АГАНИНА Н. С., *ТРЕТЬЯКОВА М. С.

Уральский государственный архитектурно-художественный университет

*E-mail: mashanadya@gmail.com

К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ РУССКОЙ ПРОЕКТНОСТИ

АННОТАЦИЯ. В условиях экономической, социальной и культурной глокализации (взаимодействия локального и глобального) для дизайнера становится особенно важным осознание собственных умственных привычек, которые хоть и определяют идентичность его проектов и проектной коммуникации, будучи неотрефлексированными, препятствуют межкультурному диалогу. Объектом исследования является русская проектность как сущностная характеристика проектного мышления дизайнера, позволяющая ему претворять в жизнь ценностное содержание той культуры, к которой он принадлежит.

Методологическую основу исследования составляют: постановка проблем, обобщение и интерпретация термина, компаративный метод, историко-культурный анализ.

В результате исследования авторы приходят к выводу, что специфика русской проектности заключается в её «теургическом» характере (связи с вдохновлённым творчеством). По мнению авторов, осознание принципиального несходства русской проектности с западной проектностью или восточной, то есть принципиального разнообразия видов проектного мышления дизайнеров, открывает перспективу подлинного межкультурного диалога внутри целостной проектной культуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: теория дизайна, проектность, проектная культура, проектное мышление, философия проектности, аксиология дизайна.

Введение. В условиях глокализации для дизайнера оказывается важным понимание того, что в процессе проектирования он реализует определённую культурную программу, обуславливающую специфику его проектного мышления, специфику самой проектности.

Цель исследования заключается в выявлении специфических черт русской проектности.

Гипотеза исследования опирается на идею О. И. Генисаретского, связывающего проектность с пространствопониманием. Авторы статьи выдвигают предположение о том, что специфика русской проектности обуславливается укоренённым в русской культуре пониманием пространства в категориях прямой и обратной перспективы.

Методы. Для того, чтобы дать общую характеристику русской проектности, авторы статьи обращаются к толкованию термина «проектность» теоретиками дизайна. Поскольку проектность характеризует определённый тип мышления, а значит, связана со спецификой понимания пространства в определённой культурной традиции, русское пространствопонимание сопоставляется с принципиально иным пониманием пространства в культуре Дальнего Востока.

Теоретическую основу работы составляет монография О. И. Генисаретского «Философия проектности» (2016) [1],

а также его исследование, посвящённое определению специфики понимания мира в разных культурах, вошедшее в коллективную монографию «Совершенный человек. Теология и философия образа» (1997) [2]. Поскольку понимание пространства (понимание мира) традиционно «фиксируется» в художественных произведениях, вслед за В. Ф. Сидоренко и В. М. Розины авторы прибегают к теоретическому анализу художественного пространства в искусстве, что позволяет им говорить о специфике русского пространствопонимания более предметно [3, 4]. Для определения специфики русского пространствопонимания на основе его сопоставления с пониманием пространства в Китае и Японии, авторы также обращаются к монографии В. В. Малявина «Пространство в китайской цивилизации» (2014) [5] и исследованию М. Бельфёре «Пространственные слои в Японии» (2012) [6], который обобщает труды о специфике японского пространства ряда японских авторов (Ф. Маки, А. Исодзакэ, К. Курокава и пр.).

Результаты и обсуждение. В результате исследования авторы приходят к выводу о ценностном характере русской проектности и её связи со свободным «боговдохновляемым» творчеством, поскольку проектность претворяется одновременно в прямой перспективе видения идеального образа будущего и в обратной перспективе внутреннего преображения человека.

Специфика русской проектности, обусловленная своеобразием русского пространственного понимания, определяет характер проектной деятельности, проектной коммуникации и проектируемых объектов в России, что, с одной стороны, позволяет российскому дизайну обрести своё «лицо», но с другой — делает его непроницаемым для межкультурного диалога.

Представленное исследование является следующим шагом по осмыслению культурной идентичности отечественного дизайна и искусства после статьи «Каллиграфическая "икона" Гохо Хибино: к проблеме понимания японского культурного кода», в которой авторы приходят к выводу о том, что основная проблема взаимодействия культурных кодов Японии и России кроется в принципиально разном понимании пространства в культурных традициях этих стран.

Дизайн давно перестал принадлежать только Европе, Америке или России, активно развиваясь в странах всего мира. Дизайнеры разных стран работают удалённо, ощущая себя жителями «глобального города». Однако вместо ожидаемого стирания региональных границ дизайна происходит его регионализация и выявление национальной идентичности. По мнению редактора журнала «Design Philosophy Papers» Т. Фрая, одной из важнейших компетенций современного дизайнера является «межкультурная грамотность» [7]. На наш взгляд, эта «грамотность» заключается, прежде всего, в осознании дизайнером той культурной программы, которую он реализует в процессе проектирования как носитель определённой системы ценностей, поэтому необходимо исследовать специфику самой проектности мышления дизайнера, в том числе, российского.

Прежде, чем начать исследование, подчеркнём, что оно не является исчерпывающим в силу принципиальной сложности и многогранности своего объекта. В начале исследования мы дадим общую характеристику проектности русской мысли, основываясь на толковании термина «проектность», введённого отечественными теоретиками дизайна, а затем рассмотрим проектность с точки зрения понимания мира, а значит, понимания пространства в русской культуре.

1. Толкование проектности в теории дизайна: ценностный характер русской проектности

Одним из первых термин «проектность» ввёл в теорию дизайна К. М. Кантор в начале 1980-х гг. Под проектностью он понимал установку на преобразование действительности, «упор на идеальные моменты существования» без акцента на реализуемость проекта [8]. Чёткие границы термин получил в более поздних исследованиях О. И. Генисаретского и В. Ф. Сидоренко.

О. И. Генисаретский в своей монографии «Философия проектности» даёт следующее определение проектности: «Проектность — это интенциональная, рефлексивно-коммуникативная реализация корневой устремлённости жизнедеятельности человека и того осевого времени, в котором она, импульсируя, продвигается» [1, с. 398]. То есть проектность — это, прежде всего, устремлённость разума, направленность мысли, характе-

ризующая проектное отношение к действительности. С другой стороны, проектность есть претворение в жизненном окружении «нетварного, ценностно вечного содержания культуры, выраженного в её аксиоматике» [1, с. 9]. То есть, проектность мышления обеспечивает ценностную значимость проектных решений.

В. Ф. Сидоренко делает следующий шаг и диалектически связывает проектность («царство необходимости») с художественностью («царство свободы»), отмечая, что «художественность — внутренний образ проектности, а проектность — деятельный модус художественности». Этот шаг позволяет В. Ф. Сидоренко, «сознательно и программно» следовать «традиции русского духовного эстетизма», предполагающей видение сверхзадачи проектной культуры в «творчестве, выявляющем красоту, замысел о совершенстве мира, или, по выражению С. Н. Булгакова, "софийный первообраз" бытия». [9]

Отметим, что аксиологический крен в принципе характерен для отечественной теории дизайна (начиная с трудов «пионеров советского дизайна» К. С. Малевича и Л. М. Лисицкого и заканчивая работами В. Л. Глазычева, К. М. Кантора, Е. А. Розенблюма и пр.). О. И. Генисаретский объясняет это тем, что для Западной культуры традиционно более важны «осмысленность» или «целесообразность», в то время как для нашей культуры — ценностная «оправданность» [1, с. 273]. Показательно в этом смысле, что важнейшим направлением исследований по дизайну для О. И. Генисаретского является аксиология проектирования [1], в то время как один из крупнейших современных исследователей дизайна Н. Кросс выделяет эпистемологию дизайна [10].

Нельзя сказать, что аксиология дизайна не выделена на Западе в самостоятельную область исследования: ещё в 1970-е г. в рамках концепции «проектной культуры», точнее, «Дизайна» с большой буквы, предложенной Королевским колледжем искусств (RCA), когда «Дизайн» начал пониматься предельно широко — как способ познания мира (в рамках искусств, ремёсел, техники и пр.), его рефлексивно-методологической базой объявлялась также аксиология дизайна [11]. Однако, обобщая результаты западной теории дизайна следующих лет, профессор Стамбульского технического университета Н. Баязит отмечает, что исследования по дизайну были посвящены вопросам, как работают дизайнеры, как они думают и как они выполняют дизайнерскую деятельность [12], то есть эти исследования связаны с эпистемологией и праксиологией дизайна, но не с аксиологией проектирования. В 2000-е гг. ситуация несколько изменилась — появились отдельные монографии, а также специализированные научные журналы (Design and Culture, Design Philosophy Papers и пр.) или тематические выпуски в ведущих журналах по дизайну, в которых дизайн начал рассматриваться в культурном контексте, однако, эпистемологическая проблематика для западной теории дизайна по-прежнему остаётся главной. Известный итальянский теоретик дизайна Э. Манцини акцентирует внимание на том, что «вопрос о культуре

практически отсутствует в дискуссиях о современном дизайне» в то время, как перед нами остро стоит проблема формирования новой «проектной культуры» [13].

Итак, специфичным для понимания проектности отечественными теоретиками дизайна является её ценностный характер. Сам термин «проектность» был введён в теорию дизайна для того, чтобы найти ценностное оправдание проектной деятельности, поскольку рассуждения о проектности ведут к «оправданию деятельностью». Для более глубокого понимания своеобразия русской проектности рассмотрим проектность как «устремлённость разума», которая связана, с точки зрения О. И. Генисаретского, с пониманием пространства — ибо любое мышление, в том числе, проектное, есть мышление в пространстве.

2. Пространствопонимание как концептуальная основа проектности: «теургический» характер русской проектности

Поскольку мышление связано с пространствопониманием, О. И. Генисаретский даёт философское толкование прямой и обратной перспективе, связывая прямую перспективу, раскрывающуюся перед зрителем, с восприятием и пониманием предметно-смысловой конструкции произведения, а обратную — с её замыслением и выражением [14]. Развивая идею П. А. Флоренского о разделении искусств на видимые в пространстве осязательно и двигательно [15], О. И. Генисаретский связывает прямую перспективу с двигательным пространствопониманием, или проектированием, а обратную — с осязательным пространствопониманием, или воплощением. Обратная и прямая перспектива находятся для него в диалектическом взаимодействии, определяя видение целого в контексте конкретных культурных ценностей. Философ приходит к идее оправданности проектирования в умном (софийном) делании и стремлении проектировщика к развитости, совершенству [1, с. 274].

Насколько мы можем судить, само пространствопонимание в категориях геометрической перспективы имеет установку на стремление к идеалу, не говоря уже о диалектическом восхождении от осязательного к двигательному и наоборот, логически приводящем исследователя к идее развитости и развития [1, с. 399]. Дело в том, что геометрическая перспектива придаёт пространству своего претворения линейный характер. Остановимся на этом более подробно.

Исследуя философские основания прямой перспективы, А. Ф. Лосев отмечает, что она не учитывает «сфероидный облик» поля зрения, обусловленный вогнутым сферическим характером пространства сетчатки глаза, на которую проецируется изображение, то есть является линейной, абстрагируясь от телесности мира и символизируя бесконечность и «расширение сферы Я» [16], мы бы сказали, символизируя «устремлённость разума», или проектность мышления (показательно, что проектная культура оформляется в период окончательного становления прямой перспективы, то есть в XVI в.).

Обратная перспектива, согласно П. А. Флоренскому, предполагает «нарушение единственности точки зрения, единственности горизонта и единственности масштаба» [17], однако, понимаемая как диалектически тождественная прямой перспективе, она тоже может рассматриваться как линейная. Линейность пространствопонимания в терминах прямой и обратной перспективы обнаруживается в рассуждениях В. Ф. Сидоренко, рассматривающего канон как «апофатическое» (отрицательное) определение проекта и отождествляющего его с обратной перспективой видения прошлого с точкой схода в сердце художника [3]. Можно сказать, что обратная перспектива ассоциируется у него с установкой на внутреннее преобразование человека. Ориентация линейно-перспективного пространствопонимания на преобразование (внутреннее и внешнее) особенно отчётливо видна при его сопоставлении с пространствопониманием, укоренённом в культуре Дальнего Востока.

В китайской культуре пространство сферично, точнее, оно представляет собой «две вложенные друг в друга сферы (или полусферы), которые относятся друг к другу как зеркально перевёрнутые образы» [5, с. 37]. Отсюда нелинейность китайского пространствопонимания. В. В. Малявин приводит в пример даосские боевые искусства, в которых высшим мастерством считается умение «хаотически вращаться по сфере», не привязанной к какому-то конкретному месту и не имеющей локализованного центра или установленного размера («есть представление о сфере, но нет формы сферы») [5]. В живописи специфика китайского пространствопонимания проявляется в многоперспективности, когда в произведении одновременно присутствует несколько углов зрения и зрителю приходится «блуждать» взглядом по пространству картины, благодаря чему создаётся «ощущение отсутствующего, внутреннего простора» [5, с. 51].

Особым образом этот тип пространствопонимания сказывается на способе разработки китайцами материала традиции. Ссылаясь на А. И. Кобзева, О. И. Генисаретский подчёркивает, что для китайской культуры не свойственна понятийно-категориальная рефлексия, вместо этого она «оперирует детальной нюансировкой многочисленных значений одних и тех же терминов» [2]. Происходит своеобразное развитие этих терминов, бесконечное углубление их значений и, в конечном итоге, символизация. К этому располагает само идеографическое мышление носителей китайской культуры, а значит, иконическое понимание пространства (вспомним китайские «дома-печати», в плане напоминающие иероглиф).

Отметим, что китайцы мыслят пространство не в категориях «статичной структуры» бытия, а как динамическую реальность «события» и метапространство единого превращения, поэтому представляют мир как «небесную сеть», связывающую все вещи внутренней преемственностью потока Перемен (вспомним традиционное для Китая представление о пустотном человеческом теле с системой меридиан, покрывающей его поверхность) [5]. Согласно В. Г. Белозёровой, динамизм пространства в китайском

миропонимании выражает дуальную программу инь-ян. Этот двухполюсный механизм приводит к самоструктурированию китайской традиции: «...полярность инь ответственна за устойчивость традиции, а полярность ян — за параметр неустойчивости традиции» [18]. Отсюда взаимообусловленность канонического и проектного начал в китайской культуре, бесконечный поиск динамического равновесия между ними, определяющего вектор развития китайской традиции.

Лауреат Прицкерской премии в 2012 г. Ван Шу указывает на то, что в современном Китае очень важно возрождать традиционные ценности, но при этом необходимо их по-новому переосмыслить. В частности, он соединяет в своих проектах идею «уникального места» внутри китайской эстетики *вэнь-жэнь* с западной идеей «духа места» [19]. Дэн Сыци из Сианьского университета Цзяотун-Ливерпуль связывает «дух места» с идеей ритма движения, когда остановка в определённом месте играет роль паузы, рождающей пространство для «бесконечного воображения» [20], то есть она соединяет западную идею «духа места» с традиционной для Китая идеей «странствия духа». И эти примеры типичны, поскольку без связи с культурной традицией в Китае продукты дизайна не продаются.

Несколько иную форму проектность имеет в Японии, поскольку пространство мыслится японцами не в категориях «инь»-«ян», а как нерасчленимое целое, изначальная пустота. Показательно, что специфика собственно японской каллиграфии слоговым письмом *каной*, отличающая её от японского письма китайскими иероглифами, заключается в проявлении с помощью знаков единой сферической пустоты-*ёхаку* [21, с. 141]. Ту же «осмысленную пустоту»-*ёхаку* мы наблюдаем и в *икебана*, и в традиционной японской живописи, развивающейся под влиянием буддизма, где эта пустота есть метафора буддистского «ничто» (*му*) как истока всего сущего [22, с. 395]. Если в китайском сферичном пространстве важнейшее значение имеет отношение статичного и динамического центров, то в японском сферичном пространстве акцент делается на пустоте, расположенной не в геометрическом центре, а за ним, почти на периферии. Согласно Ф. Маки, японское пространство (как и сам японский язык) выстраивается по принципу многослойной луковицы, в которой плоские слои окутывают пустоту [6, с. 57].

Строго говоря, в японской живописи нет линейной перспективы — далёкое и близкое здесь определяется положением на листе, а также тоном (чем бледнее, тем дальше). Такое нечёткое взаиморасположение объектов в пространстве, вероятно, является следствием синкретичности мышления японцев, их установки на принципиальную целостность и неделимость сущего. Показательно, что в Японии вплоть до XX века не существовало эстетики как науки, но использовалось большое число эстетических категорий, которые не имели чётко определённой взаимосвязи, то есть не были частью единой структуры.

Кроме того, насколько мы можем судить, даже в современной Японии каноническое и проектное не противопоставля-

ются друг другу. Показательно в этом смысле, что знаменитая книга Ито Тэйдзи «*Nihon Dezain-ron*» (яп. «Трактат о японском дизайне») целиком посвящена особенностям традиционной японской архитектуры, садов, каллиграфии и *икебаны* [23], а не дизайну в западном его понимании — противопоставляемому архитектуре и декоративно-прикладному искусству. Яркий пример — современный традиционный японский интерьер, который, с одной стороны, является объектом современных способов проектирования, а с другой — демонстрирует явную связь с каноном, включая ремесленный способ изготовления тех или иных его частей [24].

Возвращаясь к специфике русской проектности, мы хотим отметить, что для русской культуры в целом характерно драматическое соединение внутреннего и внешнего аспектов существования в их крайнем виде [25], а значит, в проектной культуре противопоставляются проектное и каноническое, концептуальное и коммерческое — для того только, чтобы показать ценность этого проектного и концептуального. Русская проектность, таким образом, претворяется одновременно в прямой перспективе видения идеального образа будущего, противопоставляемого образу прошлого, и в обратной перспективе внутреннего преобразования человека, противопоставляемого его внешнему декоруму, а значит направляет человека к открытию своей «божественной» природы, к внутреннему совершенствованию.

В. Ф. Сидоренко и К. М. Кантор отождествляют проектность с творческой свободой личности, можно сказать, что проектность для них есть проектность «теургическая», связанная с вдохновлённым творчеством. Неслучайно, В. Ф. Сидоренко видит основную задачу проектной культуры в «выявлении красоты, замысла о совершенстве мира», понимая под красотой вслед за П. А. Флоренским «предметное созерцание истины и добра» [9]. Для К. М. Кантора проектность — это корневое качество русской культуры, находящее выражение в «пророческой литературе» XIX в., а также в «образе интеллигенции», стремящейся к «переделке всего человечества» (В. В. Бычков называет эстетику этого периода «теургической»). К. М. Кантор считал, что благодаря проектности российский дизайн оказывается наделённым особым проектным смыслом, заключающимся в стремлении к «общечеловеческому счастью» [8]. Идеи К. М. Кантора нашли выражение в проектной деятельности Сенежской студии в 1970-е гг. И несмотря на то, что сейчас позиция К. М. Кантора кажется романтической (поскольку «проект», в сущности, отождествляется им с «мечтой»), она очень точно выражает специфику русского мироощущения.

Выводы

1) Категория проектности введена в отечественную теорию дизайна для ценностного оправдания проектной деятельности, поэтому термин «проектность» аксиологически нагружен: под проектностью понимают устремлённость мысли, ведущую к претворению в жизнь ценностного содержания культуры (проектность неразрывно связана с проектной культурой).

2) Поскольку проектность есть характеристика мышления, её специфика определяется особенностью пространствопонимания, укоренённого в конкретной культуре. Так как русская проектность претворяется в прямой перспективе идеального образа будущего и обратной перспективе внутреннего преображения человека, её можно назвать «теургической» (подразумевающей вдохновлённое творчество).

3) Рефлексия над спецификой русской проектности нужна для того, чтобы осознать богатство потенциалов нашего проектного мышления. Только в таком контексте возможен подлинный межкультурный диалог без потери идентичности его участников.

Благодарности. Авторы выражают особую благодарность В. Н. Порусу за ценные замечания по содержанию статьи.

Литература

1. Генисаретский О. И. Философия проектности: Из истории проектной культуры второй половины XX в. М.: ЛЕНАНД, 2016. 400 с.
2. Генисаретский О. И. Окрест вершин: антропологическое воображение и перфективный праксис // Совершенный человек. Теология и философия образа. М., 1997. С. 261–290.
3. Сидоренко В. Ф. Канон-культура // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2016. № 1. С. 15–53.
4. Розин В. М. Художественное пространство: исторические типы, схемы организации // Культура и искусство. 2019. № 3. С. 53–64.
5. Малявин В. В. Пространство в китайской цивилизации. М.: Феория, 2014. 374 с.
6. Belfiore M. Spatial Layering in Japan // Patterns and Layering: Japanese Spatial Culture, Nature and Architecture. Berlin: Gestalten, 2012. Pp. 52–95.
7. Fry T. Design after design // Journal Design Philosophy Papers. 2017. № 15 (2). Pp. 99–102.
8. Кантор К. М. Проектность русской культуры: О причинах нереализованности отечественного дизайна // Кантор К. М. Тысячеликий Аргус. М.: Сов. художник, 1990. 167 с.
9. Сидоренко В. Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореф. дис. ... д-ра иск. М.: ВНИИТЭ, 1990. 33 с.
10. Cross N. Design / Science / Research: Developing a Discipline. In Fifth Asian Design Conference: International Symposium on Design Science, Su Jeong Dang Printing Company, Seoul, Korea. 2001.
11. Archer B. The Three Rs // Design Studies. 1979. № 1 (1). Pp. 8–15.
12. Bayazit N. Investigating Design: A Review of Forty Years of Design Research // Design Issues. 2004. № 1. Pp. 16–29.
13. Manzini E. Design Culture and Dialogic Design // Design Issues. 2016. № 32 (1). Pp. 52–59.
14. Генисаретский О. И. Пространственность в иконологии и эстетике священника Павла Флоренского // Свящ. Павел Флоренский. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 9–46.
15. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П. А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 79–421.
16. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. 623 с.
17. Флоренский П. А. Обратная перспектива // Флоренский П. А., священник. Соч. в 4-х тт. Т. 3 (1). М.: Мысль, 1999. С. 46–98.
18. Белозёрова В. Г. Искусство китайской каллиграфии. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2007. 481 с.
19. Lai Delin. Wang Shu and the Revival and Development of Chinese Literati Architectural Tradition / transl. K. Ichikawa // Chugoku today kenchiku — Pekin Orinpikku, Shanghai Banpaku iko / K. Ichikawa. Tokyo: Flick Studio co., 2014. Pp. 94–101.
20. Deng S. Chinese characters and the spirit of place in China // Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research. 2018. № 16 (1). Pp. 99–111.
21. Kaya N. The Aesthetic Characteristics of Kana seen in Chirashi-gaki // Buchstaben der welt — Welt der buchstaben Padernborn: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, 2014. Pp. 139–160.
22. Bogdanova-Kummer E. About the Concept of Blank Space Yohaku in Japanese Avant-Garde Calligraphy and Euro-American Abstract Painting // Tradition and Transformation in Aesthetics of East Asian Calligraphy. Tokyo: Sangen-sha, 2016. Pp. 384–433.
23. Teiji I. Nihon Design-Ron (On Japanese Design), Kajima Shuppan-kai, Tokyo, 1966
24. Третьякова М. С. Традиционный и современный японский дом «минка»: переосмысление традиции в стилевых направлениях «мингэй-тё» и «ва-модерн» // Архитектон: известия вузов. 2014. № 45. С. 168–182.
25. Малявин В. В. Средоточия. Избранные эссе, доклады интервью, рецензии. Иваново: Роща Академии, 2011. 623 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Аганина Надежда Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры графического дизайна. E-mail: mashanadya@gmail.com. Уральский государственный архитектурно-художественный университет. Россия, 620075, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, д. 23.

Третьякова Мария Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры графического дизайна. E-mail: mashanadya@gmail.com. Уральский государственный архитектурно-художественный университет. Россия, 620075, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, д. 23.

AGANINA N. S., *TRETYAKOVA M. S.

Ural State University of Architecture and Art *E-mail: mashanadya@gmail.com

THE SPECIFICS OF THE RUSSIAN PROJECT CULTURE

Abstract. *In conditions of economic, social and cultural glocalization (the interaction between local and global phenomena), it becomes especially important for a designer to realize his/her own mental habits that impede intercultural dialogue, despite identifying his/her projects and project communication. The object of the study is Russian project culture as an essential characteristic of the design thinking, allowing a designer to implement the value content of the culture he/she belongs to.*

The methodological basis of the study includes problem statement, generalization and interpretation of the term, comparative method, historical and cultural analysis.

As a result of the study, the authors conclude that the specificity of Russian project culture lies in its "theurgic" nature (connection with inspired creativity). According to the authors, the awareness of the fundamental dissimilarity of Russian project culture with Western or Eastern project culture (the fundamental diversity of the design thinking types) opens up the prospect of a genuine intercultural dialogue within a holistic design culture.

Keywords: *design theory, project culture, design culture, design thinking, projective philosophy, axiology of design.*

References

1. Genisaretskii O. I. *Filosofiya proektnosti: Iz istorii proektnoi kultury vtoroi poloviny XX v. [Proektnost philosophy: From the History of the Design Culture of the second half of the twentieth century]* M.: LENAND, 2016. 400 p. (rus)
2. Genisaretskii O. I. *Okrest vershin: antropologicheskoe vobrazhenie i perfekivnyi praksis [Peak Around: Anthropological Imagination and Perfection Praxis]. Sovershennyi chelovek. Teologiya i filosofiya obraza.* M., 1997. Pp. 261–290. (rus)
3. Sidorenko V. F. *Kanon-kultura [Canon-culture]. Vestnik MGHPA.* 2016. No. 1. Pp. 15–53. (rus)
4. Rozin V. M. *Hudozhestvennoe prostranstvo: istoricheskie tipy, skhemy organizatsii [Art space: historical types, organization charts]. Kultura i iskusstvo.* 2019. No 3. Pp. 53–64. (rus)
5. Malyavin V. V. *Space in Chinese civilization [Prostranstvo v kitaiskoi tsivilizatsii].* M.: Feoria, 2014. 374 p. (rus)
6. Belfiore M. *Spatial Layering in Japan. Patterns and Layering: Japanese Spatial Culture, Nature and Architecture.* Berlin: Gestalten, 2012. Pp. 52–95.
7. Fry T. *Design after design. Journal Design Philosophy Papers.* 2017. Vol. 15 (2). Pp. 99–102.
8. Kantor K. M. *Proektnost russkoi kultury: O prichinakh nerealizovannosti otechestvennogo dizaina. [Proektnost of Russian Culture: On the reasons for the lack of domestic design].* Kantor K. M. *Tsyachelikii Argus.* M.: Sov. hudozhnik, 1990. 167 p. (rus)
9. Sidorenko V. F. *Genezis proektnoi kultury i estetika dizainerskogo tvorchestva [Genesis of Design Culture and Aesthetics of Design Creativity: Abstract of the dissertation] ... Doctor of Art History.* M.: VNIITE, 1990. 33 p. (rus)
10. Cross N. *Design / Science / Research: Developing a Discipline.* In *Fifth Asian Design Conference: International Symposium on Design Science*, Su Jeong Dang Printing Company, Seoul, Korea. 2001.
11. Archer B. *The Three Rs. Design Studies.* 1979. Vol. 1 (1). Pp. 8–15.
12. Bayazit N. *Investigating Design: A Review of Forty Years of Design Research. Design Issues.* 2004. Vol. 1. Pp. 16–29.
13. Manzini E. *Design Culture and Dialogic Design. Design Issues.* 2016. Vol. 32 (1). Pp. 52–59.
14. Genisaretskii O. I. *Prostranstvennost v ikonologii i estetike svyashchennika Pavla Florenskogo [Spatialness in iconology and aesthetics of the priest Pavel Florensky. Svyashch. Pavel Florenskii]. Stat'i i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arheologii.* M.: Mysl, 2000. Pp. 9–46. (rus)
15. *Analiz prostranstvennosti <i>vremeni</i> v hudozhestvenno-izobrazitelnykh proizvedeniyakh [Analysis of spatiality <i>and time</i> in artistic and visual works. Svyashch. Pavel Florenskii. Stat'i i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arheologii.* M.: Mysl, 2000. Pp. 79–421. (rus)
16. Losev A. F. *Estetika Vozrozhdeniya [The Renaissance Aesthetic].* M.: Mysl, 1978. 623 p. (rus)
17. Florenskii P. A. *Obratnaya perspektiva [Reverse perspective]. Florenskii P. A., svyashch. Soch. v 4-h tt. Vol. 3 (1).* M.: Mysl, 1999. Pp. 46–98. (rus)
18. Belozorova V. G. *Iskusstvo kitaiskoi kalligrafii [Art of Chinese Calligraphy].* M.: Rossiisk. gos. gumanit. un-t, 2007. 481 p.

19. Lai Delin. Wang Shu and the Revival and Development of Chinese Literati Architectural Tradition. *Chugoku today kenchiku — Pekin Orinpikku, Shanhai Banpaku iko*. Tokyo: Flick Studio co., 2014. Pp. 94–101.

20. Deng S. Chinese characters and the spirit of place in China. *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*. 2018. Vol. 16 (1). Pp. 99–111.

21. Kaya N. The Aesthetic Characteristics of Kana seen in Chirashigaki. *Buchstaben der welt — Welt der buchstaben*. Paderborn: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, 2014. Pp. 139–160.

22. Bogdanova-Kummer E. About the Concept of Blank Space Yohaku in Japanese Avant-Garde Calligraphy and Euro-American Abstract Painting. *Tradition and Transformation in Aesthetics of East Asian Calligraphy*. Tokyo: Sangen-sha, 2016. Pp. 384–433.

23. Teiji I. *Nihon Design-Ron (On Japanese Design)*, Kajima Shuppan-kai, Tokyo, 1966.

24. Tretykova M. S. Traditsionnyi i sovremenniy dom “minka”: pereosmyslenie traditsii v stilevyh napravleniyah “mingei-chyo”

i “wa-modern” [Traditional and modern Japanese house “Minka”: rethinking the tradition in “mingei-chyo” and “wa-modern” stylistic directions]. *Architekton: izvestiya vuzov*. 2014. No 45. Pp. 168–182. (rus)

25. Malyavin V. V. Sredotochiya. *Izbrannye esse, doklady, intervyyu, retsenzii*. [Sredotochiya. Selected essays, reports, interviews, reviews]. Ivanovo: Rosha Akademii, 2011. 623 p. (rus).

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Nadezhda M. Aganina, PhD, Assistant professor. E-mail: masha-nadya@gmail.com. Ural State University of Architecture and Art. 23, K. Liebknecht str., Ekaterinburg, 620075, Russia.

Maria S. Tretyakova, PhD, Assistant professor. E-mail: masha-nadya@gmail.com. Ural State University of Architecture and Art. 23, K. Liebknecht str., Ekaterinburg, 620075, Russia.

© Аганина Н.С., Третьякова М.С., 2019

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ: Аганина Н.С., Третьякова М.С. К вопросу о специфике русской проектности // Техническая эстетика и дизайн-исследования. Т. 1. №1. С. 10–16.

FOR CITATION: Aganina N.S., Tretyakova M. S. The specifics of the russian project culture. *Technical Aesthetics and Design Research*. 2019. 1(1). Pp. 10–16.

Контент доступен под лицензией Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)