

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Третьякова М.С., Казакова Н.Ю. Позднесоветский и современный российский дизайн: в поисках идентичности // Культура и искусство. 2025. № 6. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.6.71387 EDN: GRJRON URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71387

Позднесоветский и современный российский дизайн: в поисках идентичности**Третьякова Мария Сергеевна**

ORCID: 0000-0001-7385-6609

кандидат искусствоведения

доцент; кафедра графического дизайна; Уральский государственный архитектурно-художественный университет

620075, Россия, Свердловская область, г. Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23

[✉ mashanadya@gmail.com](mailto:mashanadya@gmail.com)**Казакова Наталья Юрьевна**

ORCID: 0000-0003-0006-1412

доктор искусствоведения

профессор; кафедра "Системный дизайн"; Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина

119071, Россия, г. Москва, ул. Малая Калужская, 1

[✉ Kazakova-nu@rguik.ru](mailto:Kazakova-nu@rguik.ru)[Статья из рубрики "Архитектура и дизайн"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0625.2025.6.71387

EDN:

GRJRON

Дата направления статьи в редакцию:

03-08-2024

Аннотация: Сегодня дизайн в России находится на этапе активного развития и поиска своего современного образа. Многие обращаются к стилеменным течениям прошлого, таким как авангард, но это не может полностью решить проблему региональной идентичности, а ее решение необходимо для встраивания российского дизайна в международный

контекст. При этом к настоящему моменту накопилось уже немало исследований по разным аспектам советской и постсоветской культуры, обобщив которые, можно глубже понять специфику российского дизайна. Цель статьи – обозначить некоторые характерные черты современной российской проектной культуры с опорой не только на исследования позднесоветского (1960–1980-е гг.) и современного российского дизайна, но и на смежные виды деятельности, искусство и архитектуру, что позволит найти более глубокие культурно обусловленные черты. В ходе исследования авторы сопоставляют тенденции в позднесоветском дизайне и искусстве, фиксируя деление на «официальное» и «неофициальное» направления. В искусстве официальное – это то, что было пронизано идеологией, в дизайне – прежде всего, утилитарное, массовое. Неофициальным в искусстве было все то, что «шло своим путем», в дизайне – просто экспериментальное или же впитавшее в себя западный постмодернизм. В позднесоветском дизайне отчетливо проявилось две линии: «линия авангарда» (конструктивизма), связавшая технику и эстетику и ставшая основной, и «художественная линия», представленная художниками в дизайне. «Линию авангарда» развивали во ВНИИТЭ, «художественную» – в Сенежской студии, а также отдельные авторы – плакатисты, мультиплекаторы и пр. Авторы исследования приходят к выводу о том, что идентичность позднесоветского дизайна была тесно связана с художественностью, для него была характерна глубина рефлексии, гуманистический пафос и лиризм. Современный российский дизайн в большей степени делает ставку на авангард, поскольку именно авангард заложил основы российского дизайна, однако, развитие традиций художественного направления в дизайне также представляет интерес с точки зрения региональной идентичности, поскольку именно в нем в свое время проявились важнейшие черты самобытной российской культуры.

Ключевые слова:

российский дизайн, советский дизайн, региональная идентичность, авангард, художественная линия, ВНИИТЭ, Сенежская студия, официальное искусство, андеграунд, концептуально-экспериментальный дизайн

Как писала директор Московского музея дизайна А. Н. Санькова, в «новой России поиски культурного кода стали мейнстримом» (2022) [\[1, с. 9\]](#). И действительно, за рубежом советское искусство и дизайн, то есть идентичность российского дизайна связывается, прежде всего, с авангардом [\[2, с. 15\]](#), хотя с момента его возникновения прошло уже сто лет, и идентичность «советского», и тем более, современного российского, отнюдь не исчерпывается им.

Цель статьи – обозначить некоторые характерные черты современной российской проектной культуры с опорой на исследования позднесоветского (1960–1980-е гг.) и современного российского дизайна. Поскольку осветить все сферы дизайна в рамках одной статьи невозможно, мы обратимся к графическому дизайну и дизайну бытовых вещей.

В целом в качестве основных «типов» советской культуры принято выделять авангард и соцреализм (в архитектуре и мебельном дизайне ему соответствует сталинская неоклассика). В позднесоветскую эпоху оба типа трансформировались, став частью «советского модернизма». В это время в дизайне отчетливо проявилась «линия авангарда» (конструктивизма), связавшая технику и эстетику и ставшая основной, и

«художественная линия», представленная, по сути, художниками в дизайне.

Мы полагаем, что, хотя «линия авангарда», связанная с деятельностью ВНИИТЭ, действительно, стала основной, «художественная линия» очень важна для понимания самобытности отечественного подхода, его идентичности.

Опираясь на компаративный метод, в ходе исследования мы обратимся к процессам, происходившим не только в дизайне, но также в искусстве, и в архитектуре. Мы будем опираться на труды ряда авторов – представителей ВНИИТЭ: В. Л. Глазычева, Е. В. Черневич, М. М. Калиничевой, Е. В. Жердева, А. И. Новикова, а также на исследования по советскому и современному дизайну – «Советский дизайн: от конструктивизма к модернизму. 1920–1980» (2020) [\[2\]](#), «История российского дизайна. Избранное. 1917–1922» (2022) [\[1\]](#). При анализе позднесоветского искусства мы обратимся к крупному сборнику статей «Время перемен: искусство 1960–1985 в Советском Союзе» (2006) [\[3\]](#).

1 . «Параллельные миры» в искусстве и дизайне 1960–1980-х годов: трансформация авангарда и соцреализма

В ранней советской проектной культуре основным методом был «формальный», или «аналитический» метод, то есть метод, который лежал в основе конструктивизма и других «новаторских течений» авангарда 1920-х годов [\[4, с. 116\]](#), а в 1930-е годы ему на смену пришел «метод социалистического реализма» [\[4, с. 111\]](#).

Годы «хрущевской оттепели» (1956–1962), начавшиеся с XX съезда и развенчания культа личности, считаются временем «второй волны авангарда», хотя, как справедливо отмечает Е. В. Черневич, к тому времени авангард, «“формализм” был вытравлен на генном уровне» и в 1960-е годы мы «“импортировали” [с Запада] свой же конструктивизм, только повзрослевший и умудренный опытом» [\[5, с. 83\]](#). По этой причине «второй авангард» в искусстве зачастую был авангардом по духу, по способу мышления, а не буквально стилистически.

В дизайне связь именно со стилистикой авангарда гораздо более заметна, поскольку в послевоенные годы дизайн шел по пути рационализации и таким образом оказался связан с традициями конструктивизма. С этой точки зрения вполне логично, что позднесоветский период в архитектуре и дизайнне (1960–1980-е гг.) сегодня часто называют «советским модернизмом» (Ф. Новиков, В. Белоголовский, К. Краснянская, А. Семенов и др.), поскольку это время знаменовалось трансформацией идей авангарда.

В 1962 году произошел знаменитый «разгромный» визит Н. С. Хрущева на выставку в МОСХ, «прекративший и без того выдыхавшуюся “оттепель”» [\[3, с. 18\]](#). Свидетель эпохи М. Петров отмечает, что к тому времени система начала «остывать» [\[3, с. 20\]](#), начала ослабевать вера в режим, и именно по этой причине искусство разделилось на «официальное» и «неофициальное»: «цензурному беспределу» стал противостоять «расцвет самиздата», «обязательной “литовке” всех зрелищных акций – квартирные выставки и подпольные рок-концерты» [\[3, с. 22\]](#).

При этом, как отмечает Е. Барабанов, «неофициальное» искусство изначально не было оппозиционным, оно просто «не ставило перед собой никаких политических задач» [\[3, с. 52\]](#). Политическая пропаганда была прерогативой «официального» искусства (в том числе оформительского), а также графического дизайна (рисунок 1). «Официальное» искусство контролировалось цензурой, и обычно художники сами понимали, что подходит

под ее требования, а что нет (Е. Барабанов пишет об этом как о «самоцензуре»).



Рис. 1. «Официальная» и «неофициальная» линия в искусстве и графическом дизайне.

Слева: пример «официального» плаката.

М. Мануилов, Н. Попов. Плакат-триптих «Олимпийские игры... отражают неодолимое стремление человечества к миру и прогрессу», 1980.

Источник:

https://archivogram.top/290401/plakat_olimpiyskie_igry_otrazhayut_neodolimoe_stremlenie_chelovechestva_k_miru_i_progre

Справа: пример авторского плаката.

И. Майстровский. Плакат к фильму А. Тарковского «Ностальгия», 1983. Источник <https://ru.wikipedia.org>

Разделение на «параллельные реальности», мы можем назвать это явление «двоемирием» – важнейшая черта не только позднесоветского искусства, но и дизайна. И хотя в дизайне, словно в литературе романтизма, это было чаще «двоемирие» «реального» и «идеального» (рисунок 2), разделение на «официальное» и «неофициальное» в искусстве повлияло и на графический дизайн. Е. В. Черневич пишет: «У инициативных дизайнеров-графиков уже с середины 1970-х годов началась параллельная жизнь в реальном и «идеальном» пространстве. Они стали заниматься «домашним» проектированием, придумывая самим себе заказы. Возник так называемый «авторский дизайн», плоды которого предназначались для демонстрации на выставке и после экспонирования уходили в историю» [\[5, с. 99\]](#).



Рис. 2. «Идеальное» в дизайне 1960-1980-х гг.

ГЛАВА 20. ПОДДЕРЖКА В РАБОТЕ С ПОДДОБНЫМИ ДАННЫМИ

Слева: нереализованный проект ВНИИТЭ. д. Азрикан и др. Домашний телерадиокомплекс «СФИНКС», 1986 (реконструкция 2016 года) [\[1, с. 138\]](#).

Справа: «бумажная архитектура» Сенежской студии. Проект мемориальной зоны г. Набережные Челны, 1981 [10, с. 156].

Те же процессы происходили в архитектуре – появилась экспериментальная «параллельная», или «бумажная архитектура», к которой также относят не предназначенные для реализации проекты Сенежской студии. В дизайне мебели, которую еще называют «малой архитектурой» [\[2, с. 15\]](#) в связи с тем, что он тесно связан с процессами, происходящими в архитектуре, также возник экспериментальный «бумажный» дизайн (проекты Сенежской студии) [\[2, с. 315\]](#). Деление на «реальное» и «идеальное» некоторые авторы также описывают как деление на «массовое» и «экспериментальное» [\[2, с. 315\]](#).

Как отмечают К. Краснянская и А. Семенов, анализируя советскую мебель, к концу 1960-х годов модернистские идеи (переосмысление конструктивизма) стали подвергаться критике, появилась новая тенденция – постмодернизм, и «дизайнеры «андеграунда» сформировали идеологическую оппозицию утилитарному дизайну, одобренному государством» [2, с. 315-317]. Таким образом, и в дизайне проявилось деление на «официальное» (утилитарное) и «неофициальное» («самовестернезированное» постмодернистское) направление.

Брежневские 1970-е годы обычно называют временем «застоя». Е. Барабанов отмечает, что в это время внутри «стилистически разнообразного» советского андеграунда произошла «эстетическая переориентация» [3, с. 55]. Так, под влиянием американского поп-арта появился «соц-арт», авторы которого по сути провели границу между «подлинным» и «неподлинным» искусством – к последнему относился идеологизированный и наполненный мифами соцреализм. Е. Барабанов пишет: «...соц-арт спровоцировал вторжение неофициального искусства в табуированное "царство мертвых", в мир икон и языков власти» [3, с. 55]. Можно сказать, это время «контркультуры», которая на Западе стала предтечей постмодернизма.

В 1980-е годы, тем более с переходом к «перестройке» и «гласности» (1985–1991), процессы раскрепощения и демократизации неофициального искусства усилились – под влиянием западных идей появились перформансы, хэппенинги и пр. Этот период был временем художников и дизайнеров «новой волны», [3, с. 56], иначе говоря, постмодернистов [6, с. 101]. Постмодернистами они, по меткому замечанию Е. Барабанова, становились в ходе «самовестернизации», ориентируясь на «интернациональную арт-сцену» [3, с. 60]. И, действительно, неофициальное советское искусство получало признание западных деятелей культуры, коллекционеров и искусствоведов, хотя, как справедливо отмечает Е. Барабанов, в то время «в истолкованиях чужеземного внимания было немало иллюзорного, утопического» [3, с. 60].

Интересный комментарий дает Е. Барабанов, говоря о «мутации канона социалистического реализма». Он пишет, что «за счет риторических расширений» в духе того, что советское искусство должно интегрировать все «лучшее» и «прогрессивное», созданное мировой культурой, а также подачи «советского» как в принципе «русского», соцреализм последних советских десятилетий трансформировался. К началу 1980-х

годов его границы размылись: он либо превратился в «набор салонных стилизаций», в том числе в духе западного гиперреализма (фотографически точного реализма), либо сблизился с неофициальным искусством [\[3, с. 64\]](#). С распадом СССР «двойная жизнь» искусства и дизайна закончилась, поскольку государство перестало выступать в роли заказчика и цензора.

Итак, искусство и дизайн позднесоветского времени (1960–1980-х гг.) в целом характеризовались делением на «официальное» и «неофициальное». В искусстве официальное – это то, что было пронизано идеологией, в дизайне – прежде всего, утилитарное, массовое. Неофициальным в искусстве было все то, что «шло своим путем», в дизайне – просто экспериментальное или же впитавшее в себя западный постмодернизм.

2. Линия авангарда в советском дизайне 1960–1980-х годов

Представителями ВНИИТЭ в 1960-е годы было сформулировано собственно советское понимание дизайна. В монографии 2009 года М. М. Калиничева, Е. В. Жердев и А. И. Новиков писали: «Мы поняли, что в СССР нужен “спуск пружины” дизайнераского потенциала, зажатого в десятилетиях 30-х – 50-х годов командной экономикой, что необходим ренессанс нашего “исконного, самовитого” дизайна, корни которого давно существуют в нашей культуре». И далее: «... дизайн не был “импортирован” к нам, а существовал всегда». Такова «была идея, мечта одаренных художников-конструкторов в те далекие годы» [\[7, с. 7\]](#). Как писал В. Л. Глазычев: «... в конце 1960-х годов еще сохранялась вера в то, что посредством внедрения дизайна в советское производство “сверху”, через межведомственные институты, можно добиться его конкурентоспособности» [\[8, с. 23\]](#). Можно сказать, что в позднесоветский период было выработано понимание дизайна как деятельности, имеющей единый «инвариант», который можно успешно развивать в условиях плановой экономики «сверху», формируя социалистическую «некоммерческую» модель дизайна, альтернативную «коммерческой» западной модели.

При этом сам дизайн выходцы из ВНИИТЭ понимали, как «эргодизайн» (что сближало их идеи с идеями Ульмской школы) [\[7, с. 5\]](#). И здесь отчетливо видно, что отечественный дизайн пошел по пути рационализации, связавшись с традицией советского авангарда, точнее конструктивизма, в связи с чем и самих дизайнеров в то время называли «художники-конструкторы».

Из сказанного выше, то есть из ориентации на создание социалистической некоммерческой модели дизайна, вытекает идеалистический и гуманистический пафос позднесоветской теории дизайна, пафос социального переустройства. Для того времени, действительно, была характерна вера в человека, в светлое будущее человечества.

Как отмечает Е. Ю. Андреева, правда, анализируя искусство, в 1990-е годы в нашей стране еще присутствовал (унаследованный от советского времени) «асоциальный коммунистический идеализм», который «сохранял устремление к прекрасному в качестве жизненной цели». Этой идеальной цели «отвечал и “космический” образ бесконечного творчества, которому только и может быть посвящена человеческая жизнь» [\[9\]](#). Здесь примечательно также определение «асоциальный», показывающее связь искусства 1990-х годов именно с андеграундом.

К. Краснянская и А. Семенов указывают, что «советский модернизм» был «последним большим стилем советского дизайна», и он «опирался на концепции, впервые

обнародованные именно конструктивистами 1920-х годов» [\[2, с. 314-315\]](#). Переход от сталинского неоклассицизма к легким формам (в духе «золотого века» скандинавской мебели, *рисунок 3*) был обусловлен тем, что в послевоенное время предметы, мебель в стилистике 1930-х годов стали восприниматься как «расточительство» [\[2, с. 319\]](#). В декабре 1954 года Всесоюзное совещание строителей раскритиковало «практику украшательства», а в 1955 году вышло знаменитое постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании, архитектуре и строительстве» [\[1, с. 188\]](#). Стали массово строится малогабаритные «хрущевки», что позволило расселить людей из «коммуналок». Громоздкую мебель сталинских времен в этих домах сменила как будто «парящая в воздухе» невысокая мебель на тонких ножках.



Рис. 3 Легкая советская мебель 1960-1970-х годов. Кресло Шатурского мебельного комбината, 1970-е [\[1, с. 147\]](#).

Рис. 4 Тема космоса в позднесоветском дизайне. К. Собакин. Самовар электрический с чайником «Спутник», 1975 [\[1, с. 154\]](#).

«Основным приемником идей ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН», то есть идей авангарда (конструктивизма) 1920-х годов, в позднесоветский период стал основанный в 1962 году Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ) [\[2, с. 328\]](#). К. Краснянская и А. Семенов справедливо проводят параллель между ВНИИТЭ и Ульмской школой в Германии, которая стала наследницей идей Баухауза [\[2, с. 328\]](#).

Как отмечают А. Н. Санькова и О. Б. Дружинина: «В стране с плановой экономикой не было и не могло быть конкурентной среды – того, что в капиталистическом обществе являлось двигателем дизайна» [\[1, с. 195\]](#). По этой причине, хотя «отечественные дизайнеры стремились создать для человека идеальную предметную среду», но «часто их мечты разбивались о реальность ... Практически все проекты художников-конструктивистов 1920-х годов так и остались экспериментами ... а теоретические и методологические прорывы 1960-х, как правило, сохранились только на бумаге. Сегодня такие проекты мы называем концептуальными» [\[1, с. 13-14\]](#).

Советскую модель дизайна в принципе можно назвать «концептуально-экспериментальной». Можно сказать, что дизайн в нашей стране сам по себе был экспериментом, но при этом он был идейным, устремленным к светлому будущему, ориентированным на технологии будущего, хотя его «идеальное» измерение сильно отличалось от «реального».

Устремленность отечественного дизайна «в даль» хорошо показывает тема космоса, распространившаяся на фоне успехов СССР в области космонавтики на рубеже 1950-

1960-х годов и поддержанная отечественной традицией космизма. Так, появились самовары в форме искусственного спутника Земли (рисунок 4), пылесосы в форме планет и пр. [1, с. 189]. Будущее человечества, прогресс в принципе связывался в то время с космосом. Показательно, что не только у нас, но и за рубежом прославилась советская фантастика – интерес к другим мирам, к космосу пронизывал российскую культуру XX века.

Итак, рациональная линия, «линия авангарда» в отечественном дизайне была основной, она вольно и невольно наследовала традиции, заложенные конструктивистами. И хотя она сближает развитие отечественного дизайна с европейским, с точки зрения культурной идентичности примечателен ее идеалистический и гуманистический пафос, связанный с идеей социального переустройства, некоммерческий характер, интерес к теме космоса. Важно также, что позднесоветского дизайна коснулось деление на «идеальное» и «реальное», и в «идеальном» измерении ему был свойственен дух экспериментаторства, изобретательства, концептуальность, идейность.

3. Художественная линия в советском дизайне 1960–1980-х годов

Если ВНИИТЭ в 1960–1980-е гг. был так или иначе связан с авангардом (конструктивизмом) и представлял «утилитарное» направление, где упор был сделан на развитие эргономики, то Сенежская студия, задачей которой являлась решение проблемы нехватки дизайнеров за счет привлечения художников [10, с. 13], представляла «художественное направление», это были «художники в дизайне». Свою «сверхзадачу» они видели в том, чтобы «выявлять и формировать культурные аспекты содержания среды», «превращать утилитарные предметы или системы в вещную среду, обладающую культурным смыслом» [10, с. 225].

Примечательна реакция на ВНИИТЭ и Сенежскую студию иностранного дизайнера Д. Моранди, который в 1971 году писал: «С методологической точки зрения работы ВНИИТЭ приближаются к подобным им тенденциям во французском дизайне ... тенденциям, которые приводят определение дизайна к методологии» [10, с. 36]. Подход же Сенежской студии к индустриальному дизайну «может быть определен как поиски решения технических проблем художественными средствами и методами, требующими разработки своего специфического языка. Студия хочет утвердить себя в гуманистическом направлении, ... она отбрасывает все концепции, грозящие превратить прошаблонную продукцию в самоцель, где дизайн будет являться лишь систематизацией ценностей и норм» (курсив наш) [10, с. 37].

Далее Д. Моранди, по сути фиксируя происходящее на Западе в то время изменение парадигмы в дизайне, делает вывод о том, что «ВНИИТЭ рискует оказаться застывшим и малоперспективным», в то время, как Сенежская студия, «в гораздо большей степени руководствующаяся интуицией и творческим моментом, не пренебрегая при этом объективными данными, может сыграть в дальнейшем спасительную роль» [10, с. 37].

Хотя сегодня по прошествии времени, можно сказать, что Сенежской студии не суждено было сыграть «спасительную роль», важно отметить, что «художественная линия» проявилась не только в средовом дизайне Сенежской студии, но и в других сферах. Так, по справедливому замечанию известного дизайнера-графика И. Гуровича, для советских графических дизайнеров «важнейшим ориентиром и источником вдохновения» стала («художественная» по своей сути) польская школа плаката [11]. Это вполне логично, если учесть, что польский плакат 1950–1970-х годов – также «дитя “оттепели”», только

польской, «гомулковской» [\[12, с. 12\]](#).

Анализируя специфику польского плаката, И. Гурович пишет: «...для польского плаката, во-первых, важно, что он построен на литературной метафоре. Это то, что очень близко человеку русскому и что не очень близко человеку европейскому ... Вибрирующая литературная метафора, часто не очень очевидная, скорее не логическая, а прочувствованная» [\[11\]](#).

Во-вторых, коммунистический плакат, в том числе польский, имел двух зрителей: собственно, зрителя и зрителя-государство, «которого надо было обмануть, потому что цензура все-таки существовала», и поэтому «метафора была к тому же и достаточно путанная». При этом «плакат обозначал событие, а не конкурировал с другими событиями» [\[11\]](#).

В-третьих, для польского плаката «было крайне важно, что плакатист – это художник. И вот это художничество, то, что европейцы топили в себе и пытались не сильно показывать, поляки вынесли на знамя». А «художничество» освобождает от моды, считает И. Гурович [\[11\]](#), то есть позволяет создавать графику вне времени.

И. С. Величко в диссертации, посвященной польскому плакату, отмечает: «В период 60-х и 70-х годов наиболее ярким, необычным представителем советского плаката был Ефим Цвик. Цвик имел особое отношение к польской школе плаката – в 1966 году он получил бронзовую медаль и 3-ю премию на Международной биеннале плаката в Варшаве» (рисунок 5) [\[13, с. 21-22\]](#).



Рис. 5. Влияние польского плаката на позднесоветскую графику.

Слева: польский плакат. Я. Леница. Плакат к опере А. Берга «Воццек», 1964 [\[12, с. 167\]](#).

Справа: позднесоветский плакат. Е. С. Цвик. Плакат к опере Дж. Пуччини «Тоска», 1988.

Источник: https://artchive.ru/artists/27932~Efim_Semenovich_Tsvik

И. С. Величко также указывает, что и советский перестроечный плакат, и плакат 1990-х годов – «результат деятельности самой влиятельной и самой известной московской плакатной группы “Плацкарт”, в которую в числе прочих входили три знаменитых плакатиста Игорь Майстровский, Юрий Боксер и Александр Чанцев, – явно обнаруживает результаты воздействия польской школы» [\[13, с. 22\]](#). Плакат И. Майстровского мы

приводили выше (рисунок 1).

С точки зрения идентичности позднесоветской «художественной линии» для нас важно то, что, подобно польскому плакату, в ней есть живописность, поэтичность и глубина рефлексии (подобно русской литературой XIX века с ее «имплицитной» философией), хотя она и не так экспрессивна.

На «гуманистический дух» и «лиризм», а также философскую глубину позднесоветской визуальной культуры по сути также указывают даже китайские исследователи Ван Цуйпин и Во Е, анализирующие мультипликацию Ю. Норштейна (2022). Они пишут: «Под влиянием французских кинорежиссеров-авангардистов, создавших творческий метод «монтажного фильма», в начале XX века советский режиссер Сергей Эйзенштейн разработал технику, получившую название «интеллектуальный монтаж». Позже известный кинорежиссер Андрей Тарковский сконструировал внутреннюю правду фильма с помощью поэтического выражения, придав ему тем самым неповторимую поэтическую эстетику. Эта форма кинотворчества оказала глубокое влияние на российское анимационное кино ... в российских мультипликационных произведениях спокойное повествование с приятием символического значения деталям постепенно поднимается до уровня философского осмысления» [\[14, с. 22\]](#). Также Ван Цуйпин и Во Е указывают на связь западного и восточного в позднесоветской анимации, говоря, к примеру, о «rationально используемой» «уникальной восточной повествовательности». Отметим, что и А. Тарковский (1932–1986), и Ю. Норштейн (р. 1941) создали свои самые известные произведения в 1960–1970-е годы, и эти произведения стали неотъемлемой частью визуальной культуры позднесоветского периода (рисунок 6).



Рис. 6. «Живописность» и «поэтичность» в позднесоветской визуальной культуре.

Слева: фотография, сделанная А. Тарковским в период 1979–1984, из сборника «Instant Light».

https://vk.com/album-1327633_129257440

Справа: кадр из мультфильма Ю. Норштейна «Ёжик в тумане», 1975.

<https://www.vokrugsveta.ru/article/315221/>

Не претендуя на исчерпывающее описание специфики позднесоветского дискурса, обозначим некоторые ключевые для него моменты. Хотя позднесоветское «романтическое двоемирие» – деление на «официальное» и «неофициальное» в искусстве или «реальное» и «идеальное» в дизайне – возникло из-за кризиса веры в коммунистический режим, в искусстве и дизайне сохранялась вера в человека, гуманистический пафос, идейность. Вера в идею, в истину сопровождалась глубокой

рефлексией и выходом на философский уровень осмысления в искусстве и поиском этой истины. В дизайне это, скорее, способствовало концептуальности, идейности решений. При этом переживание «разлада» реального и идеального (как и тоски «богооставленности» в XIX веке) нередко способствовало возникновению ощущения лиризма, поэтичности.

4. Поиск идентичности в современном российском дизайне

В 1990-е годы в России было не до дизайна, развивался лишь графический дизайн, в меньшей степени зависевший от ситуации на заводах [15]. Страну захлестнул « дух свободы», но в то же время резко сократилось финансирование всего, что связано с культурой. Как справедливо отмечает А. А. Майер, в то время в принципе «серъезно снизился общекультурный уровень населения» [16]. Важно отметить, что с переходом к рыночной экономике в страну хлынули и зарубежные товары, новые идеи, но разрушенная промышленность не могла конкурировать с ними, и дизайнеры часто оставались без работы.

Как отмечает в интервью искусствовед А. Ерофеев: «Возникла довольно любопытная ситуация, поскольку в одночасье рухнули все генеральные установки ... На место «большого рассказа», если употреблять термин Лиотара, пришло огромное количество ... неорганизованного, неструктурированного, но отныне доступного материала». Далее он пишет о том, что в то время сам «не изобретал ничего самостоятельно», а «опирался на ту концепцию культуры и художественного развития, которая была создана в рамках неофициального искусства» [17]. Иначе говоря, «неофициальное советское искусство» стало благодатной почвой для «импортного» постмодернизма 1990-х годов, под знаменами которого андеграунд стал «мейнстримом». При этом, насколько мы можем судить, наиболее развитый в то время в связи с независимостью от заводов графический дизайн в нашей стране оказался и наиболее «маргинально ориентированным», «бунтарским». Эта его особенность ощущается до сих пор (рисунок 7).

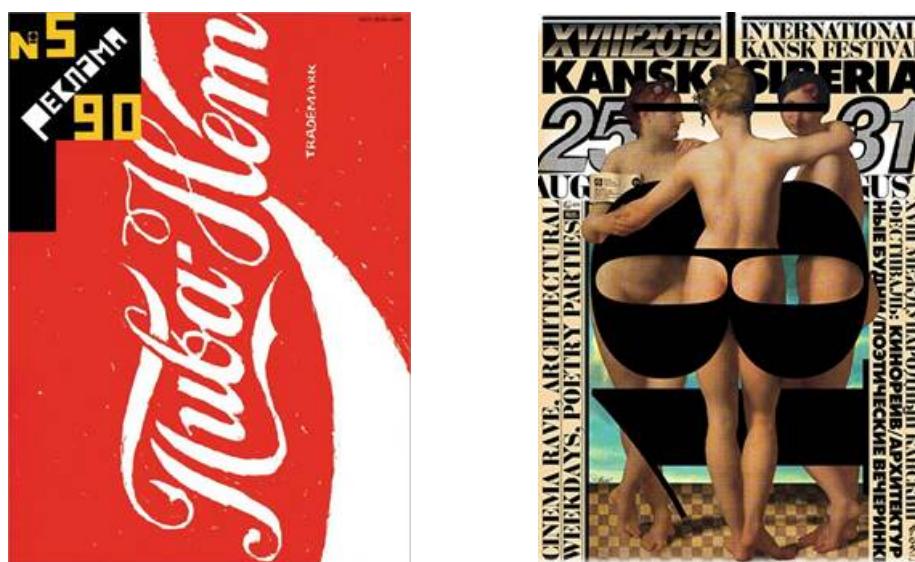


Рис. 7. Позднесоветский и российский «бунтарский» графический дизайн.

Слева: В. Чайка. Плакат «Пива нет», 1980-е гг. Источник:

<https://blog.romashin-design.com/tag/%D0%B2%D0%B8%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B0%D0%B9%D0%BA%D0%B0>

Справа: И. Гурович. Плакат для XVIII Международного Каннского фестиваля, 2019.

Источник: <http://www.ostengruppe.com/designer/142/photo/799>

С точки зрения продолжения андеграундной и вместе с тем «художественной линии» примечательна фантастическая графика мультфильмов И. Л. Максимова (р. 1958) (рисунок 8), пик творчества которого пришелся на 1990–2000-е годы. В интервью (2018) И. Л. Максимов указывает, что на его творчество оказали влияние «странные, но уютные миры» картин И. Босха [\[18\]](#), и при этом он говорит о себе, «если ты фрик и хочешь дистанцироваться от попсы, надо уходить от ярких цветов» [\[18\]](#).

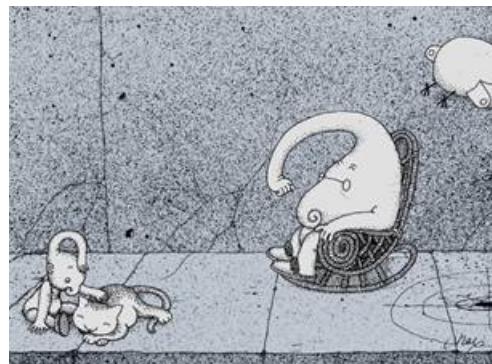


Рис. 8. Выход андеграунда «из тени» в 1990-е годы.

И. Л. Максимов. Кадр из мультфильма «Ветер вдоль берега», 2003.

Источник:

https://artchive.ru/publications/3344~Ivan_Maksimov_o_Bolero_i_ne_tol%27ko_Vzroslye_etc

Рис. 9. «Стиль Мемфис» в современном мебельном дизайне.

А. Николаев, А. Максимов Qullar, 2019.

Источник: <https://qullar.ru/cofee-table-toche-moche/>

Отечественный дизайн 1990-х годов в целом пошел по пути постмодернизма: графический в сторону «новой волны», дизайн интерьера – осваивал «стиль Мемфис» (рисунок 9). Характеризуя творчество несколько более позднего объединения дизайнеров Ostengruppe (основано в 2002 г.), И. Гурович указывает, что они пошли по пути европейского дизайна 1980-х годов, вдохновляясь «маргинальным дизайном» (кроссворды, плохая печать, «все смешное и кривое»), «альтернативной культурой». Творческий метод объединения он характеризовал так: нужно «бросать, как только что-то понял», «не бронзоветь», поэтому «мы [Ostengruppe] не выходили из зоны эксперимента» [\[19\]](#). Работу И. Гуровича можно видеть на рисунке 7.

«Постмодернистские эксперименты» в отечественном дизайне продолжаются до сих пор, при этом они вбирают в себя всевозможные зарубежные концепции. Так, в 2010-е годы к отечественной версии постмодернизма примешивался западный «гламур», продающий миф о красивой жизни, а сегодня – даже азиатская «милота». Здесь можно вспомнить очень необычные, но несколько ассоциирующиеся с итальянской школой дизайна, проекты Д. Логинова и Т. Желтышева (рисунок 10).



Рис. 10. Проекты отечественных дизайнеров, получивших международное признание.

Слева: Д. Логинов. Светильники "Pulse" для итальянской компании Arte di Murano, 2021.

Источник: <https://www.dimaloginoff.com/products/pulse?lang=ru>

Справа: Т. Желтышев. Кресла арт-вселенной Yoomoota, 2024.

<https://design-mate.ru/read/news/kreslo-tarasa-zheltysheva-otmecheno-premiej-good-design-awards>

Неизбежно возникает вопрос, самобытен ли отечественный дизайн? А. Н. Санькова так отвечает на него: «Успех проектов, построенных на переосмыслинении традиции, показывает, что, как только мы обращаемся к собственному культурному наследию, наши проекты становятся интересны всему миру» [\[15\]](#).

В книге по истории российского дизайна (2022), А. Н. Санькова выделяет следующие направления развития современного дизайна в нашей стране: переосмысление авангарда и советского дизайна, инновационные проекты, опирающиеся на новые технологии и материалы, экодизайн и коллекционный дизайн [\[1, с. 6-11\]](#) («дизайн для музеев»). С решением вопроса об идентичности российского дизайна связано, прежде всего, первое направление – переосмысление авангарда и в целом советской проектной культуры. Приведем примеры проектов, работающих на узнаваемость отечественного дизайна.

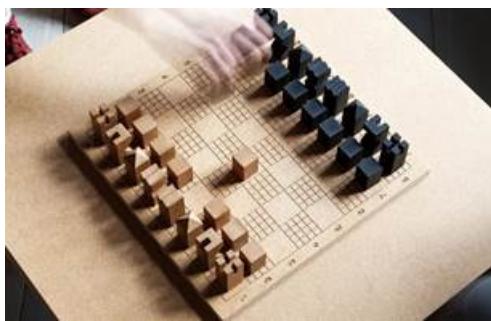


Рис. 11. Переосмысление авангарда в современном российском дизайне.

Слева: Т. Журавлев. Набор шашек и шахмат «10, 16», 2021 [\[1, с. 254\]](#).

Справа: А. Коптева, А. Браулов, 52 FACTORY. Коллекция игрушек «Красные куклы», 2017 [\[1, с. 8\]](#).





Рис. 12. Переосмысление советского модернизма в современном российском дизайне.

Слева: Бюро Treivas и бизнес-лаборатория B.Lab, Бахметьевский хрустальный завод. Вазы «Времена года», 2021 [\[1, с. 216\]](#).

Справа: Я. Мисонжников, Past Indicator. Часы «Сатурн-5», 2018 [\[1, с. 245\]](#).

Проекты, где переосмысливается наследие авангарда, можно видеть на рисунке 11. Это часто деревянные объекты геометрических форм. На рисунке 12 показаны проекты, ассоциирующиеся с советским модернизмом. Так, вазы А. Коптева, А. Брауловой напоминают о тяжеловесном советском хрустале, но имеют другую стилистику. В часах «Сатурн-5» используются оригинальные газоразрядные индикаторные лампы, произведенные в СССР [\[1, с. 244\]](#). На корпусе видна ассоциирующаяся с архитектурой классицизма мраморная рустика. Что касается названия – в СССР, действительно, когда-то выпускались часы «Сатурн», правда, наручные.

С переходом к рыночной экономике и по мере роста благосостояния населения в 2000-е годы в принципе стал уходить идеализм советского времени, но вместе с ним уходила и вера в человека, в его светлое будущее. Показательно, что если в 1960-е годы «проектировали жизнеустройство через 50, 80 и даже 100 лет», то в современном мире «дизайнеры сфокусировались на задачах планеты Земля» [\[1, с. 7\]](#), дизайн обратился к текущей повседневности. Важно также, что наступила эпоха «постправды» (когда эффект от высказывания важнее его истинности), менее наивная, но и менее идейная. С ослаблением «идейности» в целом ослабла и рефлексия, поскольку ослабла вера в научное знание и возможность найти истину.

Таким образом, сегодня построение региональной идентичности в российском дизайне идет, прежде всего, по пути авангарда, что логично по той причине, что именно авангард (конструктивизм) заложил основы отечественного дизайна. Однако, это уже не тот революционный экспериментальный авангард 1920-х или экспериментальный, устремленный в космос авангард 1960-х, это направление, в котором учтен опыт постмодернизма и требования капиталистического рынка.

Однако традиции авангарда, сближаясь с Западным функционализмом, не всегда способны решить проблему региональной идентичности в дизайне. С этой точки зрения представляется перспективным развитие художественного направления в дизайне, но сегодня оно в большой степени оглядывается на европейский дизайн, чем на позднесоветскую художественность, и по этой причине нередко становится более дорогим и элитарным (обращаясь, например, к итальянскому стеклодувному искусству). В том случае, если оно все же остается «андеграундным» и «маргинальным» (как это часто

происходит в графическом дизайне), то нередко утрачивает глубину рефлексии, гуманистический пафос и лиризм, опять же следуя за тенденциями на Западе.

Мы полагаем, что глубина рефлексии, гуманистический пафос и лиризм – это именно то, что связано с идентичностью российской культуры, не зависимо от стилистических решений. Вследствие вестернизации современный российский дизайн утрачивает эти черты, и, если мы не хотим утратить российскую идентичность, став «местом сбыта» Западного дизайна, нам, вероятно, придется вернуться к традиции более глубокой рефлексии в дизайне.

Библиография

1. Санькова А. Н. История российского дизайна. Избранное 1917–2022 / Авт.-сост. А. Н. Санькова, А. Р. Романов, Ю. С. Володина. – М.: Московский музей дизайна, 2022. – 272 с.
2. Krasnyanskaya K. and A. Semenov. Soviet design: from Constructivism to Modernism, 1920–1980. – Zurich: Scheidegger & Spiess, 2020. – 448 р.
3. Время перемен. Искусство 1960–1985 в Советском Союзе. – СПб.: PalaceEditions, 2006. – 416 с.
4. Селиванова А. Н. Постконструктивизм. Власть и архитектура в 1930-е годы в СССР / А.Н. Селиванова. – М.: БуксМАрт, 2023. – 320 с.
5. Черневич Е. В. Графический дизайн в России 1900–2000. / Е. В. Черневич – М.: Слово, 2008. – 120 с.
6. Серов С. И. Графика современного знака. – М.: «Линия график», 2005. – 408 с.
7. Калиничева М. М., Жердев Е. В., Новиков А. И. Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ: предпосылки, истоки, тенденции становления. – М.: ВНИИТЭ, Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2009. – 368 с.
8. Глазычев В. Л. Дизайн как он есть / В.Л. Глазычев. – М.: Издательство «Европа»: ИК КДУ, 2021. – 318 с.
9. Андреева Е. Ю. Постсоветское искусство 1990-х – начала 2000-х между историей и ностальгией // Международный журнал исследований культуры. – 2019. – № 3. – С. 114–127.
10. Сенежская студия. Евгений Розенблум. 1964–1991 / Сост. И. Прокопенко; ред. Э. Кубенский. – Екатеринбург: TATLIN, 2019. – 288 с.
11. Гурович И. За что мы любим польский плакат / Интервью В. Рогожникова. URL: <https://arzamas.academy/materials/2323>
12. Серов С. И. Польская школа плаката / С. Серов, К. Дыдо. М.: AlmaMater, 2007. – 300 с.
13. Величко И. С. Визуальный язык польского плаката 50–70-х годов XX века: автореф. дис. кандидата искусствоведения / И. С. Величко. – М., 2010. – 36 с.
14. Ван Ц., Во Е. О гуманистическом духе и поэтической эстетике российских анимационных фильмов (на примере творчества Юрия Норштейна) // Культура и искусство. 2022. № 7. С. 22-30. DOI: 10.7256/2454-0625.2022.7.38359 EDN: SHHGXU URL: https://e-notabene.ru/camag/article_38359.html
15. История российского дизайна. Современный дизайн. Сер. 4 // История российского дизайна. Документальный фильм / А. Санькова, С. Чиркова. – 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nkJ0m0Ae7yw&t=2s>
16. Майер А. А. Российская культура в 90-е годы // Образовательный портал «Справочник». – 2023. URL: https://spravochnick.ru/istoriya_rossii/vnutropoliticheskaya_zhizn_rossiyskoy_federacii_v_90-e_gody_hh_-_nachale_xxi_vv/rossiyskaya_kultura_v_90-e_gody/
17. Ерофеев А. Десоветизация искусства. Отечественный андеграунд 80–90-х / Интервью

- Т. Дондурей // Искусство кино. – 2008. – № 9. URL:
<https://old.kinoart.ru/archive/2008/09/n9-article4>
18. Иван Максимов о «Болеро» и не только: «Взрослые – это испорченные дети» / Интервью И. Кац. – 2019. URL:
https://artchive.ru/publications/3344~Ivan_Maksimov_o_Bolero_i_ne_tol%27ko_Vzroslye_et_o_isporchennye_deti
19. Гурович И. Ostengruppe – 20 лет без взрослых. Лекция / Школа дизайна НИУ ВШЭ НСЕ Art and Design School. – 2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LdUuyaDF3BE&t=1627>

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор несколько условно, но в достаточной степени определено отразил в заголовке («Позднесоветский и современный российский дизайн: в поисках идентичности»), является сложный коллективный творческий процесс поиска идентичности в отечественном дизайне, сложность которого во многом обусловлена совокупностью политических и социокультурных тенденций в истории советского и постсоветского искусства. Импонирует комплексный подход автора к трактовке объекта исследования (отечественного дизайна), который понимается как уникальное и самобытное явление, пережившее в своем имманентном развитии в XX в. неблагоприятные перипетии как по причине внешних (социокультурных и межкультурных), так и внутренних (концептуально-демагогических) факторов, и оформившееся в современной российской проектной культуре в качестве области художественного творчества и предмета систематической теоретической рефлексии.

В целеполагании исследования автор разъясняет читателю, что черты идентичности отечественного дизайна необходимо искать в современной российской проектной культуре, формирование которой охватывает несколько поколений дизайнеров, включая школы позднесоветского времени (1960–1980) и современного российского дизайна. При этом автор выбирает наиболее репрезентативные области графического дизайна и дизайна бытовых вещей для подтверждения представленных результатов анализа тенденций художественной жизни в проектной культуре конкретными примерами.

Типологически автор выделяет две линии развития современной российской проектной культуры: основную «линию авангарда», связанную с деятельностью ВНИИТЭ, и «художественную линию», которая, по мнению автора, «очень важна для понимания самобытности отечественного подхода, его идентичности». Подтверждает свою позицию автор не только примерами, но и авторитетными мнениями коллег, включая зарубежных ученых.

Обратив внимание, что глубина рефлексии, гуманистический пафос и лиризм являются характерными чертами сложившейся за несколько поколений традиции отечественного дизайна, унаследованной современной отечественной проектной культурой, автор вполне обосновано полагает, что «не зависимо от стилистических решений» сохранение традиции связано с укреплением идентичности и самобытности дизайнера творчества в российской культуре. «Вследствие вестернизации современный российский дизайн утрачивает эти черты, и, если мы не хотим утратить российскую идентичность, став “местом сбыта” Западного дизайна, нам, вероятно, придется вернуться к традиции более глубокой рефлексии в дизайне» — суждение автора вполне логично завершает

предпринятое изложения результатов глубокого анализа основных тенденций развития современного российского дизайна.

Методология исследования сформирована с опорой на компаративный метод поиска общих черт развития творческих процессов в дизайне, архитектуре и искусстве в целом. Авторская адаптация (авторизация) методик ряда отечественных и зарубежных исследователей позволила эффективно эксплицировать в предметную область исследования эвристический потенциал типологических категорий «официальное» искусство», «официальная» и «неофициальная» линии в искусстве и графическом дизайне», «двоемирие» «реального» и «идеального» в дизайне и проектной культуре, «параллельные реальности» художественного творчества, «параллельная», или «бумажная архитектура» и пр. В целом авторский методический комплекс релевантен решаемым научно-познавательным задачам. Итоговые выводы хорошо обоснованы и заслуживают доверия.

Актуальность выбранной темы автор поясняет со ссылкой на мнение директора Московского музея дизайна А. Н. Санькова о том, что «поиски культурного кода стали мейнстримом» и область современного дизайна, безусловно, не является исключением. Научная новизна исследования, состоящая в обобщении основных тенденций развития художественного творчества и, в частности, графического дизайна и дизайна бытовых вещей, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста выдержан научный, следует исправить лишь отдельные обидные описки («Цельстатьи»; «что сближало их идеи с идеями Ульмской школой»; «Если ВНИИТЭ в 1960–1980-е гг. было так или иначе связанным с авангардом» — ошибка согласования: ВНИИТЭ — институт, следовательно он «был так или иначе связан...»; в нескольких цитатах излишние дефисы внутри слов).

Структура статья отражает логику изложения результатов научного поиска.

Библиография хорошо раскрывает проблемное поле исследования.

Апелляция к оппонентам корректна и вполне достаточна; автор аргументировано участвует в острой теоретической полемике вокруг вопросов культурной идентичности современного российского дизайна и вполне обосновано указывает, что в случае потери им основных уникальных характеристик российской проектной культуры, конкуренции с зарубежными школами дизайна ему не выдержать.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации после косметической доработки оформительских описок.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Позднесоветский и современный российский дизайн: в поисках идентичности», в которой проведено исследование процесса формирования уникальных узнаваемых черт отечественного дизайнерского искусства.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в качестве основных «типов» советской культуры принято выделять авангард и соцреализм (в архитектуре и мебельном дизайне ему соответствует сталинская неоклассика). В позднесоветскую эпоху оба типа трансформировались, став частью «советского модернизма». Дизайн данного периода, с точки зрения автора, отличает «линия авангарда» (конструктивизма), связавшая технику и эстетику и ставшая основной, и

«художественная линия», представленная художниками в дизайне.

Актуальность исследования определяет популярность советского стиля второй половины XX века и необходимость научного обоснования разработки самобытности отечественного подхода, его идентичности.

Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий как общенаучные методы описания, анализа и синтеза, так и исторический, социокультурный и компаративный анализ. Теоретической основой исследования выступают труды ряда авторов – представителей ВНИИТЭ: В. Л. Глазычева, Е. В. Черневич, М. М. Калиничевой, Е. В. Жердева, А. И. Новикова, а также исследования по советскому и современному дизайну – «Советский дизайн: от конструктивизма к модернизму. 1920–1980», «История советского дизайна. Избранное. 1917–1922», «Время перемен: искусство 1960–1985 в Советском Союзе». Эмпирической базой исследования послужили образцы произведений дизайнерского искусства изучаемого исторического периода.

Цель статьи – обозначить некоторые характерные черты современной российской проектной культуры с опорой на исследования позднесоветского (1960–1980-е гг.) и современного российского дизайна. Предметом данного исследования выступает графический дизайн и дизайн бытовых вещей.

На основе проведенного анализа степени научной проработанности проблематики автор делает заключение о достаточном количестве отечественных научных трудов, посвященных процессам формирования советской и российской проектной культуры. Комплексный анализ динамики формирования советского-российского самобытного стиля и его научного освещения составил научную новизну исследования.

Для достижения цели исследования автором выделены отдельные периоды развития искусства в нашей стране. Особое внимание автор уделяет периоду 1960–1980 годов, так как, по его мнению, данная эпоха является ключевой в понимании трансформации авангарда и соцреализма. Так, как отмечено автором и подкреплено полемикой ведущих искусствоведов, работающих в сфере дизайна, рациональная линия в отечественном дизайне была основной, она вольно и невольно наследовала традиции, заложенные конструктивистами. И хотя она сближает развитие отечественного дизайна с европейским, с точки зрения культурной идентичности примечателен ее идеалистический и гуманистический пафос, связанный с идеей социального переустройства, некоммерческий характер, интерес к теме космоса. Важно также, что позднесоветского дизайна коснулось деление на «идеальное» и «реальное», и в «идеальном» измерении ему был свойственен дух экспериментаторства, изобретательства, концептуальность, идейность.

Автором выделены ключевые моменты специфики позднесоветского дискурса: деление на «официальное» и «неофициальное» в искусстве или «реальное» и «идеальное» в дизайне. Вера в идею, в истину сопровождалась глубокой рефлексией и выходом на философский уровень осмысления в искусстве и поиском этой истины. В дизайне это способствовало концептуальности, идейности решений.

Исследуя дальнейшее социокультурное развитие, автор отмечает, что отечественный дизайн 1990-х годов в целом пошел по пути постмодернизма: графический в сторону «новой волны», дизайн интерьера – осваивал «стиль Мемфис». В 2010-е годы к отечественной версии постмодернизма примешивался западный «гламур», продающий миф о красивой жизни, а сегодня – даже азиатская «милота».

Исследуя проблему самобытности российского дизайна, автор приходит к заключению, что сегодня построение региональной идентичности в российском дизайне идет, прежде всего, по пути авангарда, так как именно авангард (конструктивизм) заложил основы отечественного дизайна. Автору представляется перспективным развитие

художественного, а не графического направления в дизайне.

Проведя исследование, автор представляет выводы по изученным материалам.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение процесса формирования отдельного направления художественной культуры под влиянием определенных социокультурных факторов представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 21 источника, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Текст статьи выдержан в научном стиле, содержит полемику авторов, работающих в сфере изучаемой проблематики.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.