

## А.С. КОНДРАШОВА

*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова*  
г. Уфа, Россия  
ORCID: 0000-0001-7265-8483  
anastasiya.96-77@yandex.ru

## ANASTASIA S. KONDRASHOVA

*Ufa State Institute of Arts  
named after Zagir Ismagilov*  
Ufa, Russia  
ORCID: 0000-0001-7265-8483  
anastasiya.96-77@yandex.ru

### Целесообразность, тождество и хаос в дизайне

В статье затрагиваются разные области, через которые можно рассмотреть понятие дизайна, его теоретические и практические составляющие, что представляет собой мышление дизайнера с точки зрения философии и эстетики на примере реальной творческой жизни знаменитых художественно-эстетических фигур.

Тождество, хаос, целесообразность — фигурирующие термины, тонкости которых основаны на трудах В.Ф. Сидоренко (профессора Московской текстильной академии, члена Союза художников, члена Союза дизайнеров, доктора искусствоведения, лауреата Государственной премии в области литературы и искусства). В статье раскрываются особенности эстетики целесообразности, применение данного термина в том числе и в сокращённом варианте.

Периода с 20-го по 80-е годы прошлого века достаточно для объяснения основы эстетики целесообразности, так как именно в этот временной промежуток мы наблюдаем всплеск самых ярких движений в искусстве, повлиявших на дизайн-стиль. Мир дизайна и человек проектной культуры в нём, подражание природе и отступление от неё самой — всё это, безусловно, актуально для нашего времени. В 20-х годах века нынешнего, когда многие направления в искусстве приходят в тупик, а то и к своему логическому завершению, важно вернуться на один век назад, к истокам, чтобы почерпнуть опыт предшественников в творческой сфере. Современным деятелям искусства полезно

### Aesthetics of Expediency, Identity and Chaos in Design

The article touches on various areas through which the concept of design, its theoretical and practical components can be examined, what is the designer's thinking from the point of view of philosophy and aesthetics by the example of the real creative life of famous artistic and aesthetic figures.

Identity, chaos, expediency — those are the defining terms, whose subtleties are based on the scholarly works of Vladimir F. Sidorenko (Professor of the Moscow Textile Academy, member of the Artists' Union, member of the Designers' Union, Doctor of Art History, Laureate of the State Prize in Literature and Art). The article discloses the features of the aesthetics of expediency, the application of the abbreviation of this term.

The time period from the 1920 to the 1880 of the last century suffices for explaining the foundations of the aesthetics of expediency, since it is during this time period that we can observe a surge of the most striking movements in art which influenced the design style. The world of design and the people of the design culture in it, imitation of nature and retreating from it — all of this is, undoubtedly, relevant for our time. In the decade of the 2020s, when many trends in art are arriving at a dead end, and sometimes even to their logical conclusion, it is important to go one century back, to the sources, to learn from the experience of our predecessors in the artistic field. It is useful for contemporary artists to study what the contemporaries of the past years arrived at earlier in order to achieve their artistic success and remain in the history of design for all times.

изучать то, к чему современники прошлых лет шли раньше, чтобы достичь своего творческого успеха и остаться в истории дизайна на все времена.

Ключевые слова:

целесообразность, тождество, хаос, дизайн-форма, мифопластика, функционализм, супрематизм, органический пластицизм, перцепт.

Keywords:

aesthetics of expediency, identity, chaos, design form, metaphlastic, functionalism, Suprematism, organic plasticism, percept.

*Для цитирования/For citation:*

Кондрашова А.С. Целесообразность, тождество и хаос в дизайне // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 2. С. 48–58. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.048-058.

**В** дизайне как таковом есть свои уникальные подходы к пониманию красоты и полезности для человечества. Дизайн двигает эстетические взгляды поколений, словно эволюция, но в рамках своего микромира, который располагается за каждой дверью жилого помещения. Дизайн, как некое подобие губки, вбирает в себя опыт различных областей, варьируясь от одной к другой, когда даже одна картина смелого художника может дать толчок к появлению новых веяний в архитектуре, интерьере и прочем, вплоть до бытовых вещей.

Не только одним прикладным искусством богат дизайн. Философские течения актуальны не меньше, чем живописные картины, так как они погружают в самую суть, добираясь до самого корня актуальности дизайна для человека. Притом что создатель того или иного направления в дизайне — это не единичная точка, как можно подумать. Двигает и развивает ту или иную моду в мире дизайна как раз таки потребитель. Чем выше спрос, тем быстрее даётся толчок к эволюции отрасли. Многие проектные решения, придуманные в прошлом веке, актуальны и по сегодняшний день.

В.Ф. Сидоренко смотрит на вопросы дизайна с самых разнообразных его сторон, давая нам как можно более ясно

представить себе значимость данной деятельности, осознать весь этот процесс представления и планирования создания объектов таким, какой он есть на самом деле, на примере философии, психологии, прикладного творчества, истории и т. д. [7].

Затрагивая философские аспекты, нужно подчеркнуть, что человеческий дух, как говорил С.Н. Булгаков, хоть и не есть Троица, представляет собой образ триединства, восходящего к Первообразу [2]. П. Флоренский осмыслил метафизику триединства ипостасей человеческого духа (самосознания) в своей символической «троице», используя местоименные формы «я», «ты», «он» и считая, что «Я» — есть ядро человеческого духа и что именно с «Я» начинается самосознание [3; 9].

Эстетика проектного творчества воспроизводит эту символическую троицу, соответственно, в трёх эстетиках («неслиянных и нераздельных»). Она же эстетика тождества (принцип «я»), различия (принцип «ты»), завершения (принцип «он»). Развивая далее это положение эстетики тождества, Ницше открывает таинственный внутренний процесс взаимодействия дионисийского и аполлонического начал в понятии «Я» художника [6, с. 201–202]. Но что значат данные понятия, пришедшие из обла-

сти мифологии, для дизайнера? В греческом пантеоне боги Аполлон и Дионис являются противоположными символическими фигурами. Если первый представляет собой «полное чувство меры, самоограничение, свободу от диких порывов, мудрый покой бога-творца образов», то второй — это избыток, нарушение всяких норм и рамок, безмерное, взрывчатое буйство. Благодаря эстетическому рефлексированию целосообразности творческого акта, оба полюса, таких противоположных, сходятся в понятие «Я». А между этими полюсами творится мир как истина. В этом «мире» создаются новые идеи для воплощения их в реальность, для воспитания эстетических взглядов человечества.

Эстетика проектного творчества, её истина как понятие — это утвердительная категория эстетики тождества, синоним высшей метафизической целесообразности бытия в проектном зале.

Что касается эстетики тождества, человек проектной культуры заново переживает опыт канонических культур. Говоря словами Р. Гвардини, «в человеке и его жизни вновь собрана вся Вселенная, чтобы развернуть новый порядок...» [4, с. 130].

В 1970-х годах работа основной массы дизайнеров Советского Союза в большинстве случаев представляла собой проектирование в рамках отраслевых конструкторских бюро. Деятельность в этой сфере, как правило, навевала на творческих сотрудников невероятную скуку: тогда мало что внедрялось, и получить одобрение на реализацию проекта было также нелегко. Всё это превращало дизайнера, который изначально стремился к свободе и выражению своих мыслеформ в реально осязаемых проектных образах, в простого служащего, по сути, ремесленника, выполняющего однообразную и рутинную работу в строгих рамках поставленных задач. В этой напряжённой ситуации и невозможности дизайнеру как творцу нового



*Ил. 1. Временная картонная мебель  
Александра Ермолаева,  
разработанная для ВНИИТЭ. 1975 год  
[фото из открытых источников]*

самовыражаться в полной мере произошёл своеобразный протест, который дал жизнь движению к созданию бумажных макетов («Бумажное проектирование», «Бумажная архитектура», «Бумажный дизайн»), которое особенно ярко проявилось в архитектуре и промышленном дизайне (ил. 1). Лидеры «Бумажной архитектуры» (начало 1980-х) завоевали целый ряд наград на концептуальных международных конкурсах. Как и в 20-е годы прошлого века, талантливые архитекторы, не имевшие возможности реализовать себя на практике, вынуждены были уйти в концептуальное проектирование.

Впечатляющие страницы осмысления метакультурного кода, лежащего в основе «истинной» функциональной дизайн-формы, вписали в историю проектного творчества выдающиеся мастера — пионеры мирового дизайна У. Моррис, П. Беренс, В. Гропиус, А. Родченко. Но, пожалуй, самой важной фигурой можно назвать Фрэнка Ллойда Райта.

Ф.Л. Райт, американский архитектор и дизайнер, всем своим творчеством утверждал формулу «истинного» дизайна, сводившуюся к нескольким простым и здравым тезисам: честный взгляд на



*Ил. 2. Фрэнк Ллойд Райт представляет макет своего проекта музея Соломона Готтенхейма. Нью-Йорк, октябрь 1953 года [фото: Associated Press]*

вещи, правда жизни, простота, естественность, искренность, чистота (ил. 2).

Органический функционализм Райта программно сближался с эстетическими принципами традиционной японской культуры. Этот взгляд обусловлен взаимопроницаемостью инь — ян, которые присутствуют друг в друге: субъект не отделяется от объекта, человек — от мира. Влияние японской мифопластики на сложение органического функционализма Райта в начале XX века повторилось в конце XX столетия в программном «антифункционализме» Э. Соттсасса, в его обращении к «ритуалам восточных культур», в стремлении следовать дзэнскому искусству «видеть и слышать», подчиняясь тому, что идёт изнутри «Я».

«Недостижимое совершенство» целесообразности (она же эстетика целесообразности) проектного творчества разных форм природы было осмыслено ещё в органической эстетике Гёте, на це-

лое столетие предвосхитившего пластический функционализм Фрэнка Ллойда Райта. Природа, писал Гёте, — «первая и единственная художница, из простейшего материала — величайшие контрасты; без тени напряжения — недостижимое совершенство; ясная определённость черт, всегда окутанная неким смягчающим покровом» (цит по: [8, с. 31]).

Функционализм Райта, отражённый в зеркале японской эстетики тождества, умело ориентируется в области философии природоподобия, вследствие чего обрёл качество «органического пластицизма». Данный термин вбирает в себя такие понятия, как «пластичность», «органичность», «выращивание». В эстетике тождества это формообразующая парадигма природы, противопоставленная парадигме культуры. Естественное, живое выступает здесь как альтернатива искусственному, мёртвому: «скомпонованному», «сконструированному». Используя в сво-



*Ил. 3. Фрэнк Ллойд Райт. «Дом над водопадом».  
1936–1939. Пенсильвания, США  
[фото из открытых источников]*

их довольно масштабных по значимости проектах философский подход японской культуры инь — ян, Райт больше всего стремился к максимально правильности и отсутствию хаотичных, непредсказуемых моментов. Отсюда — впечатление искрящейся чистоты и при этом невероятная гармония человеческой души с природой (ил. 3).

Деятельность Райта можно описать термином «перцепт». Это понятие подразумевает прямой контакт с реальностью, доверие естественным побуждениям души — чувствам, интуиции; это та самая единственная способность, на которую может опереться человеческое «Я» в ситуациях системного кризиса культурной парадигмы [8, с. 33]. Именно отсюда появляется обновлённый «перцептивный» дизайн, который существует в нашем настоящем и для настоящего.

Г. Курьерова считает, что обновление возможно, «лишь отталкиваясь от телес-

ности», поскольку корни всех обновлений в истории — в телесности. «В тот день, когда эти корни высохнут и по ним перестанут поступать жизненные соки, перестанут существовать и архитектура, и искусство, и даже философия, во всяком случае как свидетельство человеческого бытия» (цит. по: [там же]). Здесь отношение дизайнера к жизни да и к самому себе сродни отношению первобытного человека к природе и окружающей среде: любопытство, желание быть первооткрывателем, но при всём этом — страх перед неизвестным и мистицизм, когда восприятие мира основывается на эмоциях, интуиции и иррационализме.

На рубеже второго и третьего тысячелетий итальянский архитектор, теоретик-урбанист и один из основателей *Domus Academy* (1983) Андреа Бранци, которого считают идеологом радикального дизайна, назвал наших современников примитивами, а то и первобытны-



*Ил. 4. А. Бранци. Модель проекта общественного паркинга. 1971 год [фото из открытых источников]*

ми людьми. Его стремления к новизне, борьба с «хорошим дизайном» являлись настоящим протестом для привычных проектных решений, отсюда мы имеем синоним его деятельности — антидизайн (ил. 4). Представители данного направления называли себя «сумасшедшими архитекторами», где под понятием сумасшествия понималась черта гениальности первооткрывателей.

Эту парную парадигму в противоположности аполлонического и дионисийского начал на рубеже XIX–XX веков сформулировал Ф. Ницше. «При этом в сознании человеческого индивида эта основа всяческого существования, это дионисическое подполье мира может и должно выступать как раз лишь настолько, насколько оно может быть затем преодолено аполлонической просветляющей и преображающей силой, так что оба этих художественных стремления принуждены, по закону вечной справедливости, развивать свои силы в строгом соотношении. Там, где дионисические силы так неистово вздымаются, как мы это видим теперь в жизни, там уже, наверное, и Аполлон снизошёл к нам, скрытый в облаке; и грядущее поколение, конечно, увидит воздействие красоты его во всей его роскоши» [7, с. 157].

Что же на самом деле доминирует в принципе творчества — эстетика созидания или же эстетика разрушения? И как правильно трактовать целесоэстетику: это её целесообразность поглощается хаосом или же хаос включается в эту самую целесообразность?

Целесообразность — это соответствие образа вещи метафизической цели творения, открывающейся в тождестве «Я» и мира. Нельзя рассуждать о целесоэстетике, не дав чёткого определения, что есть целесообразность. Целесообразность — это природосообразность и жизнесообразность, ей присущ реализм с его правдой, истиной, естественностью и органичностью. Сюда же, к понятию целесообразности как таковой, относится функционализм, тогда как принцип красоты является исходной аксиомой эстетики тождества. Рассматривая «органический дизайн», нужно иметь в виду его принципы: «вращивание» произведения из условной среды (от задумки — к результату, от наброска и эскиза — к готовому произведению); принципы «изнутри наружу» и «форма следует за функцией». Упрощая примеры целесообразности органического дизайна, можно сравнить их с «проектной деятельностью» самой природы, которая

для реализации полевого цветка использует естественный отбор, основанный на отбраковке ряда воплощённых «эскизов», словно дизайнерских макетов, по принципу его (цветка) функциональности и внешнего вида.

Эстетика целесообразности избегает изъясняться словами «стиль», «искусство», «красота», «композиция», «художественность», вытесняя и замещая их предметными символами или метафорами реальных качеств целесообразной формы.

На протяжении истории примерами целесообразной формы выступали самые разные объекты. В первую очередь это то, что взято непосредственно от природы: устройство и функционирование живых организмов, вплоть до космоса и его тел. Затем в качестве таких примеров стали выступать объекты, созданные человеком, — это машины, математические формулы, конструирование жилища и бытовых предметов. Так, символом модернизма стала машина. В «Ежегоднике Веркбунда» за 1925 год об этом говорится следующее: «В красоте целесооб-

разной формы художник современности увидел самый сильный и самый жизненный символ эпохи. Машина принесла с собой новые формы, выражающие идею целесообразности. И художник увидел себя вплотную вынужденным творить для машины, то есть в её технических формах» (цит. по: [1, с. 44]).

Именно на этой волне появляется супрематизм Казимира Малевича. Когда Райт был приверженцем гармонии человека с природой, концепция Малевича содержала в себе оба протестных мотива — контркультурный и антицивилизованный. Эти два «протеста» интегрируются на мотиве природы, но при всём том нет ничего более противоположного природе, чем искусственно сконструированный язык супрематизма, и нет ничего более близкого машине, чем мир абстрактных супрематических форм, моделирующих машиноподобного человека и окружающее его пространство (ил. 5). Машиноподобный человек — это новый глоток воздуха в мире дизайна, который появился благодаря урбанизации в XX веке.



Ил. 5. К. Малевич. «Девушки в поле».

1932. Холст, масло. 106×125.

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия

Казимир Малевич — главный архитектор и революционер, идеолог и философ — создавал живописные полотна, в чём-то опережающие время (и свою эпоху в целом), по отношению к которым многие несведущие умы предпринимали прямые попытки обозначить его творения нелестной и необоснованной критикой, исходящей из фундамента поклонения образцам классического направления в искусстве. Его работы — прорыв в развитии совершенно новых дизайнерских идеалов после всем понятного модерна как прямого источника вдохновения. Супрематизм отразился в последующем и на истории одной из важных областей эстетики для мира дизайна и дизайнера в нём. Дерзкие статичные с внутренней динамикой работы, словно созданные какой-то специально обученной машиной, но без участия человека, навсегда вошли в историю искусств, где тема Казимира Малевича поднимается повсеместно.

Райт и Малевич, как две противоположные во взглядах личности, интересны для изучения в конкретном направлении. На примере данных фундаментальных фигур есть возможность прочувствовать индивидуальную трактовку понятия целесообразности в дизайне, несмотря на то, что Райт является приверженцем гармонии, истинного единения природы и человека, а Малевич — это настоящий хаос, такой новый и бурный, перечаший философским взглядам Райта, словно человек может обойтись одними лишь машинами и динамикой, созданной резкими и грубыми линиями. Не имеет особой важности тот факт, что до них были переходные течения и «первооткрыватели» — самое главное, что имеются конкретные примеры для более углублённого анализа целесообразной эстетики.

Так что же это — стремление подражанию природе или же необходимость творить для машины? И то, и другое — два полюса одного целого.

Спонтанно и рефлексивно дизайнер обязан вести художественное пространство проекта, делая упор на ту самую рефлектирующую целесообразность, удерживая это как эстетическую идеальность. Тогда как красота, подобно источнику света, остаётся за некими скобками — здесь проявляется видимая реальность.

Отличие художника-профессионала от дилетанта заключается в том, что, стараясь изобразить предмет реалистически, художник создаёт целую структуру, включающую набор из примитивных основ: линий, цветовых пятен, контрастов и ритмов. Дилетант же, опираясь лишь на внешнюю составляющую процесса, предполагает, что творит саму реальность через то, что изображает.

В начале XX века многие передовые архитекторы и художники декоративно-прикладного искусства ощущали потребность конвергенции передовых методов индустриального строительства, традиционного изобразительного искусства и художественных ремёсел. В это время появилась Высшая школа строительства и художественного конструирования, или Staatliches Bauhaus (нем. Bauhaus — дословно «строить»).

В короткие сроки «Баухауз» стал не только архитектурной и художественно-промышленной школой, но и творческой лабораторией, идейным центром движения европейского функционализма и новой концепции *единения всех видов искусства* (Gesamtkunstwerk) в целостном процессе *формообразования* (Gestaltung), объединяющем конструктивные, изобразительные, психологические и социально-философские аспекты. Фундаментальная Высшая школа строительства и художественного конструирования, оставившая самый значительный след в истории дизайна, за время своего существования претерпела самые разные по значимости события. Новый её директор Ганнес Майер, сменивший на этом посту одного из основателей и первого директора школы Вальтера Гропиуса,





*Ил. 6. Строящийся по проекту Ганнеса Майера  
Биробиджан. 1933 год  
[фото из открытых источников]*

в корне изменил программу «Баухауза», включив в неё основные предметы, какие нынче преподаются в большинстве современных вузов не только в Германии, но и в мире в целом. Изучение психологии, биологии, экономики, социологии, математики, градостроительства и политологии позволяло дизайнеру размышлять на тему своей специальности многогранно, подходя к процессу в том числе и с теоретической стороны. Внёсший огромный вклад в образовательную сферу Ганнес Майер придерживался несвойственных для его страны коммунистических взглядов и планировал вести активную дизайнерскую деятельность на территории СССР, но в истории он остался больше как известный теоретик. Манифест «Баухауза», основанный на модернизме, был выдвинут Мейером в 1927 году вслед за написанием им эссе «Новый мир». Это было не единственное сочинение Майера, существуют и более значительные его труды — например, книга «Строить». Из практических задач градостроительства, частично реализованных Майером на территории СССР, в первую очередь следует назвать Биро-

биджан — столицу Еврейской автономной республики (ил. 6). Городской стиль можно было охарактеризовать как повторяющиеся простые элементы и вынесенные за пределы основных объёмов широкие остеклённые пространства, подразумевающие утилитарность, а также обилие солнечного света и общих зон.

Ганнес Майер своим модернистским манифестом провозглашал: «Мы признаём в каждой жизненно правдивой вещи организующую форму бытия», «Каждая вещь, если она правильно выполнена, есть отражение современного общества», «Индивидуальная форма, масса здания, естественный цвет материала, текстура поверхности теперь возникают автоматически, и эта функциональная концепция здания во всех аспектах ведёт нас к чистой конструкции. Чистая конструкция — характерная черта нового мира форм. Конструктивная форма не может быть специфичной для какой-то страны, она космополитична и выражает интернациональную философию здания. Интернациональность — прерогатива нашего времени». Эти высказывания Майера дают право утверждать,

что руководимая им Высшая школа строительства «Баухауз» представляет собой не только художественное, но и социальное явление [5, с. 71–73].

Подводя итоги, следует добавить, что целесоэстетика — это ведущее направление художественного процесса как такового конца XIX — первой трети XX столетия. Функционализм, конструк-

тивизм, технологизм, производственное искусство, педагогические и проектные концепции «Баухауза» (как, впрочем, и ВХУТЕМАСа) являются истинным, эталонным примером эстетики целесообразности, без смешиваний художественных и утилитарных целесообразностей, что нередко затрудняет понимание данного процесса.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аркин Д.Е. Искусство бытовой вещи: очерки новейшей художественной промышленности. М.: Изогиз, 1932. 170 с.
2. Булгаков С. Философский смысл троичности // Вопросы философии, 1989. № 12. С. 90–96.
3. Витушко М.В. Понимание «Триединства» в философии П.А. Флоренского // Новые идеи в философии: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Москва, июнь 2017 г.). М.: Издательский дом «Буки-Веди», 2017. 48 с.
4. Гвардини Р. Конец нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 127–163.
5. Михайлов С.М. От абстрактного к конкретному, от конкретного к абстрактному. Проблемы дизайна — 5. Сб. статей. Сост. В.Р. Аронов. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; Артпроект. 2009. С. 70–77.
6. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Рипол Классик, 1997. Т. 1. С. 201–202.
7. Сидоренко В.Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / ВНИИ техн. эстет. Гос. ком. СССР по науке и тех. М., 1990. 32 с.
8. Сидоренко В.Ф. Эстетика проектного творчества. Тождество, целесообразность и хаос // Проблемы дизайна – 5: Сб. статей / НИИ теории и истории изобр. искусств Рос. акад. художеств. Сост. В.Р. Аронов. М., 2009. С. 26–49.
9. Флоренский П. Столп и утверждение истины: опыт православной теодицеи. М., 1914. 490 с.

Об авторе:

**Кондрашова Анастасия Сергеевна**, магистрант кафедры рисунка и дизайна, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия),  
**ORCID: 0000-0001-7265-8483**, anastasiya.96-77@yandex.ru

## REFERENCES

1. Arkin D.E. *Iskusstvo bytovoy veshchi: ocherki noveyshey khudozhestvennoy promyshlennosti* [The Art of Household Items: Sketches of the Latest Art Industry]. Moscow: Izogiz, 1932. 170 p.
2. Bulgakov S. *Filosofskiy smysl troichnosti* [The Philosophical Meaning of the Trinitarian Principle]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy], 1989. No. 12, pp. 90–96.
3. Vitushko M.V. *Ponimanie "Triedinstva" v filosofii P.A. Florenskogo* [Understanding of "Triunity" in the Philosophy of Pavel A. Florensky]. *Novye idei v filosofii: materialy III Mezhdunar. nauch. konf. (g. Moskva, iyun' 2017 g.)* [New Ideas in Philosophy: Materials of the 3rd International Scholarly Conference (Moscow, June 2017)]. Moscow: Buki-Vedi, 2017. 48 p.

4. Gvardini R. Konets novogo vremeni [Guardini R. The End of Modern Times]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy]. 1990. No. 4, pp. 127–163.
5. Mikhaylov S.M. Ot abstraktnogo k konkretnomu, ot konkretnogo k abstraktnomu [From the Abstract to the Concrete, from the Concrete to the Abstract]. *Problemy dizayna: sb. statey. Vyp. 5* [Issues of Design: Compilation of Articles. Issue 5]. Rossiyskaya akademiya khudozhestv, Nauchno-issledovatel'skiy institut teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv [Russian Academy of the Arts, Research Institute of Theory and History of the Fine Arts]. Sost. V.R. Aronov [Compiled by V.R. Aronov]. Moscow: Artproekt, 2009, pp. 70–77.
6. Nitsche F. *Sochineniya: v 2 t.* [Nietzsche F. Works: in 2 volumes]. T. 1 [Vol. 1]. Moscow: Ripol Classic, 1997, pp. 201–202.
7. Sidorenko V.F. Genezis proektnoy kul'tury i estetika dizaynerskogo tvorchestva [The Genesis of Design Culture and the Aesthetics of Design Creativity]. *Avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Vserossiyskiy nauchno-issledovatel'skiy institut tekhnicheskoy estetiki Gosudarstvennogo komiteta SSSR po nauke i tekhnike [All-Russian Research Institute of Technical Aesthetics of the USSR State Committee for Science and Technology]. Moscow, 1990. 32 p.
8. Sidorenko V.F. Estetika proektnogo tvorchestva. Tozhdestvo, tselesoobraznost' i khaos [The Aesthetics of Design Creativity. Identity, Expediency and Chaos]. *Problemy dizayna: sb. statey. Vyp. 5* [Issues of Design: Compilation of Articles. Issue 5]. Rossiyskaya akademiya khudozhestv, Nauchno-issledovatel'skiy institut teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv [Russian Academy of the Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts]. Sost. V.R. Aronov [Compiled by V.R. Aronov]. Moscow: Artproekt, 2009, pp. 26–49.
9. Florenskiy P. *Stolp i utverzhdenie istiny: opyt pravoslavnoy teoditsei* [The Pillar and Confirmation of Truth: Experience of Orthodox Theodicy]. Moscow, 1914. 490 p.

---

*About the author:*

**Anastasia S. Kondrashova**, Undergraduate student,  
Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov  
(450008, Ufa, Russia),  
**ORCID: 0000-0001-7265-8483**, anastasiya.96-77@yandex.ru

---

