилевые особенности, этапы и направления развития дизайна рассматривать не как отдельные и автономные, а в широком социокультурном контексте.

Любые результаты дизайнерской деятельности обретают новый смысл и размерность в соответствии с доминантами эпохи, психофизиологическими особенностями людей из разных кругов и страт, благодаря соответствию традиции и канону, либо вопреки им. Человек и созданные им вещи принадлежат одному миру, образуют единую систему, а деятельность дизайнера в свою очередь подчиняется единым и универсальным законам, определяющим любые виды и формы человеческой творческой активности. ценностей, принципов мышления и творчества человека, их производящего и потребляющего, а также с точки зрения их значимости и смыслов, их места в культуре, в мире человека.

Философия дизайна включает: формирование гармоничного образа человека как носителя активности, включая его определенные жизнедеятельностные потребности; моделирование соразмерного человеку предметного мира, призванного обеспечить успешную самореализацию и адекватную самоидентификацию человека; осмысление эстетических и утилитарных возможностей и запросов определенных групп потребителей, которые задаются их образом и ритмом жизни, целями деятельности, социальным статусом и ролью; определение основных социокультурных условий и особенностей дизайна как особой деятельности, выявление его возможностей и пределов; сравнительный анализ уже актуализированных аналогов с целью определения моментов риска внедрения и использования, соответствия эргономике человека (эргономическим требованиям); анализ средового контекста в целом, его характеристик; прогнозирование возможностей использования новых вещей и технологий, а также изменения предметного мира и способов вписанности в него человека; анализ функциональных свойств и особенностей создаваемых объектов, необходимых технологий изготовления и эксплуатации, в целом материально-технических и технологических возможностей отрасли или предприя-

тия. Дизайн как сложная творческая деятельность реализуется как синтез практических средств проектирования, методов научного исследования таких дисциплин, как физиология, социальная психология, эргономика и др., инженерно-изобретательского потенциала современной цивилизации, включая конструктивно-технологические инновации, и профессиональных художественно-эстетических средств выразительности: приемов и методов формальной композиции, проектной графики, цвета и колорита.

В узком смысле проект (от лат. «брошенный вперед») как прообраз, идея гипотетического объекта, состояния или явления с заданными характеристиками, является своего рода картой, руководствуясь которой, достигнешь необходимого результата. Исторически и генетически проектирование связано с преобразовательной-активной природой человека, его деятельным характером, основанном на познавательных способностях человека. Решающую роль в развитии проектного мышления (в том числе и архитектурного) сыграло становление городской культуры и связанного с ней особого типа личности.

Проектность можно определить как интенциональную, рефлексивно-коммуникативную реализацию коренной жизнеустремленности человека в конкретной социокультурной ситуации, ценность которой во многом задается ее эвристическим потенциалом. Ведь в самом проектировании изначально заложено стремление к выбору оптимального варианта проектируемой системы и методов ее реализации из одновременной разработки нескольких вариантов и путей развития. Следовательно, по-прежнему актуальна идея Сартра о том, что человек – проект, стремление быть человеком, выход за свои собственные пределы. Итак, истоки, основания и предпосылки проектирования. Сам человек, его активность, и знания, благодаря которым эта активность реализуется, меняя и человека и мир. Городская культура, которая актуализировала и задала новый масштаб и поле активности. Аксиологическое основание – ценность творчества, ведь проектирование – это выход за своего рода стандартную конфигурацию, изменение, подчас радикальное, традиционных конструкций и схем деятельности; а также ценностно-смысловые основания каждой конкретной эпохи и ее основных традиций. Семиотическая составляющая – важный момент проектирования. Она заключается в том, что проект – особая знаковая система, имеющая смысл и являющаяся одновременно и символом и текстом, что позволяет проекту быть реализованным.

Благодаря единству всех сторон и составляющих проектирования достигается его важнейший принцип – реализуемость, воспроизводимость, ведь само проектирование представляет собой особый тип превращения социокультурной деятельности и порождаемых ею идей и ценностей в реальные технические, социальные и прочие процессы, системы вплоть до искусства.

Развитие проектной культуры, переход от проектирования объектов и даже отдельных функций к проектированию систем, моделей самой дея-

тельности и сред исходят из основных его принципов, к которым относятся: принцип независимости; реализуемости; соответствия; завершенности; конструктивной целостности и наконец, принцип оптимальности. Благодаря следованию данным принципам проект реализуется с минимумом искажений в заданной целостной конструкции, соответствующей и целям самого проектирования и существующим технологическим возможностям с помощью оптимальных для каждого проекта средств и методов.

Дизайн-проектирование имеет множество направлений, в каждом из которых по-своему реализуется его важнейший принцип формообразования – модульный. Являясь одним из наиболее характерных для данного вида деятельности, модульный принцип формообразования, как правило, определяет формальные и конструктивные характеристики продуктов дизайн-деятельности. Широкое применение данного принципа на современном этапе развития массового производства позволяет компенсировать унификацию его продуктов, создавать разнообразные изделия, максимально отвечающие индивидуальным потребностям потребителя.

Отдельные части объекта могут быть использованы автономно, что обусловлено относительной самодостаточностью их формы, в том числе и в функциональном отношении. Разработав один модуль, дизайнер получает как форму, способную к самостоятельному существованию, так и составную композицию, которая при добавлении модулей или их наборов меняется и усложняется.

Используя модульный принцип создания формы в дизайне, можно прийти к новому пути освоения пространства, в котором автономный модуль уже является завершенной единицей и может быть использован самостоятельно. Кроме того, форма может постоянно наращиваться, компоноваться по-новому в зависимости от экономических возможностей, социальных, эстетических и других запросов потребителя. Благодаря модульности увеличивается изначальная вариативность дизайн - продукта, поскольку отдельные модули, целостные и законченные сами по себе, имеют неограниченное число вариантов компоновки, образуя необходимые композиции, динамичные и открытые с одной стороны, и максимально индивидуализированные с другой.

Можно выделить следующие виды дизайна: индустриальный (классический) (industrial design), средовой дизайн, графический дизайн, системный дизайн, дизайн одежды, веб-дизайн, компьютерный дизайн, нон - дизайн (non-design), стайлинг (styling) и арт-дизайн.

В дизайне эстетическое основание превращает предмет, наделенный функцией, в вещь, обладающую выразительностью и, следовательно, возможностью гармонизации человеческого мира. Именно оно выводит этот особый вид творческой деятельности на уровень искусства, наполняя нашу повседневность гармонией. Деятельность дизайнера осуществляется в единстве выразительности и целесообразности. Более того, именно эстетическая составляющая ограничивает прагматику, показывая человеку, что

утилитарность - не единственный критерий и она не тотальна. Особенностью эстетического отношения к миру является то, что в нем нет ничего для человека, что он не смог бы почувствовать и пережить. Оно всегда реализуется через эмоциональное переживание, заинтересованность, значимость. Именно это имел в виду уже Аристотель, считавший, что наука и философия начинаются с удивления, а искусство – с впечатления (при этом наука доказывает, а искусство – показывает).

2.2. Архитектурная эстетика и интерьерный дизайн

Дизайн среды – деятельность по формированию среды, окружающей человека. Он исходит из установки, что среда, окружающая человека, не сводится ни к сумме, ни к совокупности вещей. Среда интерпретируется как «вещное», порожденное человеком пространство, определенным образом закодированное и потому символичное. В средовом контексте привычные вещи могут терять свой изначальный смысл и функциональность и приобретать новые, так как предметы становятся частью целого, а, следовательно, элементом или даже формой связи с иными структурами. В средовом дизайне большую роль играет дизайн архитектурной среды, который подразделяют на дизайн интерьеров и дизайн внешней архитектурной среды, следовательно, он включает проектирование интерьера и экстерьера, дизайн городской среды и ландшафтный дизайн. В средовое проектирование входит разработка оптимальных (с эргономической, функциональной, эстетической точек зрения) способов взаимодействия человека с его окружением.

2.3. Техническая эстетика и промышленный дизайн

Промышленный или индустриальный дизайн представляет собой художественное проектирование и конструирование изделий (единичных или их комплектов, ансамблей) и их производство сериями разного масштаба. Целью данного вида дизайн-деятельности является создание изделия в единстве его функционально-утилитарных и эстетических характеристик, определяющих его структуро-, формо- и смыслообразование в соответствии с требованиями потребителя и возможностями производства. Следовательно, создание того или иного изделия (станка, механизма, машины и пр.) помимо художественного замысла включает технологические возможности производства, экономические, эргономические и маркетинговые составляющие. Такая дизайн-деятельность представляет собой рациональное формо- и структурообразование объекта как носителя идеи взаимодействия физических сил, воплощенной в той или иной функции, как превращение «техноформы» в «антропоформу». Все это может осуществляться с помощью различных композиционно-стилевых решений, достигнутых с помощью различных средств и методов выразительности (к примеру, холодильник – функция одна, а вариантов ее воплощения – множество).

Системный дизайн представляет собой целостное структуро- и смыслообразование предметных комплексов, систем. Эти комплексы включают разнообразные изделия, необходимые в различных сферах жизнедеятельности и отвечающие определенным, в том числе эстетическим и утилитарным потребностям людей. В рамках такой дизайн-деятельности происходит проектирование предметно-структурных и управляющих элементов системы. Системный дизайн разрабатывает художественно-проектный образ всей предметно-технической системы с целью утилитарного и эстетического начала.

В ходе выполняемых дизайнерских работ необходимо выделять два взаимосвязанных процесса: функциональное формообразование и художественное формообразование, которое может быть также названо стайлингом. В процессе функционального формообразования наиболее важными являются знания о принципах действия, особенностях конструкции, построения, конфигурации проектируемого объекта. На этом этапе дизайнер проектирует решение объемно-пространственной структуры конструируемого изделия с позиций научных направлений (кинематики, механики, стандартизации, унификации, технологичности конструкции). Конструкция должна отвечать функциональному назначению и обеспечивать заданные параметры, вместе с тем она должна обладать необходимыми эксплуатационными качествами. При системном подходе одним из основных факторов функционального формообразования является подбор соответствующих материалов, технологий и оборудования.

С середины XIX века в Европе и Америке процессы индустриализации производства привели к созданию большого количества промышленных товаров. Для достижения их невысокой стоимости были необходимы функциональные изделия с несложным в производстве декором. Первое Общество промышленного дизайна возникло в Швеции в 1849 году, вскоре были созданы аналогичные объединения и в других странах Европы. Всемирные выставки позволяли распространять новый опыт массового производства и обмениваться современными тенденциями в области возникающего промышленного дизайна. В 1851 г. во время первой Всемирной промышленной выставки в Лондоне, где демонстрировались образцы дизайна производственных товаров, европейцы ознакомились с продукцией американской промышленности и были поражены ее простотой, удобством в использовании, технической точностью исполнения. В организации этой выставки принимал участие английский художник-проектировщик, государственный деятель сэр Генри Коул, издававший «Журнал дизайна и художественной промышленности» и предложивший термин “Art Manufactures”, означавший, по его собственным словам, изящные искусства, приложенные к механическому производству. В 1876 году на Международной выставке в Филадельфии американские производители продемонстрировали возможности использования новых технологий с целью создания красоты формы при полном отсутствии декоративных приемов. Одна-

ко в европейском дизайне еще долго сохранялись тенденции традиционализма и возврата к классическим стилям искусства.

Модерн оказался первым новым стилем, серьезно повлиявшим на развитие дизайна, как в Европе, так и в Америке. Интернациональный стиль совпал по времени с развитием промышленного производства. Джон Раскин, инициатор нового «Эстетического движения», подверг резкой критике стандарты массового производства, призывая ремесленников и архитекторов вернуться к природным формам. Заслугой Раскина стало обращение к вопросам промышленного искусства, которое он считал основополагающим и подвергал резкой критике господствовавшие в то время вкусы викторианской эпохи. Его идеи были подхвачены и развиты английским художником и общественным деятелем Уильямом Моррисом. Основав в 1861 году компанию «Моррис, Маршалл, Фолкнер и компания», где создавались произведения прикладного искусства и производились предметы быта, Моррис попытался преодолеть разделение между трудом художника и ремесленника. Не принижая роли промышленных технологий, он стремился к реализации задач создания моделей и выбора материалов с учетом следования высоким эстетическим принципам. Компания специализировалась на производстве тисненых обоев и набивного текстиля, настенных ковров, мебели, изразцах, ювелирных украшениях, изделиях из стекла.

Инициатива Морриса вдохновила художников и ремесленников того времени на создание групп, объединившихся в «Движение искусств и ремесел», которое нашло свое конкретное выражение в «Гильдии тружеников искусства», «Ассоциации домашних искусств и индустрии», «Обществе резьбы по дереву», «Гильдии и школе художественных ремесел», «Гильдии века». Выставки объединений доносили до широких слоев общества идею близости искусства и ремесла. Увлеченный устремлениями последователей «Эстетического движения» коммерсант Артур Лейзенби Либерти основал собственную фирму по производству промышленных товаров и привлек большое число английских дизайнеров для изготовления текстильных и вязаных изделий, ковров, предметов мебели, украшений из серебра и золота, керамической и оловянной посуды. Благодаря активной деятельности этих объединений и росту производства высокохудожественных изделий стиль модерн, получивший различные названия в разных странах (L'Art Nouveau – во Франции и Бельгии, Liberty – в Италии, Jugendstil – в Германии, Secession – в Австрии), приобрел международный статус и модную популярность.

Стремление к использованию экономичных материалов привели к поиску новых технологий в области строительства. Начали использоваться прочные и в то же время легкие металлические конструкции в сочетании с прозрачным стеклом. Примерами могут служить: здание фабрики по производству шоколада «Менье» в окрестностях Парижа архитектора Виоллеле-Дюка, особняк Тасселя в Брюсселе по проекту архитектора Виктора Орта, фонари и оформление входов в подземные конструкции парижского

метро архитектора Гектора Гимара, станция метрополитена Карлплатц в Вене, спроектированная Отто Вагнером, здание Гаранти билдинг в Буффало американского архитектора Луи Генри Салливана.

В отличие от архитектуры произведенная фабричным методом мебель теряла высокие эстетические качества, присущие стилю модерн. В то же время функциональное направление конструирования мебели позволило выдвинуть на первый план такие качества, как удобство и комфорт. В мебельном дизайне доминировали элегантные работы Чарлза Ренни Макинтоша, однако, после Туринской выставки 1902 года экзотические образцы мебели Карла Бугатти произвели фурор в обществе того времени и заложили основы стиля ар деко. Ведущим художником стиля ар деко стал французский дизайнер Рене Лалик, выпускавший знаменитые флаконы для духов. Массовое производство изделий из стекла высокого художественного качества было успешно реализовано французской стекольной мануфактурой братьев Жана-Луи-Огюста и Жана-Антонена Дом в Нанси, фирмой «Луис Тиффани и ассоциация художников», возглавляемой американским дизайнером Луисом-Комфортом Тиффани.

Период перехода от ремесленных принципов создания материальных объектов к формированию основ дизайнерского мировоззрения можно обозначить парадоксом бурного развития техники и одновременно протеста против нее в рамках, возникших в то время движений, вдохновленных идеями Уильяма Морриса. Отрицая машинные технологии и возвращаясь к эстетике прошлых веков, дизайнеры использовали в качестве образцов для подражания средневековые витражи, японские гравюры, интерьеры рококо, что позволяло придавать изделиям утонченность форм и линий, изысканность, стилизованность. Целесообразность красоты зачастую достигалась украшением классическими орнаментами: гигантские гидравлические прессы были покрыты листьями аканта, ананасами, стилизованными колосьями пшеницы.

С другой стороны, многие технические методы и материалы для изготовления промышленных изделий стали возможны только благодаря результатам индустриализации: металлоконструкции в строительстве, способы обжига и глазурования керамики и стекла, гальванизация металлов. Дизайнеров того времени интересовало создание новых форм орудий и машин. Предлагая образцы для массового производства, они использовали менее дорогостоящие материалы, добиваясь функциональности и экономичности для упрощения производственных процессов. В стекольной, напротив, попытки создать необычные дизайнерские эффекты привели к экспериментам и внедрению новых высокотехнологичных процессов: окрашивания, гравирования, травления кислотой, инкрустации.

Возможность применения художественного критерия к промышленным изделиям, получившая развитие в рамках стиля «модерн», не потеряла актуальности и в наши дни, несмотря на чрезмерное обилие растительных декоративных элементов и тенденцию маскировать промышленную при-

роду материалов с помощью ручной отделки. Теоретические споры о границах прикладного искусства и о месте художника в производственном процессе привели к переосмыслению многих эстетических и технических понятий и категорий. В рамках модерна зародились первые попытки создания изделий, красота которых обуславливалась не только их декоративной проработкой, но логичностью функционального, конструктивного и технологического решений.

Уже в первые десятилетия XX века пионеры дизайна осознали, какие возможности открылись перед ними в связи с развитием массового машинного производства. Теоретическое обоснование новой эстетики дал известный венский архитектор Адольф Лоос, критиковавший в своих работах декоративные приемы в строительной и художественно-промышленной практике.

Конструктивизм стал следующим направлением в промышленном дизайне, в основу которого были положены принципы целесообразности, использование рациональных, строго утилитарных форм. Техническая форма, создаваемая машинным производством, должна была быть подчинена логике конструкции и очищена от ручной декоративной отделки. Эстетика конструктивизма развивалась между двумя крайностями: от подхода полного утилитаризма, опиравшегося на идеи техницизма и экономической целесообразности, до технического эстетизма, воспевающего «машинную эстетику» и «жизнеустройство».

Основы конструктивизма были заложены в Германии, когда в 1901 году в Веймаре великий герцог Саксен-Веймарский Вильгельм Эрнст решил повысить уровень дизайна и организовать мастерские, которые спустя шесть лет стали государственной школой прикладного искусства «Веркбунд» под руководством бельгийского архитектора и мастера прикладного искусства Анри Клеменса ван де Велде. В числе основоположников Веркбунда были такие выдающиеся деятели как Герман Мутезиус, Петер Беренс, Ле Корбюзье. К 1914 году общее число членов объединения достигло 1870 человек. В Европе развилось Веркбунд-движение: в 1910 году были сформированы австрийский и шведский Веркбунд, в 1913 - швейцарский и венгерский, а в 1915 году в Англии была основана Ассоциация дизайна и промышленности. Немецкий Веркбунд своей деятельностью способствовал становлению функционализма, широкому и быстрому признанию продукции массового промышленного производства, прогрессу художественных ремесел. В задачи школы входила реорганизация строительства и ремесел на современной промышленной основе, унификация выпускаемой в Германии продукции на основе типовых образцов, разработанных дизайнерами. Большое внимание уделялось внешней привлекательности промышленной продукции, ее функциональности и конструктивной целесообразности, соответствию формы способу обработки и свойствам материала.

Герман Мутезиус считал важнейшей задачей нового искусства обязательное введение методов типизации художественных форм для успешно-

го развития формообразования. Он сформулировал принцип эстетического функционализма, согласно которому внешняя форма предмета вытекает из его устройства, технологии изготовления и назначения. Однако Ван де Вельде усматривал в позиции Мутезиуса недостаток свободы творческих устремлений дизайнера и ущемление его индивидуальности. В рамках программы Веркбунда впервые были приняты попытки создания базы современного производства, основанного на активном сотрудничестве промышленников, художников-специалистов, техников и заказчиков.

Многими исследователями непосредственное начало истории промышленного дизайна связывается с деятельностью Петера Беренса. В 1907 году немецкий специалист в области промышленного дизайна Петер Беренс был приглашен Акционерным электрическим обществом «АЕГ» в Берлине на пост художественного директора фирмы. Строгость подхода позволила Беренсу значительно опередить время и разработать единый фирменный стиль, включавший дизайн электроприборов, набора шрифтов рекламной продукции и брошюр, элементов производственной среды. Он также создал два новых типа шрифта: беренс-курсив и беренс-антиква. Петер Беренс достиг целей, поставленных Веркбундом, создав художественную промышленную фабрику, выпускавшую художественные предметы обихода.

Группа голландских художников и архитекторов «Де Стил», возглавляемая Питером Мондрианом и Тео ван Дузбургом, следуя идеям «пуризма» и «неопластицизма», стремилась отыскать соразмерные отношения между всеобщим и индивидуальным, определить главенство пространства лаконичными прямоугольными плоскостями, создавать вещи в инженерной чистоте и конкретности своего предназначения. Одним из первых образцов продукции «Стиля» считается «Красно-синий стул» спроектированный в 1917 году архитектором Герритом Томасом Ритвелдом. Концепция этого «аппарата для сидения» была сформирована под влиянием французского кубизма и легла в основу нового направления конструирования мебельных форм.

Выдающимся теоретиком и практиком конструктивизма стал французский архитектор Ле Корбюзье. Создав в 1914 году проект сборных серийных домов «Домино», Ле Корбюзье заложил основы серийного домостроения с применением стандартных строительных элементов. Подобный структурный метод архитектор применил и для проектирования городского пространства: его поселок для рабочих в Пессаке под Бордо стал гармоничным решением проблемы хаотичной городской застройки. Выдвинув в 1922 году теоретический лозунг ревизии существующих элементов дома и пробуждения духовной готовности к серии, Ле Корбюзье предложил применить технологии инженерного проектирования и инструментального оперирования по отношению к архитектуре: дом отныне обустраивается, как автомобиль или корабельная каюта.

Дальнейшее развитие принципа конструирования жилой машины посредством современной строительной техники может быть проиллюстрировано на примере проекта американского инженера Ричарда Бакминстера Фуллера, который в 1929 году представил в Нью-Йорке модель дома принципиально нового типа, назвав разработку первой аутентичной машиной для пребывания в плоском пространстве. “Dymaxion House” - инженерный дом Фуллера образовывал новую искусственную среду между человеком и природой, он не строился, но устанавливался по принципу монтажа из элементов заводского изготовления. Как жилая машина он совмещал в себе функции временного пребывания в пространстве, мог перевозиться и устанавливаться в любом месте.

В 1919 г. под руководством Вальтера Гропиуса была создана художественно-промышленная школа «Баухауз», основной задачей которой стала попытка синтеза искусств в процессе формообразования вещественной среды. Конечную цель развития Баухауза Гропиус видел в гуманизации и демократизации общества, воспитании всесторонне развитой личности. Вальтер Гропиус спроектировал новые здания школы, лаборатории и творческие мастерские. В последующие годы школой руководили швейцарский архитектор Ханнес Майер, попытавшийся придать движению социальную направленность и осуществлять проектную деятельность на научно-технической основе и системном подходе, а также архитектор Людвиг Мис ванн дер Роэ, при котором ведущей линией развития школы стало профессионально-художественное направление. Эстетические взгляды Баухауза разделял и русский художник Василий Кандинский, принимавший активное участие в деятельности школы в 20-х годах.

Баухауз явился сосредоточием европейского функционализма, теоретические и практические достижения представителей этой школы сыграли значительную роль в развитии индустриального дизайна и формировании эстетического вкуса того времени. Став первым международным центром дизайна, собравшим преподавателей и студентов со всего мира, Баухауз выпускал профессиональных дизайнеров, которые открывали бюро и школы дизайна во многих странах мира. С этого времени дизайн стал рассматриваться не просто как «прикладное» или «промышленное искусство», но как необходимая часть процесса производства. Баухауз стал примером организации профессионального обучения дизайнеров: методические разработки в области художественного восприятия, формообразования, цветоведения легли в основу теоретических трудов и не потеряли своей актуальности и научной ценности до сегодняшних дней. Исследования в области пространственного дизайна охватывали все сферы повседневного пребывания человека. Базовый курс, разработанный в Баухаузе, до сих пор используется в мировых школах дизайна.

В России в 1920 году были созданы Высшие государственные художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС), переименованные в 1927 году в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИИ),

который просуществовал до 1930 года. На его базе был создан ряд таких институтов как Московский архитектурный, Московский полиграфический, художественный факультет Московского текстильного института. В этих учебных заведениях закладывались основы подготовки художников-«производственников». Отказавшись от традиционных изобразительных средств, представители этого стиля Василий Татлин, Александр Родченко, Любовь Попова теоретически обосновывали идеи конструктивизма и следовали рационалистическим принципам промышленного искусства: предельно схематизированной и формализованной композиции, сведению ее к простейшим геометрическим фигурам. В этот же период в Витебске по инициативе Каземира Малевича создается объединение Учредителей нового искусства (УНОВИС). В рамках этого объединения начала формироваться теория и практика созданного «производственного искусства».

Советский дизайн формировался как теоретическое явление в условиях отсутствия фактического заказа со стороны промышленности: почти вся новая техника создавалась без участия художника. Пионеры советского дизайна отработывали общие профессиональные приемы в плакате, книге, одежде, ткани, фарфоре, мебели, праздничном оформлении объемных агитационных установок, трибун, эстрад, газетно-журнальных киосков.

Большое значение для развития индустриального дизайна имела Международная выставка современного декоративного и промышленного искусства в Париже в 1925 году, Международная выставка шведского функционализма в Лондоне в 1931 году. В 30-е годы начинают формироваться теоретические основания дизайна: в 1931 году публикуется монография Фрэнка Ллойда Райта «Современная архитектура», в 1934 году появляются книги Герберта Рида «Искусство и промышленность» и Джона Глоага. «Объяснение промышленного искусства», в 1936 году – работа Николауса Певзнера «Пионеры современного дизайна». Искусствовед Герберт Рид, автор первой значительной теоретической работы о дизайне предложил идею создания новых эстетических стандартов для новых методов производства. Другой теоретик Джон Глоаг рассматривал дизайн в аспекте профессиональной этики с точки зрения ответственности дизайнера за свой труд, который Глоаг приравнивал к труду обычного инженера. Он видел в дизайне техническую операцию, равнозначную любой другой операции инженерного порядка в процессе производства. Лозунг американского архитектора Луиса Генри Салливена: «функция определяет форму», привел дизайнеров, сторонников американского функционализма, таких как, Франк Ллойд Райт и Томас Мальдонадо, к функционализму - полному отказу от декора, следованию принципам утилитаризма и системному подходу, строящемуся на анализе конструктивных, технологических и эргономических факторов.

Развитие коммерческого дизайна в Америке было начато еще в 20-х годах, когда Уолтер Дорвин Тиг создал одно из первых дизайн-бюро. Формирование общества массового потребления повлияло на развитие ди-

зайна в Соединенных Штатах. Большинству американцев потребительские товары: бытовые электроприборы, автомобили, стиральные машины, холодильники, радиоприемники стали доступны уже в 20-е годы XX века. Однако кризис 30-х годов показал, что стабильность экономики определяется потреблением не только эксклюзивных дорогих изделий, но и сбытом массовой продукции, и, чтобы удержать уровень потребления, нужно было обеспечивать частую смену этой продукции. Для придания товарам привлекательного внешнего вида были привлечены художники, графики и даже театральные декораторы. Многие дизайнеры в Америке до начала профессиональной дизайнерской карьеры занимались театрально-декорационным искусством или оформлением витрин: театральными художниками были Норман Бел Геддес и Генри Дрейфус. Раймонд Лоуи, прежде чем создавать реальные дизайнерские проекты, рисовал в модных журналах.

В 30-х годах в американском дизайне появляется термин «машинное искусство», когда в Музее современного искусства была открыта необычная выставка «Искусство в действии». Принципы «машинного искусства» и теоретические основы научной организации технического труда привели к появлению типизации продукции, стандартизации и унификации деталей, взаимозаменяемости элементов конструкции, использованию более целесообразных технологических процессов. Развитие автомобильной, электротехнической, химической, авиационной промышленности привело к появлению острой конкуренции в области рекламы, что повлияло на дальнейшие тенденции развития американского промышленного дизайна.

Представители американского дизайна, такие как Гарольд Ван Дорен, Норман Бел Геддес, Джордж Нельсон, Рэймонд Лоуи, Уолтер Дарвин Тиг пропагандировали коммерческую направленность дизайна, придавая изделиям облагороженные внешние эстетические свойства, не связанные с конструктивными особенностями, но влияющие на внешний вид изделий. Дав название новому направлению в дизайне - стайлинг (от англ. styling – стилизация), дизайнеры определили свои задачи: придавать изделию новый модный вид, не меняя его конструктивных, технических или эксплуатационных свойств. Промышленный дизайнер должен был модифицировать изделия таким образом, чтобы улучшить их внешний вид и, одновременно, уменьшить расходы на производство и продажу данного изделия.

Гарольд Ван Дорен в своей книге «Промышленный дизайн» определял понятие дизайна как практики анализа, создания и разработки продукции для массового производства с целью создания форм, позволяющих производить такую продукцию по разумной цене с целью получения прибыли. Норман Бел Геддес руководил бюро промышленного дизайна, проектировал бытовые приборы и транспортные средства. В его книге «Горизонты. (Горизонты промышленного дизайна)» указывалось на необходимость исследования на стадии предпроектного этапа всех аспектов объекта дизайнерских разработок. Джордж Нельсон в своей книге «Проблемы ди-

зайна» указывал на обслуживающий характер профессии дизайнера, подчиненность его деятельности коммерческим задачам.

Рэймонд Лоуи одним из первых осознал необходимость изменений подобного рода в дизайне. Славу Лоуи принесли дизайн бытового холодильника фирмы “Sears Roebuck”, модели автобуса “Silersides” компании «Грейхаунд Бас», копировального аппарата «Гестетнер». Примерами коммерческого развития дизайна может служить его программа комплексного дизайна для Пенсильванской железной дороги, включающая проектирование всей системы: от станции, локомотива до кассового аппарата, проекты автомобилей для «Кадиллака», «Остина», «Форда», «Ягуара» и десятков других фирм, оказавшие огромное влияние на общий стиль американских автомобилей.

Уолтер Дарвин Тиг вошел в историю американского дизайна как разработчик фирменного стиля компании «Истмен Кодак». В статьях «Ценность дизайна» и «Промышленное искусство и его будущее» он указывал на необходимость исследований промышленных аналогов и прототипов в ходе дизайн-проектирования.

В последующие годы сохранились тенденции развития дизайна в границах промышленного производства и соотнесения его с созданием промышленных изделий массового потребления. Однако работа индивидуальных художников в большинстве случаев сменилась созданием коллективов или отделов дизайна в системе фирмы, независимых дизайнерских фирм, объединений профессиональных дизайнеров. В 1930 году в Англии было основано Общество промышленных художников (SIA). В задачи общества входили координация заказов на художественные разработки, связь с заказчиками и творческими организациями.

В 1944 году в Англии была создана официальная организация «Британский Совет по дизайну», а в Америке – «Общество промышленного дизайна», преобразованное в 1960 году в «Общество дизайнеров Америки» (ИДСА), в 1951 году – «Совет по технической эстетике» в Германии, в 1952 году – «Институт технической этики» во Франции, в 1956 году – «Ассоциация дизайна» (АДИ) в Италии.

Несмотря на расширяющуюся экспансию американского дизайна в Европе, многие европейские фирмы сохраняли национальные культурные традиции, создавая оригинальные дизайнерские решения. Одними из крупнейших универсальных дизайнерских фирм в Англии являлись лондонское бюро «Дизайн Рисерч юнит», дизайнерские фирмы «Конран дизайн групп» и «Сильвия и Джон Рид».

Большой вклад в развитие европейского дизайна внесла Высшая школа проектирования в Ульме, основанная в 1949 году. Доминирующими методами проектирования в школе были рационализация и абсолютизация логических и строго научных подходов. В ходе преподавательской деятельности в школе итальянский теоретик дизайна Томас Мальдонадо уделял большое внимание соединению в дизайне эстетики и технических ин-

новаций, отмечая социальную значимость дизайна. Мальдонадо разработал концепцию о разделении сложных процессов проектирования на составляющие их простые элементы, выделенные на различных уровнях: от социального до технологического. Он считал, что предмет потребления не может выполнять функции художественного произведения. Однако предложенное Мальдонадо определение дизайна включало понятие творческой деятельности, охватывающей все аспекты окружающей человека среды, обусловленной промышленным производством. Известность школе принесла совместная работа по разработке корпоративного стиля с немецкой фирмой «Браун». Пресыщение от обтекаемого стиля, характерного для 50-х годов, позволило строгим и лаконичным моделям «Браун» стать в глазах потребителя в высшей степени конкурентоспособным товаром.

Благодаря классической простоте и пропорциональности формы продукция итальянской фирмы «Оливетти» заслужила признание во всем мире и стала предметом подражания для многих других промышленных фирм. Также известная за пределами Италии фирма «Пининфарина», специализировавшаяся на автомобильном дизайне, выполняла заказы крупнейших автомобильных фирм Италии, других европейских стран и США, таких как «Фиат», «Мерседес», «Дженерал моторс». Отличительными чертами фирменного стиля стали стремление к подчеркнутой простоте линий, функциональность формы и отсутствие украшения.

Официальным признанием дизайна явилась организация в 1957 г. Международного совета организаций промышленного дизайна (ИКСИД). В 1965 году в ИКСИД вошла советская организация ВНИИ технической эстетики. На конгрессе ИКСИДа в 1969 г. было принято определение дизайна как творческой деятельности, конечной целью которой является определение качеств изделий, относящихся к их формообразованию. Эти качества включают как внешние черты изделия, так и структурные и функциональные взаимосвязи, которые превращают изделие в единое целое. В Советском Союзе в Республиках были созданы филиалы ВНИИТЭ, большое внимание уделялось научным исследованиям, методическому обеспечению проектной практики, введению комплексной подготовки кадров. Достаточно поздним стало учреждение Союза дизайнеров СССР в 1987 году. Организация объединила широкий круг специалистов. В Беларуси о возрождении дизайнерского образования можно говорить лишь с конца 1960 г. На сегодняшний день оно представлено кафедрами дизайна БГАИ, БГУ, БНТУ, ВГТУ.

Суть индустриального дизайна можно выразить формулой: прочность, удобство, красота. Теоретические концепции, разработанные в предыдущий период, легли в основу практических дизайнерских разработок. Рассматривая дизайн как способ воссоздания целостности предметного мира и очеловечивания технической цивилизации, практики дизайна осознали, что машина может стать таким же инструментом в руках художника, как и ремесленное орудие. Дизайнерская деятельность трактуется либо как не-

кий новый стиль в искусстве, либо как приложение нового искусства к сфере промышленного производства. Все более четко осознается значение дизайна для повышения качества продукции. Неограниченный рамками двух противоположных принципов - чистого искусства и стремления к коммерческому успеху, - индустриальный дизайн продолжил развитие благодаря применению новых материалов и технологий.

2.4. Эстетика маркетинга

Графический дизайн как проектирование визуальных структур включает разнообразную рекламно-информационную продукцию, разработку торговых марок, оформление книг, графические стили, упаковку, фирменные знаки. Этот вид дизайна является старейшим и одной из наиболее распространенных и востребованных видов. В современной культуре графический дизайнер работает не только с традиционными объектами, такими как книга, но и со сложными графическими системами, которые не являются основой фирменного стиля предприятия или организации, но и визуальных коммуникаций в целом (прежде всего в городской среде). Визуализация в этом виде дизайна с одной стороны несет определенную информацию, как правило, в символической форме, с другой, - эмоцию.

Стайлинг – является особой формой художественно-эстетической модернизации объекта, в ходе которой преобразуется внешний вид изделия. Как правило, необходимость такой модернизации может быть связана со сменой модели, выпускаемой в продажу при незначительном изменении функционально-эксплуатационных характеристик и технологии изготовления (или даже отсутствии таких изменений). Благодаря стайлингу изделие обретает «формальную» новизну, что проявляется в некотором внешнем отличии от прототипов и аналогов. Следовательно, цель стайлинга - увеличение продаж изделий, которые ориентированы на модные тенденции. В стайлинге доминирует эстетическое начало в виде формальной организованности внешнего вида изделия, что не снимает функциональности самого изделия. Именно этот момент сближает стайлинг с промышленным дизайном.

Дизайн непосредственно связан с реальными жизненными потребностями, потребительским спросом и материальной культурой. Следовательно, работа дизайнера требует объединения дизайнерской (формотворческой) и маркетинговой деятельности. Маркетинговая деятельность включает анализ, планирование и осуществление цикла мероприятий, рассчитанных на установление, укрепление и поддержание выгодных обменов с целевыми покупателями ради достижения получения прибыли, роста объема сбыта, увеличения доли рынка. Поскольку продукты дизайн-деятельности приобретают свою рыночную ценность только в ходе экономических отношений, дизайнеру необходимы знания конкретных требований покупателя к данному продукту или изделию. С этой целью еще до этапа проектирования осуществляется комплекс предпроектных маркетинговых исследований потребительского

рынка, включающих идентификацию целевых рынков и определение целевых сегментов.

Методы маркетинговых исследований состоят из качественных исследований, проводимых в форме наблюдений, обзоров, индивидуальных и групповых интервью, дискуссий, работ в фокус-группах, и количественных исследований, осуществляемых посредством опроса, анкетирования потенциальных потребителей и расчета демографических, психографических, личностных характеристик целевой аудитории. Исследования подобного рода помогают не только выявить целевую аудиторию и классифицировать ее, но и построить модель поведения будущего потребителя разрабатываемого дизайн-объекта и предугадать его реакцию.

На начальном этапе проектирования проводится анализ изделий-аналогов и прототипов проектируемого изделия, выявляются их характеристики. Аналогами разрабатываемого изделия являются известные из общедоступных сведений художественно-конструкторские решения, относящиеся к внешнему виду изделия того же функционального назначения, сходные с разрабатываемым образцом по существенным признакам. Изучение аналогов позволяет прояснить то, какие формы и конструкции предпочтительней, какие конструкторские и дизайнерские решения уже предложены на рынке. Изучив существующий рынок, можно избежать принципиальных ошибок в проектировании и конструировании нового объекта и предложить инновационное дизайнерское решение.

Еще одним методом решения проектных задач является моделирование потребительских ситуаций. Метод направлен на исследование образа жизни потребителей продукции, изучение осведомленности покупателей о новом товаре и положительного отношения к нему, определение реакции потребителей на особенности использования упакованного товара. Метод позволяет оценить действия целевой аудитории в отношении пробных и повторных покупок. В основу метода заложено тестирование модификаций проектируемого изделия с целью объективной оценки его основных характеристик и улучшения потребительских свойств.

В рамках функционального маркетинга задается потребительская ценность дизайнерских объектов. Таким образом, организация дизайн - проектирования связана с выполнением не только творческих, конструкторских и инженерных работ, но и с опосредованными видами дизайнерской деятельности, такими как, эффективное планирование труда, маркетинговые исследования в области потребительского рынка, разработка перспективных видов продукции.

2.5. Эстетика менеджмента

Нон-дизайн можно интерпретировать как исследование и проектирование программ деятельности и отношений, разработку стратегий, выработку концепций новых объектов, проведения компаний, деловых мероприятий. Нон-дизайн имеет ярко выраженный концептуальный характер,

что с необходимостью задает его вербальную, текстовую форму проектирования. Его продуктом выступают не предметы, структурно-организованные в соответствии с функциональными и эстетическими требованиями, а тексты, сценарии, стратегии как проекты не предметной среды, а отношений, действий.

Развитие дизайна естественно сопровождается возникновением новых его видов. Так, сегодня актуальными являются разработки в рамках футуро-дизайна, биодизайна и экодизайна. Все эти виды по-разному воплощают гармонию утилитарного и эстетического, но в каждом из них с необходимостью акцентируются такие составляющие как стремление к цельности, целесообразности и эстетическому совершенству.

Эргономика является областью приложения научных знаний о человеке к проектированию объектов, систем и окружений. Комплексный подход по изучению функциональных возможностей человека в трудовых процессах, выявлению закономерностей создания оптимальных условий его высокоэффективной жизнедеятельности и высокопроизводительного труда, созданию эффективной системы взаимодействия человека и машины опирается на научную основу различных дисциплин: антропометрии, биомеханики, физиологии и гигиены труда, технической эстетики, психологии труда, инженерной психологии и разнообразные технологии.

Эргономические исследования служат естественнонаучной основой дизайн-проектирования. С точки зрения эргономики, формально-композиционный дизайн промышленных объектов – это функциональная адаптация предметов окружающей среды к человеку с целью удобства использования. В Европе до середины 19 века использовались системы мер, основанные на параметрах человеческого тела. С появлением метрической системы мер размеры строительных элементов, архитектурных деталей, сооружений в целом стали утрачивать эту связь. Одним из первых дизайнеров, обратившемся к вопросам эргономического решения интерьера и мебели в XX веке стал Ле Корбюзье. Он разработал эргономическую систему «Модулар», основанную на параметрах человеческого тела и принципах «золотого сечения». Начав широкое изучение человека и групп людей в целях оптимизации процесса труда Генри Дрейфус, один из основателей дизайна в Америке, фактически создал научные основания эргономики. Накопленные и систематизированные экспериментальные данные эргономики позволяют сегодня промышленным дизайнерам получать антропометрическую информацию в виде норм и стандартов для выполнении проектных работ.

Эргономические требования основаны на соответствии проектируемого изделия физическим, психологическим и физиологическим данным человека. Эргономические требования определяют условия, необходимые для оптимального функционирования системы «изделие-человек». Адаптация промышленных изделий к эргономическим требованиям является одним из начальных и обязательных этапов проектирования, невыполне-

ние данных требований может негативно повлиять на последующую реализацию всего проекта. В середине 80 гг. XX столетия выработано понятие эргодизайна для обозначения сферы деятельности, возникшей на стыке эргономики и дизайна. Эргодизайн – комплексная научно-практическая деятельность по формированию среды жизнедеятельности человека и ее элементов, в ходе которой реализуются эргономические требования и основные принципы промышленного дизайна. Учет эргономических факторов в ходе дизайн - проектирования позволяет обеспечить комфорт и безопасность человеку и создать гармоничную предметно-пространственную среду его обитания.

Оборудование, машины, технологии должны иметь эстетическое, художественное наполнение, поэтому под промышленным дизайном понимается проектная художественно-техническая деятельность, связанная с разработкой технических изделий с высокими потребительскими и функциональными свойствами. Основные задачи промышленного дизайна заключаются в определении с инженерами-разработчиками функций конструируемого изделия, разработке его внешней формы, элементов. Важно на художественном уровне выразить функциональную сущность изделия. В этих целях учитываются потребности потенциальных пользователей, их ожидания.

Промышленному дизайнеру приходится создавать проекты изделий с определенным акцентом на долгосрочный спрос и пользование. Он должен предугадывать социальную и экономическую ситуацию, особенности технического прогресса. Учитывать ограничения в форме энергетических, экологических, нормативных требований. Видеть возможности появления и использования новых материалов, двигателей, видов топлива, сопряжений. Новое всегда основано на определенных традициях и стиле конструкторских решений, характерных для производителя.

Изделие начинается с новой модели. Дизайнеры обмениваются в рамках мозгового штурма мнениями, идеями, пониманием задачи, вырабатывают общий подход к решению конструкторской задачи. Они исходят из уже существующих образцов промышленного дизайна, учитывают тенденции технической стилистики. Им важно учитывать традиции своей промышленной марки, следовать принципам фирменного стиля. Этот стиль связан с критериями современности, мощи, выразительности. Эти критерии получают реализацию в конкретных формах изделия. Карандашные наброски преобразуются с помощью компьютерных технологий в энергичные, агрессивные формы будущего изделия.

Одновременно с дизайнерами над проектом работают специалисты по компьютерным системам проектирования и стайлинга. Они определяют оформление изделия, выверяют формы каждой детали. Они призваны выработать конструкцию, которая полностью удовлетворяет всех специалистов. После этого конструкция воплощается в осязаемые формы.

Инженеры и техники следят за тем, чтобы решения стилистов были практически осуществимы и пригодны для условий серийного производства. При подготовке концепт-каров и опытных образцов они участвуют в проектировании, продумывая конструкцию каждой детали и каждого узла. На этом этапе на основе математических уравнений создается общий макет изделия. Формы, рассчитанные на компьютере, воплощаются в твердом материале с помощью фрезерных станков. В полученный макет вносятся первые изменения, которые сразу же регистрируются и обрабатываются на компьютере. Готовый макет выставляется и тщательно изучается специалистами. С этого момента макет вручную доводится до совершенства. С этой целью в столярном цехе готовятся модели отдельных элементов конструкции, которые затем собираются в функциональный прототип нового изделия. Проверяется соответствие проектной документации деталей и частей, их взаимодействие в узлах. Специалисты-макетчики выверяют формы деталей и добиваются их полного соответствия требованиям дизайнеров и инженеров, подготовивших стилистические и технические решения. Техническое изделие приобретает оригинальность благодаря рисованным графическим элементам приборной доски, индикаторам, системе управления. Окончательный вид изделие приобретает на стадии цветовых решений. Материалы оформления экстерьера и интерьера должны передавать эстетические ощущения, задуманные стилистами.

Создание прототипа осуществляется постепенно. Работа начинается с ручного наброска и заканчивается моделью в масштабе 1:1. Между этими этапами ведутся изыскания. Рабочая группа ищет новые решения, доводит их до совершенства с точки зрения критериев надежности, безопасности, функциональности, оптимальности, эффективности. Создается модель соответствующая передовым достижениям технической мысли. Каждую модель должны отличать характерные элементы и стилевые знаки, придающие ей индивидуальность, делающие ее легко узнаваемой. Благодаря дизайну изделие занимает свое место в общей коллекции. Изменение одной из частей изделия требует изменения остальных частей.

В работе изделие должно создавать максимальный комфорт для пользователя. Поэтому исключительная функциональность форм всегда сочетается с тщательно проработанными деталями. Каждая мелочь должна говорить об аккуратном, скрупулезном дизайне. Это связано с тем, что техническое решение не является совершенным, если оно не совершенно эстетически. Успех изделия рождается из элегантности, простоты, сбалансированности, гармонии механической конструкции. Между красотой технических решений и красотой форм существует тесная связь. Для инженера постсоветской культуры это странное высказывание, поскольку он привык не принимать во внимание гуманитарное сопровождение в конструкторской работе. Административная распределительная экономика принимала любые изделия без учета их внешнего вида. В рыночной экономике, где основную роль играет спрос на технические изделия к их каче-

ственным и функциональным характеристикам добавились эстетические и креативные продукты.

Новый ресурс был обнаружен на границе соприкосновения экономики и культуры. Началось оформление идеи через понятия культурной экономики, культурной индустрии, креативной индустрии, культурной политики. Креативные продукты новой индустрии – это авторское право, патенты, торговые знаки, дизайн. Ключевую роль в новой экономике играет наличие креативной среды, толерантности, стремления к разнообразию, многообразию технологий, талантливых, творчески активных людей. Отсюда интерес к культурной географии. В Беларуси он связан с богатыми традициями витебской художественной школы. Он выразился в анализе феномена подобных территорий. Культурная география фиксируется локализацией на основе богатства культурного наследия, культурных процессов, природного ландшафта. Речь идет о новом интегральном секторе экономики и культуры.

Культурно-экономический сектор включил в себя рекламную деятельность, архитектуру, искусство и антикварный рынок, ремесла, дизайн, индустрию моды, кинематографию и визуальное искусство, интерактивное программное обеспечение досуга, музыку, театральное искусство, издательское дело, программное обеспечение и компьютерные услуги, телевидение и радио. Креативные индустрии определяются как индустрии, происходящие из индивидуального творчества, мастерства, таланта, имеющие потенциал для роста благосостояния и создания рабочих мест с помощью производства и эксплуатации интеллектуальной собственности. Такой подход позволил выделить в инженерной деятельности творческую компоненту, связанную с инжиниринговой компонентой, на выходе которой серийному производству предлагаются опытные образцы, техническая документация, лизинг технологий и специалистов.

Молодым инженерам и дизайнерам нравится творческая компонента деятельности, поскольку она позволяет реализоваться не только материально, но и интеллектуально. Для реализации этой амбиции, у этих людей должны быть три важных представления об инновационной деятельности. Первое из них заключается в том, что инновации появляются в экономике не равномерно, а в виде кластеров, как системы новых продуктов и технологий, сконцентрированных в определенном месте, связанном общей технологической базой. Второе представление заключается в том, что промышленный дизайн предполагает для того, кто хочет им эффективно заниматься серию вопросов и ответов на них. Третье представление заключается в умении использования межотраслевой кооперации.

Представление о кластерах сформировалось в экономической теории и естествознании практически одновременно. Фирмы, входящие в состав кластеров работают в разных отраслях. Они взаимодействуют друг с другом в форме обмена рабочей силой, доступа к информации, обеспечения связи между производителями и поставщиками. Важную роль для них иг-

рает кооперация с университетской наукой. При этом приходится учитывать то, что между возможностями производства и нововведениями должен соблюдаться баланс. Внедрение новой продукции часто сопряжено с рисками и неопределенностями. Дизайнер всегда должен учитывать это обстоятельство. Но существующие в функционирующем производстве стереотипы и убеждения не должны лишать его оптимизма в отношении реализации творческих задач. На решение этих задач можно обратить преимущества методологии кластерного подхода. Так, японский легковой автомобиль в конкретной его модификации создается на основе кластера, формируемого кооперацией машиностроительных компаний и компаний, производящих радиоэлектронное оборудование. Кооперация закреплена долгосрочными соглашениями между ними.

2.6. Дизайн упаковки

Упаковка выполняет функциональные и эстетические функции в их взаимосвязи. Функциональность упаковки определяется необходимостью создания удобных условий потребителю пользования сыпучими, жидкими, скоропортящимися, агрессивными материалами и продуктами. В этот перечень входят продовольственные, промышленные товары, товары бытовой и промышленной химии. С целью создания актуальных для потребителя объемов товарной продукции разрабатывается разнообразная упаковка с элементами рекламы, эстетической привлекательности, экологичности. Упаковка товаров личного потребления обладает высокими эстетическими критериями эргономичности, функциональности, долговременного использования, как это имеет место в случае использования мобильных устройств. В качестве материалов используется стекло, бумага, пластик, ткань, кожа. По категории продовольственных товаров особое место отводится проблеме утилизации упаковки. С этой целью разработана концепция биоупаковки, которая способствует решению проблемы утилизации сопровождающих покупку коробок.

Особый сегмент упаковки составляют контейнерные перевозки, в которых ключевую роль играет функциональность, адаптированность к задачам интегративной логистики. В данном случае эстетическая привлекательность формируется цветовым и рекламным решениями.

Дизайн упаковки является одним из интересных и многогранных направлений в развитии истории дизайна. Проектирование упаковки требует владения множеством как технических, так и творческих аспектов профессиональной деятельности дизайнера. Для того, чтобы создать качественный дизайн упаковки, необходимы знания композиции, эргономики, типографики, колористики, современных тенденций в дизайне, которые, как правило, связаны с социальными факторами, модными тенденциями и уровнем развития технологий. Кроме того, упаковка, являясь сегодня ключевым фактором практически во всех сферах торговли, и должна проекти-

роваться дизайнерами с учетом всего комплекса производственных и инженерных и социальных процессов.

Технологии влияют на возможность реализации дизайна в упаковке. Внедрение в упаковочное производство новых технологий и материалов неизбежно приводит к изменению формы, конструкции и стилистического решения традиционных видов тары и упаковочных средств. Более того, внедрение новых технологий может радикальным образом изменить традиционные методы упаковывания продуктов. Изобретение новых упаковочных материалов также может послужить совершенствованию дизайнерской деятельности. Оригинальная конструкция упаковки или новая технология упаковывания продукта почти сразу же становятся международным достижением.

В современной культуре упаковка выступает в качестве исключительного рекламного носителя: ее дизайн является одним из основных инструментов мотивации совершения покупки. Дизайн упаковки – это возможность создания отношений с потребителем, воплощение идеи коммуникации и способ донесения информации о продукте и марке. Упаковка товаров входит в структуру бренда, поскольку позволяет не только идентифицировать определенный продукт или товар, выделять его среди других товаров, но и закрепляет за ним определенный имидж, наделяет товар неповторимостью и индивидуальностью. В книге Кэрролла Б. Лэбери «Упаковки - это товар», вышедшей еще в 1928 г., было отмечено, что уже само наличие упаковки делает продукт чем-то выдающимся. Выбор потребителем продукта основывается сегодня на выборе упаковки данного продукта, позволяющей вызвать заданный эмоциональный отклик. Благодаря дизайну упаковка фактически обрела самостоятельную ценность, а ее производство послужило стимулированию развития успешной профессиональной деятельности дизайнеров.

В отраслях с сильной конкуренцией дизайн упаковки проектируется таким образом, чтобы привлекать внимание покупателей даже больше, чем сам продукт. В некоторых случаях упаковка становится настоящей частью изделия и в этом смысле способна расширять его возможности, увеличивать применимость продукта. Новый дизайн упаковки известных брендовых марок используется для того, чтобы привлечь новых покупателей, но, при этом не оттолкнуть тех потребителей, кто уже пользуется продуктом и узнает его по оформлению упаковки. С этой целью в процессе дизайн-проектирования нового продукта необходимо сохранять “equity” – сочетание цветов, шрифта и геометрических форм, отождествляющееся с конкретным продуктом.

Коммуникативная функция упаковки подразумевает, прежде всего, создание образа для передачи информации изобразительными средствами, хотя необходимым условием существования упаковки является наличие значительного блока текстовой информации, выраженной вербальным языком. В проектировании дизайна упаковки большое значение имеют ви-

зуальные акценты, такие как форма, силуэт, композиция, шрифт, цвет, тон, текстура. В зависимости от возраста и культурного уровня потребителя дизайнер может воспользоваться дополнительными системами кодировки, такими как риторические или стилистические коды.

В процессе проектирования упаковки необходимо выделять как утилитарно-функциональные свойства, обеспечивающие удобство и безопасность использования данного изделия в процессе потребления, так и его эстетические свойства. Специфика дизайн-деятельности упаковки заключается в необходимости сочетания данных свойств. В связи с тем, что упаковка является специфическим дизайнерским объектом и приобретает значимость и ценность только в сочетании с упаковываемым продуктом, ее основными задачами становятся повышение функциональных, эстетических и, что еще важнее, коммерческих характеристик продукта. Ценность дизайна упаковки должна быть соотнесена с ценой продукта, его имиджем, актуальностью, целевым рынком и эстетическими запросами потребителей. Низкий уровень стоимости упаковки не всегда является показателем низкого качества ее эстетических функций. Дизайнерские задачи в этом случае усложняются, поскольку при минимальных затратах необходимо добиться высокого уровня и качества работы. Создание экономичной упаковки означает сегодня, прежде всего, разработку дизайна, привлекающего своей оригинальностью, и использование рациональных технологий для ее изготовления. Применение в дизайне принципов минимализма может привести к сокращению расхода материала и уменьшению количества технологических операций, необходимых для изготовления упаковки.

Таким образом, каждое проектируемое и внедряемое дизайнерами изделие должно удовлетворять трём основным требованиям: функциональному, эстетическому и экономическому. Эти требования часто носят противоречивый характер, поэтому работа дизайнера усложняется необходимостью рационального выбора из множества возможных решений одного, наиболее полно отвечающего всему комплексу требований в целом.

Кроме того, современная упаковка должна соответствовать социальным требованиям и требованиям охраны окружающей среды. Социальные требования включают соответствие проектируемого дизайнером изделия актуальным общественным потребностям, общественную необходимость производства данного изделия, спрос на него, возможность современной организации труда при производстве изделия.

На всех этапах дизайнерского проектирования необходимо оценить вероятность негативного воздействия на окружающую среду, минимизировать негативное влияние упаковки и услуг, связанных с ее производством, транспортировкой и утилизацией. Более эффективное использование сырья при производстве упаковки, экономия энерго- и водопотребления, разработка более экономичных конструкций, повторное использование, переработка и утилизация отходов с получением энергии,

внедрение систем сбора и сортирования отходов являются основными способами оптимизации воздействия упаковки на окружающую среду.

Таким образом, дизайнеры должны сознавать свою общественную и нравственную ответственность и предугадывать предсказуемые последствия собственной проектной деятельности в будущем развитии культуры и общества.

Существуют базовые биологические системы и природные модели, которые могут быть названы праупаковкой - это раковины моллюсков, плоды орехов и цитрусовых, семена растений, яйца животных и птиц. В этих и подобных им биологических приспособлениях наиболее оптимально функционирует основная задача упаковки – предохранять от разрушения внутреннее содержимое, в то же время иметь удобную форму и конструкцию для сохранности и вскрытия.

В качестве первых упаковочных материалов, использовавшихся в древности, использовалось природное сырье: трава и листья, кожа, волосы и мех животных, глина, ветки деревьев и прутья, скорлупа орехов, высушенная корка плодов. Они применялись для заворачивания продуктов и для изготовления рогож, корзин, мешков, чаш, горшков и кувшинов.

Принципы формообразования дизайна в упаковке, основанные на идее оборачивания и закутывания, были реализованы в традиционной восточной культуре. Метод «оку» - обертки был специфичной для Японии концепцией создания пространственных композиций. Являясь временной оболочкой вещи, упаковка воплощала восточную концепцию мимолётности прекрасного, его хрупкую связь с миром и человеком. В традиционной японской культуре многослойная упаковка предполагает целый ритуал. Процесс разворачивания такой упаковки с большим количеством дополнительных элементов: слоев тонкой полупрозрачной бумаги, ткани, шнуров и нитей позволяет постепенно открывать содержимое. Сегодня эти принципы используются в формообразовании дизайна подарочной упаковки и упаковки премиум-класса. Потребитель оказывается втянутым в игровой ритуал постепенного извлечения продукта, что повышает символическую ценность покупки.

В отличие от восточного метода упаковывания продукта, в Европе основными требованиями к формообразованию остаются функциональность, удобство и простота использования. Первоначальной функцией европейской упаковки была сохранность содержимого, которую обеспечивали жесткость и прочность конструкций плетеных корзин, деревянных ящиков и бочек, керамических и металлических кувшинов, а также герметичность укупорки сургучом и воском. В современных условиях большая часть упаковки уже не ориентирована на длительное хранение продуктов, запасенных впрок, а проектируется с учетом удобства использования, сохранения качества продукта и обеспечения эффективности транспортировки и складирования. Большое распространение получила одноразовая индивидуаль-

ная упаковка, которая используется почти для каждого вида продуктов и позволяет дозировать продукт на малые порции.

Среди наиболее актуальных тенденций современного дизайна упаковки можно выделить также проектирование ее дополнительных утилитарных функций. Возможность последующего вторичного или дополнительного использования упаковки повышает ее привлекательность. Современная упаковка может предоставлять потребителю дополнительные удобства, например, может быть предусмотрено длительное вторичное использование упаковки для хранения. В отраслях производства пищевых продуктов и напитков вторичная упаковка с возможностью дополнительного использования производится специально для того, чтобы заинтересовать внимание покупателей. В пищевой промышленности, например, используется упаковка двойного назначения: продукты помещаются в емкости, которые при открывании превращаются в чашки, саморазогревающаяся упаковка, позволяет разогревать готовую пищу без использования огня. Дополнительная игровая функция может превратить упаковку после употребления в детскую игрушку с использованием световых, анимационных и звуковых эффектов. На упаковке может быть размещена познавательная информация образовательного характера, рецепты приготовления блюд, мерные линейки, комиксы и анекдоты.

В дизайне упаковки основными эстетическими средствами являются форма и цвет. Форма определяет композиционное решение упаковки. Форма упаковки является эффективным идентификационным средством коммуникации. В современных условиях развития упаковочного производства осуществимы самые сложные и замысловатые формы изделий. Сложная оригинальная форма упаковки является более привлекательной для потребителей, поскольку позволяет подчеркнуть новизну, уникальность предлагаемого товара. Органичность и целостность внешней формы зависят от эстетических категорий пропорции; гармонии; меры; симметрии; ритма.

Композиционная целостность достигается сочетанием тектоничности, пластичности, упорядоченности элементов и соответствием формы цветовой фактурному решению изделия. Цвет информирует потребителя о товарной категории, к которой принадлежит, скрывающийся под поверхностью упаковки продукт. В цветовом решении упаковки необходимо учитывать возраст, пол, социальный статус, а также многие другие аспекты, влияющие на восприятие цвета.

Художник-дизайнер обязан также учитывать национальный и культурный уровень того сегмента рынка, на который рассчитан данный товар. Использование цвета в дизайне упаковки позволяет трансформировать и толковать глубокие смысловые сообщения, придавать дизайну индивидуальность, вызывать определенный эмоциональный отклик.

Одной из современных тенденций в разработке дизайна упаковки является ее экологичность. Интерес к экологическим аспектам упаковочных

материалов был инициирован потребителями, но сегодня он становится актуальной тенденцией мирового дизайна. Экологической упаковкой можно назвать те изделия, которые производятся из естественно возобновляемых источников сырья и подлежат естественному биоразложению, поскольку не нуждаются в введении дополнительных ускоряющих реагентов. Наиболее подходящим для производства экологической упаковки с точки зрения технических характеристик является сельскохозяйственное сырье, имеющее промышленное значение: кукуруза, лён, конопля, пенька, джут, сизаль, кенаф, сено, стебель-соломина пшеницы, багасса (отходы стеблей сахарного тростника). Также представляют интерес и материалы биогенного происхождения: из отходов древесной массы, из отходов перерабатывающей промышленности, из водорослей, из продуктов жизнедеятельности пчел.

Чтобы сделать упаковку экологически чистой необходимо внедрение в производство различных «зеленых» технологий, таких как использование природных биоразлагаемых материалов. Химики-органики, изучающие и создающие полимерные материалы, большое внимание уделяют изучению природных «технологий», благодаря которым существуют чрезвычайно сложные химические соединения. Например, химический состав яичной скорлупы был взят за основу при разработке биоразлагаемых упаковочных материалов для жидких пищевых продуктов. Многослойное строение скорлупы явилось прототипом для создания композиционных упаковочных материалов, отличающихся паро-, газо-, жиронепроницаемостью.

Современная бионика во многом связана с разработкой новых материалов, которые копируют природные. Природные системы отличаются от технических конструкций многообразием и более сложными: структурностью и функционированием, которое, как правило, периодически и самовозобновляемо. Изучение биоморфологических, биомеханических и бионических закономерностей позволило дизайнерам использовать в качестве аналогов способы построения природных объектов, способы их функционирования и внутриорганизменные процессы для создания разнообразных предметно-технических систем, осуществляющих функции переработки вещества, а также эстетически воспринять и освоить многообразные биологические формы и структуры.

Исследуя многообразный и сложный мир живой природы, бионика помогает понять секреты его гармоничного развития и предлагает проверенные временем пути и принципы решения различных комплексных задач, которыми можно воспользоваться при повышении функциональных качеств упаковки.

Еще одной идеей, почерпнутой у биологических систем, является идея рациональной переработки упаковки. Три «R» современной упаковочной промышленности «Reduce, reuse, recycle» означают уменьшение количества материала, идущего на упаковку, сокращение потенциальных отходов, вторичное использование упаковки без повторной обработки, исполь-

зование переработанных материалов с целью улучшения экологической ситуации. При проектировании упаковки используется принцип «начального сокращения» - в каждом последующем поколении того или иного вида упаковки объем упаковочного материала сокращается.

Возрождение интереса к природным материалам позволяет дизайнерам упаковки не только конструировать более экономичные и пригодные к вторичной переработке изделия, но и развивать эстетические принципы наследования образцов традиционных способов упаковывания. «Зеленый имидж» становится частью философии дизайна упаковки, поскольку, проектируя экологически чистые виды упаковки, дизайнеры демонстрируют свою ответственность за сложившуюся экологическую ситуацию.

2.7. Дизайн одежды

Дизайн одежды представляет собой проектирование, конструирование и моделирование одежды. В этом виде дизайна ключевым моментом помимо авторского стиля является формообразование с учетом современных представлений о человеке, технологий, материалов, и отвечающим потребностям широких слоев населения. Включает, как и уникальные произведения «от кутюр» (*haute couture*), так и серийно выпускаемую продукцию «прет-а-порте» (*prêt-a-porter*).

Основную роль в эстетике одежды играет дизайнер одежды (модельер). Это специалист легкой промышленности, разрабатывающий эскизы новых моделей одежды. В его задачи входит эскизное проектирование, конструирование, выбор ткани, стилистика, колористика, технология шитья. Если он эти функции сам не выполняет, то он должен ими владеть для того, чтобы видеть все этапы реализации модельного ряда одежды. В Беларуси дизайн одежды является одним из важных направлений прикладной эстетики. Центр этого дизайна находится в Витебске. Белорусские модельеры добились значительных успехов в области создания оригинальных решений одежды с учетом национальных особенностей культуры, производства льняных и хлопчатобумажных тканей.

Важную роль в жизни любого человека играет дизайн обуви. Эта отрасль промышленности в Беларуси достаточно хорошо развита. На потребительском рынке работают обувные компании, производства которых размещены в Витебске, Минске, Барановичах, Лиде, Гродно.

2.8. Антропологическая эстетика маникюра, педикюра, стоматологии, косметической хирургии

Антропологическое основание предполагает самоопределение человека в качестве носителя дизайн - деятельности и потребителя ее продуктов в единстве его творческих способностей и целей. В проектировании мера человека, его потребности и возможности выступают отправной точкой. Именно это основание определяет выбор и актуализацию функций самого дизайна, а также основных характеристик порожденных им вещей. При

этом сама вещь трактуется как удвоение себя (Т. Быстрова). Кроме того, интерпретация вещи в качестве созданного, освоенного в его многозначности предмета, который не только участвует в общении людей, но и особым образом упорядочивает их мир, наполняет дизайн гуманистическим смыслом. В Беларуси функционирует обширная сеть услуг маникюра, педикюра, косметической стоматологии и косметической хирургии. Это достаточно емкий рынок, который обеспечивает занятость тысяч людей. Его существование и динамичное развитие свидетельствует о высоком спросе на эстетические услуги. Соответственно ведется интенсивная подготовка кадров для этого сегмента рынка.

2.9. Эстетическое пространство исторических комплексов и потенциал развития туристической индустрии

Беларусь располагает богатым архитектурным наследием благодаря нахождению на границе Запада и Востока. В пределах страны представлены различные архитектурные стили. Несмотря на разрушительные последствия войн, сохранились архитектурные комплексы высокой привлекательности для туристов. Они включают замковые и дворцовые постройки, парковые зоны, каналы. Белорусское государство выделило значительные средства на реконструкцию исторических объектов городской среды Минска, Гомеля, Могилева, Лиды, Мира, Несвижа, Гродно, Могилева. Объектами реконструкции стали Беловежская пуца, Августовский канал. Культурную и эстетическую привлекательность замкам и дворцовым комплексам придали оригинальные проекты постановки спектаклей, проведения музыкальных фестивалей в жанрах исторических эпох барокко, романтизма, рыцарских реконструкций.

Историко-культурные клубы Беларуси охватили своей деятельностью историческую длительность Беларуси от средневековья до двух мировых войн XX столетия. Элементом эстетического восприятия стали мемориальные комплексы памяти, созданные в Брестской крепости, Минске и его окрестностях, Гродно, Могилеве и его окрестностях.

Реставрация, консервация, реконструкция являются важными элементами архитектурной деятельности. В данном случае специалисты пытаются на основе современных технологий сохранить для последующих поколений не только здания, интерьер, но и атмосферу эпох, а также сопровождающие эту атмосферу атрибуты одежды (Слуцкие пояса), редкие издания, нотные тетради. Работе реставраторов предшествует поисковая полевая и архивная работа, которая курируется Министерством культуры, Национальной библиотекой Беларуси, Министерством строительства и архитектуры, Министерством обороны.

2.10 Эстетика городской среды

Все, что создает человек, является тем или иным способом противостоять окружающему хаосу, упорядочить его, дать человеку пусть времен-

ное, но важное ощущение постоянства, защиты и надежности. Рассмотренное в таком ключе искусство в целом логично приводит к выводу, что оно есть способ превращения Хаоса в Космос. Среди прочих видов искусств, архитектура, как особое зримое превращение текучести и изменчивости бытия в нечто постоянное и надежное, не имеет конкурентов.

В отличие от других видов искусства именно архитектура первой отвечает на социальную потребность, диктуемую трансформациями идеи человека и его вписанности в Космос, и предлагает в форме, доступной прежде всего зрительному восприятию идеальную модель, зашифрованную в единстве формы и материала.

Архитектура амбивалентна: ее сущность реализуется как сложный процесс создания архитектурной среды, т. е. порожденного и особым образом организованного человеком его окружения, которое существует как совокупность вещественных, информационных, энергетических и пр. условий, обеспечивающих процессы жизнедеятельности человека. С другой стороны, архитектура – результат этого процесса, который выступает как совокупность созданных объектов, функционально ориентированных и объединенных в единое целое. Архитектура играет ведущую роль как такая форма эстетического преобразования действительности, что объединяет в этом процессе дизайн, скульптуру, изобразительное и декоративно-прикладное искусство в единое целое.

Архитектурная среда отличается от среды вообще, прежде всего, тем, что она является искусственно-созданной, порожденной человеком, а также тем, что она как совокупность предметно-пространственных форм обладает эстетическими свойствами (вызывающими эстетическое переживание и подвергающихся эстетической оценке), заданными целенаправленно. Именно целенаправленность определяет архитектурную среду как единство проектирования функции и его результата – комплекса материально-физических и эстетических условий выполнения данной функции как задачи. Следовательно, архитектурная среда выступает как системная иерархия архитектурных форм. К основным элементам архитектурной среды принято относить:

- архитектурные и инженерные объемы и массы (здания и сооружения), которые вычленяют пространство и создают первичные впечатления;
- плоскостные сооружения (площадки, дороги), задающие конфигурацию и габариты пространства;
- архитектурные детали (т.н. декор), как выразительные стилистические средства;
- феномены монументально-декоративного искусства (монументы, панно и др.), расставляющие акценты;
- элементы оборудования (фонари, скамьи);
- объекты благоустройства (мощения, лестницы);
- ландшафтные элементы (цветники, газоны, искусственные водоемы и рельефы);

- условные ограждения – окружающее пространство как «фон», задающее перспективу, дальние планы, контрасты.

Архитектурная среда характеризуется символическим порядком информационного потока, что позволяет формировать у человека в его сознании некое ментальное пространство. Это означает, что архитектурная среда как особый результат творческого целеполагания представляет собой совокупность сообщений, т.е. текст. Этот текст со своими семантическими (символ и основные способы символизации), геометрическими (линия, форма, пропорция, объем и их соотношение) и эстетическими (эмоционально-чувственный уровень) характеристиками обладает многомерностью и кодированностью, что выводит его на уровень гипертекста.

Архитектурная форма как реализация целеполагания пространственной организации процессов жизнедеятельности характеризуется функциональной определенностью.

Современная архитектура лишь приблизительно поддается классификации, так как ее отличают принципиальное разнообразие форм, подходов, идей, основанное на почти неограниченных технологических возможностях современного зодчества. Условно можно выделить: классическое или традиционное направление, авангард или неклассическая архитектура, связанная с неклассической философией и эстетикой, и так называемый пост-модерн. Современная культура чаще всего определяется как новый тип и форма активности человека, специфика которой выражается через проектность. В узком смысле проект (от лат. «брошенный вперед») как прообраз, идея гипотетического объекта, состояния или явления с заданными характеристиками, является своего рода картой, руководствуясь которой, достигнешь необходимого результата. Исторически и генетически проектирование связано с преобразовательно-активной природой человека, его деятельным характером, основанным на познавательных способностях человека. Решающую роль в развитии проектного мышления (в том числе и архитектурного) сыграло становление городской культуры и связанного с ней особого типа личности.

Черты городской культуры как предпосылки проектного мышления:

1. Динамизм.
2. Собственный ритм и циклы, отличные от естественно-природных.
3. Отдельность, отграниченность от природы.
4. Как следствие, осознание и символизация собственного пространства (структура города как модель мироздания).
5. Культурная амбивалентность: единство замкнутости и открытости, приватного и общественного.
6. Город как рынок информации, товаров и услуг, следовательно, предельно важным становится вопрос коммуникации.
7. Город как место, где горожанин одновременно и часть единого социального целого, и индивид, наделенный самостоятельностью и обладающий правом выбора.

Историко-философской предпосылкой проектного мышления следует считать теорию эйдосов Платона, а именно, идею возможности перехода из не-бытия в бытие; аристотелевское учение о бытии актуальном и потенциальном; и актуализированная в культуре Возрождения идея множественности миров, которая была впоследствии переосмыслена Кантом.

Сегодня попытки рассматривать современную культуру как проектную, исходят из того, что само проектирование охватывает всех тех, кто стремится изменить форму и содержание изделий, рынков, различных систем, общественного мнения, законов, нравственных императивов и т.п.

Проектность можно определить, как интенциональную, рефлексивно-коммуникативную реализацию коренной жизнеустремленности человека в конкретной социокультурной ситуации, ценность которой во многом задается ее эвристическим потенциалом. Ведь в самом проектировании изначально заложено стремление к выбору оптимального варианта проектируемой системы и методов ее реализации из одновременной разработки нескольких вариантов и путей развития. Следовательно, по-прежнему актуальна идея Сартра о том, что человек – проект, стремление быть человеком, выход за свои собственные пределы. Итак, истоки и предпосылки архитектурного проектирования:

- Сам человек, его активность, и знания, благодаря которым эта активность реализуется, меняя и человека, и мир;

- Городская культура, которая актуализировала и задала новый масштаб активности;

- Аксиологическое основание – ценность творчества, ведь проектирование – это всегда выход за своего рода стандартную конфигурацию, изменение подчас радикальное традиционных конструкций и схем деятельности;

- Семиотическая сторона проектирования: проект – особая знаковая система, имеющая смысл и являющаяся одновременно и символом, и текстом. Благодаря этому достигается важнейший принцип проектирования – реализуемость, воспроизводимость, ведь само проектирование представляет собой особый тип превращения социокультурной деятельности и порождаемых ею идей и ценностей в реальные технические, социальные и пр. процессы, системы (включая искусство).

Архитектурное проектирование в современной культуре представляет собой особый вид – социотехническое проектирование, в котором главным выступает сам человек, а основной составляющей – проектирование систем деятельности, а не техники. Такой вид проектирования отличает масштаб, индивидуализация (проектирование без прототипов в условиях неопределенности), гуманитаризация (необходимость в использовании гуманитарных методов познания, например, герменевтического, т.к. объект проектирования уникален и предполагает особое его истолкование и интерпретацию).

Основным методом архитектурного проектирования, сущность которого состоит в творческом характере, условно можно обозначить как комплексный. Именно благодаря этому методу архитектурное проектирование осуществляется как особый творческий процесс создания художественного образа-идеи и его реального воплощения в архитектурном объекте. Это становится возможным благодаря анализу (типологическому, функциональному, визуальному, экономическому); решению проблемы компоновки целостной системы архитектурного объекта; стремлению гармонизации всей архитектурной среды за счет вписывания, встраивания объекта в социокультурное и естественно природное окружение, прогнозированию будущего состояния всей системы в единстве динамических и статических сторон.

Комплексный метод архитектурного проектирования предполагает:

- единство знаний о человеке, природе и обществе в их глубоком взаимопроникновении; соединение теории и типологии архитектуры с процессом проектирования;

- взаимосвязь архитектурного проектирования с планированием, конструированием, основанными на знаниях из строительной физики, геодезии, размещения инженерных сетей, включая экономику проектирования и строительства;

- использование данных из социологии, климатологии, гигиены, эргономики, психофизиологии и урбэкологии.

Процесс комплексного архитектурного проектирования раскрывается как сложная открытая система, которая регулирует свою деятельность на основе обмена информацией между представителями разных специальностей и архитекторами-практиками. Информационный метод в этой деятельности включает систему прямых и обратных связей. Прямые связи означают связь между архитектором и представителями смежных специальностей, осуществляющих реализацию архитектурного решения через его инженерную разработку. Обратные связи (конструктивные, технологические, экономические возможности и условия - архитектурное решение) коррелируют архитектурный замысел в направлении его наибольшей оптимизации, делают архитектурное решение более органичным, таким, которое соотносится с существующими технологиями строительного производства, экономическими условиями и тому подобное. Комплексное проектирование благодаря этому методу разрешает проблему достижения взаимопонимания между его участниками, целенаправленно подает для участника информацию такой, которая имеет содержание, максимально адекватное типу и форме деятельности.

Архитектурное проектирование практически всегда является ответом на запрос общества, в котором одновременно с решением определенных функциональных требований к объекту, раскрываются и прорабатываются неразрывно связанные с ними художественно-эстетические требования.

Важнейшую роль в архитектурной практике, в формировании и воплощении идеи архитектора играет архитектурная форма. Архитектурная форма является структурирующей основой организации пространства, благодаря которой мы можем соотнести архитектурный объект (как воплощение строения чувственно воспринимаемого материального мира) с ценностно-смысловым универсумом, с миром идей и образов. Архитектурная форма связана с архетипом топологической основы организованного городского пространства. Это значит, что геометрия, масштаб, размеры и пропорция здания или сооружения является воплощением основных символов конкретной исторической эпохи.

Так, например, об этом свидетельствует особая топология средневекового города, планирование которого осуществляется в соответствии с основным символом эпохи – знаком креста. Любая архитектурная форма одновременно выражает и утилитарность, функциональность объекта, и его стиль, и особенности эпохи в целом. Вещи служат человеку не только как средства, выполняющие ту или иную утилитарную функцию. Приобщением к вещному миру сопровождается сложный процесс социализации. В процессе социализации одновременно происходит формирование человека в его социальном измерении и выработка потребности в вещах с определенными функциональными и эстетическими характеристиками и навыков использования этих вещей.

Так, утилитарный функционализм и конструктивизм Ле Корбюзье исходят из трактовки человека в качестве коллективно организованной свободной личности, воплотившейся в идее «Модулора». Самореализация человека для известного архитектора предполагает особую организацию архитектурной и предметной среды, для которой характерно единство пространства и времени, динамичность и свободный переход от одного состояния к другому, что задается оптимальным функционально-композиционным решением всех элементов в их единстве.

Именно «Модулор» воплощает идею нового человека и выступает основанием модульности в архитектуре и дизайне. Основанный на идее «золотого сечения», трактатах Витрувия, Леонардо да Винчи и Леона Баттиста Альберти, а, следовательно, пропорциях человеческого тела, «Модулор» Ле Корбюзье отличается унификацией человека, который рассматривается как активный, но при этом абстрактный элемент социального целого. Тем не менее, «Модулор» - своего рода реакция на изменение представлений о человеке, его целях и возможностях в середине XX века.

Дизайн архитектурной среды как профессиональная деятельность возникает на стыке архитектуры и дизайна, причем происходит это на особом этапе развития проектирования как такового – этапе социотехнического проектирования. Следовательно, само архитектурное проектирование должно реализовываться как особая системная деятельность, в которой учитываются не только требования к функциональным характеристикам возводимых зданий и сооружений, но весь совокупный средовой контекст.

Сам архитектурный дизайн необходимо рассматривать как значимый культурообразующий фактор, позволяющий интерпретировать среду как самоорганизующуюся и саморазвивающуюся динамичную целостность, в которой имеют значение все ее составляющие: сам человек, его естественно-природное основание, порождаемый им мир вещей и мир идей, вся Вселенная в целом. Уникальность и важность деятельности архитектора-дизайнера заключается во всеохватывающем ее характере. Организация архитектурной среды предполагает динамичное единство эстетических, художественно-символических, функционально-прагматических, эргономических и прочих факторов и характеристик.

Дизайн архитектурной среды сегодня невозможен без изначальной диалогичности и полифоничности творческих и прагматических установок дизайнера, что выражается в многомерности и многозначности создаваемой им среды с одной стороны, и возможности чувствовать в ней комфортно эмоционально и физически практически любому человеку с его индивидуальными особенностями, - с другой. Кроме того, в рамках такой деятельности в единое целое должны складываться различные, по характеру и содержанию протекающих в них процессов типы сред. Такое комплексное проектирование изначально указывает на «синтетический» характер среды как объекта. Следовательно, для организации архитектурной среды важным является не только форма и структура архитектурного пространства, но и различные естественные и порожденные, предсказуемые и случайные, но, тем не менее, художественно и конструктивно интерпретируемые феномены, которые заполняют его (люди, техника, потоки воздуха и света, меняющаяся растительность в зависимости от времени года и пр.). В результате создается единая эстетически «освоенная» среда, в которой объекты жилой, производственной и социально-культурной сфер работают как единый комплекс, в котором отношение человека к себе, природному миру, к Другому выражается с помощью визуальной информации, «закодированной» в форме, объеме, массе, динамике и прочих характеристиках ее объектов. В отличие от художественной деятельности, архитектурное дизайн-проектирование изначально рационально. Архитектор-дизайнер осмысливает и проектирует необходимые условия возникновения не только вещи и их систем, но и их идеи. При этом рационализируется и форма и способы связи с человеком, способы вписанности и вещи и ее автора в среду.

Средовой контекст деятельности архитектора-дизайнера предельно широк и охватывает разнообразные области материально-художественной культуры — архитектуру, промышленный дизайн, различные виды искусства, в том числе театр и кино, т. е. все то, что непосредственно формирует окружающую нас предметно-визуальную реальность. Особую роль естественно играет архитектура. Дизайн архитектурной среды является сложным и многоплановым. К нему относится, прежде всего, интерьерный дизайн (жилой и общественной среды), дизайн производственной среды,

включающий различные пространства (открытые и закрытые); дизайн экстерьерного архитектурного пространства, к которому относят визуальные коммуникации и рекламу. Особое место в архитектурном дизайне занимает дизайн городской среды, включающий общественные пространства города и его жилую среду. В последнее время особую актуальность приобрел ландшафтный дизайн; который в совокупности с цветовым дизайном (колористика) и световым дизайном (уличное и архитектурное освещение) создает особую предметно- и объемно-пространственную среду.

Архитектурная среда отличается от среды вообще, прежде всего, тем, что она является искусственно-созданной, порожденной человеком, а также тем, что она как совокупность предметно-пространственных форм обладает эстетическими свойствами (вызывающими эстетическое переживание и подвергающихся эстетической оценке), заданными целенаправленно. Именно целенаправленность определяет архитектурную среду как единство проектирования функции и его результата – комплекса материально-физических и эстетических условий выполнения данной функции как задачи. Следовательно, архитектурная среда выступает как системная иерархия архитектурных форм. К основным элементам архитектурной среды принято относить:

- архитектурные и инженерные объемы и массы (здания и сооружения), которые вычленяют пространство и создают первичные впечатления;
- плоскостные сооружения (площадки, дороги и пр.), задающие конфигурацию и габариты пространства;
- архитектурные детали (т.н. декор), как выразительные стилистические средства;
- феномены монументально-декоративного искусства (монументы, панно и др.), расставляющие акценты;
- элементы оборудования (фонари, скамьи);
- объекты благоустройства (мощения, лестницы);
- ландшафтные элементы (цветники, газоны, искусственные водоемы и рельефы);
- условные ограждения – окружающее пространство как «фон», задающее перспективу, дальние планы, контрасты.

Важнейшую роль в архитектурной практике, в формировании и воплощении идеи архитектора играет архитектурная форма. Архитектурная форма является структурирующей основой организации пространства, благодаря которой мы можем соотнести архитектурный объект (как воплощение строения чувственно воспринимаемого материального мира) с ценностно-смысловым универсумом, с миром идей и образов. Архитектурная форма – своеобразный и профессиональный ценностно-выразительный язык. «Носителями» выразительной информации архитектурной формы являются поверхность, пространство, объем (масса). Архитектурная форма связана с архетипом топологической основы организованного городского пространства. Это значит, что геометрия, масштаб,

размеры и пропорция здания или сооружения является воплощением основных символов конкретной исторической эпохи. Так, например, об этом свидетельствует особая топология средневекового города, планирование которого осуществляется в соответствии с основным символом эпохи – знаком креста. Любая архитектурная форма одновременно выражает и утилитарность, функциональность объекта, и его стиль, и особенности эпохи в целом. Работая над «формой» с целью решения определенных задач архитектор не только стремится к тому, чтобы она соответствовала функции, но и была гармоничной, максимально удобной и информативной, а также приспособленной к технологии производства.

В архитектурном проектировании процесс формообразования осуществляется с помощью динамического взаимодействия двух основных подходов: композиционного и конструктивного. Конструктивный подход акцентирует функциональный тип структуры, что в архитектуре задает функциональность композиции и физическую прочность, которые воспринимаются как «зрительная» прочность, устойчивость. Композиционный метод исходит из особого художественно-образного типа структуры, которая предполагает и конструктивное основание. Единство этих сторон в процессе архитектурного формообразования закономерно и реализуется как воплощение целеполагания пространственной организации процессов жизнедеятельности с конкретной функциональной определенностью.

Следовательно, сама архитектурная форма есть результат единства, логичного сочетания композиционных и конструктивных решений, гармонии и пропорциональности здания в целом и отдельных его частей, эргономичной комфортности и функциональности его интерьера и эстетической убедительности экстерьера. Кроме того, помимо воплощения авторского мировосприятия с точки зрения его цветовых, пространственных и ритмических характеристик, архитектурная среда (и выбранная архитектурная форма) всегда связана с доминирующими мировоззренческими и художественно-эстетическими ценностями эпохи. Это доказывает становление трех основных вариантов организации архитектурного пространства в античной Греции: дорический, ионический и коринфский ордера. Архитектурная форма включает: вид объекта с точки зрения его объема (линейный, плоский, объемный); геометрию (размеры, пропорция и масштаб); положение в пространстве (расположение и связь с другими объектами и системами); массу в зрительном восприятии (пустотность или плотность); фактуру и текстуру материала; цвет; светотень.

Важным вопросом создания архитектурной среды является архитектурная композиция как целостная совокупность архитектурных форм, соответствующая определенным художественно-эстетическим, функциональным и конструктивно-технологическим требованиям. Соотношение формы и содержания в композиции архитектурного объекта выступает в единстве структуры и функции. Функция организует структуру, структура – определяет функцию.

Связи, которые формируют структуру архитектурного объекта, являются функциональными, зависимыми от конкретной деятельности и могут выражаться как формы коммуникации (пешеходные, транспортные). Композиционные связи, как правило, являются визуальными. Они выражаются благодаря непосредственному зрительному контакту или как последовательность визуальных кадров, которые формируют пространственно-временную цепь впечатлений от объекта, который потом складывается в единый художественный образ. Все это и задает архитектуру объекта как единство его формы и внутренней структуры, выражающее структурные закономерности его конструкции. Это единство раскрывается через взаимосвязи и взаиморасположение несущих и несомых частей, ритмику форм, придающие наглядность и убедительность возможностям конструкции. Внешняя форма объекта выражает внутреннее построение и создается во взаимосвязи с другими объектами пространственной среды, в которых объект располагается. При этом необходимо специальное встраивание объекта в окружающее пространство (этот момент является важнейшим в биоклиматической архитектуре, актуализированной в середине XX века, в которой даже Солнце может выступать «средством» архитектуры).

Поскольку результат архитектурного проектирования обусловлен не только и не сколько творческими возможностями автора, но и во многом целевыми установками, функциональными характеристиками объекта, особенностями среды в целом, можно выделить несколько видов архитектурного формообразования в зависимости от доминирующего фактора. Наиболее распространенным является многофакторное формообразование, в котором доминирующим фактором выступает организация основных процессов жизнедеятельности. Речь идет, прежде всего, о жилых архитектурных объектах, которые в современной городской среде представлены жилыми комплексами. Особенностью такого типа объектов является определенная типичность и повторяемость архитектурных пространств, но при этом организация различных, но равнозначных форм жизнедеятельности. Важным моментом такого пространства выступает создание особого настроения, ощущения комфорта и безопасности, независимости и при этом общности. Создание такого настроения во многом связано с включением в среду естественно-природных форм и использование разнообразных художественных средств.

Другой вид формообразования задан доминирующим функционально-технологическим фактором. Такие объекты связаны с особенностями производственной деятельности. Проектирование таких объектов задается организационными, технологическими и эргономическими требованиями основных производственных процессов. Целью проектирования становится создание в целом благоприятной для трудовой активности среды, гармонично сочетающей благоприятные условия труда и отдыха, продуктивность, соответствующий психологический климат.

И наконец, формообразование, в котором доминируют социокультурные факторы. Этот тип формообразования связан с созданием общественных зданий (театры, цирки, галереи), садово-парковых комплексов. Главным для такого типа объектов становится ценностно-смысловое и символические содержания проходящих в них действий и событий. В таких объектах необходимо учитывать особенности индивидуального и коллективного восприятия происходящего, комфортность как зрителей, так и участников, выработанными традициями создания подобных объектов, необходимость их органичной встроенности в уже созданную среду.

2.11. Эстетика компьютерного дизайна

Благодаря компьютерным технологиям не только сокращается время работы над проектом, но и предельно расширяется палитра графических и технических возможностей самого дизайнера. Существующие и постоянно обновляющиеся специальные проектные пакеты художественно-графических и инженерно-конструкторских программ, прежде всего трехмерная графика, не только способны заменить специалистов, проводя точные расчеты для определения конструктивных характеристик объектов, но и позволяют в 3-D изображении и в реальном времени моделировать будущий объект и прогнозировать его поведение в различных ситуациях; создавать виртуальные образы формы проектируемого объекта и проверять особенности её функционирования и возможные риски.

Веб-дизайн представляет собой деятельность по созданию веб-интерфейсов для сайтов или приложений. Поскольку целью веб-дизайна можно считать художественную визуализацию информации и способов ее подачи в сети с учетом удобства пользователей и с целью повышения на нее спроса, этот вид дизайна основывается на веб-программировании и наиболее близок к графическому дизайну.

Теоретические основы компьютерного дизайна еще в XX столетии были предметом исследований Н.И. Крюковского. В начале XXI столетия возникло профессиональное сообщество фрилансеров. Они удовлетворяют рыночный спрос на создание графических объектов – логотипов, фирменного стиля, баннеров, интерфейсов, дизайна мебели. Фрилансеры реализуют творчество в режиме отдаленного доступа и прямых контактов с заказчиками. Их доходы формирует пакет заказов. В Беларуси функционирует электронная биржа фриланса. Компьютерные дизайнеры начинают свою карьеру с веб – студий. В структуре компьютерного дизайна важную роль играет гейм – дизайн. Белорусские компании добились больших успехов на рынке компьютерной игровой индустрии. Достаточно вспомнить игру, основу которой сыграли танковые сражения периода Великой Отечественной войны. В рамках гейм – дизайна реализуется художественно – проектный подход к созданию цифровой игровой среды.

2.12. Эстетика искусства и художественного творчества

Арт-дизайн. Современный этап в развитии дизайна свидетельствует о том, что обретя свою самостоятельность и собственные средства и методы деятельности, дизайн стал влиять на формирование в различных видах искусства (архитектуре, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве). В результате такового развития как синтеза дизайна и искусства появились принципиально новые авангардные течения в современной культуре под общим названием «арт-дизайн». Его произведения отличает помимо уникальности (как и произведения искусства) и особой художественной выразительности черты, присущие дизайн-продукту (эргономичность, технологичность, декоративность). Как правило, такие объекты имеют большое значение в художественной организации пространства, вызывая эмоции, привлекая внимание. В таких арт-объектах функциональность плохо читается, будучи либо завуалированной, либо кардинально преобразованной воображением автора и его экспериментами в области формотворчества.

В художественном формообразовании целью композиционного решения является создание гармоничных форм, учитывающих человеческий фактор и обладающих высокими эстетическими качествами. Теория композиции, ее категории и свойства, позволяют проектировать органичные и целостные формы промышленного изготовления с соблюдением пропорциональности составных частей, ритмичности, соразмерности человеку и предметному окружению, пластичности, ритма, тектоники, масштабности. Ту же задачу в рамках художественного формообразования решают с позиций колористики - учения, в которое входят понятия контраста, родственных цветов, гармоничного сочетания цветов, ахроматической и хроматической цветовой гаммы, нейтральных цветов. Композиционная целостность достигается сочетанием тектоничности, пластичности, упорядоченности элементов и соответствием формы цветофактурному решению изделия.

Новое время создало концепцию этого подхода на основе классицизма. В целостную стилевую систему классицизм сформировался в XVIII веке во Франции. В XVIII веке он развивался под влиянием идей Просвещения. Завершилась эволюция стиля в первой трети XIX века ампиром. В основе эстетики классицизма лежат следующие принципы:

- принцип рационализма;
- строгая регламентация художественных правил;
- строгая иерархия жанров искусства;
- новые критерии красоты и гармонии: ясность, геометрическая правильность, симметричность, логическая и математическая выверенность;
- идеализация героического;
- особое отношение к искусству;
- особая колористика;
- единство эстетического и этического.

Рационализм задал специфику классицизма: художественное произведение трактуется как плод разума и логики, побеждающий хаос и текучесть бытия. Следовательно, произведение искусства не должно улаживать взор, слух. Оно должно воспитывать, оно – «пища» для ума. Отсюда особые сюжеты и образы – герои (мифические и исторические), демонстрирующие стойкость и мужество, верность долгу, умение сдерживать страсти, подчинение личных интересов общественным интересам. Следовательно, произведение искусства требует интеллектуального прочтения, а не эстетического наслаждения. Эстетика классицизма, ее основные задачи и принципы были последовательно изложены в трактате Никола Буало «Поэтическое искусство».

Искусство обретает нормативность и, благодаря этому возможность правильно воздействовать на человека, пробуждая в нем разумное начало и стремление к высоким идеалам. Особая роль в искусстве отводится высоким жанрам – трагедии, максимально воплощавшей героическое, оду, исторической, религиозной и мифологической живописи. «Низкие» или малые жанры – пейзаж, портрет, натюрморт, жанровая живопись, комедия – тоже должны обращаться к разумному началу в человеке, способствовать его размышлению о жизни и правильном поведении. Наиболее яркие представители классицизма в живописи – Пуссен, Энгр; в литературе – знаменитые Мольер и Расин, Державин.

Важнейшей особенностью классицизма было обращение к античному искусству как особому эстетическому идеалу. Классицизм является своего рода данью античным художественным формам – первое время стиль именовался «alagresque», т.е. «в греческом стиле». Это наглядно демонстрирует архитектура классицизма – в зданиях мы видим использование античных мотивов и элементов, прежде всего, дорического ордера, который стал основой архитектурного языка классицизма (Версаль, знаменитые Московские триумфальные ворота в Санкт-Петербурге В.П.Стасова). Невзирая на относительно сдержанные формально-выразительные средства, классицизм возникает и развивается как стиль придворно-аристократического искусства. Ярким образцом классицизма в градостроительном искусстве по праву считается Санкт-Петербург с его грандиозным ансамблем центра города. В целом для русского классицизма характерен небывалый масштаб организованного градостроительства: по принципу симметрично-осевых планировочных систем были разработаны регулярные планы более 400 городов, включая знаменитые дворцово-парковые ансамбли Петербурга, Твери, Костромы.

Важнейшим событием европейской истории XVIII века стала французская буржуазная революция, в годы которой происходит определенная трансформация классицизма, который по-прежнему остается господствующим стилем. Это время особой переходной формы классицизма, получившей название «стиль Директории». Новые черты стиля во многом заданы новым заказчиком, которого породила революция. Стиль Директории

эkleктичен. В нем мы обнаруживаем прежний набор античных форм и орнаментов и параллельно начинают звучать новые идеи, предвосхищавшие развитие ампира. В целом для стиля Директории характерно следование античным образцам, стремление к ясности, гармоничности пропорций, умеренность и простота, что диктуется и регламентируется жесткими правилами.

Особым явлением в европейском искусстве Нового времени стал ампир (от франц. *empire*– империя), который знаменует собой последний этап развития классицизма. Его расцвет приходится на период между 1804 (коронация Наполеона) и 1813 годами. Этот стиль продолжает традиционное классицистское обращение к античному наследию, обогащая его отдельными древнеегипетскими архитектурно-пластическими мотивами и элементами (как следствие знаменитых наполеоновских походов). Его пафосом становится демонстрация величия, мощи императорской власти, что достигается за счет использования в декоре и архитектуре военных эмблем и символов (лавровые венки, доспехи, орлы).

Изящная простота форм и объемов классицизма в ампире сменяется монументальностью и подчеркнутой выразительностью. Усложняется колористика и усиливается декоративность (стилизованные сфинксы, египетский орнамент). Тем не менее, главным в ампире, как и классицизме, является рассудочность, доминирующая над творческой фантазией. Нормативность и формализованность ампира придают ему космополитический характер: присущая ему строгая регламентированность форм исключала возможность создания местных национальных школ. Ампир получил широкое распространение в Европе в архитектуре и особенно в декоративно-прикладном и мебельном искусстве. На весь мир известен поражающий воображение так называемый «русский ампир» (стрелка Васильевского острова с Биржей, Адмиралтейство и Горный институт в Санкт-Петербурге). Мировоззренческой основой русского ампира стало завоеванное силой благодаря победе над Наполеоном право России быть исторической преемницей Римской империи – «Москва – третий Рим!».

Динамика классицизма как важнейшего стиля эпохи Нового времени отразила многообразие идей и вкусов этой бурной эпохи. Возникнув, классицизм был особым художественным языком автократии. Позднее его выразительные формы и прежде всего демократическая строгость во многом стали олицетворять идеи революции (стиль Директории). Затем, художественный язык классицизма окружает ореолом величия и мощи власть тирана (ампир). Дальнейшее развитие рационалистических тенденций в эстетике и искусстве исходит из классицистского культа разума, но в ином культурно-историческом контексте и в новом художественном языке. Таким языком становится художественный реализм, а контекстом – Европа XIX века с его процессами индустриализации, научно-технического развития и ростом социальной напряженности.

Истоки реализма можно увидеть в античном мимезисе, который позднее был актуализирован в эстетике Возрождения. Для реализма XIX века характерным является способ обобщения, выражения и типизации изображаемых людей и обстоятельств – «типические характеры в типических обстоятельствах» (Ф. Энгельс). Визитной карточкой реализма является стремление к достоверности, правдивости и объективности изображения мира и человека. В основе эстетики реализма лежат следующие черты и принципы:

- убежденность в познаваемости сущности реального мира средствами искусства;
- достоверность, правдивость и объективность как цель художественного творчества и критерий красоты;
- проникновение в сущность жизненных явлений как задача художника;
- интерес к обычному «маленькому» человеку в повседневных обстоятельствах;
- культ простоты и естественности как результат единства внешней достоверности и правдивости отражения сущности.

Реализм не однороден. В его эволюции выделяют просветительский реализм, критический реализм XIX века, социалистический и героический реализм XX века, магический реализм XXI века. В развитии реализма решающая роль отводится его социальной почве. Так, критический реализм XIX века, представленный классиками мировой литературы (Бальзак, Золя, Стендаль, Чехов, позднее Драйзер и др.) обращается к обычному человеку в его повседневности. Практически впервые интерес художника направлен на простого человека, подчас обездоленного, притесняемого. Это позволило во многом реализму стать голосом народа и привело впоследствии к тому, что именно реализм стал наиболее идеологизированным художественным стилем. Примером этого могут служить образы соцреализма (Горький), а также визуальный ряд так называемого героического реализма, характерного для фашистской Германии и сталинского режима в СССР. В таком культурно-историческом контексте реалистическое искусство начинает отходить от целей и задач предшествующей эпохи, концентрируясь на одной – на агитации. Отсюда следует конкретный набор штампов образного мышления, основу которого составляет изображение оптимизма, естественности и здоровья. Впоследствии в искусстве начинает доминировать своего рода иконографический штамп – идеализированное и затем мифологизированное изображение Лидера. В дальнейшем развитие реализма идет через противостояние модернистским тенденциям.

Рационализм в эстетике и искусстве опирается на принципы философского рационализма, а именно, на культ разума и идею познаваемости мира. В результате человек обретает уверенность в своих возможностях. А само искусство интерпретируется как форма познания и мира и себя.

Новое время представляет собой напряженную и противоречивую эпоху. Наряду с нормативно-рационалистическими тенденциями в этой культуре очень ярко заявили о себе диаметрально противоположные – иррационалистические, символические. Наиболее значительной формой художественно-эстетического иррационализма следует считать барокко. Интонации этого стиля можно проследить уже в различных произведениях маньеризма, эстетику которого и развивает барокко. Сам термин (итал. «barocco») означает раковину неправильной, вычурной формы. Возникнув в конце XVI века, этот стиль достигает расцвета в XVII-XVIII веках, будучи стилем абсолютной монархии.

Основные черты барокко:

- повышенная динамичность форм;
- пышность, избыточная декоративность;
- богатая колористика;
- зрелищность, театральность;
- композиционная сложность, обилие изогнутых, изломанных линий;
- создание иллюзорных эффектов;
- контраст масштабов и ритмов;
- богатство материалов, отделки, инкрустация драгоценными металлами, камнями и породами дерева.

Эстетика барокко опирается на иные мировоззренческие позиции, нежели классицизм. Она отражает мир с точки зрения его бесконечности, неустойчивости и противоречивости. В таком мире человек преисполнен чувства трагической незащищенности и даже обреченности. Отсюда пафос барокко – «наслаждайся, пока жив!». Художественный язык барокко служил средством самоутверждения власти, как светской – монархия, так и духовной – церковь (первым образцом барочной архитектуры стала церковь братства иезуитов в Риме). Это и определяет тягу барокко ко всему чрезмерному, поражающему воображение и вызывающему восхищение. В эстетике барокко стремление к синтезу искусств обретает всеобъемлющий характер: храм, усадьба, парк, городской ансамбль стали пониматься как особое художественно-эстетическое целое, развивающееся в едином пространстве и поражающее зрителя своей пластикой и динамизмом.

Возникнув в Италии, барокко постепенно получает распространение в Европе. Так, во Франции в развитие барокко условно выделяют четыре этапа (т.н. «королевские стили»): раннее барокко Людовика XIII, зрелое барокко Людовика XIV, «стиль регентства» переходный этап между правлением Людовиков XIV и XV и позднее барокко или рококо Людовика XV. В России барокко ярче всего заявило о себе в архитектуре – знаменитый Зимний Дворец в Петербурге архитектора Растрелли, ансамбли Петродворца и Царского Села.

Для произведений в барочном стиле католических европейских стран характерны мистицизм и экзальтация (например, капеллы из настоящих

костей), религиозные сюжеты, включая темы мученичества и чудес, а также изображение легендарных и масштабных событий, катастроф или сражений. Их пафосом является стремление поразить воображение, удивить. Это демонстрируют знаменитые произведения скульптора и архитектора Бернини, бунтарское творчество Караваджо, живопись Рубенса.

Рококо является завершающим этапом в эволюции барокко. В новом стилестике происходит изменение основных принципов барокко. Меняется масштаб – размерность дворцово-парковых комплексов остается в прошлом, а форматом мастеров становится будуар. Излишняя помпезность, пышность и экзальтация вытесняются утонченностью и изяществом. Доминирующей интонацией нового стиля становится легкость и праздность, рафинированное изящество и элегантность. Получают развитие миниатюрные формы в различных видах искусства, куда проникают элементы экзотики. Время рококо – это время интереса к восточному искусству, непревзойденному в своей утонченности. Образы людей наполняются чувственностью и даже эротизмом. Произведения рококо наполнены ощущением не только легкости бытия, но и его скоротечности, эфемерности. Работы Ватто и Буше, музыка Моцарта и Гайдна демонстрируют новое мироощущение, наполненное одновременно игривостью и легкой грустью.

В определенном смысле рококо является переходным стилем, который связал барокко и романтизм. Романтизм, который был не просто художественным стилем, а, скорее, философским и эстетическим движением в европейской культуре, явился реакцией на рационализацию искусства и преобладание утилитаризма. Определенную роль в становлении романтизма сыграло развенчание идеалов разума печально знаменитым кровавым террором, которым закончилась Великая Французская революция. Результатом чего стали достаточно пессимистические умонастроения: разочарование, одиночество, «мировая скорбь» и т.п. Такая атмосфера способствует поиску новых идеалов, которые и выразил романтизм.

Для него характерно:

- утверждение бесконечности и таинственности мироздания и одновременно осознание бренности всего живого;
- поэтизация творчества;
- провозглашение ценности абсолютной свободы художника;
- признание значимости личности и несводимости индивидуального «Я» к его разумным действиям;
- ностальгия, печаль, одиночество как основные мотивы творчества;
- мистицизм, интуитивизм.

Романтики остро переживают разрыв между удручающей реальностью и недостижимыми идеалами, и своими образами призывают к «бегству от действительности» (творчество Новалиса, Байрона, живописца К.Д. Фридриха).

Целью романтического субъективизма становится максимальное выражение личности автора, реализация его гения как торжество его эстетического вкуса. Только романтик, не впадая в религиозный экстаз, мог выразить в своих строках или на полотне идею всеобщее одухотворенности. Поэтическими средствами для них становятся мечтательность и идеализация, умение во всем земном почувствовать скрытый смысл, тайну. Новый образ мира и человека, создаваемый романтиками, оказал решающее влияние на становление неклассического искусства и эстетики.

Основные тенденции в искусстве эпохи нового времени

Рационалистические	Символично-иррационалистические
Классицизм: культ разума, порядка, покоя и гармонии, обращение к античным образцам, героизация	Барокко: культ богатства и роскоши, динамичность форм, нарочитая зрелищность, масштабность, трагическое
Ампир: монументальная выразительность, утверждающая величие власти императора, египетские мотивы	Рокко: утонченная роскошь и изящество, камерность и причудливость, сентиментализм
Реализм: культ правды жизни типического человека в типических обстоятельствах	Романтизм: «бегство от действительности», поэтизация творчества и его свободы, ценность индивидуальности, возвышенное

Изменение темпов жизни, потрясения и трагические события рубежа XIX – XX веков, новый взгляд на человека решительно повлияли на развитие эстетики и искусства. Уже в 90-е годы XIX века многие художники начинают энергичные поиски новых выразительных средств, нового художественного языка, отразившего сущность и своеобразие нового человека. Эти поиски начинаются с решительного отказа от старых стилевых форм, со стремления дать волю своей фантазии. Результаты этих поисков воплотились в импрессионизме и модерне (ар нуво), как переходных стилях от классики к авангарду.

Импрессионизм (франц. *impression* – впечатление) – стиль, точкой отсчета в развитии которого является работа К.Моне «Впечатление. Восходящее солнце». Представителей импрессионизма (Ренуара, Дега, Сислея и др.) объединяла идея обновления творчества как преодоление академизма салонного искусства.

Целью импрессионистов становится передача ускользающей красоты мгновения, естественность и изменчивость мира через схватывание и выражение «первого впечатления». Импрессионистские пейзажи и натюрморты сочетают в себе естественную повседневность, наполненную ощущением радости, праздника. Это достигается и за счет особой светящейся и чистой колористики, и за счет применения новых приемов и методов («пуантилизм», асимметрия композиции и неожиданные ракурсы). В целом именно импрессионизм в своем обращении к современности, повседневной жизни и стремлением передать красоту мгновения, пластику и текучесть, оказал важное влияние на развитие многих художественных направлений XX века.

Модерн (Франция - ар нуво, Австрия – сецессион, Германия – югенд-стиль) – важнейший художественный феномен начала XX века (яркие представители: архитекторы А. Гауди и ван де Вельде, художники и графики А. Муха, О. Бёрдсли, М. Врубель, ювелиры Р. Лалик, Л.К. Тиффани). Его возникновение – прямой результат поиска нового стиля, с одной стороны, а с другой, - ответ на развитие науки и техники, возможности нового производства.

Для модерна свойственна идея синтеза искусств, в результате которого создается вещь, обладающая одновременно совершенной эстетической и технической формой. Именно в модерне осуществляется эстетизация всего человеческого пространства, в котором любой утилитарный предмет может стать и становится произведением искусства (принцип единства пользы и красоты). Художественными источниками, питающими причудливые формы модерна, стали мотивы недавно открытой крито-микенской культуры и одновременно эстетическое богатство, и изящество искусства Японии. Характерным для нового стиля с его девизом «Назад к природе» становятся: причудливо изгибающаяся линия, асимметрия форм, сложный растительный орнамент, декоративность, глубокая детализация, решение в единой стилистике одновременно архитектуры, интерьера, декоративно-прикладных вещей, мифологизация.

Необходимо отметить, что стиль модерн является одним из немногих стилей, который до сих пор совершенно несправедливо оценивается неоднозначно и противоречиво. Это очень сложная, красивая и дорогая из-за используемых материалов и кропотливой работы стилистика, требующая от автора одновременно виртуозности в деталях и цельности в создании «синтетического» объекта.

Дальнейшее развитие искусства начала XX века традиционно обозначается как художественный авангардизм. Он неоднороден и к нему относятся подчас прямо противоположные художественные направления. Тем не менее, их объединяют не только временные границы, но прежде всего отношение к классике – сознательный разрыв, бунт, протест. В целом, в авангардизме можно выделить следующие группы направлений:

- Направления, объединенные экспериментированием в области форм: кубизм, футуризм, конструктивизм, функционализм;
- Направления, объединенные экспериментированием в области колористики: фовизм, ташизм;
- Направления, для которых характерно одновременное экспериментирование с цветом и формой: абстракционизм, супрематизм;
- Направления, выражающие экзистенциальный тип мышления в художественной форме: экспрессионизм;
- Направления, основывающиеся на культе бессознательного (психоанализ Фрейда, интуитивизм Бергсона): дадаизм, сюрреализм.

Первые три группы художественных направлений относятся к абстрактному или беспредметному искусству, целью которого становится

отказ от изображения предметного мира, от природы в пользу идеи, выражающей «трансцендентальную» сущность предметов и явлений. Причем в произведении выражается не сама идея, а отношение к ней, особая интерпретация автора. Представители абстрактного искусства (Мондриан, Кандинский, Малевич) претендуют на создание новой, чистой реальности.

Абстракционисты считали, что только беспредметное искусство может быть свободно от религиозных, идеологических и прочих предписаний, которые искажают и делают невозможным выражение чистого бытия. Кроме того, именно абстракционизм в искусстве призван был выразить в особой художественной форме победу активного и творящего человека над пассивной формой природы. Знаменитый «Черный квадрат» Малевича, как «зародыш всех возможностей» был одновременно символом «чистого» бытия, лишённого предметности и символом всего абстрактного искусства в его принципиальной парадоксальности. О значимости супрематизма Малевича и абстракционизма в целом свидетельствуют неутраченные и поныне споры о его сущности и художественной ценности.

В дальнейшем в течение всего XX века в развитии абстракционизма прослеживались определенные всплески. Так, после окончания 2 мировой войны происходит второе рождение абстракционизма, как в Европе, так и в Америке. Его импульсом становятся ужасы войны и разруха послевоенных лет, которые вызвали желание спрятаться в своем мире, создать пространство (пусть и иллюзорное) свободы. Особенностью нового этапа абстракционизма становятся уже не просто формотворчество, а поиск новых средств выразительности.

В отличие от беспредметного искусства, экспрессионизм (Мунк, поздний Кандинский, поздний Ван Гог, Клее, Кокошка, Грос и др.) как выражение экзистенциального типа мышления, провозглашает единственной реальностью субъективность человека, выражение которой становится его основной целью.

Экспрессионизм, как «бунт отчаявшихся», пытается передать ту сторону жизни человека, которая наполнена духовными страданиями. Как следствие, интерес ко всему тому, что вызывает страдания: болезни, страхи, социальные потрясения и конфликты, стихийные бедствия. Для выражения напряженности и подчас обреченности человеческого существования экспрессионизм использует цветовые диссонансы, излом и деформацию линий и рисунка в целом, искажение пропорций и масштаба. Создаваемое экспрессионистами настроение наполнено тревогой, тоской и даже безысходностью, как и жизнь обычного человека.

Сюрреализм (Бретон, Эрнст, Магритт, Дали, Джакометти) как одно из самых ярких направлений неклассического искусства акцентирует внимание на других сторонах человеческого существования.

Упраздненный объем, отличавший скульптуру от других искусств, деформация фигур, принципиально новый художественный язык выражают не просто стремление к эпатажу, но поиск новых выразительных

средств, показывающих с точностью скальпеля абсурд и одиночество. Доминирующая вертикаль и бесплотность, смешание техники обработки металла и живописной поверхности Джакометти являют один из вариантов художественных поисков середины XX века, поисков души страдающей, одинокой и богооставленной.

Поскольку сюрреалисты считали Фрейда своим духовным отцом, является закономерным их стремление выразить бессознательное начало человека. Такое выражение требует от художника самого главного – освободиться от диктата разума. Для этого необходимо высвободить все скрытые и запертые цензурой (культурой как запретительным механизмом) стороны психики. Методы, которые используют сюрреалисты, адекватны их целям: «автоматическое письмо», «правила случайностей», которые могут применяться в особом состоянии, подобном трансу. Произведения сюрреалистов принципиально парадоксальны – сознательное стремление выплеснуть в материал болезненный бред, сокровенные грезы, сновидения, иррациональные импульсы через стихию свободного, подобного младенческому, бездушия порождает странные миры. Для них свойственны алогизм, неожиданность, отказ от стереотипов, экспериментаторство, бунтарство. (Свидетельством этому может считаться знаменитый образ часов С. Дали в виде мягкого растекающегося циферблата – работа «Постоянство памяти»).

При этом работы сюрреалистов отличает символизм, метафоричность, мастерство, виртуозная техника, прописанность мельчайших деталей, как реальных, так и фантастических предметов и существ, что в целом создает пугающе-завораживающие образы. Сочетание в пространстве одного полотна абсолютно реальных, но принципиально несовместимых природных элементов, выписанных как с нарушением законов эвклидовой геометрии и оптики, так и физики, вызывает ощущение противоестественной достоверности, болезненно привлекающей и отталкивающей одновременно. Заслуга сюрреалистов не только в том, что они придают искусству новую размерность и цель, не только в их формальной и сюжетной необычности и даже парадоксальности. Важным является то, что их идеи и методы во многом предвосхитили феномены постмодернистского искусства. Различного рода арт-действия сюрреалистов и прежде всего самого Дали, вся жизнь которого отличается виртуозной театральностью и эпатажем, можно расценить как предтечу последующих хэппенингов и перформансов постмодерна. Принято считать, что завершающим проявлением неклассического искусства по праву считается поп-арт («популярное искусство»), которое появившись в середине XX века, стало вызовом элитарному и концептуальному искусству предшествующих десятилетий. Поп-арт провозглашает «возвращение к реальности» через «раскрытие эстетической ценности» образцов массовой продукции.

Поп-арт порожден урбанизированным обществом массового потребления. В шокирующей манере его представители (Уорхол, Раушебах, Блейк) стремились обыграть эстетическую ценность предметов урбанизи-

рованного быта, выпадавших ранее за пределы искусства. В поп-арте главным является соединение вызова и безразличия, благодаря чему его представители могли показать, что все в мире одновременно прекрасно и безобразно, достойно и недостойно.

Провозглашая свое искусство вне традиций и норм, его представители заимствовали свои образы у массовой культуры (реклама, комиксы, плакаты, кино и фотография) и помещали их в иной контекст. В результате произведением становится старое одеяло, натянутое на подрамник и забрызганное краской (знаменитая работа Р.Раушенбаха «Кровать») или соединенная в едином художественном пространстве знаменитая Мадонна Рафаэля и гвозди. Благодаря новым художественным приемам и формам арт-практик и арт-акций (инсталляция, коллаж, хепенинг, перфоманс), поп-арт становится переходным стилем, своего рода связующим звеном между эстетикой модернизма и постмодерна.

В целом неклассическое искусство отличают цели и способы символизации мира, а также восприятие самого человека. Это не только новое искусство, но и новый стиль жизни. Специфика этого искусства нашла выражение в таких чертах, как:

- Полемический характер; бунтарство, эпатаж;
- сознательный разрыв и противопоставление классике;
- отказ от мимезиса как подражательности;
- принципиально новые технические приемы: лучизм, кубизм;
- формотворчество и экспериментаторство;
- символизация линии, цвета, формы;
- утверждение «логики абсурда» и парадокса;
- стремление синтезировать в творчестве разные начала: объем, звук, пластику, цвет, запах.

2.13. Эстетика спорта

Современная молодежь предъявляет высокие требования к соблюдению эстетических критериев профессиональной деятельности и повседневного образа жизни. Это проявляется в повышенном интересе к антропологической эстетике маникюра, педикюра, стоматологии, косметической хирургии, дизайну одежды, обуви. Одним из факторов привлечения студентов в пространство физической культуры и спорта является эстетическая компонента. Она проявляется в интерьерном дизайне спортивных залов, эстетической привлекательности спортивных соревнований, а также в привлекательности спортивных композиций, командной игры, возможности проявить чувства, ощутить позитивные изменения собственной телесности и настроения.

Спорт является одним из эффективных средств и условий эстетического воспитания, формирования эстетических чувств, вкусов и потребностей в общении. Произошла эстетизация спорта через усиление роли таких видов спорта как фигурное катание, танцы на льду, художественная гимна-

стика и эстетическая гимнастика. В современный спорт выросла роль его зрелищности, в котором важное место занимает эстетический аспект. Организация спортивных мероприятий требует знания и учета закономерностей эстетического восприятия. Для эффективного функционирования спорта создана особая предметная эстетическая среда.

Эстетическая компонента спорта напрямую зависит от уровня мастерства спортсменов. Этот уровень проявляет себя в совершенстве спортивного движения, в его технической и композиционной согласованности, высоком эмоциональном накале состязаний. Отечественные исследователи уже в 60-х годах XX столетия (А.А. Френкин) обратили внимание на эстетические компоненты физической культуры. М.Я. Сараф, В.И. Столяров обозначили предметное поле эстетики спорта. В нем есть тематика эстетики спортивных зрелищ (М.М. Лобжанидзе), эстетика физических упражнений (Л.Д. Назаренко). Предметное поле эстетики спорта формируют определенные эстетические ценности. Это объективно существующие особенности спорта, которые приобрели эстетическую значимость. Они формируют в эстетическом сознании эстетические чувства, эстетическое удовольствие, оцениваются с эстетической точки зрения. Это эстетические чувства, вкусы, потребности, идеалы, взгляды и теории, которые составляют мир эстетического сознания, связанного со спортом.

Занятия физической культурой и спортом способствуют развитию, заложенных в человеке от природы физических задатков. При этом эстетическая сторона активности выступает как его структурный компонент. Поэтому эстетическое воспитание и физическое воспитание сформировали кластер развития современной личности. В этом кластере имеет место конвергенция достижений педагогической, тренерской, психологической, медицинской практик. Спорт сопровождается не только накалом спортивной борьбы, но и психологическими эмоциями. В данном случае важна связь эстетики спорта с этикой спорта. Спортивные состязания предполагают справедливость и равенство условий. Они несовместимы с нарушениями спортивной этики спортсменами, тренерами, зрителями. Подобные факты смещают эстетику спорта в предметное поле категориальных структур низменного и безобразного. Красота и изящность спортивных соревнований уступают место скандалам, конфликтам, дракам и переходят в область спортивного арбитража, компетенции антидопинговых структур. Страдают зрители и спортсмены.

В данном контексте рассмотрения важную роль играет игровой азарт спортсменов и болельщиков. В связи с этим на спортивные клубы ложится ответственность за поведение спортсменов и болельщиков, поскольку несдержанность может перерасти в массовые беспорядки и свести к минимуму эстетическую привлекательность спортивных мероприятий. В данном случае одной из важнейших задач эстетического воспитания средствами спорта и в самой сфере спорта состоит в том, чтобы азарт из стихийных чувств и страстей участников и зрителей состязаний не стре-

мился к технологиям конфликтного сознания. Крайние формы проявления азарта в сфере спорта в виде спортивного фанатизма разрушают не только эстетическое отношение к спорту, но и сам спорт.

Нравственное содержание спортивного факта раскрывается в контексте моральных отношений между участниками состязаний. Ключевым является воспитание чувств эстетической и нравственной меры аналогичной той, что вырабатывается в процессе тренировок как способность контролировать правильность двигательных действий на основе знания, сопровождающих их мышечных ощущений.

В современном спорте развивается спортивная победа при равном техническом мастерстве спортсменов формируется факторами эстетического порядка. В этих условиях растет роль видов спорта с сильно выраженной эстетической значимостью. Растет значение композиционных компонентов спорта. Объективной основой послужило быстрое развитие медико-биологических наук о спорте и стремительное совершенствование спортивной техники. Спортивные комплексы строятся из элементов высшей степени сложности. Выполнение элементов композиционных упражнений требует строгой логики двигательных актов и технической обоснованности их связи. Эстетическая значимость этих комплексов возникает как функциональная необходимость. Сформировалась тенденция конвергенции спорта и искусства. Многие спортсмены создали профессиональное ядро для развлекательных спортивных шоу, рассчитанных на массовую аудиторию.

Красота движения является показателем его функциональной оправданности, верного направления развития спортивной техники. Практика спортивной деятельности подтверждает это положение. Знание эстетических закономерностей и принципов эстетического формообразования имеет такое же значение в спорте, как и для субъекта художественного творчества. Ценится свобода, легкость и непринужденность движения, которая возникает только на основе высокого технического мастерства. Спортивное упражнение с учетом названных особенностей приобретает эстетическую значимость. Эстетическая компонента в спорте определяется логической последовательностью, строгостью сочетания элементов спортивного комплекса. Важную роль играет координация и субординация движений. На помощь приходит музыкальный ритм. Эстетику создает оригинальность. Это нестандартное построение спортивного комплекса, демонстрация новой трактовки движения.

В ряде видов спорта критерием победы выступает не количественный показатель меры, веса, скорости, а композиционная точность движения. В Белорусском национальном техническом университете создан спортивно-технический кластер на базе спортивно-технического факультета. В его структуре спортивные, инженерные, медицинские, педагогические компоненты учебного процесса, тренировочной деятельности, физической культуры. Функционирует система оздоровительного комплекса студентов,

спортивные команды и клубы. Инженерная компонента интегрирована в задачи разработки спортивного оборудования, проектирования и строительства спортивных объектов. Этому способствует интеграция с потенциалом строительного факультета. В пределах Минска созданы уникальные спортивные комплексы для зимних и летних видов спорта. Это позволило Беларуси проводить международные соревнования по различным видам спорта. Спортивной привлекательности Беларуси на международной арене способствует эстетическая привлекательность страны и ее городов, выражающаяся не только в оригинальной городской среде, но и современных коммуникациях, чистоте и порядке. Международные спортивные федерации охотно сотрудничают с белорусскими спортивными организациями, обладающими высоким уровнем менеджмента и маркетинга.

2.14 Инженерное творчество в системе интеллектуальных ценностей

Все новые знания, технические решения и изобретения приходят в мир через отдельно взятого человека и являются продуктом его творческой деятельности. Инженер взаимодействует с окружающей его действительностью в силу своего предназначения в обществе, преобразуя производство для удовлетворения потребностей общества. Адаптация к производству невозможна без познания и принятия решений. В неопределенных ситуациях существует множество возможных решений. Увидеть лучшее из них – это уже творческое достижение. Имена инженеров, которые достигли высот в познании и преобразовании техносферы остаются в памяти потомков.

Одной из главных проблем в профессиональной подготовке инженера – умение самостоятельно ставить новые задачи, умение решать задачи поиска новых конструкторско-технологических решений на уровне изобретений, ноу-хау, обеспечивающих повышение качества продукции, достижение мирового уровня, всесторонней интенсификации производства и экономию всех видов ресурсов.

Процесс формирования инновационных инженерных знаний и умений должен быть подчинен развитию навыков самостоятельного инженерного творчества и развитию творческого потенциала, системного анализа технико-экономических проблем.

Существует мнение, что умение находить, ставить и решать изобретательские и рационализаторские задачи – это «божий дар», которому нельзя научить. По мнению ряда авторитетных педагогов обучение инженерному творчеству заметно повышает интеллектуальный потенциал каждого человека. Обучение методом инженерного творчества – это один из наиболее действенных путей инновационного развития техники и экономики и общества.

Интеллект, интеллектуальный труд

Интеллект – качество мышления в конкретной деятельности человека.

Различают естественный и искусственный интеллект.

Под естественным интеллектом понимается качество мышления в конкретной инженерной деятельности при интеллектуальной поддержке аппаратно-программной сферы, включающий знания, умения, банки данных и справочные материалы, способы и методы оперирования и управления ими.

Психофизиологические качества мышления человека характеризуют его естественный интеллект.

Различают следующие показатели интеллектуального развития:

- 1 – восприятие
- 2 – представление
- 3 – память
- 4 – мышление
- 5 – внимание
- 6 – эрудированность
- 7 – широта познавательных интересов
- 8 – уровень логических операций

Сюда также включают динамику работоспособности:

- особенности включения в работу
- степень утомляемости
- привычный темп работы и другие показатели.

Оценка приведенных показателей в настоящее время производится методами психодиагностического тестирования с использованием компьютерных тестовых программ.

При недостаточности этих качеств возможен компенсаторный механизм: повышения мотивации, работоспособности и усидчивости, системы притязаний, тщательности, аккуратности.

Искусственный интеллект – это способность компьютерной системы автоматически формировать интеллектуальные действия и генерировать информацию, необходимую и достаточную для принятия решений на основе формализованных экспертных знаний.

Иначе можно сформулировать понятие искусственного интеллекта как область информатики, которая занимается разработкой интеллектуальных компьютерных программ ранее традиционно связанных с человеческим ресурсом – пониманием, языком, обучением, способностью рассуждать, решать проблемы.

Искусственный интеллект основан на интеллектуальных компьютерных информационных технологиях, моделирующих предметную область инженерной деятельности, и находит все большее распространение в инженерной деятельности.

Интеллект успеха включает три взаимодополняющие компоненты:

- ✓ интеллект аналитический
- ✓ интеллект творческий
- ✓ интеллект практический (прагматический)

Творчество – интеллектуальный вид деятельности, порождающий качественно новые результаты, отличающиеся неповторимостью, оригинальностью и общественно-исторической уникальностью.

Следовательно, творчество предполагает освоение информации о предметной области, профессиональную эрудицию и критическое отношение к своим умозаключениям, проверку их на достоверность, правдоподобие, новизну.

Наиболее эффективный способ генерации новых идей заключается в интуитивной перегруппировке доступной информации.

Интуиция, как показывает человеческий опыт, является единственно продуктивным способом формирования идей в неопределенных ситуациях.

Новые идеи являются движущей силой прогресса, как в инженерный, так и в любом другом виде человеческой деятельности: от науки до искусства, от политики до устройства собственной судьбы.

Вспомните: «Человек – творец своей судьбы». Следовательно, все мы с вами – творцы собственной творческой личности.

Инженерный труд в основе своей является трудом интеллектуальным.

Интеллектуальный труд – вид трудовой деятельности, основанный на приобретении и использовании профессиональных знаний, методов, правил и приемов умственного труда для достижения целей и результатов.

Трудосберегающая технология интеллектуального труда – это такая организация работы, при которой она выполняется однократно, без ее повторения специалистами.

В противном случае такая работа превращается в рутинную. Отсюда видно, что важным элементом научной работы является разработка методов, правил и приемов работы, облегчающая труд инженера.

Известно три направления трудосберегающей технологии интеллектуального труда:

Однократная систематизация информации и данных.

Использование банков знаний.

Автоматизация формализуемой части инженерной работы, в том числе с использованием методов искусственного интеллекта.

Особенности культуры инженерного мышления

Мышлению свойственны следующие процессы:

- абстракция,
- анализ и синтез,
- формирование задач и поиски их решения,
- идеализация,
- усмотрение в изучаемых объемах неочевидных сходств и различий,
- обобщение,
- формирование и обоснование полученных в ходе изучения объектов результатов выдвижения гипотез, например для развития теории.

Механизмы мышления исследуются различными науками: физиологией высшей нервной деятельности, гносеологией, логикой, кибернетикой.

Характерным для логико-гносеологических исследований мышления является изучение его в связи с проблемами адекватного отражения изучаемых объектов в мысли в связи с задачами достижения истины в процессе познания, в связи с теми приемами и процедурами, правильное исследование которых является необходимым условием достижения верного, истинного знания. В общей структуре мышления, как известно, выделяются три функциональных уровня: наглядно-действенный, чувственно-образный и понятийно-логический, причем в разных типах профессионального мышления доминируют разные уровни.

Основная задача инженера состоит в том, чтобы используя различные знания, достичь определенной практической цели: разработать прибор, машину или технологию и организацию их производство. Поскольку в процесс создания технического объема вовлечено научное знание, ясно, насколько важна роль понятийно-логического уровня инженерного мышления. Однако не менее важно для инженера «увидеть» мысленно в идеале будущее творение.

Поэтому ведущей слабо формализуемой процедурой инженерного мышления является переход от научно-логической системы к системе принципиального иного порядка, где эстетический образночувствительный компонент, обладающий качеством интуитивной очевидности, целостности и завершенности, становится мощным интеллектуальным и эмоциональным стимулом и подкреплением в творчестве. Отсюда вывод, что доминанта инженерного мышления базируется на парадигме понятийно-логического и образно-чувственного уровней в процессе диалектического взаимодействия, что составляет методологию и специфику этого типа мышления. Вероятностный приближенный характер образного мышления делает его незаменимым для оптимизации инженерного мышления, особенно на стадии поиска концептуальной идеи или обобщающей гипотезы, так как только однозначность и фиксированность понятийно-логического уровня мышления могут привести к тенденциозности в связи с несовершенством теоретических знаний. В этой роли инженерное мышление выступает как специфическая духовная, умственная деятельность по отражению определенной стороны социальной деятельности, связанной с техникой и техническими знаниями по конструированию, проектированию и созданию человеко-машинных производственных систем. Результатом инженерной деятельности является инженерное решение в форме проекта, чертежа, стандарта, нормы, распоряжения, приказа, поручения.

Объем и особенно характер знаний, используемых инженером, обуславливает эвристическую и методическую культуру инженерного мышления, предъявляемые к нему требования.

Властное вторжение кибернетики, информатики, компьютерных технологий в сферу инженерной деятельности, обострение глобальных экологических, демографических проблем, продовольственной безопасности,

предотвращения мирных техногенных катаклизмов и катастроф обусловило необходимость развития системного мышления инженера.

Такие факторы инженерного мышления требуют развития способности к самоорганизации, самовоспитания, внутренней потребности в постоянном самосовершенствовании – как необходимый элемент современной культуры инженерного мышления. Эта культура выступает инициатором в создании и организации внедрения инноваций, нововведений и способных прогнозировать их социально-экономические последствия.

Старые темпы производства и репродуктивного (подражательного) образования обеспечивали постепенное изменение и развитие технической (предметной) сферы, так что инженер успевал приспосабливаться к новой ситуации. Современный технологический динамизм требует кардинальных изменений в трудовой деятельности, нового качества инженерного мышления и инновационного знания для целесообразного преобразования окружающей производственной сферы.

Инженерное творческое мышление – это резерв современного научно-технического прогресса, который является непременным условием в инженерной деятельности.

Творчески работающий инженер, совершенствующий технику и технологию и связанные с ней производственные отношения, одновременно совершенствует свои способности, обогащается знаниями, оттачивает и систематизирует методы мышления, на опыте разрабатывает и уточняет собственную шкалу ценностей в своей работе.

Основными принципами инженерного мышления являются:

- практичность,
- всесторонность (системность),
- оптимальность принятия решения,

которые учитывают объективные общественные потребности, соответствующие социальным, технико-технологическим, экономическим требованиям.

Творческие уровни инженерного труда

Три основных вида технического творчества – высших форм инженерной деятельности:

1. Рационализаторское предложение – предмет использования уже известных методов и устройств впервые на своем предприятии.

Рацпредложение = (новизна на предприятии) + (полезность)

2. Изобретение – решение специальной проблемы в технической области, имеющее мировую новизну и полезность.

Изобретение = (мировая новизна) + (полезность)

3. Открытие – вскрытая закономерность объективного лица, вносящая коренные изменения в уровень познания.

Два первых уровня – плод инженерного труда, а третий – научное познание окружающей нас действительности, как правило с элементами инженерного творческого труда.

Рацпредложение и изобретение – суть искусственные системы, а открытие – объективно независимое явление окружающего мира, вскрытое в результате научной деятельности. В этом его отличие от первых двух видов творчества.

Творческая лаборатория людей, известных своими выдающимися достижениями, исследуется и обобщается. Результаты таких исследований свидетельствуют о том, что протекание процесса мышления в творческой деятельности различного типа имеет много общего.

Закономерность формирования и организации творческого мышления полезны для любого человека, тем более для инженера. Инженер в переводе с французского языка означает изобретатель. Достаточно перечислить основные работы русского инженера-механика с Большой буквы Шухова, чтобы понять, что для этого нужны поистине фантастическая работоспособность и знания. Он спроектировал около 500 мостов и все они были построены. А еще были паровые котлы (вспомните котел им. Шухова), нефтеперегонные установки, трубопроводы, баржи, домны, элеваторы, ангары, краны, маяки, радиобашни и многое другое.

Другой пример. Великий изобретатель Эдисон, получивший более 1000 патентов на свои изобретения. Творческих инженеров очень много, вспомним отечественных инженеров с Большой буквы: Кулибин, авиаконструкторов Туполева, Яковлева, Лавочкина, создателей отечественных космических аппаратов Циолковского и Королева, радио – Попова, огнестрельного оружия – Калашникова. Их тысячи. Они двигают научно-технический прогресс общества. Тем не менее, многие считают мышление процессом настолько естественным, что оно не требует анализа и контроля. Однако это не так, как показывает творческий опыт многих людей и ученых. В настоящее время разработано своих 50, а с учетом частных методик – несколько сотен методов поиска решений технических задач. Эти методы ориентированы на развитие как логического мышления, так и интуиции. Они полезны инженеру как для создания технических решений, так и в других областях своей творческой деятельности.

ЮНЕСКО предлагает называть инженером такого работника, который умеет творчески использовать творческие знания, проектировать и строить предприятия, машины и оборудование, разрабатывать производственные методы, используя различные инструменты, конструировать эти инструменты, пользоваться ими, хорошо зная принципы их действия и предугадывая их поведение в определенных условиях. Основными критериями оценки качества профессиональной подготовки инженера в настоящее время являются: объем знаний, степень развития технического мышления, творческих способностей, инженерных умений и психологической структуры личности, необходимых в сфере профессиональной деятельности. С позиций системного подхода процесс профессиональной подготовки как целостное явление имеет свои закономерности и интегральные свойства, которые представляют собой как бы пересекающиеся множества качеств

специалиста, а творческий компонент присущ всем сферам деятельности инженера.

Жизненная стратегия творческой личности инженера, это основа новой теории развития творческой личности инженера.

Анализ творчества многих известных и великих ученых и инженеров дает основания для выделения системы качеств, необходимых для становления творческой личности. Выделено семь значимых качеств:

1. Достойная цель, значимая для личности и общества;
2. Планы и их упорная реализация;
3. Работоспособность «несмотря ни на что!»;
4. Волевые усилия по сохранению физического и психического здоровья;
5. Техника решения задач;
6. Умение «держаться удар»;
7. Результативность как итог многогранной полезной деятельности творческой личности.

1. Системный подход, означающий рассмотрение технического объекта (ТО) как элемента системы более высокого порядка и как системы, состоящей из взаимосвязанных элементов. Теоретической основой является методология системного анализа и системотехника.

2. Функциональный подход – рассмотрение ТО не в его конкретной физической форме, а как совокупность функций, которые он должен выполнять.

Теоретической основой служат принципы функциональной организации технических систем. Системный подход относится к общенаучной методологии познания частей объекта на основе системных свойств.

Существует по меньшей мере четыре свойства, которыми должен обладать объект, чтобы его называли системой:

1. Целостность и делимость – как целостное образование с выделенными частями (элементами).
2. Связность элементов между собой, превосходящая по мощности связи с элементами окружающей среды.
3. Организованность – свойство, снижающее степень неопределенности объекта.
4. Интегративность – свойство объекта, совокупность качеств которого не свойственны ни одному из элементов в отдельности.

Различают естественные (природные) системы, концептуальные (идеальные) системы, (модели, теории, схемы), а также искусственные системы, созданные человеком (техносфера): общество, машины, установки, приборы, оборудование, а также социальные (общественные) системы.

По степени сложности системы бывают простыми и сложными.

Простые системы – системы, имеющие конечное число элементов и связей. Большинство простых систем относятся к концептуальным и искусственным системам, созданным человеком.

Сложные системы – как правило, естественные системы живой и общественной природы, обладают свойствами уникальности (неповторимости), слабопредсказуемости и целенаправленности функционирования.

Анализ и исследование таких систем составляет свои особенности и серьезные методологические трудности исследования в силу своей неопределенности. В инженерной деятельности преобладающее значение имеют технические и организационно-технические (эргатические – человеко-машинные) системы. В общей теории систем под иерархией понимают расположение частей или элементов целого в порядке от высшего к низшему, которые используются для описания любых системных объектов. Конкретным примером служит энергетика агропромышленного комплекса (короче, агроэнергетика) как сложная иерархическая организационно-техническая система, выполняющая функцию энергообеспечения аграрного производства и быта сельского населения и включающая ряд подсистем. Системы обычно функционируют в окружающей среде при взаимодействии с другими системами. Свойства систем, их содержание и функции устанавливаются посредством выделения системообразующих элементов и связей между ними. Системы анализируются с заданной степенью детализации путем перехода от реальных объектов к моделям. Различие между объектом как системой и его моделью примерно такое же, как различие между природным ландшафтом с изображающей его картиной, человеком и его фотографией, машиной и ее проектом. Все зависит от мастерства художника и инженера.

Иерархия частных наук представляет результаты исследований фрагментов целого (систем) с различных позиций, чем позволяет выявить специфические особенности исследуемых объектов и явлений. Это свойство называется многопозиционностью познания.

Таким же качеством многопозиционности обладает творческое мышление. Тексты, чертежи, графики и прочие результаты понимания закономерности процессов протекающих в природе и технике, рассматривают с позиций семиотики как общей науки о знаковых системах. Семиотика, в свою очередь, анализирует информацию с позиций прагматики – науки о том, что дает знаковая система человеку.

Между исходной точкой (знание и потребности) и конечным пунктом инженерной деятельности (решение и результаты) стоит проблема, которую нужно эффективно разрешить. Чтобы справиться с этой задачей, нужно принять на вооружение процесс решения проблем, связанный с устранением системного противоречия, обеспечивающего достижение цели. Движущей силой развития техники является системное противоречие как объективный фактор, сдерживающий ход этого развития. Следовательно, эпицентром проблемы всегда является противоречие. Эволюция, развитие любой технической системы подчиняется следующим пяти закономерностям:

1. Отдельные элементы технической системы (ТС) (машины, механизма, процесса) всегда находятся в тесной взаимосвязи.

2. Развитие ТС происходит неравномерно: одни элементы обгоняют в своем развитии другие отстающие.

3. Планомерное развитие технических систем оказывается возможным до тех пор, пока не возникнут и не обострятся противоречия между совершенным элементом системы и отстающими частями.

4. Системное противоречие является тормозом общего развития всей системы. Устранение противоречия есть решение технологической задачи.

5. Коренное изменение одной части системы вызывает необходимость ряда функциональных изменений в других ее частях.

Всякая ТС развивается по своим законам функционирования. Движущей силой развития ТС являются общественные потребности и внутренние возможности ТС. В этих условиях создание ТС по своему содержанию представляет собой итерационный процесс решения двух проблем: анализа и синтеза системы. Системный анализ сводится к принятию решения и построению ТС, обеспечивающей выполнение функций, определяемых критериями эффективности ТС.

Функция – краеугольное понятие в теории инженерного творчества, кратко характеризующее собой действие, поведение как реализацию свойств и ТО или ее элементов.

Выполнение технических требований есть проявление ее функций ТС.

Законы функционирования, используемые при анализе и синтезе технических систем, выступают как методы исследования, поэтому их называют функциональными принципами.

Рассмотрим эти принципы.

1. Принцип совместимости функций, требующий увеличения степени соответствия функций между элементами системы. Пример: низкотемпературная изоляция в электронагревателе не способна работать при высокой температуре (например, около электрической спирали).

2. Принцип актуализации функций, обеспечивающий переход свойств элементов системы, используя различные функциональные возможности при различных условиях функционирования. Пример: свежий нагретый воздух, подаваемый в помещение.

3. Принцип лабильности (изменчивости) функций элементов системы при различных условиях функционирования. Пример: стимулирование развития или подавления жизнедеятельности микроорганизмов при воздействии ультразвука различной интенсивности.

4. Принципы сосредоточения функций в одних и тех же элементах системы. Пример: Термозависимые резистивные электронагреватели как датчики температуры.

Функциональный подход в системном анализе и синтезе ТО является мощным инструментом активизации технического творчества, открывая эффективные методы поиска технических решений. Например, известен

метод функционально-стоимостного анализа (ФСА), когда каждая функция элемента ТС оценивается в стоимостном (денежном) выражении.

Эти критерии являются одновременно важнейшими показателями эффективности технических систем. Они выступают в качестве требований к оценке качества технических систем

Развитие техники определяется следующей группой критериев:

- функциональные критерии, характеризующие важнейшие показатели реализации функций ТО;
- технологические критерии связаны только с возможностью и простотой изготовления ТО;
- экономические критерии определяют экономическую целесообразность реализации функций с помощью рассматриваемого ТО;
- антропологические критерии связаны с вопросами безопасности, дизайна, санитарной гигиены и эксплуатации ТО.

Условия и требования, которым должна соответствовать система критериев эффективности и развития техники:

- Условия измеримости, которые допускают возможность количественной оценки по одной из шкал измерений: отношений, интервалов, порядка.

- Условие сопоставимости должны иметь также единицы измерения, которые позволяют сопоставлять ТО для различных времен и стран, лучше всего в безразмерных или удельных величинах.

- Условие исключения отрицательных эффектов характеризует также параметры, которые оказывают отрицательное влияние на развитие техники.

- Условие постоянства исключения отрицательных эффектов, для которых всегда имеет место условие исключения.

- Условие минимальности и независимости критериев, которые не могут быть логически выведены из других классов критериев или прямых следствий из них.

Умение выделить и описать объективную систему критериев представляет возможность кардинальной оценки существующей и создаваемой техники, открыть путь заимствования улучшенных технических решений из других областей техники.

Функциональные критерии производственного ТО:

- критерий производительности т/ч, л/ч, т·км/ч, кВт·А, кВт·ч и др.;
- критерий механизации, как отношение механической работы к сумме механической и ручной работы;
- критерий автоматизации как отношение числа автоматически управляемых операций к сумме управляемой и операций управления, производимой человеком;
- критерий непрерывности процессов обработки, как отношения числа операций с использованием непрерывных процессов к сумме непрерывных и прерывистых процессов.

Функциональные критерии точности: измерения, попадания в цель, обработки материала, обработки потока энергии и потока информации.

Функциональные критерии надежности: безотказность, долговечность, сохраняемость, ремонтпригодность.

Технологические критерии:

– трудоемкости изготовления ТО, как затраты труда на единицу получаемой эффективности;

– технологических возможностей, как сумма произведенного количества стандартных (покупных) элементов и оригинальных элементов различной степени сложности на их весовые (значимые) коэффициенты к сумме всех элементов.

Частными случаями этого критерия является критерий стандартизации и унификации.

– полезного использования материалов, как отношение массы ТО к массе израсходованных материалов;

– расчленения ТО на элементы, обеспечивающих оптимальное упрощение технологии разработки, доводки изготовления, ремонта, замены и модернизации изделий, как основы стандартизации и унификации.

Экономические критерии ТО:

– расхода материалов и энергии, как отношение ТО к главному показателю экономической эффективности (себестоимости);

– затрат на информационное обеспечение, как отношение затрат на подготовку и обработку информации к главному экономическому показателю;

– габаритных размеров ТО, как отношение объема к его экономической эффективности.

Антропологические критерии:

– эргономичности, как отношение реализуемой эффективности эргатической человеко-машинной системы к максимально возможной (коэффициент полезного действия человека эргатической системы);

– эстетичности, безопасности, экологичности, как отношение соответствующей фактической величины к нормативной.

Наивысший уровень инженерного творчества заключается в выявлении и использовании законов и закономерностей техники.

1. Закон прогрессивной эволюции техники определяет циклический переход от поколений к поколению в результате устранения выявленных противоречий и повышением критериев эффективности.

Как следствие, использование этого закона позволяет прогнозировать изменение критерия эффективности и другие исследования ТО.

2. Закон соответствия между функцией и структурой отражает системную целостность ТО, когда исключение любого из элементов ухудшает критерий эффективности или ведет к прекращению его функций.

На основе этого закона разработаны методики построения и анализа функциональных структур конкретных ТС, а в последние десятилетия развивается методология компьютерных информационных технологий исследования и анализа сложных ТО.

3. Закон стадийного развития техники связан с последовательной реализацией четырех фундаментальных функций, обеспечивающая человеком в процессе труда по созданию ТО:

Технологическая → энергетическая → управления → планирования объема и качества продукции

4. Закон однородного ряда ТО, отличающихся значением главного функционального параметра.

Позволяет использовать закономерность корреляции других параметров этого ряда.

5. Закон симметрии и асимметрии ТО, нарушение которого ухудшает техническое решение и пути усложнения в развитии технических систем.

6. Закон гомологических рядов. Позволяет прогнозировать появление новых технических решений по аналогии с открытием новых химических элементов с помощью периодической таблицы Д.И. Менделеева.

7. Закон расширения множества потребностей-функций – при наличии необходимого потенциала и социально-экономической целесообразности возникающая новая потребность, когда удовлетворяется с помощью впервые созданных ТО; при этом возникает новая функция, которая затем существует как угодно долго, пока ее реализация будет обеспечивать сохранение и улучшение жизни потребителя.

Число таких потребителей-функций со временем монотонно и ускоренно возрастает по экспоненциальному закону.

Технологический уклад – совокупность взаимосвязанных и согласованных технологических процессов и механизмов, соответствующих уровню техники и квалификации работников и обеспечивающих получение конечного продукта. Он важен для понимания процессов инновационного технико-технологического развития и места государства в мировой экономике. Технологический уклад используется в качестве инструмента описания долгосрочного технико-экономического развития народного хозяйства стран. Классификация технологических укладов включает 5 видов и 6 характеристик каждого из уклада.

Например, ключевыми факторами укладов являются:

1-й уклад (1770-1830) – текстильные машины

2-й уклад (1830-1880) – паровой двигатель, станки

3-й уклад (1880-1930) – электродвигатель, сталь

4-й уклад (1930-1980) – ДВС, нефтехимия

5-й уклад (1980-2100) – микроэлектронные компоненты, биотехнология

Лидеры 5-го уклада: Япония, США, Германия, Швеция, Тайвань, Корея, Канада, Австралия. Ядро 5-го технологического уклада: электронные процессоры, ВТ, оптико-волоконная техника, ПО, телекоммуникация, робототехника, производство и переработка газа, информационные технологии и услуги. Техническая потребность производства возникает в результате индивидуальных или общественных запросов на новые технические средства и технологии производства продукции как объективная необходимость совершенствования и обновления производства.

В 20 веке изобретено, придумано и создано больше, чем было сделано человеком за все предыдущие столетия. Природа этой потребности имеет двойкий характер: опережающее осознание перспективных потребностей инженерами в творчестве высших достижений и «социальный запас» как реализация общества и производства на отставание существующего уровня техники от необходимого. Техническая потребность может быть удовлетворена лишь при наличии технической возможности, то есть комплекса физических, экономических, материальных, энергетических и других ресурсов. Противоречия между потребностью и технической возможностью порождают проблемные ситуации, которые стимулируют техническое творчество. Проблема – это потенциальная цель (задача), для которой еще не найдены альтернативные способы ее достижения или не представляется возможным выделить ресурсы на поиск альтернатив для ее решения, или то и другое. Виды технических противоречий:

1. между предметом труда и техническими средствами.
2. между техникой и человеком в процессе труда.
3. внутренние в технической системе или между техническими системами или средствами.

Выявление технического противоречия и результаты анализа его специфических особенностей приводят к постановке технической задачи.

Техническая задача – это формулировка условий для достижения поставленной цели. В ее структуре выделяют указание на достигнутый результат, условия функционирования разрабатываемого технического средства и осуществление решения.

Реализация (решение) технической задачи возможна при возникновении идеи, то есть принципа устранения противоречия, выраженного в идеальной форме. Это и есть центральная проблема творческого акта инженерной деятельности.

Материализация идей осуществляется в виде технических решений различного вида (рацпредложение, ноу-хау, полезные модели).

Техническое решение – это система средств, реализующих идею и направленных на устранение противоречий и удовлетворение потребностей.

Стандартная методология решения технических задач включает следующие 5 основных этапов:

1. Подготовка: выявление потребности, поиск информации, выбор, направления;
2. Замысел: анализ информации, постановка задачи и выбор средств для ее решения;
3. Поиск решения: генерирование, апробация и верификация (оценка правдоподобия) идей;
4. Конкретное решение, его опытная проверка и оформление;
5. Техническая реализация решения.

На первом этапе необходимо разглядеть, осознать проблемную ситуацию технического противоречия. Для этого требуется творческое воображение и хорошее знакомство с информацией, которые позволяют понять, в чем именно состоит противоречие между потребностью и возможностью ее удовлетворения. Важнейшим моментом в решении технической задачи является определение возможных путей и средств для ее решения.

Классификация технических задач представлена в табл. 1, а градация технических задач по степени сложности – в табл. 2.

Разрыв между знаниями, потребностями и решениями, результатами, который преодолевается применением принципов Мышления прорыва как преодоления объективных противоречий между ними. Семь принципов Мышления прорыва:

1. Принцип уникальности.

Каждая проблема по-своему уникальна и может потребовать уникального решения.

2. Принцип целенаправленности.

Сосредоточение на целях и их расширении, способствующих помочь отбросить несущественные аспекты проблемы.

3. Принцип опоры на конечное решение.

Ориентация на будущее целевое решение дает направление для выработки решений ближайших перспектив и встраивание их в решение более крупных задач, в дерево целей-задач.

4. Принцип системности.

Каждая проблема есть часть более крупной системы проблем, поэтому решение одной проблемы неизбежно влечет за собой появление следующей. Четкое представление о структуре решения и составляющих ее элементах и измерениях (оценках) обеспечивает его работоспособность и реализуемость.

5. Принцип ограниченности сбора информации.

Накопление избыточного количества данных сделают из вас эксперта в области рассматриваемой проблемы, но способны помешать обнаружить ряд ценных альтернатив решения.

6. Принцип работы с людьми.

Необходимо самым тесным образом и на постоянной основе подключать к процессу выработки решения тех, кто будет его реализовывать и непосредственно использовать.

7. Принцип непрерывности и своевременности усовершенствований, инноваций.

Сохранение жизнеспособности решения – заключение в него программы жизнеспособности реализации нововведений.

Методология поиска новых технологических решений можно рассматривать как некую технологическую систему методов:

1. Основные (рациональные) методы и средства поиска новых технических решений, опирающаяся на логику мышления и развития техники.

2. Методы и средства настройки и регулирования творческой активности, опирающейся на приемы психологической и физиологической активизации умственного труда.

3. Специальные информационные методы обеспечения поиска новых технологических решений.

4. Алгоритмы (или искусство) синтеза поисковых стратегий, опирающихся на гармоническое использование всех средств и методов поиска.

5. Методы и эффективные формы организации и управление поисковой деятельностью.

Существующие методы инженерного творчества можно укрупненно разделить:

1 – по степени систематизации (формализации);

2 – по характеру применения.

Таблица 1. Классификация технических задач.

Тип задачи	Модель задачи			Характеристика задачи
	1	2	3	
I	0	0	0	Компоненты задачи определены. Задача тривиального преобразования.
II	X	0	0	Определен требуемый конечный результат и способ его получения. Не определено исходное состояние.
III	0	X	0	Определены исходное и конечное состояние. Не определен способ преобразования.
IV	0	0	X	Определены исходное и состояние способ его преобразования. Не определен конечный результат.
V	X	X	0	Определен конечный результат. Не определены исходное состояние и способ его преобразования.
VI	0	X	X	Определено исходное состояние. Не определены конечный результат и способ его преобразования.
VII	X	0	X	Определен способ преобразования. Не определены исходное и конечное состояния.
VIII	X	X	X	Все компоненты не определены.

Таблица 2. Матрица инженерного творчества

Уровни характеристики	1 Рационализация	2 Модернизация	3 Принцип	4 Синтез	5 Открытие
Условия задачи	Четкая однопараметрическая постановка	Неполная многопараметрическая постановка; есть прямые структурные аналоги	Плохоструктурированный «клубок» задач; есть только функциональные аналоги	Неизвестность многих факторов; близких функционально-структурных аналогов нет	Неизвестность главных целевых факторов; аналогов нет

Ресурсы задачи и решателя	Ресурс очевиден и легко доступен; элементарная профессиональная подготовка	Ресурс неочевиден, как правило, присутствует в системе; традиционная профессиональная подготовка	Ресурс часто привлекается из других систем; развитое комбинаторное мышление	Ресурсы из разных отраслей знания; сильное ассоциативное мышление, широкая эрудиция; способность преодолевать стереотипы	Неизвестный ранее ресурс и/или его применение; исключительная избирательная мотивация, свобода от стереотипов
Правила преобразования	Инженерное оптимизационное решение	Инженерное решение на основе аналогий и «стандартов»	Изобретательское решение на основе комбинирования «инструментов»	Изобретательское решение на основе интеграции научных «эффектов»	Открытие и/или новое применение; научно-технического эффекта»
Уровень новизны	Небольшие параметрические изменения	Оригинальные функционально-структурные решения	«Сильные» изобретения с системным сверхэффектом	Выдающиеся изобретения со сверхэффектом существенного изменения окружающих систем	Крупнейшие изобретения со сверхэффектом кардинального изменения цивилизации
КРОСТ-цикл	Задачи без противоречий	«Стандартные задачи»	«Нестандартные» задачи	«Прорыв стереотипов»	«Уникальные системы»

По первому признаку можно выделить методы (по мере возрастания эффективности):

- несистематизированного поиска на основе инструкции с элементами систематизированного поиска;
- систематизированного поиска, учитывающего правила и закономерности рационального мышления (эвристические методы);
- алгоритмически направленного поиска, основные на строгой систематизации и формализации.

Первая группа методов ориентирована на случайный поиск перебора вариантов, второй – на определенную систематизацию, третий – на комплексную комбинацию различных приемов по определенной процедурной технологии.

По второму признаку – характеру применения методов инженерного творчества – классифицируют на методы индивидуальные и коллективные (групповые).

Главный акцент индивидуальных несистематизированных методов инженерного творчества базируется на психофизиологической активизации мозговой деятельности (ассоциации, аналогии, эмпатии):

- Метод мозгового штурма (мозговой атаки) как разновидность методов активизации мозговой деятельности – способ коллективного генерирования идей на совещании экспертов с использованием специального алгоритмического инструментария;
- Синектика (объединение родовых элементов) – комплексный метод стимулирования творческой активности, использующий методы анало-

гий, ассоциаций и мозгового штурма с помощью специалистов разных профессий.

Систематизированные методы

1. Метод морфологического анализа – систематизированное исследование различных комбинаций технических решений с целью выявления новых продуктивных идей.

Наиболее распространена методика морфологических таблиц в форме матрицы (двух- и трехмерные) с пошаговым алгоритмом анализа путем постановки организованной группы вопросов на каждом шаге. Обычно делают на 6 шагов.

2. Алгоритмические методы рационального поиска (изобретательских задач Г.С. Альтшуллера, поискового конструирования А.С. Половинкина)

Общее для этих методов – наличие правил, алгоритмов и примеров решения технических задач. Центральным звеном в упорядоченной последовательности действий (алгоритме) поиска служит выявление технического противоречия (конфликта) в функционировании технической системы и его устранение. Под техническим противоречием подразумевается ситуация, возникающая в технической системе, при которой одному и тому же объекту (элементу системы) предъявляют взаимоисключающие требования. Для поиска новых технических решений инженерных (изобретательских) задач применяют целый комплекс методических приемов решения. Он объединяет в себе теорию интеграционного и экономического анализов, которые сами по себе являются системными.

Высокая эффективность систематизированных методов обусловлена использованием закономерностей развития технических систем, хорошим информационным обеспечением, созданным на основе анализа и обобщения лучших изобретений, а также приемов, устраняющих психологическую инерцию мышления.

Функционально-стоимостной анализ (ФСА)

Это метод системного исследования функций объекта (изделия, процесса, структуры), направленный на минимизацию затрат в сфере проектирования, производства и эксплуатации объекта при сохранении (повышении) его качества и полезности в течение жизненного цикла технического объекта.

Предметом и задачами теории ФСА является исследование закономерностей формирования функционально-необходимых затрат при создании и эксплуатации агроэнергетических систем, в частности. Более поздними методами развития ФСА является методология компьютерного структурно-функционального моделирования систем (IDEF - технология).

Для развития творческого мышления, преодоления инерции мышления и ускорения поиска решения задач используются различные эвристические приемы (от слова «эврика!» – нашел!). Эвристика длительное время (с III в. Новой эры, когда греческий философ Панн Александрийский предложил название «эвристика») представляла собой комплекс методов от-

крытия нового. Сегодня эвристика – наука о методах анализа проблемных ситуаций и поиска новых решений. Указанные методы разделяют на два основных класса:

1. Эвристические методы технического творчества.
2. Методы поискового компьютерного моделирования.

По характеру применения различают методы – индивидуальные и коллективные. По степени формализации различают методы: несистематизированные, систематизированные и алгоритмические (направленного поиска). Несистематизированные методы поиска технических решений базируются в основном на использовании инженерной интуиции (неосознанного опыта) и введении некоторых элементов активизации мышления в случайном поиску. Систематизированные методы исследования и направленного поиска различных комбинаций технических решений применяют с целью целенаправленного выявления оригинальных и полезных идей.

Существует ряд методов, правил и приемов активизации инженерного творчества. Главные из них:

Аналогия – основана на соответствии, сходстве предметов (явлений процессов) в каких-либо свойствах объекта. Умозаключение по аналогии состоит в переносе знания, полученного в результате анализа какого-либо объекта, на менее изученный, сходный по существенным свойствам и качествам объект. Примеры: сердце-насос, нервная сеть – электрическая цепь, мозг – компьютер.

Различают аналогии: функциональная, структурная, отношений, внешней формы, субстратная. Необходимо однако предупредить, что умозаключения, сделанные по аналогии, носят, как правило, правдоподобный характер и требуют на последующих стадиях тщательной проверки и технического обоснования. Эта проверка необходима, так как известно, что самые сложные проблемы всегда имеют простые, ясные для понимания... неправильные решения. Пример, теплород – как некая среда, наполняющая предмет, повышая его температуру.

Ассоциация – осознание взаимосвязей между двумя и более идеями, восприятием и другими психическими образованиями. Различают ассоциации по смежности (в пространстве или времени), сходству и контрасту.

Приемы ассоциации создают условия для быстрой генерации индивидуальных ассоциаций в ответ на раздражитель (слово, объект, знак). Различают ассоциации: свободные (без ограничений смыслового и другого, например, грамматического характера). Например: пословицы, поговорки и направленные по контрасту или сходству, а также группы (гирлянды) ассоциации. Метод ассоциаций используют для разрушения стереотипных представлений о совершенствуемых объектах на стадии постановки задачи и поиска решения, при выявлении новых функций объекта.

Эмпатия – личная аналогия вживания в образ объекта, отождествления с собой фокальных объектов (находящихся в фокусе совершенствования).

Системный анализ – по существу эвристический метод исследования посредством их представления в виде систем с использованием следующего алгоритма:

- выявляют конкретные механизмы целостности объекта и технологию связей между его элементами;
- из-за многообразия типов связей сложный объект не к одной, а несколькими альтернативных моделям;
- анализируют альтернативные модели, выявляют масштаб их неопределенности для каждого из вариантов, и проводят сопоставление вариантов с использованием различных критериев;
- в качестве критерия обоснованности выбора оптимальной модели используют наиболее полное представление свойств целостного объекта, его структуры и динамики.

Основные принципы системного анализа сводятся к следующим:

- процесс поиска решений начинают с выявления и формирования конечных целей (идеального конечного результата);
- вся проблема рассматривается как единая система, выявляются все последствия и взаимосвязи каждого частного решения;
- выявляются и анализируются возможные альтернативные пути достижения искомого результата;
- цели отдельных подсистем не должны вступать в конфликт с целями системы.

Формальные эвристики

Достижения многих наук и в первую очередь, физики и ее раздела механики способствовали становлению рациональности как метода мышления и обоснования. Р. Декарт выделил в качестве наиболее важных приемов рациональности следующие:

- освобождение от всякого излишнего представления;
- разбиение на возможно большее число частей, черчение.

Опыт рационального мышления обобщен Б. Болызано (известный логик и математик XIX в.) в виде различных приемов эвристики.

1. Необходимо точно сформулировать вопрос, ответ на который мы ищем и строго ограничить область исследования.

2. Оценить, является ли истинный ответ на поставленный вопрос возможным с точки зрения имеющихся знаний.

3. Разбить задачу на подзадачи и искать ответы на них сначала выведением решения из известных истин.

4. Прямо вывести решение из уже имеющихся, если это возможно.

5. Выдвинуть гипотезы методом полной или неполной индукции или аналогии.

6. Совокупность четвертого и пятого приемов.

7. Сопоставить полученный результат с известными знаниями.

8. Проверить точность использования логических приемов.

9. Проверить правильность всех определений и суждений, используемых в решении.

10. Выразить все понятия решаемой задачи в «целесообразных» знаках (воспользоваться символическим языком).

11. Стремиться к выработке наглядных образцов объекта задачи.

12. Результат решения формулировать логически строго.

13. Оценить все «за» и «против» полученного результата.

14. Решать с возможно большим сосредоточением внимания на задаче.

Здесь объединены методы логического мышления с психофизическими приемами активизации мышления.

Метод мозгового штурма является коллективным и подробно изучается на практическом занятии.

Метод синектики является разновидностью мозгового штурма с тем отличием, что группу разработчиков составляют из специалистов различного профиля для работы с использованием аналогий и ассоциаций. Синектика по определению из греческого означает «совмещение разнородных предметов».

Метод контрольных вопросов основан на применении системы наводящих вопросов, ответы на которые приводят к решению задачи. Один из списка таких вопросов разработал Осборн – автор метода мозгового штурма. В этом списке 9 групп вопросов типа: что можно в техническом объекте уменьшить, увеличить, уплотнить, сжать, сгустить, укоротить, сузить, отделить, раздробить. Каждая группа вопросов содержит подвопросы.

Разработан ряд других систем вопросов, которые при определенном опыте в заданной технической области приводят к достаточно сильным решениям. Творческий инженер может самостоятельно разработать систему вопросов, оказывающую существенную помощь для своей области деятельности.

Метод фокальных объектов основан на пересечении признаков случайно выбранных решений на совершенствуемый объект, который лежит как бы в фокусе переноса этого решения на объект.

Пример: 1-й шаг – определение цели совершенствуемого фокального объекта, например, часы.

2-й шаг – выбор трех-четырех случайных объектов наугад, хотя бы из словаря каталога, журнала, например, кино, змея, плюс.

3-й шаг – составление списка признаков случайных объектов (например, кино: широкоэкранный, звуковой, цветной, объемный).

4-й шаг – генерирование идей путем присоединения к фокальному объекту признаков случайных объектов, например, широкоэкранные часы, звуковые часы.

5-й шаг – развитие полученных сочетаний, например, широкоэкранные часы, циферблат которых растягивается в узкий как змея или проецируется на экран.

6-й шаг – оценка полученных идей и отбор полученных решений, который целесообразно поручить экспертам, специалистам в разных областях.

Этот метод дает хорошие результаты на уровне модификации и модернизации существующих технических решений, используя приемы аналогий и ассоциаций, и полезны для тренировки воображения и развития фантазии.

Метод конструирования Р. Коллера предлагает, прежде всего полное абстрагирование от реального объема и концентрация внимания на его функциях с последующей комбинацией элементарных функций и структуры взаимодействующих элементов.

Метод морфологического анализа. Суть метода состоит в выявлении и систематическом исследовании всех возможных вариантов исполнения технического объекта, вытекающих из закономерностей его строения (морфологически). Автор метода – известный швейцарский астроном Ф. Цвики, время разработки – 1942 г. Он, определяя морфологическое исследование, как целостное системное изучение вариантов создаваемого объекта, из которого можно объективно вывести все решения технической задачи. Метод предусматривает выполнение работ в пять последовательных этапов.

1. Формулировка цели и задач, по возможности наиболее полное и точное определение исследуемого объекта.

2. Выявление и раскрытие иерархического набора характеристик объекта, параметров, функций, необходимых для существования и функционирования объекта, то есть решения задачи.

3. По каждой характеристике раскрытие возможных вариантов ее исполнения, сведение полученных вариантов в матрицу – «морфологический ящик».

4. Составление всех возможных комбинаций вариантов, определение их функциональной ценности, исключения из рассмотрения технически несовместных, не новых решений.

5. Анализ решений, оценка и выбор наиболее подходящих решений по совокупности принятых критериев эффективности, оформление решения в виде схемы, инструкции, устройства, словесного (вербального) описания.

Важнейшим элементом морфологического анализа является определение объекта исследования. При этом понимается логический прием, предназначенный для раскрытия объемного содержания понятия «определение». Недаром великий математик прошлого Рене Декарт утверждал: «Уточняйте значения слова, и Вы избавите мир от половины заблуждений». Каждое определение показывает сущность определяемого технического объекта или элемента этой системы, его связи и отличия от других объектов. Назначение определений объекта как раз и состоит, как правило, в том, что они суммируют основное свойство, качество для исполнения его

функции. При решении поисковых задач определения составляют существенную эвристическую ценность в постановке цели и в решении инженерных задач. Основные виды определений технических объектов:

1. Определение через ближайший род объекта и видовые отличия. Например, фломастер – автоматическое переносное пишущее устройство, у которого пишущий узел и узел хранения красящего вещества выполнены в виде фитиля. На лицо принцип совмещения функций элемента системы в едином узле, а сам фитиль выполнен из пористого материала со сквозной капиллярной структурой пор – как активизация этого свойства и превращения его в функцию.

2. Реальное определение, имеющее своей целью отличить определяемый объект от всех других благодаря указанию на его существенные признаки.

3. Например, холодильник – устройство, содержащее двигатель, компрессор, радиатор, испаритель, морозильную камеру и герметически закрывающийся шкаф.

4. Операционное определение – это определение объекта через описание специальных для него измерительных операций.

5. Например, металл – это вещество, обладающее малым электрическим сопротивлением. Этот прием обычно применяют вначале изучения объекта.

6. Синтетическое определение – это определение объекта через способы оперирования с ним для выполнения той или иной функции в техническом решении. Например, лупа (оптическое устройство), которую необходимо поместить между изучаемым объектом и глазом, чтобы увидеть объект в увеличенном виде.

Важным шагом морфологического анализа является выявление совокупности однородных признаков (осей), фактически отражающих внутреннюю структуру объекта. Подобный анализ можно вести дедуктивным путем, как познание объекта и как следствие формального определения, скрывающего истинную суть или цель существования объекта и объективно необходимые для этого составные части. Другой путь – индуктивный путь познания объекта через сравнение различных вариантов, модификаций, близких родовых объектов, выполняемых функций.

Дедуктивный путь анализа возможен при глубоком понимании разработчиком назначения и функционирования составных элементов объекта как системы. Дедуктивный путь возможен при высокой культуре абстрагирования при изучении объекта. Однако оба пути могут быть применимы или совмещены при решении технической задачи. Следующим важнейшим приемом морфологического анализа является поиск альтернативных вариантов, найденных на предыдущем этапе анализа. Здесь следует выполнить правило о нейтральном отношении к используемой информации при переборе вариантов. Оценку полученных вариантов производят только после полного построения матрицы.

1. Метод ТРИЗ предназначен для логического анализа технической системы с целью выявления и устранения присущих ей недостатков. Автор метода – известный советский специалист Г.С. Альтшуллер.

2. Алгоритм АРИЗ представляет собой совокупность последовательно выполняемых взаимосвязанных операций, объединенных в несколько стадий решения задачи.

Базовыми понятиями ТРИЗ являются следующие два понятия:

1. Идеальная техническая система – получение желаемого технического решения без дополнительных затрат.

2. Техническое противоречие – выявление недостатков, мешающих функционированию улучшаемой технической системе.

Этот метод обычно применяют для решения технических задач при наличии известного технического средства, характерной чертой поиска которого является устранение нежелательного эффекта, мешающего его функционированию. Важнейшей системной закономерностью, присущей всем техническим объектам, является стремление уменьшения затрат на их совершенствование. Доведенная до своего логического завершения, эта закономерность позволяет создать специфическую модель технического объема – идеальную техническую систему, то есть такую систему, в которой совмещают функции различных элементов без дополнительных затрат, другими словами, активное использование функциональных принципов организации технических систем: совмещения, активизации, лабилизации и сосредоточения функций отдельных элементов системы. Различают три вида идеальных технических объектов или систем:

1. Идеальное вещество – заданный набор свойств вещества, превращаемых в функцию системы – интеллектуальный материал, например, вставка плавкого предохранителя.

2. Идеальное пространство – воплощение его макроструктуры в одном веществе (или элементе), которое под влиянием внешних факторов (физических полей) само реализует главную полезную функцию системы вплоть до саморегулирования и самоуправления, самоорганизации системы, например, саморегулируемый электронагреватель.

3. Идеальный способ – обеспечение всего набора операций обработки одним устройством практически без дополнительных затрат времени, энергии и затрат на управление процессом, например, штамповка.

Технические проблемы появляются при возникновении и обострении противоречия между потребностью и возможностью его удовлетворения. В технической системе (ТС) вполне определенные однозначные количественные изменения внутри системы (на уровне физических свойств и взаимодействия элементов) приводят к двум противоположным результатам: конфликт системы – к улучшению одних и ухудшению других характеристик системы. Другими словами, техническое противоречие (ТП) – это диалектическое противоречие единства и борьбы противоположностей при совершенствовании системы. С позиции формальной логики ТП – это ту-

пик, ошибка, соединение несовместимых требований – истина абсолютная. С позиции логики диалектической эта истина относительная, выход из которой является изменением системы, при котором противоречие разрешает их – отрицание отрицания.

Аппарат разрешения противоречий включает набор операторов, предназначенных для снятия противоречий. Снятие противоречий происходит в несколько этапов поиска решения:

- 1 этап – обобщенное решение;
- 2 этап – принципиальное или структурное решение;
- 3 этап – физическое решение;
- 4 этап – техническое решение.

Обобщенное решение определяет общее направление устранения противоречия с помощью следующих трех принципов: в пространстве, во времени и в отношении. Принципиальное или структурное решение – взаимосвязь выбранных элементов и отношений между ними. Совокупность физических решений реализуется на заданной структуре с помощью физико-технических эффектов. Переход к окончательному техническому решению осуществляется с помощью некоторой системы приемов организации технических объектов, обеспечивая поставленные ранее цели и структурные решения. Например, вводом полей в структуру, видоизменением вещества, разделением объекта на части, придавая им особые функции.

В целом такое решение имеет вид вепольного анализа и синтеза технического объекта как системы. Веполь – сокращенно от слов «вещество» и «поле». В целом алгоритм решения изобретательской задачи включает следующие операции:

1. Описать задачу по следующей форме:
 - а) Сформулировать главную полезную функцию ТО;
 - б) Перечислить элементы ТС и объект обработки – элемент системы, требующий изменения, совершенствования («плюс» фактор);
 - в) Сформулировать нежелательный эффект, возникающий в результате функционирования (действия) системы («минус» фактор).
2. Сформулировать техническое противоречие, возникающее при попытках устранить его известными методами. При этом противоречие можно сформулировать и анализировать по следующей форме:
 - а) Как изменяется качество системы при ее улучшении;
 - б) Как ухудшается качество системы при изменении некоторых компонентов системы.
3. Определить изменяемый узловый элемент системы, указать возможную степень изменения, а в систему ввести действие внешней среды.
4. Сформулировать идеальный конечный результат для изменяемого элемента по форме:
 - Узловой компонент устраняет отрицательный эффект, продолжая полезно выполнять свои функции;

▪ Внешняя среда устраняет отрицательный эффект, не препятствуя выполнению главной полезной функции системы и не усложняя ее.

5. Изобразить техническое решение в графической форме (эскиз, схема, рисунок).

6. Сформулировать для применяемого объекта требования (на физическом уровне), необходимые для устранения «+» «-»-факторов (улучшающие факторы и факторы, требующие устранения).

7. Рассмотреть возможность разнесения противоречивых свойств в пространстве, во времени и в отношении.

8. Определить оптимальную структурную схему технического решения.

9. Определить физические принципы действия и параметры создаваемой системы.

Каталог приемов решения технических задач, разработанный Альтшуллером Г.С., включает 40 ключевых приемов и более 100 преобразований на основе анализа 40 000 изобретений методом ТРИЗ. Каталог приведен в порядке убывания частоты их применения на практике.

Матрица выбора приемов решения технических задач представляет собой таблицу, где по вертикали и горизонтали расположены одни и те же факторы: «+» факторы, требующие улучшающее техническое решение – по вертикали; «-» факторы, требующие устранения – по горизонтали.

Всего 39 факторов, разделенных на две группы: физико-технические и системно-технические свойства – 14. Остальные – 25.

В клетках пересечения «+» и «-»-факторов представлены номера приемов из каталогов, которые целесообразно рассматривать при решении задачи. По мере роста с каталогом и матрицей приемов решения технических задач, предварительный их просмотр позволяет сосредоточить внимание и оценить возможности технических решений. В глобальной сети Internet имеется личный сайт Г.С. Альтшуллера, где подробно изложены основные идеи и методы ТРИЗ и АРИЗ.

В мире накоплен огромный объем инженерных знаний, который углубляется и расширяется по мере развития человеческого общества и производства. Вместе с этим создание современной техники и технологии требует использование знаний из самых различных областей. Помочь специалисту вновь стать инженером с большой буквы, каким он был в начале 20 века, способен компьютер и современные информационные технологии.

Однако для этого необходимо, чтобы инженерные знания из пассивной формы в виде энциклопедий, монографий, сборников, методик, стандартов и личных записных книжек и архивов превратились в активные информационные ресурсы, исполняемые на компьютерах. Препятствием для такой трансформации являются существенные различия в формах представления знаний, удобных для человека с одной стороны, и необходимых для компьютера, с другой. Человек представляет свои знания в неструктурированной форме. Такое положение не удовлетворяет современные требования. Сейчас необходима комплексная компьютеризация инженерной дея-

тельности на всех этапах жизненного цикла технической системы. Современное развитие инструментальных средств разработки САПР должно обеспечивать возможность пользователю самому, без дорогостоящей помощи программистов, создавать системы, основанные на его личных знаниях, опыте и творчестве.

Ведущие специалисты по разработке программного обеспечения считают, что в ближайшем будущем в этой области изменения неизбежны. Традиционные САПР принадлежат к категории тяжелых, средних и легких, которые измеряют деньгами. Вместе с этим на освоение таких САПР значительная тяжесть падает на интерфейсы взаимодействия с пользователями, и которые принадлежат к категории пассивных информационных ресурсов. В итоге, даже квалифицированные специалисты способны освоить мощь «тяжелых» САПР на 20-30%, а рядовые разработчики, у которых нет ни времени, ни желания копаться в них, используют эту мощь всего на 5–10%. При этом традиционные САПР всех весовых категорий не могут осчастливить пользователей, так как пассивное программное обеспечение САПР неспособно вести инженера прямо к цели: поставил задачу – и получил ее решение в виде компьютерной модели. В процессе решения задачи пользователю остается в идеале задать компьютеру лишь несколько вопросов, относящиеся к категории инженерного творчества.

Для решения проблемы интерфейсов необходимо переходить от традиционных САПР к интеллектуальным специализированным системам компьютеризированной инженерной деятельности, наполненных знаниями потребителя, относящихся к категории активных информационных ресурсов. Пассивные и активные информационные ресурсы. В настоящее время человечество вступает в третью информационную фазу развития. На этой фазе наибольшую ценность приобретают знания, воплощая в жизнь знаменитый тезис «знание – сила», сформулированный еще в 1597 г. Френсисом Бэконом. Совокупность данных и знаний формирует информационные ресурсы, которые находятся в двух формах – пассивной и активной.

Носителями пассивных информационных ресурсов являются книги. В настоящее время содержание книг с их традиционной или модернизированной с помощью средств мультимедиа форме переносится на машинные носители информации и с помощью информационных сетей Internet и технологии «Всемирная паутина» становится доступным практически всем обладателям компьютеров. В последнее время по той же универсальной технологии и методологии ведется создание корпоративных сетей предприятия (Intranet). При этом информационные ресурсы остаются в пассивной форме.

Если для художественного творчества и средств массовой информации пассивная форма является, по всей видимости, естественно возможной, то для инженерных знаний и творчества, которые должны управлять процессом создания новой техники и управления ей, такую форму информационных ресурсов нельзя признать удовлетворительной. Активные ин-

формационные ресурсы составляет информация, доступная для автоматизированного хранения, целенаправленного поиска, обеспечивающие обработку данных, предлагающих варианты решений стоящих перед инженером задач с оценкой их эффективности по различным критериям.

Такие ресурсы берут на себя выполнение всей рутинной расчетной, поисковой и оформительской работы, оставляя за инженером преимущественно творческие функции. Они делают индивидуальный инженерный опыт достоянием коллектива фирмы, предприятия, обеспечивая преемственность развития творческого потенциала предприятия и постоянное повышение этого потенциала за счет накопления и корректировки знаний. Одновременно активные информационные ресурсы позволяют решить важнейшую в условиях рыночной экономики и экономики знаний проблему резкого сокращения сроков, трудоемкости и стоимости разработки нововведений, подготовки производства и реформирования технологий и производства. Методы и средства формирования и использования активных инженерных ресурсов составляют содержание новых разделов инженерного творчества: инженерной системологии и компьютеризации инженерных знаний. Онтологический анализ и компьютерные информационные технологии творчества

Основной характерной чертой онтологического анализа инженерной задачи является представление ее в виде взаимодействующих между собой классов объектов и стремление к определению их онтологии, как совокупности фундаментальных свойств, которые обуславливают их изменение и поведение, например, законов развития техники. Знание одновременно субъективно и объективно, поскольку оно является результатом взаимодействия субъекта и объекта (среды). Здесь под кибернетической системой понимают компьютер, основным назначением которого является автоматическая обработка данных для выработки, а в случае использования процедур искусственного интеллекта и для решения задачи.

Человек, общающийся с компьютером, имеет дело с тремя мирами:

1. Реальный мир, существующий вне зависимости от человека.
2. Модельный мир – представление информации об объектах реального мира для решения прикладных задач характеристик объекта.
3. Компьютерный мир - представление информации о моделях в виде, пригодном для обработки компьютером.

Модель в границах своей применимости должна обладать образностью, наглядностью, конкретностью и эвристической ценностью.

Эффективность творчества все в большей степени определяется умением работать с информацией.

Можно назвать семь критериев оптимальной обработки информации:

1. Концентрация информации.

По большинству проектов технических решений достоверный вывод о перспективном направлении разработок можно сделать вывод на основе

максимально полной совокупности информации за последний период времени.

2. Фильтрация информации – выделение существенной информации. Опыт показывает, что в этом случае сокращается время работы и повышается ее результативность.

3. Классификация существенной информации – уменьшение массива информации для сопоставительного анализа.

4. Ранжирование приоритетности информации, необходимое для оперирования с наиболее ценной информацией на любом этапе и стадии анализа.

5. Систематизация классификационной информации, обеспечивающая анализ разрозненных фактов для обеспечения целостной картины состояния проблемы в целом.

6. Визуализация систематизированной информации – графические, мультимедийные и другие формы представления информации, повышающие творческую активность.

7. Подготовка к введению в компьютерную систему для создания СУБД и экспертных интеллектуальных систем обработки информации.

Компьютеризация инженерных знаний должна обеспечить автоматическое преобразование одной формы в другую. При этом, с психологической точки зрения, форма представления для инженера должна быть максимально приближена к традиционному мышлению.

Для унифицированного представления и совместного использования знаний из самых различных областей необходима соответствующая методология, инвариантная по отношению к этим областям. Такой междисциплинарной методологией, занимающей среды инженерных дисциплин место инженерной философии, является системология научно-технического творчества. Она становится необъемлемым свойством инженерной практики, включая мышление.

2.15. Конвергенция эстетических критериев техники и искусства в условиях взаимодействия парадигм третьей и четвертой промышленных революций

Эстетика стала компонентом конструкторской деятельности в условиях третьей промышленной революции. Дополнительный стимул создала великая депрессия и экономическая парадигма общества массового потребления. В сегменте потребительского рынка выросла роль товаров непродовольственной группы. Это были товары, которые формировали пространство семьи – квартиры, дома. Они удовлетворяли потребности в организации быта, свободного времени. Лидерами стали фотография и кинематограф.

Кинематограф вслед за фотографией открыл эпоху визуальной культуры и коммуникации на основе технических средств конструирования и отображения реальности. Документальная фотография и документальное кино

стали технологией исторической памяти о событиях различных эпох. Благодаря визуальным архивам создана панорама первой мировой войны, советского периода истории, предвоенных лет в Европе. Документированы события второй мировой войны. Особую группу визуальных архивов формируют документы о Великой Отечественной войне. По отношению к действиям немецкой армии на оккупированных ею территориях применимы категории низменного и безобразного в форме антигуманизма. По отношению к солдатам Советской Армии, белорусским партизанам и подпольщикам применимы категории возвышенного и героического.

Художественная фотография и художественный кинематограф уделяют большее внимание эмоциональным средствам диалога со зрителем. В создании этого диалога важную роль играет профессиональное, актерское, режиссерское и операторское мастерство. Не менее значим диалог сценариста с автором исходных литературных текстов. В белорусском кинематографе создана традиция такого диалога. Благодаря творческой основе были экранизированы литературные произведения В. Быкова, А. Адамовича. В этой деятельности важную роль играли персональные качества творческих личностей.

Классический кинематограф создавал эстетику зала, в пределах которого зрители проявляли общие интенции национальной идентичности и патриотизма. Неклассический кинематограф и фотография стали частью интернета. Они создали феномен домашнего кинотеатра. Фотография вышла за границы эпохального отображения реальности. Она трансформировалась в жанр перманентной переписки, обмена данными о нахождении коммуникатора, стала формой навигации.

Децентрализация пространства досуга создала риски разрыва молодежи с традициями исторической памяти о событиях Великой Отечественной войны и значимости Великой Победы. Еще не сформировавшаяся система исторических ценностей молодежи становится доступной для манипулирования посредством фейк - технологий. Она оказывается под влиянием темного интернета, ресурсами которого пользуются сторонники современных идеологий правого радикализма. Специфика технического университета, каковым является Белорусский национальный технический университет, потребовала теоретического анализа рисков, формируемых технологическим детерминизмом в молодежной среде в отношении традиций исторической памяти о Великой Победе. В результате анализа коммуникационного пространства установлено, что технологический детерминизм сформировал информационную среду коммуникации молодежи быстрее, чем сформировалась институциональная основа исторической памяти в интернете.

Отсутствие институционального основания исторической памяти не беспокоило пользователей, поскольку они думали, что нашли место, где высшей ценностью является свобода, где не имеет смысла ответственность и долгосрочные последствия краткосрочных действий. Под влиянием

меркантильных соблазнов оказались хакеры, манипуляторы индивидуальным и общественным сознанием, программисты, группы, представляющие теневую экономику и политические интересы.

Статус члена сетевого общества лишает основную массу пользователей Интернета чувства безопасности. Поэтому в виртуальном общении на первый план выходят вопросы сетевого этикета, поскольку многие тонкости общения пользователям незнакомы. К новым особенностям добавляются старые особенности. Они связаны с неумением участников коммуникации вести продуктивный диалог с опорой на национальные ценности и идентичность. Это видно на примере функционирования форумов.

Они содержат текстовую часть, гипертекст, графику, звук, видео. Функционирование форумов сопровождается оверквотинг. Он структурирует коммуникационное содержание обратной связи в виде ответа. Полученный текст письма полностью цитируется. За ним выставляется ответ. Это позволяет остальным участникам коммуникации понять тему диалога. Отношение к оверквотингу неоднозначное с точки зрения объема цитирования пользователем полученного письма.

Полученные одним пользователем письма могут автоматически рассылаться в пределах ближнего круга коммуникации для постоянного информирования о делах друг друга и возможного обсуждения информации. В эту конструктивную атмосферу поддержания информационного пространства может интегрироваться флуд в виде не имеющих смысловой нагрузки сообщений. Таким способом отдельные участники коммуникации привлекают к себе внимание и держат внимание на себе, что является одним из проявлений эгоизма, неадекватной самооценки. Визуальная часть флуда представлена селфи. Самофотографирование и выставление изображений о себе в неограниченном количестве в Инстаграм стало одним из проявлений эгоистической потребности держать на себе постоянное внимание. В результате вытесняется параметр исторической памяти.

Этим активно пользуются участники сетевой коммуникации с явно выраженными нарциссистскими склонностями. Отдельный вопрос составляет проблема их безопасности, поскольку они ради постоянного внимания к себе выставляют практически всю информацию об их конкретном местонахождении, источниках доходов, материальных и финансовых расходах, близких людях, через которых о них можно получить дополнительную информацию и воспользоваться ей для реализации практических действий в корыстных целях.

Одной из форм привлечения к себе внимания в сетевом коммуникационном пространстве стал флейм (спор ради спора). Ради того, чтобы держать на себе внимание коммуникатор провоцирует скандал, ведет себя неуравновешенно, допускает личные оскорбления. Эти люди ради внимания пользуются практиками искажения исторической правды о Великой Победе. В государствах Восточной Европы молодежные группы, ведомые неформальными лидерами, позиционируют себя через посредство акций, це-

любо которых является осквернение памятников советским воинам. Таких людей называют флеймерами.

Сетевая коммуникация актуализировала феномены компьютерной зависимости, одним из проявлений которой стала групповая зависимость, право принадлежать к определенной группе, в рамках которого пользователем делегируются модератору группы права на распоряжение этим пользователем. В этом феномене отражается более широкая проблема тоталитарной психологии. Эта проблема проявилась на уровне большой политики в рамках идеологии ультраправых движений, на уровне движения религиозных сект и религиозных террористических организаций.

Важную роль в актуализации психологии групповой зависимости играют особенности возрастной идентичности. Подростки и молодежь являются основными группами риска. Неформальный модератор может использовать их поведенческий ресурс в игровом жанре экстремальной ситуации. Склонность подростков и молодежи к такому подчинению обусловлена отсутствием ощущения реальной опасности. Это обусловлено тем, что правила виртуальных игр переносятся в физическое пространство. Обнаружить зоны риска в поведении подростков и молодежи достаточно сложно из-за свойственной им психике ролевой двойственности. Это значит, что отношения с разными группами людей осуществляются через набор образов коммуникативного действия. В отношениях с родителями это одна модель самоактуализации. У парня с девушкой и у девушки с парнем – другая игровая модель самоактуализации. Она действует до тех пор, пока игру не сменит ответственность.

Подростковый возраст содержит высокие риски девиантного поведения, которое маскируется героикой тайных дел. Именно по этой причине подростки и молодежь становятся участниками провокационных акций. Кроме индивидуальных неформальных модераторов важную роль в реализации феномена психологической зависимости играют сетевые субкультуры и сетевые общины.

На фоне имеющихся в индивидуальном и групповом сознании психологических дефектов актуальной является проблема взаимоотношения в сетевом пространстве психологии и этики. Нравственные нормы, если они даже и постулируются, как и правовые нормы, не всегда соблюдаются участниками коммуникативного действия, поскольку эти участники не могут контролировать свое поведение под влиянием внешних факторов, информационного воздействия. Для программистов разработана этика программной инженерии. Корпоративные этические нормы интегрированы в ментальность и идентичность конкретного народа.

Эффективность реализации нормативных процедур во многом определяется моделями культуры. Наиболее благоприятна для этики и права постфигуративная культура, в рамках которой основную роль играет авторитет старших. Вследствие этого опыт поколений не ставится под сомнение. Действует принцип преемственности и солидарности поколений. Носители

знаний и опыта в образе старших поколений определяют долгосрочную перспективу социальной деятельности и коммуникации. Кофигуративная культура опирается на ценности модерна. Главным учителем становятся современники. Учеба в форме социализации осуществляется через процессы обмена информацией. Представитель любого поколения может стать учителем, если он овладел конкретным навыком современного образа жизни. При такой ситуации институциональный авторитет уступает место компетентностному авторитету. Все учатся друг у друга, невзирая на возрастные особенности. Префигуративная культура практически полностью нивелирует авторитет старших поколений на том основании, что преклонный возраст лишает людей интеллектуальной мобильности, оперативности в освоении технологических практик. Все эти качества заложены в детской психологии.

В результате взрослые, в частности, родители, вынуждены учиться у детей и через их посредство интегрироваться в ускоренный темп освоения технологических инноваций. Как только подростки и молодежь приходят к выводу о некомпетентности старших поколений в вопросах современной жизни, они дистанцируются от этих поколений и вырабатывают ценностный статус собственной значимости. В процессах коммуникации со старшими поколениями они пользуются этим ценностным статусом, но не реализуют его в форму самостоятельной жизни, основанной на материальной самодостаточности, создании собственной семьи. Хорошо информированные в технических новинках молодые люди все время отодвигают временные границы самостоятельной жизни,

Минимизировать риски, вытекающие из технологического детерминизма и трансформации отношений между поколениями, может общественное участие молодежи в социально значимых мероприятиях, посвященных духовной тематике. В Белорусском национальном техническом университете кафедрой философских учений при поддержке ректората реализуются практики сотрудничества с Белорусской православной церковью через участие студентов в Республиканской выставке «Радость Пасхи», Рождественских чтениях, Кирилло-Мефодиевских чтениях, семинарах студентов в монастырском комплексе православной церкви в Жировичах, Активное участие студентов реализуется через патриотические акции, заключающиеся во благоустройстве памятников, мемориальных комплексов, в частности, комплекса «Хатынь», в мероприятиях в центрах милосердия, предоставлении докладов, сопровождаемых электронными презентациями. Знаковыми стали мероприятия, посвященные Е. Полоцкой, К. Туровскому, Году малой родины.

Статистика участия курсантов и студентов БНТУ в подобных мероприятиях постоянно растет. Только под руководством преподавателей кафедры философских учений подготовлено к общественному участию в сотрудничестве Министерства образования Республики Беларусь и Белорусской православной церкви сотни студентов БНТУ. В этом сотрудничестве со-

блюдается фундаментальное положение о разделении сфер деятельности государства и церкви в вопросах образования.

На уровне общественного участия идет поиск методологических практик совместной деятельности учебных заведений и учреждений Белорусской православной церкви по расширенной методике воспитательной работы. Этот диалог играет важную роль в формировании молодежной политики Республики Беларусь, учитывая конструктивную роль православия в истории белорусского народа.

Таким образом, эстетика кинематографа и фотографии оказались в пространстве интерактивной аудитории. Отношение к этой эстетике у студентов формируют активные практики сопровождения текстов электронными визуальными презентациями. Эти презентации нельзя назвать кинематографом, но в них отражается тенденция конвергенции текста и визуальной информации. В начале XXI столетия наблюдается устойчивая тенденция усиления роли визуальной информации в оценке событий и действий. Визуальные изображения концентрируют внимание на информации. Они создают благоприятные условия для эмоциональной оценки событий и для эмоциональной разрядки участников диалога.

Игровая компонента художественного кино стала одним из важнейших компонентов гейм – дизайна. Это продемонстрировали белорусские программисты на примере созданной им серии компьютерных интерактивных игр с участием военной техники Великой Отечественной войны. Благодаря этому опыту историческая память о событиях Великой Отечественной войны дополнилась интерактивными практиками конструирования техно - художественной среды.

Четвертая промышленная революция акцентирована на создании интегрированного социального пространства информационного контакта людей и девайсов. Смарт – индустрия стала трендом развития социальных систем. В этом развитии доминируют акценты на создание умного города, умного дома, умного телевизора. Кинематографическая продукция переместилась в интернет, и предоставляет возможность для реализации индивидуального подхода. Фотография все больше приобретает функцию общения и благодаря этому сохраняет свою эстетическую актуальность.

Литература

1. Адорно, Т. Эстетическая теория / Т. Адорно. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
2. Альтшуллер, Г.С. Творчество как точная наука / Г.С. Альтшуллер. – М.: Советское радио, 1979 – 120 с.
3. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974 – 392 с.
4. Аронсон, О.В. Обыденное возвышенное / О.В. Аронсон // Философский журнал – 2009 - №11 – С. 117-127.

5. Баткин, Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Л.М. Баткин. – М.: Наука, 1989 – 270 с.
6. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990 – 543 с.
7. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979 – 423 с.
8. Бензе, М. Введение в информационную эстетику / М. Бензе // Семиотика и искусствометрия. – М.: Мир, 1972. С. 198-215.
9. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / В. Беньямин. – М.: Медиум, 1996. – 242 с.
10. Бергсон, А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – М.: Канон – пресс – Ц, 2001 – 384 с.
11. Берк, Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Э. Берк. – М.: Искусство, 1979 – 240 с.
12. Боров, Ю.Б. Эстетика: Учебник для вузов / Ю.Б.Боров. – М.: Высшая школа, 2002. – 511 с.
13. Борисовский, Г.Б. Эстетика и стандарт / Г.Б. Борисовский. – М.: Издательство стандартов, 1989 – 191 с.
14. Боричевский, Е.И. О природе эстетического суждения / Е.И. Боричевский. – Минск: Белтрестпечать, 1923 – 12 с.
15. Бычков, А. Дизайн и фриланс / А. Бычков. – М.: АСТ, 2017 – 204 с.
16. Бычков, В.В. Древнерусская эстетика / В.В. Бычков. – СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2011 – 832 с.
17. Бычков, В.В. Лексикон нон – классики: художественно-эстетическая культура XX века / В.В. Бычков. – М.: Гардарики, 2005 – 607 с.
18. Бычков, В.В. Эстетика: учебник / В.В.Бычков. – М.: Кнорус, 2012. – 528 с.
19. Булыго, Е.К. Художественно-эстетическая ментальность Востока и Запада: диалог разнообразия и сходства / Е.К. Булыго // Туровский, Абай, Гумилев, Конфуций, Боливар, Гете: роль Беларуси в философском диалоге культур. – Минск: БНТУ, 2013. С. 150-157.
20. Булыго, Е.К. Философско-символическая поэтика суфизма в контексте современной культуры / Е.К. Булыго, Е.С. Логовая / Общая история единения народов. – Минск: БНТУ, 2015. С. 173-177.
21. Булыго, Е.К. Эстетический идеал евразийства: традиция и современность / Е.К. Булыго // Общая история единения народов. – Минск: БНТУ, 2015. С. 93-95.
22. Вайбель, П.К. К истории и эстетике цифрового изображения / П.К. Вайбель // Media Art Fest 2000. – СПб: Новый мир искусства. Концерт, 2000. С. 11-21.
23. Витгенштейн, Л. Лекции и беседы об эстетике, психологии и религии / Л. Витгенштейн. – М.: ДИК, 1999 – 91 с.

24. Волкова, Е.В. Произведение искусства как предмет эстетического анализа / Е.В. Волкова. – М.: Издательство МГУ, 1976 – 288 с.
25. Выготский, Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л.С. Выготский. – М.: Просвещение, 1991 – 93 с.
26. Вырильо, П. Машина зрения / П. Вырильо. – СПб: Наука, 2004. – 144 с.
27. Гадамер, Г.Г. Актуальность прекрасного / Г.Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991 – 368 с.
28. Гартман, Н. Эстетика / Н. Гартман. – Киев: Ника – Центр, 2004 – 639 с.
29. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика: в 4-х томах / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1973 – 676 с.
30. Гилберт, К. История эстетики. Книга 1. / К. Гилберт, Г. Кун. – М.: Прогресс, 2000 – 348 с.
31. Гилберт, К. История эстетики. Книга 2. / К. Гилберт, Г. Кун. – М.: Прогресс, 2000 – 316 с.
32. Грякалов, А.А. Письмо и событие: эстетическая топография современности / А.А. Грякалов. – СПб: Наука, 2004 – 484 с.
33. Гудмен, Н. Способы создания миров / Н. Гудмен. – М.: Идея – Пресс, Логос, Праксис, 2001 – 326 с.
34. Гулыга, А.В. Принципы эстетики / А.В. Гулыга. – М.: Политиздат, 1987. – 253 с.
35. Гуревич, П.С. Эстетика: учебное пособие / П.С. Гуревич. – М.: КНОРУС, 2011. – 456 с.
36. Дейви, Х.И. Искусство и путь по-японски: 45 дорог к медитации и красоте / Х.И. Дейви. - Ростов н/Д: Феникс, 2005. - 304 с.
37. Дейз, Ж. Кино / Ж. Дейз. – М.: Art Margineru, 2004 – 622 с.
38. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма/Ч.Дженкс. Пер. с англ. А.В.Рябушина, М.В.Уваровой. Под ред.А.В.Рябушина, В.Л.Хайта. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.
39. Добрицына, И.А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки/ И.А.Добрицына. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. - 416 с.
40. Долгов, К.М. Эстетика Ж.П. Сартра / К.М. Долгов. – М.: Знание, 1990 – 63 с.
41. Ерохин, С.В. Эстетика цифрового изобразительного искусства / С.В. Ерохин. – СПб: Алетейя, 2010 – 432 с.
42. Земпер, Г. Практическая эстетика / Г. Земпер. – М.: Искусство, 1970 – 320 с.
43. Каган, М.С. Эстетика как философская наука. Университетский курс лекций / М.С.Каган. – СПб.:Петрополис, 1997. – 544 с.
44. Кант, И. Критика способности суждения / И. Кант. – М.: Искусство, 1994 -367 с.

45. Карако, П.С. Эстетика природы в творчестве И. Гете / П.С. Карако // Туровский, Абай, Гумилев, Конфуций, Боливар, Гете: роль Беларуси в философском диалоге современных культур. – Минск: БНТУ, 2013. С. 229-238.

46. Карако, П.С. Эстетика природы в творчестве Якуба Колоса / П.С. Карако // Общая история единения народов. – Минск: БНТУ, 2015. С.62-69.

47. Кривцов, В.А. Эстетика даосизма / В.А.Кривцов. – М.: Фабула, 1993. – 166 с.

48. Крюковский, Н.И. Кибернетика и закон красоты (философский очерк) / Н.И. Крюковский. – Минск: Издательство БГУ, 1977 – 256 с.

49. Лойко, А.И. Шекспир в пространстве белорусской культуры: переводы Ю. Гаврука / А.И. Лойко // XXVII Шекспировские чтения 2018. – М.: Издательство МГУ, 2018. С. 34-35.

50. Лойко, А.И. Феномен конвергентной эволюции: методология научных исследований и инженерно-технических решений / Философская методология и научное познание: материалы Международной научной конференции 17 ноября 2017 года. – Тамбов: Издательский дом ТГУ, 2017. С. 14-128.

51. Лойко, А.И. Формирование личности и интенция социально-культурной деятельности / А.И. Лойко // Педагогический потенциал современных технологий социально-культурной деятельности: материалы Всероссийской электронной научно-практической конференции. – Казань: Издательство «Бриг», 2017. С. 326-331.

52. Лойко, А.И. Гуманитарные науки в техническом университете / А.И. Лойко // Культурная жизнь Юга России: Социальная память. Актуализация. Модернизация: материалы Международной научно-практической конференции. – Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2017. С. 206-209.

53. Лойко, А.И. Социально-культурная деятельность гуманитарной кафедры в техническом университете: на примере кафедры философских учений / А.И. Лойко // Разнообразие форм культурного самовыражения: опыт формирования благоприятной среды для охраны и поощрения. Сборник научных статей. – Минск: БГУКИ, 2017. С. 138-142.

54. Лойко, А.И. Две модели трансдисциплинарных исследований / А.И. Лойко // THESAURUS. Выпуск IV. Междисциплинарні даследаванні. – Магілеў: Магілеўскі інстытут МУС РБ, 2017. С. 186-191.

55. Лойко, А.И. Интеграция белорусских национальных эстетических традиций в международный культурный процесс в XX столетии / А.И. Лойко // Дзяржава і творчая асоба. Матэрыялы VIII рэспубліканскай навукова-практычнай канферэнцыі. – Мінск: БДАМ, 2017. С. 118-123.

56. Лойко, А.И. Конвергенция и дигитализация структур промышленной деятельности и феномен цифровой креативной экономики / А.И. Лойко // Модернизация хозяйственного механизма сквозь призму экономиче-

ских, правовых, социальных и инженерных походов. Сборник материалов XII Международной научно-практической конференции 15 марта 2018 г. – Минск: БНТУ, 2018. С. 37-38.

57. Лойко, А.И. Философия дизайна / А.И. Лойко, Е.К. Булыго, Е.Б. Якимович. – Минск: БНТУ, 2017 – 73 с.

58. Лойко, А.И. Форматы культуры XX века, созданные конвергенцией науки, техники, искусства / А.И. Лойко // Сборник научных трудов сотрудников кафедры «История, мировая и отечественная культура». – Минск: БНТУ, 2018. С. 95-106.

59. Лойко, А.И. Феномен книги в духовной культуре белорусского народа / А.И. Лойко // Религия и письменность как факторы формирования славянской культуры. Сборник докладов XXIII Международных Кирило-Мефодиевских чтений. – Минск: Позитив-центр, 2018. -271с. С. 66-68.

60. Лойко, А.И. Беларусь и межкультурный ресурс ее наследия в области искусства / А.И. Лойко // Зборнік дакладаў і тэзісаў VIII Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва». – Мінск: Права і эканоміка, 2018. -790с. С. 712-714.

61. Лойко, А.И. Философия и методология конвергенции исследовательской и конструкторской деятельности / А.И. Лойко // Збірник статей та тез доповідей за матеріалами V Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Розвиток основних напрямів соціогуманітарних наук: проблеми та перспективи». – Кам'янське: ДДТУ, 2018 - 300 с. С. 162-164.

62. Лойко, А.И. Когнитивная философия и методология когнитивных наук / А.И. Лойко // Национальная философия в глобальном мире: материалы Первого философского конгресса (Республика Беларусь, г. Минск 18-20 октября 2017 г.) Доклады / НАН Беларуси. – Минск: Право и экономика, 2018 – 766 с. С. 143-148.

63. Лойко, А.И. Социокультурная деятельность в условиях конвергенции модернизации и идентичности / А.И. Лойко // Социокультурная деятельность: векторы исследовательских и практических перспектив: материалы Международной электронной научно-практической конференции. – Казань: Издательство «Астор и Я», 2018 – 604 с. С. 50-54.

64. Лойко, А.И. Конвергентная эволюция и динамическое равновесие природных и социальных систем: междисциплинарный подход / А.И. Лойко // Синергия – 2018 - № 1 – С. 40-49.

65. Лойко, А.И. Патриотизм в категориях малой и большой Родины / А.И. Лойко // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация: Материалы II Международной научной конференции, Москва 20 апреля 2018 г. – М.: МХПИ, 2018 – 412 с. С. 95-99.

66. Лойко, А.И. Язык, культура, когнитивистика, конвергенция и методология социального действия / А.И. Лойко // Язык, религия, социум: актуальные вопросы. – Пенза: Изд-во ПГУ, 2018. С.274-277

67. Лойко А.И. Традиционный белорусский костюм и межкультурная среда // Традиционный белорусский костюм в европейском культурном пространстве: материалы Международного научного форума. – Минск: Беларуская навука, 2017. С. 160-163.

68. Лойко А.И. Модернизация культуры: междисциплинарные проекции / Модернизация культуры: судьба ценностей в современном мире. – Самара: Самарский государственный институт культуры, 2018. С. 322-326.

69. Лойко А.И. Эволюция гуманитарных наук в XXI век: от эстетики словесного творчества к когнитивной лингвистике / Культура, литература и гуманитарные науки народов Евразии: прошлое, настоящее, будущее. Сборник материалов Международной научно-практической конференции. – Уфа: Башкирский государственный университет, 2018. С. 191-194.

70. Лойко А.И. Истина и ментальность / Мировоззренческая парадигма в философии: истина и ее имитация. Сборник статей по материалам XIV международной научной конференции 28 апреля 2018 г. – Нижний Новгород: ННГАСУ, 2019. С. 113-116.

71. Лойко А.И. Динамика науки в системе инновационной деятельности. – Саарбрюккен: LAP, 2019. – 178 с.

72. Лойко А.И. Индустрия 4.0 и факторы неопределенности в социальной динамике = Industry 4.0 and uncertainties in social dynamics / Глобальные риски цифровой эпохи и образы будущего: Материалы IV Международной научной конференции. Гуманитарные Губкинские чтения. – М.: Издательский центр РГУ нефти и газа (НИУ) имени И.М. Губкина, 2019. Ч.3. С. 101-104.

73. Лойко А.И. Технологические платформы социально-культурной деятельности / Социально-культурная деятельность: векторы исследовательских и практических перспектив. Материалы международной электронной научно-практической конференции. – Казань: ООО «Астор и Я», 2019. С. 338-341.

74. Лойко А.И. Патриотизм, питаемый образами родных мест / Образ Родины: содержание, формирование, актуализация. Материалы III Международной научной конференции. – М.: МХПИ, 2019. С. 278-280.

75. Лойко А.И. Кинематограф и музыка Беларуси в советский период истории / Музыка в пространстве медиакультуры. – Краснодар: издательство КГИК, 2019. С. 30-34.

76. Лойко А.И. Спортивная этика и достоинство человека. / Информационные и инновационные технологии в образовании. – Ростов н / Д: Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ), 2019. С. 451-453.

77. Лойко, А.И. Эволюция социально-культурной деятельности в условиях конвергенции ее с социальными практиками четвертой промышленной революции / Сборник материалов Международного саммита по культуре и образованию, посвященного 50-летию Казанского государственного института культуры. – Казань: Культура, 2019. С. 41-44.

78. Лойка А.И. Сацыяльная камунікацыя у катэгорыях трансдысцыплінарных даследаванняў кагніталогіі / Thesaurus. Выпуск 6. 2019. С. 139-150.

79. Лойко А.И. Интеллектуальная компонента в интегральной парадигме сверхчувственной реальности / Пивоваровские чтения. – Екатеринбург: Деловая книга, 2019. С. 76-78.

80. Лойко А.И. Историческая память и информационные технологии / Историческая память о Беларуси как фактор консолидации общества. Материалы Международной научно-практической конференции. – Минск: ООО «СУГАРТ», 2019. С. 297-299.

81. Лойко А.И. Философская психология и психологическая физиология: почему критерии духовности С. Франка актуальны в эпоху трансгуманизма и НБИКС – концепции // Наследие С.Л. Франка в контексте русской и европейской культуры. – Саратов: ИЦ «Наука», 2019. С. 66-69.

82. Лойко А.И. Гуманитарная среда вуза как условие формирования социокультурных ценностей молодежи // Север и молодежь: здоровье, образование, карьера. Сборник материалов I Международной научно-практической конференции 28-29 ноября 2019 г. – Ханты-Мансийск: Сектор редакционно-издательской работы научной библиотеки ЮГУ, 2019. С. 399-405.

83. Лойко, А.И. Эстетика Беларуси в советский период истории: Александровская и Ладыгина / А.И. Лойко // Женщины – ученые Беларуси и Казахстана. – Минск: РИВШ, 2018. С. 58-60.

84. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика / А.Ф.Лосев. - М.: "АСТ", 2000. – 624 с.

85. Лосев, А.Ф. История эстетических категорий / А.Ф. Лосев, В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1965 – 374 с.

86. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф.Лосев. – М.: Мысль, 2001. – 493 с.

87. Лосев, А.Ф. Диалектика художественной формы. Форма – Стиль – Воображение / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1995 – 944 с.

88. Лотман, Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб: Искусство, 2001 – 704 с.

89. Мандельброт, Б. Фрактальная геометрия природы / Б. Мандельброт. – М.: Институт компьютерных исследований, 2002 – 656 с.

90. Манцини, Э. Артефакты. К новой экологии искусственной среды / Э. Манцини. – М.: ВНИИТЭ, 2008 – 132 с.

91. Маньковская, Н.Б. Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – М.: Изд. ИФ РАН, 1995. – 222 с.

92. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб: Алетейя, 2000 – 347.

93. Мартынов, В.Ф. Философия красоты / В.Ф. Мартынов. – Минск.: ТетраСистемс, 1999. – 336 с.

94. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
95. Мигунов, А.С. Алгоритмическая эстетика / А.С. Мигунов, С.В. Ерохин. – СПб: Алетейя, 2010 – 288 с.
96. Моисеев, В.С. Креативное мышление в дизайне / В.С. Моисеев. – Минск: БГАИ, 2006 – 70 с.
97. Морозов, И.Б. Архитектурная герменевтика / И.Б. Морозов. – Минск: Пейто, 1999 – 264 с.
98. Никитина, И.П. Эстетика. Учебник для бакалавров / И.П. Никитина. – М.: Издательство Юрайт, 2016. – 76 с.
99. Никитич, Л.А. Эстетика: учебник для вузов / Л.А. Никитич. – М.: Юнити-Дана, 2003, - 439 с.
100. Основы технической эстетики. – М.: ВНИИТЭ, 1970 – 148 с.
101. Півавар, К.С. Беларуская ментальнасць у моунай прасторы мастацкага тэксту / К.С. Півавар. – Віцебск: ВДУ імя П.М. Машэрава, 2015 – 155 с.
102. Реймерс, Н.Ф. Надежды на выживание человечества. Концептуальная экология / Н.Ф. Реймерс. – М.: Россия молодая, 1992 – 365 с.
103. Роули, Дж. Принципы китайской живописи / Дж. Роули. - М.: Наука, 1989. – 160 с.
104. Рэнд, П. Искусство дизайнера / П. Рэнд. – М.: Издательство Студии Артемия Лобова, 2017 – 284 с.
105. Сардаров, А.С. Архитектурная эстетика материала / А.С. Сардаров // Архитектура и строительство Беларуси - 2014 - № 16 – С.30-33.
106. Семенов, Н.С. Философские традиции Востока / Н.С.Семенов. – Минск. : ЕГУ, 2004. – 304 с.
107. Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Пер. с кит., предисл. и ком. Е.В.Завадской. - М.: Наука, 1969. – 515 с.
108. Тюляев, С.И. Искусство Древней Индии / С.И.Тюляев. – М.: Искусство, 1988. – 344 с.
109. Хейзинга, Й. Осень Средневековья / Й. Хейзинга. – М.: Издательство Ивана Лимбиха, 2016 – 768 с.
110. Юнг, К.-Г. О психологии восточных религий и философий / К.-Г.Юнг. - М.: Медиум, 1994. – 165 с.
111. Эко, У. Искусство и красота в средневековой эстетике / У. Эко. – СПб: Алетейя, 2003 – 300 с.
112. Loiko A. I. Electronic Textbook for the colucetional discipline «Philosophy» of the compulsory Module «Philosophy». – Minsk: BNTU, 2020.