

И. Г. Пендикова

## ПАНЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ДИЗАЙНА

*В статье высказывается и аргументируется мысль об элитарном характере дизайна и панэстетических основаниях этого вида профессионально-творческой деятельности. Прослеживается эволюция панэстетических представлений от античности до эпохи стиля модерн. Определяется модель панэстетического восприятия бытия, формирующая классическое понимание сущности дизайна.*

**Ключевые слова:** панэстетизм, дизайн, моделирование культуры, Порядок и Хаос, гармония духовного и материального начал бытия.

Дизайн как вид профессионально-творческой деятельности направлен на преобразование предметного мира человека, но его опосредованной целью является моделирование бытия конкретного индивидуума, общества, и даже культуры в целом<sup>1</sup>. В процессе создания объектов материального мира проявляется элитарная сущность дизайна, поскольку его конечная цель направлена на моделирование культуры, на изменение мира к лучшему. По словам Н. Броуди, одного из ведущих представителей современного графического дизайна, «реальность заключается в том, что мы создаем культуру, а не бизнес»<sup>2</sup>.

Исторический процесс развития культуры может быть представлен как постепенное осуществление культурного Порядка, основанного на некой идеальной модели, в соответствии с которой он устраивался. Сущностью этого процесса на каждой исторической стадии была постепенная гармонизация материального и духовного начал бытия. Цель Порядка в духовном плане – обеспечение спасения, а в материальном – обеспечение возможного комфорта с помощью формирования предметного окружения человека. При этом предметный мир всегда является материальным воплощением духовных ценностей общества. В свою очередь, материальное бытие оказывает весьма существенное влияние на духовное состояние общества.

Осуществление Порядка в соответствии с идеальной моделью культуры происходило на основе рациональной деятельности человека. Процесс исторического развития культуры может быть представлен как постепенная рационализация, с одной стороны, отношений человека с Богом, обществом, государством, а с другой, как рационализация предметного мира, направленная на эффективное удовлетворение

повседневных потребностей. Так, первой ступенью рационализации отношений человека и Бога можно считать появление теологии.

В основе моделирования культурного Порядка лежат духовные доминанты той или иной эпохи, овеществляющиеся в конкретных объектах материального бытия человека. В свою очередь, духовные доминанты формируются в соответствии с идеальными представлениями о триединстве Истины, Добра и Красоты, смысл которого можно понять из философских рассуждений русского мыслителя П. А. Флоренского. «Истина, Добро и Красота – эта метафизическая триада есть не три разных начала, а одно. Это одна и та же духовная жизнь, но рассматриваемая под разными углами зрения. Духовная жизнь, как имеющая свое средоточие в “Я” и из него исходящая, есть Истина; воспринимаемая как непосредственное действие, есть Добро; предметно же созерцаемая, как во-вне лучащаяся – есть Красота»<sup>3</sup>. Смысловое наполнение этих категорий формирует основу идеальной модели каждой эпохи, а их триединство было осознано как высшее проявление гармонии бытия еще в античности.

Мысль о возможности гармоничного бытия на основе Истины, Добра и Красоты составляет основу панэстетических представлений. Понятие панэстетизм не является синонимом «эстетства» или апологии Красоты. В основе панэстетизма как мировоззренческой установки лежит восприятие и художественное воссоздание мира как эстетического феномена. Панэстетизм предполагает гармонию духовного и материального начал бытия, выраженность духовного идеала в предметном бытии.

Если попытаться охватить взглядом всю историю европейской культуры, то можно увидеть следующую последовательность:

при сохранении триединства этих понятий эпоха античности концентрировалась на поиске Истины, средневековье – на осмыслении Добра, Новое время – на обретении Знания. На рубеже XIX–XX вв. во главу угла была поставлена Красота. Иными словами, главная роль в деле спасения последовательно отводилась сначала обладанию Истиной, затем постижению Добра, и, наконец, сформировалась идея о том, что «Красота спасет мир».

В Древней Греции стихийный панэстетизм был основан на молодом ощущении и переживании победы Порядка на Хаосом, рождающей ощущение гармонии с бытием. В Средневековье красота создавалась во славу Божию и как воплощение божественного идеала Добра. Не случайно эта эпоха станет идеалом для представителей английского Движения искусств и ремесел, чья деятельность связана с первыми шагами по осмыслению задач дизайна как вида профессионально-творческой деятельности. Дж. Рескин и У. Моррис видели в организации труда средневековых ремесленников идеал осуществления синтеза красоты и нравственности в практической деятельности. Этот идеал они противопоставили бесчеловечным условиям труда на капиталистическом конвейере, предвидя результат его воздействия на душу рабочего. Новое время было озаменовано рационализацией представлений о Красоте, начавшейся еще в эпоху Возрождения. Нарастающая интеллектуализация культуры в XIX в. приведет к тому, что самой востребованной позицией по отношению к оценке Красоты станет формула Ф. Ницше о том, что жизнь может быть оправдана только как эстетический феномен.

Либерализация и коммерциализация культуры второй половины XIX в. происходили на фоне все большей интеллектуализации культурного бытия. В свою очередь, формирование дизайна явилось плодом все большего проникновения интеллектуалистической рационализации во все сферы жизни, сначала – в производственную, а затем и в повседневную. «Интеллектуализация», или «интеллектуалистическая рационализация», – это термины М. Вебера, которые позволяют максимально адекватно описать сущность периода становления дизайна как результата процесса рационализации художественного творчества, связанного с развитием базы естественно-научных знаний, ростом технологий и необходимостью оформления ду-

ховной и материальной культуры в условиях роста масс, с одной стороны, и «расколдовывания», или «разволшебствления», культуры, с другой. По М. Веберу, «научный прогресс является частью, и притом важнейшей частью, того процесса интеллектуализации, который происходит с нами на протяжении тысячелетий»<sup>4</sup>. Что же, собственно, практически означает эта интеллектуалистическая рационализация, осуществляющаяся посредством науки и техники?

Возрастающая интеллектуализация и рационализация не означали только лишь роста знаний о жизненных условиях, в каких приходится существовать. «...Принципиально нет никаких таинственных, не поддающихся учету сил, которые здесь действуют <...> напротив, всеми вещами в принципе можно овладеть путем расчета. Последнее, в свою очередь, означает, что мир расколдован. Больше не нужно прибегать к магическим средствам, чтобы склонить на свою сторону или подчинить себе духов, как это делал дикарь. Теперь все делается с помощью технических средств и расчета. Вот это и есть интеллектуализация»<sup>5</sup>. Эти веяния не могли обойти стороной художественное творчество, и, в конце концов, именно они привели к тому, что модерн стал последним великим стилем, а после него будут появляться только художественные направления, ориентированные на выработку нового художественного языка, но не формирующие абсолютные, т. е. всеобщие, идеальные ценности культуры. Это было связано с тем, что в то время – в 1900–1910-е гг. – представители авангарда философии занимали по отношению к научному прогрессу крайне негативную позицию именно в связи с «расколдовыванием» мира, поскольку стремление к Порядку, доведенное до логического конца, привело к появлению ощущения абсурдности бытия, так как осуществление такого Порядка в реальности невозможно. Иными словами, весь процесс культуры, разворачивающийся как формирование Порядка на рубеже XIX–XX вв., оказался под угрозой (в дальнейшем эта ситуация выльется в состояние постмодернистского хаоса.).

Это произошло в связи с бурным количественным ростом населения и необходимостью материально оформлять как духовные, так и материальные потребности масс. Если в ремесленную эпоху культура материального предметного мира полностью отражала цен-

ности духовной жизни общества, то, начиная примерно с конца XVI в. – эпохи появления примитивного мануфактурного производства, возникает постепенный разрыв между темпами духовного и материального производства. Рост духовных и интеллектуальных достижений огромен, материальное производство из-за несовершенства технологий способно только количественно наполнять повседневный предметный мир человека формами, далекими от художественного совершенства. Одновременно гипертрофия интеллектуальной деятельности привела к тому, что все мыслимые идейные позиции были осмыслены и отрефлексированы. Последней стала экзистенциальная идея абсурдности человеческого бытия вообще, ставшая апогеем процесса расколдовывания мира.

К концу XIX в. эта ситуация получила первое осмысление как крайне отрицательно влияющая на духовное состояние общества. Не последнюю роль в этом процессе сыграли традиционные виды искусств с их по большей части декадентскими тенденциями и упадническими настроениями. Поэтому именно дизайн должен был выполнить миссию восстановления гармонии между духовным и материальным началами бытия. Иными словами, дизайн как вид деятельности, пришедший на смену искусству в результате интеллектуализации и рационализации культуры, был призван стать новым синкретизмом красоты, науки и повседневности.

Духовным основанием дизайна как средства преобразования предметной среды человека, а, следовательно, общества и культуры в целом, следует считать такое явление, как мировоззренческий панэстетизм. Как уже упоминалось, панэстетизм как мировоззренческая установка предполагает оценку и отношение к явлениям бытия, как духовного, так и предметного, с точки зрения их эстетической ценности. Доминирование эстетического критерия в оценке явлений реальности не стало открытием конца XIX в., когда в искусстве сложился последний великий стиль – модерн, и не обусловлено процессами формирования массовой культуры генетически, но именно в эту эпоху панэстетизм становится важным элементом системы культуры и средством активного преобразования жизни.

Рассмотрев сущность феномена панэстетизма в его исторической эволюции, можно будет обнаружить его сущностные черты и

определить механизм функционирования в контексте массовой культуры.

При определении содержания самого понятия «эстетического» мы будем опираться на его определение, данное А. Ф. Лосевым. Он подчеркивал, что эстетическое предполагает, прежде всего, «такую внутреннюю жизнь предмета, которая обязательно дана и внешне, и такое внешнее оформление предмета, которое давало бы нам возможность непосредственно видеть и его внутреннюю жизнь. Это значит, что эстетическое есть, прежде всего, выражение, или выразительность»<sup>6</sup>. **А. Ф. Лосев считал, что то, что принято называть красотой, есть определенного рода равновесие между внутренним и внешним, определенного рода достигнутость предназначенного, гармония внутреннего, поставленного в виде цели, и внешнего, данного как достижение этой цели.**

Говоря об эстетическом самодовлении и, прежде всего, о созерцательной ценности эстетического предмета, А. Ф. Лосев далек от того, чтобы отрицать его утилитарное назначение. Он говорит, что такое созерцание само по себе способно облегчать человеческое существование, а не затруднять его, способно создавать бодрое настроение в жизни, помогать переносить и преодолевать жизненные трудности. Но и объекты предметного мира человека чисто функционального назначения, очевидно, могут обладать самодовлеющим эстетизмом. «Самодовлеющее любованье эстетическим предметом, взятое само по себе, ничего не говорит о ненужности этого предмета, о его бесплодности и утилитарной негодности. Без шляпы нельзя обойтись. Но почему же вдруг шляпа должна быть безобразной и не быть красивой? Без посуды нельзя обойтись в быту. Но почему же кастрюльки, тарелки, чайники, ножи и вилки не могут быть также и красивыми, чтобы ими можно было любоваться? Польза пользой, а эстетическое самодовление тоже остается здесь самым собою и не только не мешает утилитарности, но делает ее жизненно более желательной»<sup>6</sup>.

Иными словами, утилитарные вещи, для того чтобы быть полноценными объектами предметного бытия человека, должны обладать эстетической самооценностью. Этот тезис верен для всех этапов развития предметного мира человека, и именно он соответствует классическому пониманию сущности дизайна.

Еще одним важнейшим аспектом оценки объекта дизайна является то, что он есть результат и отражение культурных особенностей эпохи — духовных, общественно-политических и экономических. Панэстетизм той или иной эпохи был обусловлен особенностями ее культурно-исторического развития. В свою очередь, каждый предметный объект искусства и дизайна представляет собой материальное воплощение духовной модели той или иной культурной эпохи или периода.

Классическим примером панэстетического восприятия бытия является, конечно, Древняя Греция. Гомер именует прекрасными, божественными, совершенными даже чудовищ, что вполне объяснимо, поскольку чудовища это порождения первобытного Хаоса. Хаос и Порядок — изначальные сущности, поэтому, несмотря на ужас Хаоса, — это все-таки стихия, которая постепенно преодолевается гармонией Порядка. Подобный панэстетизм несомненно связан с мифологической основой сознания Гомера, Гесиода и других античных авторов.

Эллинский стиль по сей день остается образцом абсолютного совершенства. В его основе лежал поиск гармонии во всем — от повседневного быта до искусства, верований, науки. Для культуры Древней Греции был характерен общий поэтический настрой даже в выращивании злаков, оливковых деревьев, виноградников. Одновременно главными составляющими гармонии считались соразмерность и уравновешенность. Искусство греками воспринималось как способ доставить радость богам, наслаждение для богов постепенно перерастало в наслаждение для людей (по Ж. Лакану, «истинная любовь — это любовь возвращенная»<sup>7</sup>).

Красота была для греков некой универсальной, всеобъемлющей и всепроникающей субстанцией, которая пронизывала собой не только их искусство и поэзию, но и всю их жизнь, весь присущий им образ мыслей и чувств. Это общее убеждение всех ценителей и поклонников классической красоты было выражено Гегелем, который писал в своей «Эстетике»: «Что касается исторического осуществления классического идеала, то едва ли есть надобность отмечать, что искать его мы должны у греков. Классическая красота во всем бесконечном объеме содержания, материала и формы была подарком, доставшимся греческому народу»<sup>8</sup>.

Как отмечал А. Ф. Лосев, Гомер, как и все греки, не различают «искусства» и «ремесла». Все равно, делать ли статую Афродиты или шить сапоги — то и другое есть реальное творчество реальных вещей. Не случайно в греческом языке оба понятия — ‘искусство’ и ‘ремесло’ — передаются одним и тем же словом «τέχνη». Античность, как и вся ремесленная эпоха, вплоть до конца средневековья не знала разрыва между функциональным назначением вещи и художественным совершенством ее формы. Греки как никакой другой народ древности умели и всегда стремились делать вещи прекрасными — часто трудно отличить ремесленное изделие повседневного использования от произведения высокого искусства. Именно к этому стремится и дизайн с момента своего зарождения в середине XIX в.

В дальнейшем, какие бы формы он ни обретал, панэстетизм не может не тяготеть к античной классике. Это касается и Средневековья, когда сформировались христианские представления о Красоте, и, конечно, эпохи Возрождения и классицизма. Причем неоднократные повороты в сторону эмоционального и мистического восприятия бытия, начиная с эпохи маньеризма и барокко, затем преодолевались в странах Европы неоднократным возвращением к классицизму и неоклассицизму.

С христианской точки зрения, истинная Красота представляет собой отражение абсолютного Божественного совершенства в формах тварного мира, то есть является внешним выражением абсолютной гармонии бытия. Эту гармонию следует понимать как проявление Божественного начала в природных и искусственных формах. Другими словами, красота видимого мира, в том числе и в творениях человека, осмысливалась христианами мыслителями как символ Божественной красоты. Бог есть абсолютная красота, и отражение Божественного начала «разлито» в мире: оно имманентно миру и обладает всеобщностью. Природа же и искусство служат лишь сосудами, вмещающими это абсолютное начало, в котором присутствует Божественная гармония.

И все же средневековые противопоставляют два вида красоты — небесную и земную. Фома Аквинский определял красоту через совокупность ее объективных и субъективных характеристик. Он писал, что для красоты требуется тройное — по парам: цельность

(лат. – интегритас) или совершенство (лат. – перфекцио) / отсутствие изъянов; должная соразмерность (лат. – пропорция) или созвучие (лат. – гармония) / качественные соотношения духовного и материального, внутреннего и внешнего, идеи и формы; в-третьих, яркость или ясность (лат. – кларитас) / видимое и внутреннее сияние, блеск вещи. Первые качества являются свойствами явлений предметного мира, вторые – Божественного.

Субъективный аспект красоты Аквинат усматривал в ее соотносительности с познавательной способностью, которая реализуется в акте созерцания и сопровождается духовным наслаждением. «Прекрасным» является то, само восприятие чего доставляет наслаждение. Оно отличается от «благого» (добра) тем, что является предметом наслаждения; «благое» же – это цель и смысл человеческой жизни. И все же для Фомы Аквинского Красота есть сияние Истины. Для Леонардо, который понимал красоту и как гармонию пропорций, и как выражение божественной сущности, Абсолютная красота совпадает с Абсолютной истиной. Он считал, что именно при созерцании совершенных форм и пропорций человеческий дух осознает свою божественную сущность.

Г. В. Ф. Гегель видел осуществление красоты в полноте проявления идеи. Он считал, что все явления художественного идеала едины в своей основе – и духовные, и материальные. С этой точки зрения художественная форма – не случайность, не простой факт истории искусства. Она не зависит от чисто субъективного напряжения «художественной воли», как не зависит от мастерства художника. Ее индивидуальное своеобразие и подлинная ценность определяются достоинством самого содержания, взятого в историческом смысле, как реальная сила, выражающая себя в потоке форм, а не как личный замысел, подтвержденный более или менее удачным исполнением<sup>9</sup>.

Заслуга разработки в контексте панэстетического восприятия мира идеи Добра принадлежит англичанам. Представитель английского классицизма Ф. Хатчесон в «Исследовании о происхождении наших идей красоты и добродетели» исходил из единства этического и эстетического начал бытия. Мыслитель полагал, что человек уже от рождения по самой своей природе имеет представления о моральных и эстетических нормах – это так называемые «высшие чувства», которые

служат для восприятия Красоты и Добра. Их специфика заключается в полной автономности, независимости от внешних побуждений и влияний, то есть они выступают как «природные свойства души», свободные от каких бы то ни было практических интересов, соображений выгоды или пользы. Их бескорыстие противостоит разуму и трезвому расчету, то есть они носят альтруистический характер.

Единство и связь эстетического и морального чувств человека является результатом Божественного установления, выражением гармонии всего мироздания. Хатчетсон пояснял, что разумная или мыслящая причина, создавшая гармоничный и целесообразный мир, порождает и внутреннюю красоту, которая влечет с не меньшей силой, чем видимая красота, дает моральное чувство, чтобы направлять действия и доставлять еще более благородное наслаждение.

А. Шефтсбери в «Эстетических опытах» провозглашал принцип единства Красоты и Добра (блага). Он считал, что все представления о «прекрасном», «справедливом» и «честном» идут только от природы. Главными признаками красоты выступают соразмерность, пропорциональность, которые также есть главные признаки нравственности. Источник красоты в области духовной жизни и нравственности тот же: гармоническое сочетание душевных влечений составляет содержание нравственной красоты, и, наоборот, нарушение этой внутренней гармонии порождает моральное уродство.

По А. Шефтсбери, добродетельное поведение определяется не выгодой и не получением какой-либо награды или наказания. Обладание добродетелью способствует гармонии личных и общественных интересов. В ней слиты воедино счастье отдельного человека и общественное благо. Это единственное качество, которое, будучи благотворным для общества и человеческого рода вообще, является одновременно счастьем и благом для каждого создания. Иными словами, обладание добродетелями уже само по себе вознаграждает человека, делает его счастливым. Образ мышления человека должен соответствовать и способствовать благу рода человеческого, соединяя добродетель и счастье, альтруизм и эвдемонизм (греч. эвдемония – счастье, блаженство). Принципом, причиной и источником Красоты по Шефтсбери является Бог, создавший гармоничную и упорядоченную

Вселенную. Внешней красоте – красоте мироздания – соответствует красота человеческой души («сады и рощи внутри нас»). Этот вид красоты доставляет наивысшее наслаждение и служит главной духовной ценностью. Важным шагом для формирования позднейших панэстетических представлений стала идея Шефтсбери о соответствии внешней и внутренней красоты человека как источника высшего жизненного наслаждения.

И. Кант считал, что наука формирует раскусудок человека, нравственность – сердце, искусство же формирует целостного человека, обладающего единством способностей человеческой души. По сути, именно он открыл путь к культу искусства в культуре, возвышающему его над философией и религией. Впервые такое восприятие художественного творчества начало формироваться еще в эпоху маньеризма XVI в., когда впервые все мироздание стало рассматриваться как художественное произведение, при создании которого требуется художественная свобода, неожиданность художественных приемов, способность удивлять. Тогда же будет положено начало разъединению в понимании триединства Истины, Добра и Красоты. Этот процесс постепенно приведет к тезису Ф. Ницше о том, что жизнь может быть оправдана только как эстетический феномен. Панэстетизм станет доминантной особенностью мировоззрения эпохи конца XIX–XX вв., **ярко проявляющейся** в художественном творчестве, в теоретических программах и эстетике художественных направлений и в отношении к традиции, современной действительности и культуре в целом.

Начиная с середины XIX в. формируется несколько моделей панэстетического отношения к миру. В своей работе 1981 г. З. Г. Минц, рассматривая эволюцию русского символизма, выделила три основных варианта панэстетических представлений<sup>10</sup>:

1. Панэстетическое начало резко противопоставлено любой внеэстетической реальности и является ее антиподом, бунтом против нее. Панэстетическое противостоит и этике (Добру), и Истине. Единственное его воплощение – внутренний мир «я».

2. Мир «панэстетического» мыслится утопически – как сила, преобразующая внеэстетическую реальность (в последней подчеркивается ее потенциальная причастность высоким началам бытия). Противопоставленность

этического и «панэстетического» частично снимается. Красота формирует новый мир, куда войдет и Добро. Объективная Истина безусловно принимается как «Истина о Красоте» – основе мироздания.

3. Панэстетическое в формах красоты и гармонии предстает как высшая ценность, но ее противопоставление реальности заметно ослаблено, так как «прекрасное» либо отгорожено от внеэстетической реальности, избегает ее, живя по собственным законам, либо в самой «милой жизни» обнаруживаются черты эстетического. Вопросы соотношения Красоты с Добром и с «онтологической» Истиной, как правило, не ставятся.

З. Г. Минц делает вывод, что первая из этих моделей («бунтарский панэстетизм») реализуется «декадентством», вторая («утопический панэстетизм») – творчеством «младших символистов», третья («самоценный эстетизм») – той «модернистской» периферией символизма, которая связана с представлениями о «чистой» Красоте.

Выделенные З. Г. Минц модели панэстетического отношения к миру имеют значение не только для изучения литературного творчества, но столь же приложимы к любым видам художественной деятельности вообще и дизайну в частности.

Классическое понимание сущности дизайна как вида профессионально-творческой деятельности сформировалось и реализовывалось в дальнейшем на основе модели «утопического панэстетизма», как ее назвала З. Г. Минц. Прежде чем аргументировать этот тезис, отметим, что третья модель – «самоценный эстетизм», моментально увязывается в сознании с идеями «искусства для искусства», впервые появившимися в творчестве итальянских и нидерландских маньеристов и болонских академистов. Эти идеи оформились в теорию в середине XIX в. и представляли собой реакцию на меркантилизм буржуазного общества, который ведет к разрушению эстетического идеала. В результате на щит был поднят самодовлеющий эстетизм, который продвигали во Франции Т. Готье (1830–1850-е) с возглавляемой им литературной школой парнасцев, в Великобритании – прерафаэлиты и некоторые общественные движения, например, Эстетическое движение, которое концентрировалось на эстетической самоценности искусства и дизайна.

Позицию самодовлеющего эстетизма под-

верг критике В. С. Соловьев. Он писал, что человек «становится из результата деятелем мирового процесса и тем совершеннее соответствует его идеальной цели – полному взаимному проникновению и свободной солидарности духовных и материальных, идеальных и реальных, субъективных и объективных факторов и элементов вселенной»<sup>11</sup>. По В. С. Соловьеву весь мировой процесс, начатый природой и продолжаемый человеком, представляется с эстетической стороны как разрешение какой-то художественной задачи, тогда как следует признать, что его цель – осуществление Правды и Добра. Ведь Красота есть только воплощение в чувственных формах того самого идеального содержания, которое до такого воплощения называется Добром и Истиной.

Идеи В. С. Соловьева имеют важнейшее значение для понимания философской сущности дизайна. Мыслитель подчеркивает, что «если нравственный порядок для своей прочности должен опираться на материальную природу как на среду и средство своего существования, то для своей полноты и совершенства он должен включать в себя материальную основу бытия как самостоятельную часть этического действия, которое здесь превращается в эстетическое, ибо вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только чрез свое просветление, одухотворение, т. е. только в форме красоты»<sup>12</sup>.

Итак, по В. С. Соловьеву, «для своей настоящей реализации Добро и Истина должны стать творческой силою в субъекте, преобразующей, а не только отражающей действительность»<sup>13</sup>. В работе В. С. Соловьева 1889 г. «Красота в природе» можно обнаружить утверждение, являющееся программным для дизайна, – «...эстетически прекрасное должно вести к реальному улучшению действительности»<sup>14</sup>.

Взгляды В. С. Соловьева полностью укладываются во вторую модель – утопического панэстетизма, выделенную З. Г. Минц. Однако если речь идет о сущности дизайна, то практика этого вида деятельности не позволяет согласиться с определением этой модели панэстетизма как «утопического». Скорее ее следует определить как «интеллектуально-практический панэстетизм».

Отношение к искусству как средству художественного преобразования мира стало основой формировавшейся в это время тео-

рии дизайна и было раскрыто в полной мере в рамках идеологии английского романтизма, достаточно упомянуть У. Морриса и Движение искусств и ремесел. Еще Дж. Рёскин, который понимал искусство как синтез природы, красоты и нравственности, поднял вопрос о единстве утилитарной и эстетической функции искусства. У. Моррис считал, что любой вид деятельности направлен на эстетическое преобразование жизни.

Если раньше эти идеи считались утопическими, то сегодня совершенно очевидно, насколько это практический подход к делу. Главной заслугой и достижением У. Морриса и английского Движения искусств и ремесел в целом нужно считать мысль о том, что создание благородной предметно-пространственной среды способно облагородить нравы общества и стать главным средством мирного, а не революционного преобразования общества на основе социальной справедливости. Огромную роль в продвижении этой концепции дизайна, отражающей его философскую сущность, сыграли представители стиля модерн и по совместительству первые профессиональные дизайнеры.

Панэстетизм на рубеже XIX–XX вв. стал обиходной концепцией, а красота – всеобщей глобальной категорией. Почти религиозное отношение к красоте, которое лучше всех выразил М. А. Врубель – «Красота – наша религия», сочеталось с весьма рациональным: «Польза красоты и красота пользы». Красота призвана и обеспечить комфорт, и дарить наслаждение, и улучшать нравы в обществе и государстве. Такая поэтизация повседневности сродни панэстетизму древних греков. В целом панэстетизм представителей Русского модерна, работавших в областях, связанных с дизайном, в отличие от эстетизма романтиков, или поэтов Серебряного века, – всеобъемлющий, интеллектуальный, жизнестроительный, основанный на приближении искусства к жизни. История дизайна в дальнейшем станет последовательной реализацией интеллектуально-практической модели панэстетизма.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: Кантор, К. М. Проектность мира, культуры, истории // Декоратив. искусство. 2001. № 1. С. 44.

<sup>2</sup> Архив новостей. URL : [http://eti-design.narod.ru/news\\_13\\_05\\_05.html](http://eti-design.narod.ru/news_13_05_05.html).

<sup>3</sup> Триединство, истина, диалектика в философии Флоренского. URL : <http://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000021/st110.shtml>.

<sup>4</sup> Вебер, М. Наука как призвание и профессия // Вебер, М. Избранные произведения. М. : Прогресс, 1990. С. 713.

<sup>5</sup> Там же. С. 714.

<sup>6</sup> Лосев, А. Ф. История античной эстетики. URL : <http://www.spiup.org/bibl/books/lose008/index.htm>.

<sup>7</sup> Голынкин-Вольфсон, Д. Культура интим-сервиса и кризис иронии // Искусство кино. 2003. № 6. С. 102.

<sup>8</sup> Цит. по: Цена свободы и гармонии. Несколько штрихов к портрету греческой цивилизации. URL : <http://gumilevica.kulichki.net/AUV/auv1.htm>.

<sup>9</sup> Лифшиц, В. Предисловие к «Эстетике» Гегеля. URL : <http://mesotes.narod.ru/lifshiz/est-pred-heg.htm>.

<sup>10</sup> См.: Минц, З. Г. Об эволюции русского символизма. К постановке вопроса : тезисы. URL : <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/evoliucija.html>

<sup>11</sup> Соловьев, В. С. Общий смысл искусства // Соловьев, В. С. Сочинения : в 2 т. Т. 2. М. : Мысль, 1988. С. 391.

<sup>12</sup> Там же. С. 392.

<sup>13</sup> Там же. С. 394.

<sup>14</sup> Соловьев, В. С. Красота в природе // Соловьев, В. С. Сочинения. С. 351.