Д.Б. ПОГОРЕЛОВ
Соискатель МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: techmann@mail.ru

D.B. POGORELOV
Applicant of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: techmann@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-125-138

ИСТОРИКО-ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ДИЗАЙНА. ЧАСТЬ 2. ТЕХНЭ КАК ОСНОВАНИЕ ДИЗАЙНА

HISTORICAL AND ONTOLOGICAL BASES OF DESIGN. PART 2. TECHNE AS THE BASIS OF DESIGN

В статье поднимается проблема исследования дизайна как целостного явления, исходя из временного, исторического и вневременного, онтологического измерений. В основе исследования лежат историко-генетический метод, системно-структурный метод, в частности, хроноструктурный подход и метод диалектики. В хроноструктуре культурного бытия в качестве исторической формы дизайна рассмотрен древнегреческий феномен «технэ» как содержащий в себе онтологические основания дизайна. В заключении даются выводы о сущности технэ, и основным является, что технэ есть принцип организации культурной формы, соответствующий принципам целостности бытия.

The article raises the problem of researching design as a holistic phenomenon founded on temporal, historical and timeless, ontological dimensions. The research is based on the historical-genetic method, the system-structural method in particular the chronostructural approach and the dialectics method. The ancient Greek phenomenon “techne” is considered as a historical form of design as containing the ontological design bases in the chronostructure of cultural being. In conclusion it is given the findings of techne essence and the

main fact is that techne is a principle of organizing a cultural form that corresponds to the principles of the being integrity.

Ключевые слова: дизайн, технэ, история, онтология, бытие, целостность.
Keywords: design, techne, history, ontology, being, holistic, integrity.

Исследуя проблемы технической эстетики и дизайна, необходимо прежде всего иметь представление о том, что такое дизайн и чем занимается дизайнер. Такое общее представление дает понятие. В предыдущей части статьи [16] на основе краткого обзора понятий было определено, что на сегодняшний день нет единого представления о дизайне. Каждый из исследователей предлагает взгляд на дизайн, исходя из точки зрения, определяемой как существенной для автора. Все проанализированные исследования, а также ряд других, не вошедших в предыдущий обзор [4; 5; 7; 14; 15; 22], рассматривают дизайн изнутри социальной системы, системы культуры, изнутри отношений человека и природы, человека и бытия, изнутри истории как истории дизайна, то есть исследования ведутся, исходя не из целостности бытия, а из этих перечисленных частей бытия, сфер бытия. Как результат — исследования представляют собой совокупность позиций, тезисов, коррелирующих между собой и дающих то или иное изолированное представление о дизайне. И если исходной целостностью, в систему которой вписан дизайн, можно считать бытие, то, основываясь на такой позиции, теоретиками и историками дизайна применяется индуктивный метод исследования: от частного — сфер и форм бытия — к общему — дизайну. Но ни одно исследование не представляет дизайн, исходя из целостности бытия, не проведено исследований от общего — бытия — к частному — дизайну.

Если общетеоретическое исследование дизайна предполагает определение его сущности в понятии, то есть вневременного его представления, то следует отметить, что сущность может быть выявлена только «как являющая через себя бытие» [18, с. 21]. В соответствии с этим, дизайн должен быть поставлен в отношении к бытию как к целостности. Такая постановка исследования даст представление о дизайне с точки зрения онтологии. С другой стороны, можно утверждать, что «дизайн был всегда, бытийствовал и только в начале XX века стал основной чертой и признаком современной культуры» [16, с. 195]. Такая позиция дает основания

исследовать дизайн как осуществляющуюся сущность в историческом аспекте, исследовать временное измерение дизайна как целостность.

В основе такого исследования лежит принцип формирования представления о сущности дизайна через историю его становления, его генезис. Этот принцип известен по формуле из биологии «онтогенез повторяет филогенез» [16, с. 197]. Для реализации этого принципа в нашем случае необходимо определить исторические основания дизайна и как они отражаются в современном общетеоретическом определении сущности дизайна, а также на уровне осуществления сущности дизайна на практике. В практическом плане определение исторических оснований дизайна и стадий его формирования как современного феномена поможет реконструировать стадии создания и восприятия форм дизайна по принципу «развитие индивида соответствует развитию вида» [16, с. 197]. Таким образом, историко-онтологическое исследование дизайна представляет, с одной стороны, более целостный путь исследования и формирования представления о дизайне, с другой — наиболее широкий и общий.

В качестве вектора исследования на основе генетико-дедуктивного метода ранее нами была выдвинута гипотеза о том, что «дизайн является исторической и онтологической формой постижения вневременной действительности (бытия) и воспроизведения результатов этого постижения в той или иной культурной форме» [16, с. 196]. В соответствии с данной гипотезой предполагается, что дизайн имеет историческую форму, отличную от дизайна, но тем не менее являющуюся онтологическим основанием, формирующим ядро, сущность дизайна. Таким образом, нами ставится задача проанализировать историческое основание дизайна и найти в нем онтологические основания, формирующие современное представление о дизайне.

Забегая вперед, следует отметить, что многие теоретики дизайна и искусства сходятся во мнении, что исторической формой дизайна является феномен, обозначаемый в культуре Древней Греции понятием τέχνη, читаемое как «технэ», «техне» [3; 4; 14; 21; 25; 26]. Мы могли бы провести обзор технэ и затем соотнести его с дизайном, но пришли бы к изолированному выводу, поскольку решение задачи должно вестись через соотнесенность этих оснований с бытием как через целостность.

В соответствии с поставленными задачами, в основе исследования лежат историко-генетический метод, системно-структурный метод, в частности, хроноструктурный подход, а также в качестве вспо-

могательных методов — диалектика, аналогия и сопоставление. Особо выделим системно-структурный метод, основанный на общей теории систем [5]. Он рассматривает объект как целое и позволяет увидеть дизайн как часть целого — бытия, а не как целое среди частей, и «идти в анализе не от частей к целому, а напротив, от целого к частям», — подчеркивает особенность системно-структурного подхода М.С. Каган, философ и культуролог, чье исследование культуры в контексте бытия резонирует нашим задачам [6, с. 27].

Полагая бытие как целостность и рассматривая его как систему, следует выделить в нем такие подсистемы, сферы бытия, как природу — первобытие, общество, человека и культуру, согласно модели М.С. Кагана [6, с. 36–40]. Человек, общество и культура могут быть условно рассмотрены как антропо-социо-культурное бытие, поставленное в отношение к бытию природному, то есть первобытию. Эти отношения, находящиеся в тесной связи, но в постоянном диалектическом противопоставлении, развиваются, и это самое развитие порождает историю. Исторические стадии развития этих отношений фиксируется по признакам, выраженным в формах материальной и духовной культуры как результатах деятельности, освоения и установления связи человека с бытием. Совокупность форм культуры дает представление о той или иной культурно-исторической эпохе. Последние, в свою очередь, объединяясь по определенным основаниям, формируют исторические типы культур. Основаниями, лежащими в основе этого разграничения культурной сферы бытия по историческим типам, следует считать качественную разность уровня развития индивидуального и социального сознания, развития культурно-производственной деятельности, а также разность способа восприятия, познания человеком действительности, бытия и осмысления места человека в нём.

Отношения антропо-социо-культурного бытия с природой и бытием в целом определены и выражены в трех основных исторических типах культур: первобытной, канонической и проектной.

Человек первобытной культуры мыслит синкретично, ощущает себя и свое общество нераздельно с бытием, частью природы как первобытия. Со временем синкретичность восприятия трансформируется в более зрелую форму, которая выражена в каноническом, иначе, традиционном типе культуры. Такое отношение человека и его общества к бытию отмечено А.Ф. Лосевым [12, с. 11], К. Леви-Стросом [9], П.А.

Куценковым [8]. Только выйдя из лона природы, природа для человека остается первоисточником жизни и первообразом смысла жизни. При наблюдении за цикличностью жизни и природных явлений у человека первобытного времени формируется идея о вечном возвращении к первоначалу. Отсюда возникает тесная связь человека с природой, первобытием как с первоисточником, дарующим ему и его предкам вечную жизнь. Эта обращенность к первобытию определяет ретроспективный взгляд на действительность, что отражено в вещах и формах культуры, сопутствующих человеку в достижении его жизненных целей [16, с. 200]. Через форму вещей осуществляются связь и взаимодействие не только с природой, но и с первопредком человека. Эта связь становится возможной через точность воспроизведения образа вещи, передаваемого из поколения в поколение. Через воспроизведение образа вещи — вещь помогает потомку воссоединиться с духом предка. Именно поэтому вещь, вернее ее форма в традиционной культуре, несет функцию культурного образца, выполненного исходя из свода правил, формирующих образ, то есть исходя из канона. Вещь, воспроизведенная по канону, осуществляла связь человека с бытием как с первоисточником жизни. «Через форму канона достигается тождество с первообразом мира и с первоисточником жизни», — заключает исследователь канонического и проектного типов культур В.Ф. Сидоренко [21, с. 200].

Чтобы породить связь с первоисточником жизни посредством действий или воспроизведения формы и образа вещи, необходим особый навык. Этот навык в культуре Древней Греции емко выражен в понятии τέχνη, читаемом как «технэ», «техне», что переводится в различных источниках как «искусство», «мастерство», «ремесло», «умение» [2, с. 563; 27]. Так, например, Аристотель, говоря о технэ, употребляет его в контексте «врачебное искусство» [2, с. 84], «искусство ваяния» [2, с. 88], «искусство строительства» [2, с. 90], «искусство кораблестроения» [2, с. 100]. Более прямой перевод технэ звучит как «техника». Современную интерпретацию технэ Н.В. Брызгов и Е.В. Жердев отмечают в применении таких выражений, как «искусство боя», «искусство пилотирования», «техника живописи», «техника танца» [3, с. 12]. В отношении к дизайну понятие технэ прослеживается в таких словосочетаниях, как «техническая эстетика», «художественное конструирование».

Рассматривая технэ как историческую форму дизайна, можно выделить в нем основания, являющиеся онтологическими для дизайна.

Для этого необходимо разобраться в сути технэ как явления. Тезисно изложим эту суть.

1. Представление о технэ широко освещено в трудах Аристотеля, Платона [1; 2; 11]. Понять суть этого явления помогают комментарии немецкого философа М. Хайдеггера и отечественного исследователя античной эстетики А.Ф. Лосева [10; 11; 23; 24]. Наиболее общую и понятную для современного сознания интерпретацию понятия техне дает, на наш взгляд, М. Хайдеггер как «умение разбираться в каком-то деле» [13, с. 45]. Например, чтобы ваять, нужно разбираться в ваянии, чтобы строить, нужно разбираться в строительстве.

2. Исходя из этого, Аристотель, говоря о технэ, имеет в виду прежде всего искусство, умение разбираться в причинах порождения и существования тех или иных вещей, связанных с определенной областью знания, причем это умение приобретается больше не через опыт, а именно через знание и понимание причин, порождающих явления действительности. Как пишет Аристотель, «знание и понимание относятся больше к искусству, чем к опыту, и считаем владеющих каким-то искусством более мудрыми, чем имеющих опыт, ибо мудрость у каждого больше зависит от знания, и это потому, что первые знают причину, а вторые нет. В самом деле, имеющие опыт знают “что”, но не знают “почему”, владеющие же искусством знают “почему”, т.е. знают причину» [1, 981a 24–30, с. 66]. Отсюда у М. Хайдеггера возникает интерпретация технэ и как «способа знания» [13, с. 45].

3. Технэ как искусство, умение разбираться в причинах есть искусство разбираться в том, как одна причина порождает другую. В такой парадигме причинности все явления действительности, с одной стороны, понимаются в качестве конечной цели — ради чего, с другой — в качестве действия как действующей причины порождения цели. «Производящее есть причина производимого, и изменяющее — причина изменяющегося <…> Причина — это также то, что находится между толчком к движению и целью <…> в одном случае это орудие, в другом — действие», — пишет Аристотель [1, 1013a–1013b, с. 146]. Такой ракурс рассмотрения технэ подразумевает искусство, умение разбираться в причинах как инструментах и действиях, ведущих к цели. Это обуславливает понимание технэ как техники — способа, метода овладения действующими причинами для достижения цели. Это современное «примелькавшийся представление о технике» фиксирует М. Хайдеггер [23, с. 221], философ техники В.М. Розин [19], словари.

4. Искусство, умение разбираться в причинах порождения и существования вещей означает разбираться в их природе. В современном языке значение понятия «природа» уловимо из контекста словосочетаний «природа вещей», «природа человека», «природа вселенной». На древнегреческом языке оно пишется как φυσική, и произносится как «physis», «физис». Для древнего грека природа не столько связана с явлениями действительности, сколько с их «сущностью», «существенной основой» [11, с. 632; 2, 192 b 33, с. 83]. Отсюда берет начало понимание «разбираться в природе» в значении разбираться в причинах, основаниях происхождения и движения сущностей бытия. Такое умение разбираться в причинах обуславливает ретроспективный взгляд на действительность и в цепи причинности связывает человека канонического типа культуры с природой, первобытием. Таким образом, через технэ, посредством умения разбираться в причинах возникновения вещей и подражания бытию прокладывается путь к нему, к его сопричастности. Следы такого представления о технэ можно найти в контексте труда Аристотеля «Физика» [2]. Такой же вывод делает А.В. Михайловским о представлении технэ и природы Аристотелем и М. Хайдеггером. Исследователь находит, что «для Хайдеггера важно подчеркнуть не только то, что techne не может заменить собою physis, но и то, что techne может и, вероятно, должна действовать в согласии с physis» [13, с. 49]. Исследователь также отмечает, исходя из текста Аристотеля, что отличие природы от технэ состоит в том, что природные вещи находят источник своего происхождения и движения в самих себе, а искусственные вещи находят его в технэ и через технэ [13, с. 44]. Иными словами, принципы технэ должны быть соразмерны принципам порождения и существования вещей в природе.

Следует отметить и тот факт, что искусственность происхождения вещей, созданных по принципам технэ, накладывает на технэ значение «искусство». Этот факт подмечают Н.В. Брызгов и Е.В. Жердев [3, с. 12]. Отсюда следует понимание, что мастер искусен в своём деле, и у технэ возникают такие коннотации как «хитрость», «уловка» [27] в том плане, что мастер сумел овладеть принципом порождения вещей в природе и извлечь из этого определенную выгоду, пользу.

4.1. Аристотель, говоря о природе, выделяет два основания ее причинности, в которых необходимо разбираться, чтобы владеть технэ. Первое — то, что природа есть материальная первооснова, которая является субстанцией для порождения и возникновения сущности предмета.

«Таков один способ определения природы: она есть первая материя, лежащая в основе каждого из [предметов], имеющих в себе самом начало движения и изменения», — подчеркивает Аристотель [2, 193a 28–30, с. 84]. В соответствии с этим, технэ — это искусство, умение разбираться в материальных первопричинах возникновения вещей. Технэ — это умение мастера разбираться в материальном «физис», материалах и физике вещей, говоря современным языком.

4.2. Вторая причинность природы вещей, в которой должен уметь разбираться мастер, кроется в идеях, eidos. Идея, в переводе с древнегреческого, есть «то, что видно в вещи», что выражает ее форма [11, с. 175]. Соответственно, мастер должен уметь разбираться в идеях, eidos и формах, morphe [2, 192a 31–32, с. 84]. В природе форма, по Платону и Аристотелю, является конечной целью идей. Осуществляясь в материальной действительности, идеи о-пределяют материю в форму, о-черчивают, о-граничивают [17, с. 389]. То, что воспринято и осмыслено умом как идея, есть носительница сокрытого в бытии знания — истины. Умение видеть идеи и владеть способом их осуществления, подобно тому, как это происходит в природе естественных вещей, раскрывает значение технэ как «способа ведения», по М. Хайдеггеру [24, с. 177], а также как «умение производить на свет» [24, с. 201], умение утверждать знания о бытии в видимую форму. Вот что пишет М. Хайдеггер о технэ как форме ведения, выведения знания в форму видимости: «Τέχνη вовсе не обозначает ни ремесла, ни искусства и уж тем более не обозначает ничего технического в нашем теперешнем смысле, вообще не подразумевает какой-либо разновидности практического дела.

Слово τέχνη, напротив, именует один из способов ведения. А ведение значит, что нечто уже увидено в широком смысле слова “видеть”, то есть значит, что нечто пребывающее воспринято, внято как таковое. Сущность ведения для греческой мысли покоится в ἀλήθεια (истина — П.Д.) <…> Τέχνη как ведение, постигнутое в согласии с греками, есть, следовательно, произведение на свет некоего сущего в том смысле, что нечто пребывающее как таковое выносится из закрытости в несокрытость его вида, выгляда; τέχνη никогда не обозначает какого-либо делания» [24, с. 175–177].

Чтобы идея стала идеей, она должна стать видимой, для этого она должна быть выведена и установлена из знания. Идея, воплощенная в форме, — это и есть про-из-ведение, как «выведенное-из-знания»,

«установленное-из-знания» о бытии в то, что является видимым — форму, вещь, предмет [с. 389]. Таким образом, произведение — суть постигнутая идея, истина, выведенная в форму восприятия. И именно через произведение как культурную форму устанавливается связь с бытием, поскольку идея как сущность бытия, воплощенная в культурной форме, являет через себя бытие [17, с. 390].

5. Итак, посредством технэ как техники человек осуществляет материальную связь и взаимодействие с физическим миром. С другой стороны, технэ есть способ раскрытия бытия, бытия человека через репрезентацию образа бытия и репрезентующих его сущностей — идей в произведениях. Это раскрытие производится посредством технэ как искусства. Искусство в его современной интерпретации являет духовность бытия человека, раскрывает идейность сущего бытия человека, делает образ его бытия видимым, представленным взору. Так, например, культуролог М.С. Каган определяет искусство как «единственный плод деятельности, воссоздающий человеческое бытие в его целостности <…> искусство моделирует, иллюзорно воссоздает целостное человеческое бытие» [6, с. 19]. С этой стороны технэ как искусство являет красоту вещей действительности, их внешне-внутреннюю, идейную сторону, которая восходит к всеобщей целостности идей — бытию.

6. Подытоживая вышесказанное отметим, что, с одной стороны, создание формы становится возможным посредством умения разбираться в материалах, которые могут быть пригодны для произведения идеи. С другой — умение разбираться в идеях значит разбираться в формах воплощения, функционирования и предназначения форм. С третьей стороны, создание формы необходимо для достижение определенной цели. А поскольку в качестве функционирования и предназначения идея имеет потенцию достигать цели, отсюда важно умение видеть возможность достижения цели с помощью придания материалу и форме качеств идеи, качеств сообразных цели, то есть качеств целесообразности. В свою очередь, если идея есть возможный способ достижения цели, достижения блага, «ибо благо есть цель всякого возникновения и движения» [1, 983 a 30, с. 70], то через придание форме качеств целесообразности ей сообщаются качества пользы, блага.

Умение разбираться в материалах, идеях и соотносить их с целями принадлежит мастеру. Все четыре составляющих: материал, идея, цель как благо и мастер — обозначаются Аристотелем как четыре «вины»,

причины, определяющих форму, morphe предмета [23, с. 223–224]. То есть мастер, ремесленник — это тот, кто разбирается в этих видах причин, ведущих к возникновению вещи, формы предмета. Сам же ремесленник является «совиновником», четвертой причиной в том смысле, что он осуществляет взаимосвязь остальных трех причин, «разборчиво собирая» их в единую форму [23, с. 222–223]. Отсюда технэ — это умение осознанно и рефлексивно разбираться в причинах, усматривая их первоисток в себе как являющем бытие.

7. М. Хайдеггер также замечает, что «разборчивое собирание по-гречески значит λέγειν, λόγος» [23, с. 223], то есть логос. Отсюда и возникает научное представление о технэ у А.Ф. Лосева, где логос означает не только «слово», «понятие», «умозаключение», «доказательство», но и «науку» [11, с. 632]. Из анализа философских текстов античной культуры А.Ф. Лосев делает вывод о том, что феномен технэ представляет собой единство «ремесла», «искусства» и «науки». Античный ученый ничем не отличается от ремесленника, а познание носит практический характер. Такой вывод имеет свои основания в синкретичности мышления и восприятия действительности древнем греком. «Получается, что грек не отличает ремесла и искусства от науки? Да, потому что науку он понимает практически. Конечно, чистое умозрение возможно, но это абстракция. Реальная наука — не есть чистое умозрение. Это всегда практика. Поэтому недалеко научная “технэ” ушла от ремесленной “технэ” или от художественной “технэ”», — приводит свои размышления А.Ф. Лосев [10, с. 405; 11, с. 658].

Исходя из представленного, видим, что в этом «разборчивом собирании» представлено то научное начало анализа и синтеза, которое необходимо для о-формления идеи, истины сначала в понятии и только затем в форме. Тем не менее, Аристотель не сводит технэ к науке в чистом виде. Несмотря на то, что философ обозначает его как вид познания, но, в отличие от теоретических наук, где знание приобретается умозрительно, в технэ знание приобретается через опыт [11, 982a, с. 67] и тем самым становится отличным от него, что мы отметили в начале исследования. Отсюда можно сделать вывод, что технэ — это знание и умение «разборчиво собирать», но безотносительно к чисто процессуальной стороне деятельности.

8. Поскольку именно человек видит и ощущает духовную и материальную природу бытия, постольку именно через человека и осу-

ществляется это единство бытия. Это становится возможным через технэ — знание и умение «разборчиво собирать» идеи бытия в физической, материальной форме. Через технэ осуществляется целостность материального и духовного бытия человека: целостность технического и эстетического. Отсюда технэ осуществляет единство технического и эстетического в форме вещей, равно как техники и искусства, пользы и красоты, о чем пишут теоретики дизайна Т.Ю. Быстрова [4, с. 36], В.Ф. Сидоренко [21, с. 159], К.М. Кантор [7], Н.В. Брызгов и Е.В. Жердев [3, с. 12].

Итак, из представленных онтологических оснований технэ, выведенных из целостного понимания бытия и связи с бытием, прослеживается соответствие нашей гипотезе. Как «форма постижения действительности, бытия» технэ является, во-первых, умением разбираться в причинах порождения и существования вещей. Отсюда проистекает умение разбираться в материальной и идейной стороне природы вещей как их первопричинах порождения и существования. Помимо этого, устоявшиеся и несколько профанированные значения технэ «искусство», «мастерство», «ремесло», «умение» следует понимать как «способ знания», «способ ведения», «умение разбираться в каком-то деле», «умение производить на свет», согласно М. Хайдеггеру, но не способом делания. Во-вторых, технэ является формой знания того, как привести материальные и идейные причины в соответствие с целью. При этом мастер, владеющий технэ, является действующей причиной, приводящей другие причины в движение в соответствии с целью. В-третьих, технэ является знанием и умением «разборчиво собирать», что приближает технэ к научным принципам анализа и синтеза. В-четвертых, технэ как форма взаимодействия с действительностью синкретично целостно и нераздельно вбирает в себя принципы техники, искусства и науки как явлений, берущих свое начало в принципах установления связи с бытием. В-пятых, технэ является синкретичной формой порождения форм человеческого бытия, форм культуры, действующей в соответствии с принципами порождения форм первобытия, то есть форм природы. Синкретичность технэ и само по себе технэ являются принципом, действуя в согласии с которым возможно осуществление принципов целостности бытия и целостности с бытием.

Как форма «воспроизведения результатов постижения бытия в той или иной форме культуры», технэ соотносится с тем, что технэ является принципом «разборчивого собирания» причин в форме, ныне на-

зываемой произведением. В качестве произведения эта форма являет материальность и идейность, духовность бытия. Так воспринятое и понятое бытие является рефлексивным результатом человеческого бытия. Воспринятое мастером, бытие претерпевает антропо-социокультурную трансформацию в сознании как в пристанище человеческого бытия. Сознание мастера является ведущим основанием, в понимании технэ, поскольку именно сознание и порождает первоначально все феномены человеческого бытия, поэтому ранее мы указали на исследование сущности дизайна и его историко-онтологических оснований как на исследование становления и трансформации сознания, воспроизводящего себя в формах культуры [16, с. 197–198]. В контексте этого дизайн и технэ являют принципы воспроизведения сознания в формах культуры.

Также следует отметить и отношение технэ к бытию в системе бытия. Как видно из приведенных данных, технэ организует синтез как частных явлений бытия: идей, материи, форм, так включенность их в общность, цельность бытия, то есть технэ как явление пронизывает все структуры бытия человека канонического типа культуры. По аналогии с тем, как В.Ф. Сидоренко указывает на дизайн как форму, являющую образ проектной культуры [20, с. 29], также и технэ следует соотнести с формой, являющей образ канонического типа культуры. И если канон есть модель, правило формирования культурной формы, то технэ — это организационная структура, принцип этой модели. Технэ есть принцип организации форм канонического типа культуры, соответствующий принципам цельности бытия.

В заключение стоит подчеркнуть, что приведенные данные о технэ, с одной стороны, соответствуют нашей гипотезе о сущности дизайна, с другой — в них хорошо прослеживаются основания, которые являются онтологическими для дизайна. В следующей части статьи мы ставим перед собой задачу соотнести полученные данные с современными представлениями о сущности дизайна. Это предоставит нам возможность более полно и цело взглянуть на дизайн с исторической точки зрения.

Список литературы:

1. *Аристотель.* Сочинения в четырех томах. Том 1 / редактор В.Ф. Асмус. — Москва: Мысль, 1976. — 551 с.

2. *Аристотель.* Сочинения в четырех томах. Том 3: перевод / статья и примечания П.Д. Рожанского. — Москва: Мысль, 1981. — 613 с.

3. *Брызгов Н.В., Жердев Е.В.* Промышленный дизайн: история, современность, футурология. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2014. — 544 с.

4. *Быстрова Т.* Вещь, форма, стиль: Введение в философию дизайна. — Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2018. — 374 с.

5. Исследования по общей теории систем: сборник переводов / под редакцией В.Н. Садовского, Э.Г. Юдина; авторы предисл. В.Н. Садовский, Э.Г. Юдин. — Москва: Прогресс, 1969. — 520 с.

6. *Каган М.С.* Философия культуры. — Санкт-Петербург, ТОО ТК «Петрополис», 1996. — С. 416.

7. *Кантор К.М.* Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры. — Москва: Искусство, 1967. — 279 с.

8. *Куценков П.А.* Психология первобытного и традиционного искусства. — Москва: Прогресс-Традиция, 2007. — 232 с.

9. *Леви-Строс К.* Первобытное мышление / перевод, вступительная статья, примечания А. Островского. — Москва: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999. — 392 с.

10. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2 книгах. Книга 1 / художник-оформитель Б.Ф. Бублик. — Харьков: Фолио; Москва: ООО «Издательство АСТ», 2000. — 832 с.

11. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон / художник-оформитель Б.Ф. Бублик. — Москва: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. — 846 с.

12. *Лосев А.Ф.* Мифология греков и римлян / составитель А.А. Тахо-Годи; общая редакция А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. — Москва: Мысль, 1996. — 975 с.

13. *Михайловский А.В.* Хайдеггер и Аристотель о techne и physis. Статья первая. Герменевтическое значение Аристотеля для формирования хайдеггеровской мысли о технике // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». — 2016. — С. 37–51.

14. *Мосоров А.М., Мосорова Н.Н.* Теория дизайна. Проблемы онтологического и методологического знания. — Екатеринбург, Печатный дом «Солярис», 2004. — 412 с.

15. *Папанек В.* Дизайн для реального мира / перевод с английского. – Москва: Издатель Д. Аронов, 2004. — 416 с.

16. *Погорелов Д.Б.* Историко-онтологические основания дизайна. Часть 1 // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — 2019. — № 4. — Часть 2. — С. 192–206.

17. *Погорелов Д.Б.* Постижение действительности в форме культуры // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — 2020. — № 2. — Часть 2. — С. 378–394 с.

18. *Пронкин Д.Д., Пронкина С.В.* Одиссея творчества: к бытийности сущего через осуществление бытия. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2005. — 229 с.

19. *Розин В.М.* Традиционная и современная технология: (филос.- методол. анализ). — Москва, 1998.

20. *Сидоренко В.Ф.* Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореферат дис. ... доктора искусств.: 17.00.06 / ВНИИ технической эстетики Государственного комитета СССР по науке и технике. — Москва, 1990. — 32 с.

21. *Сидоренко В.Ф.* Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.06 / ВНИИ технической эстетики Государственного комитета СССР по науке и технике. — Москва, 1990. — 424 с.

22. Теоретические и методологические исследования в дизайне. — Москва: [Изд-во Шк. Культ. Полит.], 2004. — 372 с.

23. *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / перевод с немецкого. — Москва: Республика, 1993. — 447 с.

24. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / перевод с немецкого А.В. Михайлова. — Москва: Академический Проект, 2008. — 528 с.

25. *Яремчук О.М.* Когда «технэ» перестало быть искусством. Часть 1. Доантичный и античный мир // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: зб. наук. пр. / за ред. В.Я. Даниленка. — 2013. — № 3. — С. 54–61.

26. *Яремчук О.М.* Когда «технэ» перестало быть искусством. Часть 2. Эпоха начала промышленной революции // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: зб. наук. пр. / за ред. В.Я. Даниленка. — 2013. — № 4. — С. 13–19.

27. URL:http://gurin.tomsknet.ru/alphaonline.html (дата обращения: 20.06.2021).